

Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne

eISSN 2353-4699

Redaktorka naczelna: Ewa Graczyk

Redakcja numeru: Edward Jakiel (dział poświęcony Młodej Polsce) we współpracy z Wojciechem Owczarskim (blok tekstów eseistycznych)

Rada naukowa: prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska (Polska), prof. dr hab. Kwiryna Ziemia (Polska), prof. dr hab. Stefan Chwin (Polska), prof. dr hab. Rolf Fieguth (Szwajcaria), prof. dr hab. German Ritz (Szwajcaria), prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Polska), prof. dr hab. Krystyna Klośńska (Polska)

Kolegium redakcyjne: Maciej Dajnowski, Bartosz Dąbrowski, Anna Filipowicz, Magdalena Horodecka, Mariusz Kraska, Artur Nowaczewski, Maciej Michalski, Krzysztof Prętki, Stanisław Rosiek, Paweł Sitkiewicz, Katarzyna Szalewska, Monika Żółkoś

Sekretarz redakcji: Martyna Wielewska-Baka

Adres redakcji: Instytut Filologii Polskiej, 80-952 Gdańsk, ul. Wita Stworza 55, Uniwersytet Gdański
jednak.ksiazki@gmail.com

© Copyright by Wydział Filologiczny UG

Redakcja językowa: Alicja Wódkowska, Marta Maciejewska

Korekta anglojęzyczna: Marta Maciejewska, Sylwia Gutowska

Projekt okładki: Agnieszka Wielewska

Projekt typograficzny, skład tekstu i publikacja elektroniczna: Katarzyna Szalewska, Maciej Dajnowski, Martyna Wielewska-Baka

Publikacja finansowana ze środków na utrzymanie potencjału badawczego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego.

Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną czasopisma.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI

EDWARD JAKIEL

Słowo wstępne.....11

STUDIA

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

W świecie zapomnianych powieści Alfreda Konara.....13

HANNA RATUSZNA

„Harfa Orfeusza” – uwagi na marginesie twórczości Marii Komornickiej.....35

TADEUSZ LINKNER

Micińskiego zainteresowanie Kaszubami, czyli jak regionalne przydało się kaszubskiemu.....49

MAREK KURKIEWICZ

Słusznie zapomniany – „Prometeusz” Zygmunta Różyckiego.....63

EWA CHOJNACKA

O symbolice wiosny w zapomnianym dramacie Tadeusza Konczyńskiego.....77

NATALIA POLESZAK

Oniryczne ekspresje w „Sonatach Mol” Marii Grossek-Koryckiej.....103

EMMANUELLA ROBAK

„Wieczny, wieczny Rzym!...” Uwagi na marginesach „Veneri Et Romae” Jerzego Żuławskiego.....121

EDWARD JAKIEL

*Zapomniany „Mojżesz”. Kilka uwag o dramacie Maksa Donchina.....*139

JANUSZ MOSAKOWSKI

*Skąd przyfrunął „Skowronek” Andrzeja Niemojewskiego.....*153**ESEJE**

REMEMBERING AND FORGETTING

SAUL ANDREETTI

*Memory and Life: Creation and Destruction in Michael Ende’s “The Neverending Story”.....*171

EVIN ASLAN

*Remembering and Forgetting as a Narrative Mode in W.G. Sebald’s “Austerlitz”.....*183

JUDY B. GARDINER

*A Scientific Inquiry: Galen’s Optics in Dreams of Vision, Light and Pre-natal Memory.....*191

SVETLANA N. SHCHEGOLIKHINA

*Military Component of American Historical Memory: “the Justice” the Vietnam War.....*213

YAROSLAVA SHEKERA

*The Role of Ancient Chinese Imagination in Taoist Treatise “Huang T’ing Jing”
 (“The Book of Yellow Court”) and its Reflection in Life and Works by Huang T’ing-jian.....*225

WOKÓŁ DYSKURSU

DOBROŚLAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA

*Pisanie w poprzek dyskursów. Emancypacyjny potencjał prozy Sylwii Chutnik.....*239

MACIEJ MICHALSKI

*Podmiot między syntezą a definicją – dyskurs Janusza Sławińskiego.....*253

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA

*Od podejrzliwości do wiarygodności. Kilka wstępnych uwag do twórczości Michała Hellera w świetle teorii
dyskursu.....*273

PROLEGOMENA

PAULINA ORCZYKOWSKA

Recenzja książki Iwony E. Rusek, „Pragnienie-Symbol-Mit. Studium o Próchnie Wacława Berenta”.....287

PIOTR POLASZEK

Recenzja książki Kingi Dobrowolskiej „Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor”.....297

EWA GRACZYK

Wiedźma w kościele. O filmie „Wątpliwość” Johna Patricka Shanleya.....305

KONFRONTACJE

IZABELA MORSKA

Mowa na Śmierć Uniwersytetu.....309

EWA GRACZYK

Maluska ziemia obiecana.....313

Noty o autorach.....315

7

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

LIST OF CONTENTS

EDITORS' NOTE

EDWARD JAKIEL

Preface.....11

STUDIES

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

In the world of forgotten novels Alfred Konar.....13

HANNA RATUSZNA

„Orpheus' Harp” and the off-record remarks about „The Book of Idyllic Poetry” by Maria Komornicka.....35

TADEUSZ LINKNER

Miciński interest Kaschubian literature.....49

MAREK KURKIEWICZ

Rightly forgotten – “Prometheus” by Zygmunt Różycki.....63

EWA CHOJNACKA

On the symbolism of spring in the forgotten drama by Tadeusz Konczyński.....77

NATALIA POLESZAK

Oneiric expressions in Maria Grossek-Korycka's “Sonaty MoP”.....103

EMMANUELLA ROBAK

*Eternal, eternal Rome!... Marginal notes on Jerzy Żuławski's "Veneri et Romae".....*121

EDWARD JAKIEL

*"Moses" forgotten. A few comments about the drama Max Donchin.....*139

JANUSZ MOSAKOWSKI

*Where did "Skylark" by Andrew Niemojewski fly from?.....*153

ESSAYS

REMEMBERING AND FORGETTING

SAUL ANDREETTI

*Memory and Life: Creation and Destruction in Michael Ende's "The Neverending Story".....*171

EVIN ASLAN

*Remembering and Forgetting as a Narrative Mode in W.G. Sebald's "Austerlitz".....*183

JUDY B. GARDINER

*A Scientific Inquiry: Galen's Optics in Dreams of Vision, Light and Pre-natal Memory.....*191

SVETLANA N. SHCHEGOLIKHINA

*Military Component of American Historical Memory: "the Justice" the Vietnam War.....*213

YAROSLAVA SHEKERA

*The Role of Ancient Chinese Imagination in Taoist Treatise "Huang T'ing Jing" ("The Book of Yellow Court") and its Reflection in Life and Works by Huang T'ing-jian.....*225

ON DISCOURSE

DOBROŚLAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA

*Writing across discourses: emancipatory potential of Sylvia Chutnik's prose.....*239

MACIEJ MICHALSKI

*Subject between synthesis and definition – discourse of Janusz Sławiński.....*253

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA

*From suspicion to credibility. Several preliminary remarks on Michał Heller's work in light of discourse theory.....*273

PROLEGOMENA

PAULINA ORCZYKOWSKA

Iwona E. Rusek, "Determination, Symbol, Myth. Study of the Wacław Berent's novel Próchno (Decay)"287

PIOTR POLASZEK

*The review of „Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor” by Kinga**Dobrowolska*.....297

EWA GRACZYK

The witch in the church. On the "Doubt" by John Patrick Shanley.....305**CONFRONTATIONS**

IZABELA MORSKA

Speech on the Death of the University.....309

EWA GRACZYK

A tiny promised land.....313*Notes about Authors*.....315

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

OD REDAKCJI

SŁOWO WSTĘPNE

EDWARD JAKIEL

Uniwersytet Gdański

Niniejsza publikacja jest już czwartym numerem czasopisma gdańskiej polonistyki „Jednak Książki”. Tym razem podjęto tematykę historycznoliteracką. Tom poświęcony jest Młodej Polsce, a dokładnie - mniej znanej, a nawet zapomnianej. Przystępując do realizacji niniejszego przedsięwzięcia naukowego, pragnąłem zgromadzić prace na temat autorów i dzieł zapomnianych, a przecież współtworzących epokę. Kryterium zatem doboru materiałów do publikacji było to, by przedstawić zapomniane, albo zgoła nieznanne utwory literackie lub też słabo dotąd zinterpretowane, albo zaprezentować autora, o którego pisarstwie trudno szukać informacji w pracach poświęconych epoce. O sensowności takich prac badawczych nie trzeba dzisiaj nikogo chyba przekonywać. Przynieść one bowiem mogą nie tylko szerszą wiedzę na temat epoki literackiej, ale też mogą dać pogłębioną, gruntowniej udokumentowaną refleksję historycznoliteracką. Przykładem owocności i celowości takich studiów jest okazały tom *Literatura nienyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863-1914*, pod redakcją Krzysztofa Fiolka, jaki pod koniec 2014 roku ukazała się w wydawnictwie Universitas. Badając zapoznane, trafia się na interesujące utwory, a nie tylko dowody epigoństwa. Nierzadko odkrywa się subtelnie skomponowane, oryginalnie sformułowane, dotąd nie spotykane idee, ujęcia, tematy itd. Poszukiwania i odkrywania; przywracania zapomnianego wydaje się być trzecim rodzajem, czy też typem studiów

historycznoliterackich. Obok wielkich syntez tematów, autorów lub zjawisk oraz gruntownych, uszczegółowionych studiów analitycznych arcydzieł lub wybitnych pisarzy– dopełniają one rzetelny trud badawczy. Takie prace historycznoliterackie mają swój klimat, specyfikę, a i nierzadko prowadzą do ciekawych spostrzeżeń. Jakkolwiek by się działo, mogą stać się czymś ożywym, wnoszącym jakiegoś rodzaju świeżości do studiów, impulsem do dalszych poszukiwań.

W niniejszym zeszycie znajdują się różnorodne prace, nie tylko dotyczące mało znanych pisarzy. Obok więc szkiców na temat utworów i autorów słabo badanych i omawianych, albo zapomnianych (Konar, Grossek-Korycka, Różycki, Konczyński) i nieznanymi (Donchin), zamieszczone są prace o autorach znanych (Komornicka, Niemojewski) i wybitnych (Miciński, Żuławski). Cóż więc tu nieznanego lub zapomnianego? Odpowiedź daje lektura tego zeszytu „Jednak książki”. Prezentowane tu są bowiem wyniki badań prowadzonych z dala od głównych traktów, po jakich wiedzie historia literacka Młodej Polski. Dzięki nim nie tylko poznajemy lepiej dobrze znane zjawiska i autorów młodopolskich, ale odkrywamy coś, o czym dotąd nie pisano, albo, jak w przypadku jednej z „legend” Niemojewskiego – nie penetrowano gruntownie problemu. Mamy tu też recenzje – tak ważny w rozwoju naukowym element dyskusji.

Wypada życzyć, aby zeszyt ten, niewiele wszak prac przedstawiając, dawał satysfakcję poznawczą. Oby stał się zaczątkiem dzieła nowego – potrzebnego, periodycznego wydawnictwa, skoncentrowanego na literaturze Młodej Polski.

12

Edward Jakiel

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

W ŚWIECIE ZAPOMNIANYCH POWIEŚCI ALFREDA KONARA

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

Uniwersytet Warszawski

*Niechaj każdy dąży do poprawienia samego siebie. Oto prosty
i radykalny sposób poprawienia całego świata.*

A.A. Konar¹

Wśród wielu dziś już zapomnianych powieści, powstałych na przełomie XIX i XX wieku, można odnaleźć nieznanemu szerszemu gronu czytelników utwory Alfreda Konara. Zostały one przyćmione przez dzieła uznane przez krytyków i badaczy literatury za wybitne. Pisane na gorąco, wpisane w obieg literatury popularnej, stały się doskonałym dokumentem epoki rodzącej się nowoczesności. Ich autor, Alfred Aleksander Konar, a właściwie Aleksander Kinderfreund, urodzony 26 lutego 1862 roku, rówieśnik Stefana

¹ A.A. Konar, *1000 aforyzmów*, Warszawa 1936, s. 111.

Żeromskiego i Władysława Stanisława Reymonta, w swoim czasie był twórcą bardzo popularnym i za całokształt twórczości, wpisującej się w trzy epoki literackie: pozytywizm, Młodą Polskę i dwudziestolecie międzywojenne, w roku 1935 otrzymał Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury². W czasie gehenny wojennej podzielił tragiczny los swych współziomków – zmarł lub zginął w getcie warszawskim w roku 1940 lub 1941³. Konar urodził się w rodzinie zasymilowanych Żydów. Jego ojciec, Józef, był lekarzem, pracował jako ordynator w żydowskim szpitalu warszawskim, a matka, Stanisława z Bauerertzów, dama warszawska, wywodziła się ze znanej burżuazyjnej rodziny. Ich mieszkanie przy ul. Inflanckiej 4 należało do jednego z ważniejszych miejsc spotkań towarzyskich ówczesnej Warszawy. Konar, po ukończeniu gimnazjum i Szkoły Handlowej im. Leopolda Kronenberga, gdzie m.in. wykładał Tadeusz Korzon, po krótkim pobycie na studiach w Krakowie, Berlinie i Heidelbergu, od roku 1888 całe swe dorosłe życie, podobnie jak Włodzimierz Perzyński czy Walery Przyborowski, związał z Warszawą. Dlatego jeden z jego biografów – Adam Grzymała-Siedlecki – nazwał go „warszawiakiem zaprzysięgłym”, pisarzem „arcywarszawskim”⁴, a Wincenty Kosiakiewicz „monografistą Syreniego Grodu”⁵, który „kochał się w warszawskości, w duchu jej życia. [...] Kochał Warszawę za to, czym była, i za to, że była”⁶.

Konar posiadał wykształcenie praktyczne, handlowe, dzięki czemu zajął wysokie stanowisko w Dyrekcji Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Dobre uposażenie zapewniło mu dostatnie i spokojne życie. Od dzieciństwa przebywał wśród warszawskiej „elity”. Był człowiekiem wykształconym, elokwentnym, dowcipnym, obytym w towarzystwie – uchodził za światowca-intelektualistę oraz człowieka pełnego poluru towarzyskiego, który, „jeżeli się nigdy nie ożenił, to bodaj głównie też z powodu Petroniusza, by go naśladować i by niczym nie mącić swojej starannie wypracowanej i pracowicie realizowanej estetyki sybarytyzmu”⁷. Jego wykwinicie urządzone mieszkanie z wygodnym gabinetem do pracy przy ulicy Żurawiej 18 słynęło ze spotkań towarzyskich, szczególnie z wydawanej w niedzielę po godzinie pierwszej wódki z bigosem lub rakami. Aż do wybuchu I wojny światowej bywała tu śmietanka towarzyska

² P. Grzegorzcyk, *Konar Alfred Aleksander*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967-1968, t. 13, s. 446-447; *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 2, Warszawa 1964; J. Nowakowski, *Biedermeierowska terapia*, [w:] tegoż, *Proza Z. Bartkiewicza, J. Germana, A.A. Konara. Tradycja – dekadencja – przygoda*, Rzeszów 1976, s. 147-202. Zob. też J. Nowakowski, *Konar Alfred Aleksander*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 266.

³ Uaktualnioną biografię A.A. Konara podaje A.Z. Makowiecki, *Alfred Aleksander Konar – pisarz arcywarszawski*, [w:] *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, pod red. D. Knysz-Tomaszewskiej, R. Taborskiego i J. Zacharskiej, Warszawa 1998, s. 128-133.

⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Pisarz arcywarszawski*, „Stolica” 1966, nr 16, s. 7; przedruk [w:] tegoż, *Nie pożegnani*, posł. J. Krzyżanowskiego, Kraków 1972, s. 254.

⁵ W. Kosiakiewicz, *Monografista Syreniego Grodu*, „Świat” 1908, nr 51, s. 18.

⁶ A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 254.

⁷ Tamże, s. 253.

Warszawy z Władysławem Rabskim i Ferdynandem Hoesickiem na czele. Konara można było również spotkać na pogawędkach w cukierni Semadeniego „Pod Filarami” w bocznym skrzydle Teatru Wielkiego czy w ogródku Mleczarni Nadświdrzańskiej, na przyjęciach w Resursie Kupieckiej, rautach, wyścigach na Służewcu, koncertach, w teatrach i salonach, np. u Blocha, hrabiny Rzyszczewskiej, pani Lewentalowej czy starego Wawelberga. Dobrze znał życie warszawskiej socjety i począwszy od swej debiutanckiej sztuki – *Hrabina Sylwia* z roku 1885, uwiecznił je w swej obfitej twórczości. W stylu zachowania i postawie wobec życia autora *Bankrutów* jego biograf – Grzymała-Siedlecki, dostrzegał charakterystyczny i wyróżniający go w środowisku warszawskim rys stylizacji na „dawną warszawskość”, czyli świadome eksponowanie „niedzisiejszości”⁸. Tym samym jego biografia nie wpisuje się we wzorce cygana i nędzarza (Feliks Brodowski, Ludwik Stanisław Liciński), człowieka-instytucji (Leo Belmont), pedagoga i publicysty (Władysław Bukowiński), konspiratora (Gustaw Daniłowski, Andrzej Strug), tradycjonalisty (Zdzisław Dębicki), dekadenta i konspiratora (Wacław Gąsiorowski), prześmiewcy i ironisty (Wacław Perzyński), kolekcjonera i miłośnika przeszłości (Wiktor Gomulicki, Walery Przyborowski, Artur Oppman), humorysty i mistyka (Józef Jankowski), ani warszawskiego estety (Antoni Lange, Miriam)⁹.

Po powrocie ze swych młodzieńczych, zagranicznych wojaży Konar, dzięki nawiązanym kontaktom z Dionizym Henkielelem, krytykiem i redaktorem „Gazety Polskiej”, wszedł w świat literacki Warszawy¹⁰. Rozpoczął od teatru, gdzie debiutował, ale jego domeną pozostało powieściopisarstwo. Przez około czterdzieści lat powstawały jego liczne, bardzo poczytne w tym czasie, nie zawsze jednak pomimo ambicji dorównania najwybitniejszym twórcom, pozostające na najwyższym poziomie artystycznym, powieści, opowiadania i nowele oparte głównie na tle życia obyczajowego i towarzyskiego warszawskiego mieszczaństwa¹¹. Konar „miał dwa wielkie

⁸ Tamże, s. 254.

⁹ Przykładowo wybrane wzorce biograficzne rówieśników A.A. Konara na podstawie pracy *Pisarze Młodej Polski i Warszawa...*

¹⁰ M. Puchalska, *Nowele Kosiakiewiczza, czyli poezje codzienności*, [w:] W. Kosiakiewicz, *Widmo*, Warszawa 1974, s. 7. Obok Konara do „Gazety Polskiej” pisywali: Wincenty Kosiakiewicz, Marian Jasińczyk i Jan Radomski, ale nie udało się im stworzyć znaczącej grupy literackiej.

¹¹ Należy zwrócić uwagę na ważny fakt, że kryterium wyodrębnienia mieszczaństwa nie jest sprawą łatwą. Są to kryteria społeczne, kulturowe, narodowe, zawodowe, kwestia statusu. Jak słusznie pisze J. Zacharska (*Kariery dziewcząt z mieszczańskiego domu w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2000, s. 247): „Kryteria wyodrębnienia mieszczaństwa – w ogóle niejasne i zróżnicowane – nie są zadaniem historyka literatury, ale do jego obowiązków należy zwrócenie uwagi na występującą także w literaturze wieloznaczność pojęcia i kłopoty z definiowaniem przynależności bohaterów do grupy mieszczań. Decyzja, które domy uważać można za mieszczańskie zależy od tego, czy podstawą klasyfikacji ma być tradycyjne pojmowanie mieszczaństwa jako stanu, czy też nowocześniejsze i mniej precyzyjne określenie tym terminem po prostu mieszkańców miast lub jeszcze inaczej – przedstawicieli stanu trzeciego. Kryteria podziałów są szczególnie niejasne w literaturze polskiej powstającej w fazie modernizacji społeczeństwa, kiedy dawne różnice stanowe pełnią coraz mniej istotną i raczej historyczną rolę, a pozycję społeczną wyznacza sytuacja materialna oraz rodzaj kultury”. Zob. też E. Ihnatowicz, *Słowo ustępne*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczaństwo...*, s. 7-11.

pragnienia życia: na prywatny użytek, dla siebie, dla przyjaciół(ek) być Petroniuszem, a w literaturze osiągnąć technikę Flauberta”¹². Niestety „nie był on dla literatury tym, czym byli rówieśni mu purpuraci pióra, ale był on wzorem sumiennego wykonawcy – beletrysty, wysoce artystycznego pracownika”¹³. Niewątpliwie autor *Jesieni* miał dobre wyczucie potrzeb czytelniczych szerszego ogółu. Począwszy od *Bankrutów* (1892), przez *Siostry Malinowskie* (1894), *Jesień* (1898), *Panny* (1902), *Oazy* (1904), *W Syrenim Grodzie* (1909), aż po *Piąte koło* (cz. I *Jurek i Pawełek*, cz. II *Szałowski, Szylert i S-ka*, 1925) oraz *Ojcowie, my i dzieci* (cz. I *Ojcowie i my*, cz. II *My i dzieci*, 1932-1933), aby wymienić najważniejsze tytuły spośród wydanych przez niego 22 tekstów, jego utwory wyrażały w sposób charakterystyczny dla literatury popularnej ważne dylematy światopoglądowe II połowy wieku XIX i pierwszej XX wpisujące się w ówczesne przemiany życia obyczajowego, którego mechanizmy mają swe źródła głównie w ludzkich namiętnościach i interesach¹⁴. Pisarz wykreował szereg wyrazistych postaci wywodzących się nie tylko ze środowisk mieszczańskich. Pomimo to Konar pozostał przede wszystkim pisarzem mieszczańskiego świata i górnych warstw społeczeństwa. Promowana przez niego idea mieszczańskości, pod której pojęciem należy w tym przypadku rozumieć określony światopogląd, postawę wobec życia, mentalność, styl zachowań, obyczajowość, moralność wpisuje się w przestrzeń kultury mieszczańskiej, czyli w przestrzeń określonej egzystencji nasyconej znaczącymi szczegółami bytu i zachowań¹⁵.

Spośród warszawskiej inteligencji Konara wyróżniało wykształcenie, a właściwie erudycja, polor i elegancja, które przy świadomie lansowanej przez pisarza staroświeckości stały się jedną z cech wyróżniających jego „mieszczańską” twórczość, budującą

specyficzną kronikę życia i obyczajów Warszawy, jej wszystkich warstw społecznych, przynosiły jako akcent dominujący nostalgię za Warszawą „dawniejszą”, pozytywistyczną, Warszawą dzieciństwa i młodości Konara z lat osiemdziesiątych. Jeśli nawet dominował w nich obraz prowincji (jak w *Siostrach Malinowskich*, 1894), to stolica, Syreni Gród, była w nich stale obecna jako swoisty element idealnego odniesienia¹⁶.

¹² A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 253.

¹³ Tamże, s. 257.

¹⁴ J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 158-159.

¹⁵ Na ziemiach polskich ze względu na specyfikę historyczną procesy modernizacji społeczeństwa były znacznie opóźnione w stosunku do Europy zachodniej. Inaczej też wyglądała sprawa statusu społecznego polskiego mieszczaństwa. Jego słabość sprawiła, że odmiennie kształtował się kodeks wartości mieszczańskich budowanych na fundamencie protestantyzmu, promujący sukces finansowy, do którego dochodzi się ciężką pracą, wyrzeczeniem, solidnością, poszanowanie dla istniejącej hierarchii społecznej. Obszernie zagadnienie to omawia M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890-1914)*, Wrocław 1995, s. 61- 83.

¹⁶ A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 130.

Według Andrzeja Z. Makowieckiego realia warszawskie, topografia i informacje o społeczności warszawskiej zawarte w utworach Konara, świadczą o jego uczciwości w dążeniu do odtworzenia prawdy, dobrym zmysłem obserwacyjnym oraz rzetelnej wiedzy na temat stolicy i jej mieszkańców, choć jednocześnie brak jest w nich pogłębionej wiedzy o uwarunkowaniach społecznych opisywanych zjawisk. Nic mu to nie ujmuje i tak – zdaniem tego badacza – „jego »warszawskość« biograficzna i literacka jest pierwszej próby”¹⁷. Nie oznacza to jednak, że pisarz w sposób nieuprawniony czy bezrefleksyjny idealizował Warszawę, podobnie jak w prozie Perzyńskiego czy Gawalewicza, sprowadzoną głównie do opisów Śródmieścia. Umiał dostrzec brzydotę architektoniczną, nędzę urbanistyczną oraz często dwuznacznie moralnie zachowania jej mieszkańców – materializm, dążenie za wszelką cenę do kariery, majątku, skłonność do hedonizmu i bezmyślność.

Pierwszym, znaczącym utworem Konara byli *Bankruci*, którzy powstałi prawie w tym samym czasie co ważne dla polskiej literatury powieści takie jak np. *Nowe tajemnice Warszawy* (t. 1-2, 1887) Dygasińskiego, *Lalka* (1887) Prusa, *Wysadzony z siodła* (1890) Sygietyńskiego oraz *Filistry* (1888), czy trochę późniejsza *Warszawa* (1901) Gawalewicza. Nie wchodząc w dywagacje na temat wzajemnych wpływów poszczególnych twórców na kształt artystyczny i ideowy wymienionych tekstów, w tym przypadku należy mówić o zbieżności w ogólnej ocenie społeczeństwa polskiego. Również *Bankruci*, wyrastający niewątpliwie z tradycji powieści tendencyjnych, ukazujący obraz rozkładu etosu tradycyjnego mieszczaństwa, propagującego takie wartości jak umiar i samoograniczenie, diagnozując upadek określonego ładu społecznego, którego gwarantem była stabilna rodzina, ukazują atrofie społeczną i podnoszą zagadnienie rozkładu więzi międzyludzkich, a zatem czas, kiedy dochodzi do zaniku podstawowych wartości budujących fundament społeczny. Zarówno arystokracja, jak również wzorujące się na niej mieszczaństwo (burżuazja), są aspołeczne i bezproduktywne, snobistyczne, próżne oraz kosmopolityczne, ufne tylko w siłę pieniędzy, żyjące w świecie intryg i plotek – świecie społecznego marazmu i ludzkiej małości. W nowej kształtującej się rzeczywistości społecznej nie ma warstwy będącej gwarancją patriotyzmu i nośnikiem tradycji duchowej i materialnej. Społeczeństwo *Bankrutów* zaczyna żyć tylko w wymiarze materialnym i nastawione jest na szybkie, najczęściej nieuczciwe bogacenie się. Zdeprecjonowaniu tym samym ulega etos mieszczański i w konsekwencji upada idea współistnienia różnych warstw społecznych oparta na idei solidaryzmu klasowego.

W kolejnej ważnej i chyba najbardziej poczytnej powieści Konara, która nie poddała się próbie czasu – *Siostrach Malinowskich* autor dopuszcza do głosu antagonistów świata

¹⁷ Tamże, s. 133.

mieszczańskiego, uwzględniając racje przeciwników filisterstwa, co niewątpliwie wpłynęło na wzbogacenie i komplikację powieściowego obrazu, choć do końca nie udało mu się uniknąć uproszczeń i pewnej jednostronności w ujęciu tematu¹⁸. W ramach powieściowej fabuły dochodzi do konfrontacji wzorców mieszczańskich, inteligenckich i szlacheckich. Głównym bohaterem powieści jest żyjący od lat na prowincji doktor Klimowicz. Nazywa siebie niepoprawnym romantykiem. Jego osobowość charakteryzuje egotyzm i egzaltacja przechodząca w sentymentalizm, przeczulenie i intelektualne wyrafinowanie, co ostatecznie doprowadza go do wyalienowania z rzeczywistości i życia w świecie iluzji. Za najskuteczniejszy środek „znieczulający” nieustannie odczuwany przez niego ból istnienia uważa erotyzm, ale w jego przypadku doznania te przybierają niezdrowe rozmiary. W omawianej powieści ważną zatem rolę odgrywają związki bohatera z kobietami. Na każdym etapie życia będą one inne, a wybory doktora świadczą o wyborze określonych wartości. Przez cały czas wytrwale szuka ideału kobiety, co łączy z poszukiwaniem ekscytacji erotycznych. Przykładem tego jest historia jego burzliwego romansu z prowincjonalną lwicą, tęgą blondynką, zmieniającą kochanków jak rękawiczki, panną Julią, o której względy konkurował z domorosłym Don Juanem, panem Marcinkowskim, oraz późniejsza fascynacja niedoszłą artystką, Wandą. Kobiety w prozie Konara pozbawione są autonomicznego bytu i postrzegane zostają oraz oceniane przez Doktora, który próbuje je scharakteryzować i poklasyfikować. W długim wykładzie tłumaczy on zło wywołane brakiem cech indywidualnych i mówi też o zgubnych skutkach społecznego przystosowania większości ludzi do środowiska.

Uosobieniem zła tego świata, czyli zgodnie z poglądami Klimowicza – filisterstwa, jest według niego teściowa – mama Malinowska z domu Brandbuszówna, typowa mieszcza z Podwała, kobieta pozbawiona polotu, namiętności, gustów, temperamentu i sentymentu, o umyśle zamkniętym w „marnym filisterskim schemaciku ciasnych pojęć życiowych”¹⁹, „nieodrodna wnuczka jakiejś małomieszczki, odważającej w sklepiku pieprz na luty”²⁰. Przez swój spryt życiowy staje się bliska kreacji pani Dulskiej (*Moralność pani Dulskiej*) czy radczyni Warchlakowskiej (*Sezonowa miłość*), a zatem pełni funkcję modelowego typu matrony, czyli filistra w wersji żeńskiej. Staje się w tym mieszczańskim świecie uosobieniem filisterstwa – pospolitości i trywialności. Można ją uznać za prototyp mieszczańskiej matrony²¹. Całe jej życie wypełniała domowa krzątania. Wiedzę o świecie zewnętrznym czerpała z plotek sąsiedzkich, a głównie z opowieści pani Kogutkiewiczowej, z którą zresztą we wszystkim rywalizowała. Przy tym

¹⁸ J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996, s. 110.

¹⁹ A.A. Konar, *Panny Malinowskie*, Warszawa 1959, s. 79; pierwodruk „Ateneum” 1894.

²⁰ Tamże, s. 75.

²¹ J. Zacharska, *Filister...*, s. 144-145.

przekonana była o własnej mądrości i trafnym wyborze drogi życiowej: „tak święcie wierzyła, że nie inaczej jak ona powinno się pojmować życie i jego cele! Kto nie poświęcał całej swej istoty dla świata (pani Kogutkiewiczowa *et consortes*), ten uchodził podług niej za pasibrzucha, letkiewicza, nie człowieka”²². Mama Malinowska, ceniąca życiowy pragmatyzm i praktycyzm, oszczędzająca na wszystkim, co tylko możliwe, żeby nie rzec skąpa, wprowadziła do domu bezwzględna dyscyplinę, dzięki temu mogła sprawować niepodzielną, właściwie despotyczną władzę w domu, krótko trzymając dorastające córki, męża urzędnika i szwagra-pasożyta. Nie potrafiła w żaden sposób wyjść poza „filisterski zegarek życia”. „Słabotką mamy Malinowskiej była wspólna choroba całego mieszczaństwa: owo nie wypada, »co powie na to świat« (świat – to znaczy: pani Kogutkiewiczowa, sąsiadka z przeciwka, i jeszcze kilka kumoszek)”²³. Przy tym obsesyjnym zachowaniu pozorów najważniejsze stawało się nie to, co jesz, ale jak się ubierasz, nosisz i mieszkasz. „Do żołądka – twierdziła – nikt ci nie zajrzy, a jak cię widzą, tak cię piszą”²⁴. Mąż sypiał w ciasnej i niezdrowej sypialence, bo „dla świata musiał być duży salon, biedny, pusty, nie ogrzewany, z tandetnymi mebelkami, z zepsutym fortepianem”²⁵. W domu Malinowskich oszczędzano na jedzeniu, spożywając przysłowiową sztukę mięsa po to, aby każda córka miała nowy kapelusik lub sukienkę. Celem działań mamy Malinowskiej było zapewnienie szczęśliwej i spokojnej przyszłości każdej z córek. Za jedyną drogę awansu społecznego uznawała dobre małżeństwo dające szansę na stabilizację życiową. Temu były podporządkowane wszystkie jej myśli, plany i działania, dlatego nawet wykształcenie córek traktowała jako kapitał pomocny w znalezieniu męża, a nie sposób na usamodzielnienie się i własną drogę do kariery²⁶.

Fabula powieściowa weryfikuje jednostronność ujęcia tej postaci. Pomimo wad, w odróżnieniu od wiecznie złej, niechlujnej i pozbawionej zasad moralnych pani Dulskiej, szybko okazało się, że mama Malinowska posiada również cechy pozytywne. Przede wszystkim była schludna i czysta, porządnie uczesana; a przy tym zawsze gościnna i rozmowna. Cały jej świat wypełnili najbliżsi – „nie myślała nigdy o sobie, a zawsze o rodzinie”²⁷. Dla niej była w stanie poświęcić wszystko, nawet zapracować się „na śmierć”, o czym świadczyły jej wiecznie czerwone dłonie, obolały bok i nogi. Kochała i szanowała swego męża, który za swój jedyny, domowy obowiązek uważał oddanie całej pensji pomocnika naczelnika. Życiowo był całkowicie bierny, bo

²² A.A. Konar, *Panny...*, s. 58.

²³ Tamże, s. 56.

²⁴ Tamże, s. 58. W literaturze niemieckiej tego okresu prawda ta, wielokrotnie powtarzana brzmi: „man sieht mir auf den Kragen aber nich in den Magen” [„Patrzę mi na kołnierz, a nie do żołądka”], cyt. i tłum. za: J. Zacharska, *Filister...*, s. 145.

²⁵ A.A. Konar, *Panny...*, s. 56.

²⁶ Obszernie zagadnienie to omawia J. Zacharska w cytowanym artykule *Kariery dziewcząt...*, podrozdz. „Kariera” przez małżeństwo, s. 250-255.

²⁷ A.A. Konar, *Siostry Malinowskie...*, s. 54.

jak twierdził: „Ja pracuję w biurze, teraz ty łam sobie głowę”²⁸. Jego domowy świat wypełniało czytanie gazet, poobiednia drzemka, gra w szachy i palenie papierosów, które wieczorami wyrabiały jego córki. Nigdy nie buntował się, ale jednocześnie nie był w tym tak żaloszny jak Dulski. Dlatego mama Malinowska, żyjąc w takim małżeństwie, „wzięła na swoje barki nieustanny przymus, tysięczne ofiary i tę wieczną komedię, której poświęcała całe życie, nie pozostawiając dla siebie ani jednej godziny swobodnej, ani jednej sekundy”²⁹. W dodatku aż do końca swej ziemskiej egzystencji musiała spłacać dług, bo mąż lekkomyślnie poręczył 2000 rubli za stryja Franka. Aby uchronić rodzinę przed grożącą jej nędzą, została skazana na wieczną walkę o „grosz, o szczyptę masła, o łyżkę mąki”³⁰. Mówiła o sobie smutno: „Nie wiedziałam nigdy, co to jest młodość, co jest zabawa. Wieczne użeranie się o grosz, o każdy gałgan, o nauczyciela, o służę. Na lekarstwo dla dziecka nieraz nie było”³¹. I dodawała: „Zmarnowałam życie”³².

Ta życiowa trzeźwość zgodnie z głoszonym przez nią przekonaniem, że: „Na życie trzeba trzeźwo patrzeć” i konieczność dokonywania cudów w celu prowadzenia domu na pewnej stopie wyrobiły w jej duszy szorstkość czy wręcz opryskliwość w obyciu, ale ta kwaśność wynikała nie ze złego charakteru, tylko z nieustannych kłopotów życiowych i troski o byt. Żyła w przekonaniu, że człowiek przede wszystkim musi myśleć o szczęściu innych, a nie o zaspakajaniu własnych fantazji i słabostek. Szczęście miało dla niej charakter praktyczny. Dlatego „każde czulsze słówko uważała za przesadę, za romans, za egzaltację”³³. Ten model zachowania mamy Malinowskiej dobrze wpisuje się w tradycyjny etos mieszczański. Brak sentymentów i czułości, powściągliwość gestów i zachowań były w tej sferze pożądane i ściśle łączyły się z rzetelnością i konkretami, takimi jak: pracowitość, zapobiegliwość życiowa, solidność, spokój życia rodzinnego budowany na wzajemnym szacunku i zaufaniu. „Gdyby była wyszła nie za Jana, lecz za Piotra, spełniałaby tak samo wszystkie obowiązki, co w jej pojęciu nie uchodziło za zaletę. Bo – rozumowała bardzo trzeźwo – interesa i obowiązki w małżeństwie są wspólne i z nieszczęściem, jakie męża spotka, lub wraz z jego śmiercią – życie jego połowicy jest skończone”³⁴.

Ostatecznie doktor Klimowicz, choć początkowo rozczarowany faktem, że jego młoda żona, Maniuta, a wkrótce matka jego dzieci, okazała się daleka od ideału z jego marzeń i po prostu pospolita, docenił jednak wartość rodzinnego życia, które zaakceptował wraz z całą jego trudną codziennością. Wtedy to mama Malinowska w jego oczach urosła do postaci antycznej

²⁸ Tamże, s. 53.

²⁹ Tamże, s. 57.

³⁰ Tamże, s. 53.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 71.

³³ Tamże, s. 55.

³⁴ Tamże.

Kornelii, niestrudzonej matki Grakchów. Zrozumiał, że takie kobiety, heroiczne w zmaganiu się z trudami życia, są bardziej wartościowe niż wymarzone kochanki – w rzeczywistości domorosłe, prymitywne Wenus. Taka okazała się niedoszła artystka, Wanda, która początkowo buntowała się przeciw filisterskiemu życiu, aby przy pierwszej okazji wydać się za producenta wody mineralnej, Milera i ostatecznie stać się „karykaturą karykatury” własnej matki. Podobnie postąpiła jej siostra Janina, wychodząc za mąż za bogatego, ale dużo starszego od siebie i zużytego przez życie właściciela ziemskiego z Galicji³⁵. Ideowa przewaga Doktora nad filisterską rodziną Malinowskich okazała się zatem pozorna. Dotyczy to również szwagra Malinowskiej, stryja Franka, który kultywując styl życia szlacheckiego, staje się „pańskim dziadem”, a w końcu życiowym bankrutem i pasożytem żyjącym na koszt społeczeństwa, a właściwie brata i bratowej. Zapatrzony w szlacheckie ideały życiowe, bezmyślnie przepuł majątek, doprowadzając do prostytucji przyzwyczajone do łatwego i dostatniego życia żonę i córkę.

Dopiero oddalenie pokus egoistycznych związków, docenienie wartości „domowego ogniska” – uznanie hierarchii wartości mieszczańskich, mających swe uzasadnienie w katechizmowo pojmowanej religii pozwoliło bohaterowi na integrację wewnętrzną oraz akceptację życia takim, jakie ono jest. Ze światem godzi go kobieta – żona, ale również teściowa, owa początkowo „przerażająca” go filisterstwem, „straszna” mama Malinowska – „szary człowiek”, która po wydaniu córek za mąż potrafiła na starość stworzyć mężowi przytulny dom. Kobieta w świecie Konara powinna być przede wszystkim dobrą żoną i matką, bo rodzina – jego zdaniem – stanowi fundament społeczeństwa i jest podstawową normą i wartością. W zakończeniu omawiana powieść przez apoteozę „romantyzmu codzienności” i nobilitację drobnomieszczańskiej obyczajowości niebezpiecznie zmierza w kierunku „małomiasteczkowej sielanki” (określenie Tomasza Sobieraja) dającej schronienie przed niegodziwością tego świata. Nie oznacza to jednak, że Konar, choć potrafił dostrzec cechy pozytywne i dzięki temu zaakceptować mieszczańską aksjologię, w *Siostrach Malinowskich* głosił bezwarunkową apoteozę filisterskiego sposobu życia. W omawianej powieści pisarz zastosował ciekawy chwyt artystyczny – metodę „podwójnej gry”. Polega ona na zmyleniu oczekiwania odbiorcy. „To, co w układzie zdarzeń nacechowane bywa brakiem wartości, w finale reprezentuje wartość dodatnią. To zaś, co stanowiło w toku akcji pozorną wartość, w finale tę wartość traci”³⁶.

Jednym z najważniejszych tekstów zamykających obfitą twórczość Konara jest *Piąte koło* (1925-1926) z ciekawą kreacją „dzielnego” filistra, wychowanego na kulturze pozytywistycznej i idealach drobnomieszczaństwa, Pawła Szylerta oraz dylogia *Ojcowie, my i dzieci* (1932-1933) – rodzaj małej „sagi” poświęconej historii warszawskiej rodziny Nowikowskich, począwszy od

³⁵ Tamże, s. 215.

³⁶ J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 162.

końca lat siedemdziesiątych XIX wieku aż do odzyskania niepodległości w listopadzie roku 1918. Warszawa została pokazana tu w dwóch epokach historycznego rozwoju. W części I poświęconej starszemu pokoleniu Nowikowskich ojciec rodu Józef i matka Zofia reprezentują uboższe mieszczaństwo i charakterystyczne dla tej warstwy cechy ugruntowane w ideologii *self-made mana* takie jak: skromność, sumienność, rzetelność, uczciwość, pracowitość, solidność, czyli postulowany przez literaturę postyczeniową kult pracy wytrwałej i utylitaryzm. Nowikowski wyróżnia się głęboką wrażliwością obywatelską oraz patriotyzmem, pod którego pojęciem rozumie przede wszystkim gotowość do poświęceń w imię dobra ogółu. Tym ucieleśnieniem wspólnoty, jak by powiedział to Arnold Toynbee – jest dla niego miasto. Uczuciowo czuje się silnie związany z Warszawą – jak sam mówi – jego Warszawą. Pracując dla siebie, ma poczucie, że jednocześnie robi coś dobrego dla ogółu – dla społeczności warszawskiej. Dlatego w jego przypadku działalność gospodarcza i korzyści ekonomiczne nie zajmują pośledniego miejsca, co odróżnia go od szlachty. Natomiast jego dzieci i wnuki prezentują już inną – egoistyczną postawę życiową – pragmatyzm, snobizm i hedonizm. W ich oczach jest on godnym pożałowania dorobkiewiczem i filistrem, a w rzeczywistości to oni są ludźmi bez zasad i sumienia.

Konar w omawianej dylogii doskonale uchwycił moment kryzysu kultury i dezintegracji akceptowanych dotąd wzorców oraz norm, kiedy to w coraz bardziej modernizującym się społeczeństwie ulega zdeprecjonowaniu etos tradycyjnego mieszczaństwa, a jego miejsce zajmują egoizm, dążenie do kariery, ekspansywność, pewność siebie. Tym samym w zapomnienie odchodzi tradycja Warszawy – starej, „wczorajszej”, która „choć pod macoszymi rządami nie była już wtedy taka piękna, jak dawniej. Żle zbudowana, kocimi łbami brukowana, rzadkimi latarniami naftowymi oświetlona, z ulicami pełnymi parkanów, zapuszczonych pałacowych ogrodów i błotnistych wybojów z ciemnymi sklepikami”³⁷, a jednak w pamięci autora pozostała jako ta lepsza, bliższa sercu, bo trwająca przy ideałach moralnych. Tak więc „wszystko co najlepsze, lokuje pisarz w ostatnich latach wieku XIX. Nawet najcięższe chwile niewoli nie są w stanie stłamsić uroku dawnej Warszawy, krajobrazów „sercem pisanych”, przede wszystkim zaś tamten „styl” warszawskości cechuje się rzetelnością, szacunkiem dla tradycji, niechęcią do blichtru. Tandetne wielkomiejskie „dziś” niszczy pełne uroku „wczoraj”³⁸.

Bohaterem swych utworów Konar uczynił przede wszystkim warszawskie mieszczaństwo i inteligencję, czyli to środowisko, które wtedy nazywane było filisterskim³⁹. Przypomnijmy, że, podobnie jak mieszczaństwo, termin filister jest semantycznie nieostry. W literaturze znaczenie

³⁷ A.A. Konar, *Ojciec i my*, Warszawa 1932, s. 10.

³⁸ A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 132.

³⁹ Zagadnienie to niezwykle obszernie i wnikliwie omówiła w swej znakomitej pracy J. Zacharska, *Filister...*, w rozdz. *Historia nazwy w Niemczech, Recepja terminu filister w Polsce oraz Termin filister w literaturze Młodej Polski*.

nadawane mu było w zależności od społecznych i historycznych uwarunkowań, a „słowo filister nie brzmiało u różnych [...] autorów jednakowo”⁴⁰. Ważne jest jednak to, że walka z filistrem „nie miała wyraźnego sensu klasowego”⁴¹. Przy lekturze utworów Konara trzeba pamiętać, że dokonywane przez niego obserwacje z konieczności zostały zawężone do spraw rodzinnych, głównie do problemów życia obyczajowego oraz kwestii moralnych. Dlatego są one fragmentaryczne i w dodatku poddane silnemu wartościowaniu.

Autor *Sióstr Malinowskich* podjął próbę oderwania zagadnienia filistra od problematyki artystowskiej, choć całkowicie jej nie pominął. Tym samym, jak pisze Jadwiga Zacharska, usytuował swego filistra poza nurtem modernistycznym, co nie pozostało bez wpływu na sposób ujęcia tej problematyki w jego utworach. Nacisk położony na problematykę etyczną jest cechą wspólną dla literatury postyczeniowej silnie odczuwającej kryzys aksjologiczny i światopoglądowy. Pretekstem do ocen moralnych jest najczęściej, co również dotyczy powieści Konara, problematyka romansowa, pozwalająca na ocenę postaw bohaterów i jednocześnie stanowiąca podstawę do określenia stosunku pisarza do najważniejszych zagadnień życia społecznego, a w szczególności dla tak ważnej dla niego problematyki małżeńskiej i rodzinnej, budującej zazwyczaj powieściowe centrum. Wokół niego koncentruje się uwaga odautorskiego narratora, który swymi kompetencjami kronikarza, analityka i jednocześnie moralisty zbliża się do komentatora typu balzakowskiego⁴². Bez tych, często mocno rozbudowanych komentarzy powieści Konara sprowadzałyby się tylko do awanturnych historii romansowych, a tak pełnią funkcję poznawczą, rozrywkową i dydaktyczną.

Autor *Jesieni* był pisarzem, który, obok takich twórców jak np. Artur Gruszecki czy Wacław Gąsiorowski, potrafił docenić rolę powieści środowiskowej, wpisującej się w obręb szeroko rozumianej prozy o charakterze dokumentarnym, pozwalającej na lepsze uchwycenia wzajemnie determinujących się cech indywidualnych i zbiorowych, a zatem tego, co konkretne z tym, co ogólne. Kategorią środowiska czy też „środowiskowości” posługiwano się w trzech znaczeniach: jako najbliższego otoczenia człowieka sprowadzonego do rodziny, miejsca urodzenia, wychowania, dorastania i związanych z tym warunków; środowiska zawodowego lub emocjonalnego poczucia wspólnoty, przynależności do danego środowiska czy też do danej grupy społecznej oraz związanych z tym konsekwencji⁴³. Powieści Konara dzięki wierności

⁴⁰ M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Warszawa 1965, s. 63.

⁴¹ Tamże.

⁴² J. Zacharska, *Filister...*, s. 107. J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 164-165.

⁴³ A. Zalewska (*Polska powieść środowiskowa w okresie międzywojennym*, [w:] tejże, *Na obrzeżach wielkości. Szkice o literaturze XIX i XX wieku*, Warszawa 2009, s. 232) pisze, że: „Powieść środowiskowa oprócz literackiego „odnotowania” istnienia danego środowiska zawodowego czy społecznego swoistego rejestru zwyczajów, obyczajów i wyznaczonego kodeksu moralnego, traktuje je zawsze w aspekcie oddziaływania na los jednostki, co prowadzi do ujęć deterministycznych. Celem każdej powieści środowiskowej jest obserwacja – często zamierzona [...] środowisk

w odtwarzaniu zjawisk miejskiego życia zbliżają się do formuły powieści środowiskowej, co dotyczy przede wszystkim *Jesieni* i *Panien*, choć nie do końca się w nią wpisują, stąd trudno nazwać je „dokumentami” epoki. Konar „był to naturalista, tylko że z odrazą do zdzierania skóry z duszy ludzkiej, naturalistą nie na sposób Zoli, lecz na sposób Turgeniewa, no i »comme de raison«, jak by on sam powiedział na sposób Flauberta”⁴⁴. Pozostał pisarzem z kręgu literatury popularnej o charakterze obyczajowym i rozwojowym, konsekwentnie uprawiającym „krecią dydaktykę” mającą prowadzić ku rewolucji moralnej, a ta do odnowy świata coraz bardziej pogrążającego się w aksjologicznym kryzysie.

Dlatego przy badaniu modelu powieściowego Konara warto zwrócić uwagę na charakterystyczne dla literatury tego czasu wzajemne powinowactwo sztuki dramatycznej i powieściowej, czego potwierdzenie odnajdziemy w twórczości takich „mieszczańskich” pisarzy jak np. Bałucki czy Perzyński. Niewątpliwie na kształt tekstów epickich Konara wpłynęły jego związki z teatrem mieszczańskim realizującym komercyjny „repertuar codzienny” oparty na popularnych wtedy *pièce bien faite* pióra Scribe’a, Sardou czy Augiera. W przypadku pisarstwa Konara na diagnozę rzeczywistości i sposób jej prezentacji niewątpliwie miała wpływ określona tradycja teatralna oparta głównie na zasadach pragmatyki oraz rzemieślnicza technika pisarska i konwencja sceniczna⁴⁵. Z założenia pisarzowi obcy był dramat środowiskowy – rodzinny, którego modelowe warianty stworzyli Ibsen, Hauptmann czy Strindberg, pełniące funkcję najbardziej typowego medium naturalistycznego, skutecznie demaskującego wszelkie patologie życia rodzinnego⁴⁶.

Teksty Konara można potraktować jako szczególny konstrukt estetyczny i ideowy. Na tle środowiska wielkomiejskiego lub, rzadziej, małomiasteczkowego rozgrywają się dramaty różnych, najczęściej powikłanych stosunków międzyludzkich, a dominujący w strukturze powieści wątek miłosny nie tylko spaja całość powieściowego świata, ale staje się nośnikiem nadbudowanej nad wątkiem romansowym warstwy znaczeń ideologicznych. Romansowość tych powieści jest zatem pozorna. Najważniejsza okazuje się warstwa ideologiczna tekstu dodatkowo wzmocniona przez obszernie wprowadzony dyskurs odautorski. Ostatecznie najważniejsze okazują się nie komplikacje romansowe, dość szablonowo zresztą zaprezentowane, ale odczytanie moralnego sensu prezentowanych historii opartych na barwnej fabule fundowanej na matrycy teleologicznej i realizującej proste schematy awanturczo-romansowe z elementami grzesznej ekscytacji lub

ludzkich. O ich wyodrębnieniu i literackiej penetracji decyduje o kompozycji utworu i konstrukcji bohatera. [...] losy jednostek ustępują [...] na dalszy plan wobec ogólnego obrazu życia społecznego”.

⁴⁴ A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 258.

⁴⁵ D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, [w:] tejsze, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t.1, Wrocław 2006, s. 284 i passim.

⁴⁶ G. Matuszek, *Dramaty naturalistyczne*, Kraków 2001, s. 64 i passim.

świętego oburzenia. W przypadku pisarstwa Konara należałoby nie tyle mówić o próbie odwzorowania realnego świata, co o kreacji rzeczywistości powieściowej opartej na fabule fikcyjnej służącej celom dydaktycznym. Można zatem powiedzieć, że jego utwory sprzeciwiają się naturalistycznemu obiektywizmowi w przedstawianiu zjawisk i absolutyzacji natury. A zatem należałoby raczej mówić o dążeniu do naturalności w połączeniu z prawdą w spojrzeniu na życie we wszystkich jego wymiarach.

Autor *Bankrutów* nigdy nie przestał być pisarzem-moralistą koncentrującym swą uwagę na etycznym wymiarze literatury. Nie stracił tym samym wiary w to, że człowiek pomimo swej natury jest zdolny wziąć odpowiedzialność za siebie i świat. Dlatego nie zrezygnował z kwalifikacji moralnej czynów ludzkich, o czym świadczą jego „złote” myśli zebrane w tomie *1000 aforyzmów* (1936) w sposób najpełniejszy ujawniające jego światopogląd⁴⁷. Ostatecznie to nie weryzm, tylko aksjologia i moralistyka zbliżona do dydaktyzmu i kazuistyki sumienia, zdominowały warstwy powieściowe w utworach Konara. Narrator, dający się utożsamić z autorem powieści, uobecnia się w omawianych utworach jako wyraziciel poglądów formułowanych zgodnie z własnym światopoglądem i jednocześnie docenia rolę narzuconą mu przez fakt społecznego pośredniczenia między rzeczywistością kreowaną a rzeczywistością społeczną, która została, w ograniczony co prawda sposób, ale jednak, wprowadzona w obręb tych powieści. Narrator, narzucając odbiorcy określony pogląd na temat powieściowych zdarzeń, zachowania osób i ich poglądu na świat, staje się wyrazicielem określonych dyrektyw sądzenia. Konar starał się ograniczać wiedzę narratora na rzecz wiedzy bohaterów, co niewątpliwie miało wpływ na obiektywizm obrazu literackiego. Narrator przyjmuje wtedy perspektywę jednej z postaci, w tym przypadku najczęściej rezonera odautorskiego, który okazuje się zdolny do narzucenia swego obrazu rzeczywistości jak np. doktor Klimowicz w *Siostrach Malinowskich*, Klara d’Albani, czyli Mańka Wilczek w *Jesieni* lub Pawelek w *Piątym kole*. Tym samym wydawać by się mogło, że zyskuje on w ten sposób prawo do wyrażania własnego sposobu widzenia i oceny środowiska, a przez to interpretacji świata w ogóle. Ale to upodmiotowienie jest pozorne, bo tak naprawdę przez cały czas jesteśmy w rzeczywistości zdominowanej przez jeden światopogląd – odautorski.

Konar, ograniczając się w swych utworach głównie do obserwacji moralno-obyczajowej, odsuwał problematykę społeczną na plan dalszy. To tłumaczy brak epickiej pełni czy szerszej perspektywy w jego powieściach, pisanych w trosce o jednoznaczny odbiór. Słabość diagnozy społecznej wynika tu ze stosunkowo wąskiego zakresu obserwacji społeczno-obyczajowej, ograniczającej się do mikroprzestrzeni miejskiej i klasy średniej, co w połączeniu z brakiem

⁴⁷ J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 150 i passim.

pogłębionej perspektywy psychologicznej i egzystencjalnej tych tekstów, pozbawionych najczęściej bogatej i uszczegółowionej fizjonomiki, epatujących motywami romansowymi, niebezpiecznie zbliżającymi się do taniego sentymentalizmu, operujących uproszczeniami, dającymi wizję świata w jakiś sposób intelektualnie ubogą i ideowo anachroniczną. Józef Nowakowski zwrócił uwagę, że proza ta, pełna literackich braków i niedoskonałości, nosi znamiona homogenizacji, wszelkich uproszczeń, a we fragmentach nawet degradacji cech i wartości literatury wysokiego obiegu artystycznego Młodej Polski zauważalnej na różnych poziomach tekstu powieściowego, charakterystycznej dla pisarstwa popularnego. Każda z powieści Konara, stanowiąca odmianę modernistycznej powieści popularnej, jest co prawda tworem złożonym pod względem struktury, ale jednocześnie synkretycznym, łatwo przyswajającym ustanowione konwencje i stereotypy, łączącym w ramach swej struktury elementy dydaktyczne oraz te zapożyczone z romansu sentymentalnego, moralnego, powieści społeczno-obyczajowej, psychologicznej, dziennikarskiej, rodzinnej, małżeńskiej i środowiskowej, powieści angielskiej „wiktoriańskiej”, niemieckiej biedermeierowskiej i francuskiego romansu⁴⁸.

A zatem podsumowując te rozważania, można powiedzieć, że pomimo ambicji pisarskich Konara jego modelowa powieść oparta jest na wzorcach narracyjnych wykształconych z jednej strony pod wpływem pozytywistycznego utylitaryzmu czy interwencjonizmu, co pozostawało w zgodzie ze służebnymi i edukacyjnymi wzorcami literatury, a z drugiej z postulatami powieści realistycznej dowartościowującej związkę dzieła literackiego z otaczającą pisarza rzeczywistością, oraz naturalistycznej powieści środowiskowej związanej z konkretnymi grupami społecznymi i zawodowymi⁴⁹. Całość tak skonstruowanego przez Konara powieściowego świata służyć ma udokumentowaniu moralnej wartości „filisterstwa”. Tym samym pisarz uprawia charakterystyczną dla literatury popularnej „krecią dydaktykę”. Zespalać dyrektywy *biedermeieru* z wybranymi elementami światopoglądu pozytywistycznego na zasadzie podobieństwa poszczególnych idei i kategorii, i „stosując zasadę »podwójnej gry«, z przesłanek pozornie antyfilisterskich, udało mu się stworzyć pochwałę filisterstwa jako normy życiowej pozostającej w opozycji do aksjologii szlachecko-arystokratycznej. Heroizm prostych cnót to moralistyczny podtekst powieściowych „gier” A.A. Konara⁵⁰. A te wartości znajdują dla siebie uzasadnienie w tym wszystkim, co określane jest mianem skromności i *mediocritas*, dających podstawy do

⁴⁸ Jacek Kolbuszewski wśród „klasyków” popularnej powieści modernistycznej obok Konara wymienia Gruszeckiego, Gąsiorowskiego, Ludwika Stasiaka, Juliusza Germana, Zygmunta Bartkiewicza, Wandę Bączkowską-Grot, Gustawa Daniłowskiego, Józefę Kisielnicką, Helenę Mniszkównę, Mieczysława Srokowskiego, Kazimierza Przerwę-Tetmajera. Tenże, *Powieść popularna modernistyczna*, [w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 479. Obszerniej na ten temat pisze m.in. w *Oswajaniu modernizmu. O poetyce powieści popularnych lat 1896-1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury*, pod red. B. Zakrzewskiego i A. Bazana, Wrocław 1987.

⁴⁹ M. Stępień, *O „małym realizmie” młodej prozy*, [w:] *Czy „mały realizm”?*, pod red. J. Kajtocha i J. Skórnickiego, Warszawa 1967, s. 87.

⁵⁰ J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 164.

zbudowania mitu „dobrego człowieka”, prezentującego sobą takie wartości jak: szlachetność serca, altruizm, praca i kult życia rodzinnego⁵¹.

Dochodzimy zatem do wniosku, że na kształt myślowy i ideologiczny oraz aksjologię powieści Konara, co zresztą nie było wyjątkiem w tym okresie, czego przykładem są powieści Gawalewicza, wpływ miała ideologia *biedermeieru*⁵², udomowionego czy oswojonego romantyzmu i szczególnie interpretowanego pozytywizmu⁵³. Polegała ona na dostosowaniu wyznaczników kultury wysokiej do potrzeb szerszego ogółu odbiorców sztuki. Było to wynikiem procesów społecznych związanych z coraz większą demokratyzacją i umasowieniem kultury, podlegającej homogenizacji, ukształtowanej na gruncie kultury polskiej w latach pięćdziesiątych XIX wieku, a następnie wzbogaconej o elementy ideologii pozytywistycznej, zawężonej głównie do idei utylitaryzmu i franklinizmu⁵⁴. W przypadku utworów Konara – moim zdaniem – mamy najczęściej do czynienia z wariantem biedermeierowskiej powieści *Schicksalsdrama*, czyli „dramatu losu”. Co prawda Konar pomniejszył czy nawet ograniczył wpływy Opatrzności na ludzkie biografie, to jednak w wykreowanym przez niego mikrokosmosie powieściowym nic nie dzieje się

⁵¹ Tenże, *Konar...*, s. 266. Zob. M. Micińska, dz. cyt., s. 62.

⁵² W. Geismeyer (*Biedermeier*, Leipzig 1979, s. 9) tak opisuje ewolucję znaczenia i zabarwienia emocjonalnego słowa *bieder*: „Słowo *bieder* [zacny, dzielny – przyp. M.J.O.] i utworzona od niego nazwa *Biedermannes* miały początkowo wyłącznie pozytywne, a nawet heroiczne znaczenie, występowały łącznie z określeniami takich cech, jak wierność, szczerłość, dzielność i szacowność. W tym sensie słowa te używane były jeszcze w pierwszej połowie XIX w. Co prawda już wtedy czasami w słowie *Biedermann*, używanym przez klasyków i w literaturze końca XVIII wieku, pojawił się niekiedy podtekst ironiczny, ale nie miało to wpływu na ogólnie biorąc pozytywne znaczenie słowa. Zostało ono nawet podkreślone w ruchu ojczyźnianym, przede wszystkim przez nawiązujących do tradycji moralizujących ideologów jak Ernst Moritz Arndt i Friedrich Ludwig Jahn, dla których *bieder* i *Biedermann* oznaczały zarówno cnoty patriotyczne, jak i mieszczańską solidność. Ale z powodu rozbieżności między tym ideałem a rzeczywistością mieszczańskiego samozadowolenia, ograniczoności i obludy moralnej słowa te straciły wiarygodność. W polemikach przedstawiciele opozycji rewolucyjno-demokratycznej, np. Ludwiga Boerne’a czy Heinricha Heinego zostały całkowicie ośmieszone, tak że przynajmniej do roku 1848 nie mogą być użyte bez ironii. I tak już zostało do dziś, *bieder* i *Biedermann* we współczesnych użyciach mają odcień staroświecko-ironiczny i oznaczają układną ograniczoność, wsteczną naiwność, obludę moralną, a nawet fałsz i hipokryzję” [cyt. i tłum. za: J. Zacharska, *Filister...*, s. 21].

⁵³ Model światopoglądu i aksjologii *biedermeieru* na podstawie: M. Kurkowska, *Biedermeier polski? Idealy niemieckiego mieszczaństwa i ich recepcja na ziemiach polskich (1859-1863)*, maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. M. Wawrykowej, Warszawa 2000; M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2; B. Mądra, *Biedermeier*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea, A. Kowalczykowej, Warszawa 1991, s. 102-103.

⁵⁴ Według T. Sobieraja światopogląd *biedermeieru* jako sposób życia i stan umysłu uobecnił się na ziemiach polskich najpełniej w czasach politycznego zastoju po wypadkach roku 1848 i przetrwał w mocno już zdezaktualizowanej formie do wydarzeń styczniowych z roku 1863, a następnie wszedł w związki z wczesnym programem pozytywistycznym, zwłaszcza zbieżne okazały się ideały dotyczące pracy i podporządkowania się ogółu normom ogólnym (w przypadku pozytywizmu były to normy społeczne, a biedermeieru – transcendentne). Zdaniem badacza: „Tyle że pozytywizm potrafił je wprząc w system oparty na zachodnioeuropejskiej myśli socjologicznej, podczas gdy biedermeier był ofertą intelektualnie i filozoficznie ubogą, przykrawającą niektóre treści światopoglądu romantycznego do potrzeb środowisk mieszczańskich (w Niemczech przede wszystkim) lub niektórych szlacheckich w Polsce. Znamienne, że refleksy biedermeieru pojawiały się w literaturze postyczniowej dopóty, dopóki pomijała ona problematykę narodową. Gdy wielu realistów sięgnęło po nią, zarzucić musieli konformistyczne ideały poprzedników. Inaczej, oczywiście, rzecz się ma w przypadku twórczości autorów drugorzędnych, którzy relikty myślenia biedermeierowskiego pielęgnowali długo i pieczołowicie, jeszcze w dobie Młodej Polski. Wówczas to występowały one najczęściej jako wzorce kultury mieszczańskiej, choć mogły też przybierać postać (drobno)szlacheckiej idylli”. (T. Sobieraj, *O prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999, s. 100-101).

przypadkowo. Ludzkie historie determinowane są przez miejsce urodzenia, wpływy środowiska, w którym bohaterowie się wychowują, i nabyte doświadczenia życiowe, nie bez udziału wrodzonych cech charakteru. Za dobre wybory zostają oni nagrodzeni, a za złe ukarani. Dobrze widoczne jest to na przykładzie losów bohaterów *Sióstr Malinowskich*. Zarówno Wanda, jak również Janina poniosły życiową klęskę, a przez zły wybór drogi życiowej (życiowych partnerów) skazane zostały na stopniową demoralizację i wykolejenie. Sztuka życiowa – zdaniem Konara – polega bowiem na umiejętności akceptacji tego, co otrzymujemy od losu. Owo „pogodzenie się” z nim należy rozumieć jako umiejętność przystosowania się do zastanej rzeczywistości, przede wszystkim w jej społecznym wymiarze. A to, tak jak w przypadku doktora Klimowicza, a potem Pawelka Szylerta, owocuje mądrością życiową, wewnętrznym spokojem oraz samozadowoleniem.

Głównym grzechem społecznym, takim jak egoizm, snobizm, materializm, utracjuszostwo, kastowość Konar przeciwstawia ideały umiejętności poprzestania na małym, zdrowia moralnego, pracowitości, wyrzeczenia, rzetelności, solidności, solidaryzmu społecznego, ofiarę serca i zdrowy rozsądek. To one są dla pisarza podstawą dla wykreowania terapeutycznego, budowanego na fundamencie utopijnego myślenia mitu „dobrego człowieka”, konsekwentnie realizowanego w całej jego twórczości, ze szczególnym nasileniem po roku 1905, a następnie w dwudziestoleciu międzywojennym. Mit ten skierowany przeciw idei rewolucji, jak również przeciw ideologiom nacjonalistycznym Konar uczynił podstawą swego programu naprawy świata⁵⁵. To tłumaczy, dlaczego w swych tekstach pisarz nie unikał konwencji melodramatycznej, zgodnie z którą świat przedstawiony ukształtowany został pod wpływem nieprzezwyciężonej potrzeby zbawienia nie tyle jednostki, co właśnie świata⁵⁶. Heroizm jego bohaterów nie polega bynajmniej na prometeizmie i męczeństwie za sprawę ogółu, składaniu z siebie ofiary, obowiązku, tylko na realizowaniu wzorców *mediocritas*, pozostających w opozycji do, tak chętnie kompromitowanych przez Konara, wzorców życia promowanych przez kręgi arystokratyczno-szlacheckie oraz przez warstwę kosmopolitycznej burżuazji. Pomimo że niebezpiecznie groziło to zamknięciem się bohaterów w wąskim kółku spraw rodzinnych, to głównym przesłaniem ideowym i fundamentem aksjologii w omawianych powieściach, a zwłaszcza w *Pannach Malinowskich*, stało się dowartościowanie i ochrona instytucji rodziny. W ten sposób świat cnót mieszczańskich czy też drobnomieszczańskich w wersji zbliżonej do katechizmowej nabiera tu szczególnej wartości, gdyż umożliwia budowanie mitów mieszczańskich pozwalających tej klasie społecznej na stworzenie własnej aksjologii, a przez to na określenie własnej tożsamości i zyskanie autonomii

⁵⁵ J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 200.

⁵⁶ Zob. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodram, and the Mode of Excess*, New York 1985, s. 170 i passim.

w społeczeństwie⁵⁷. Pisarz konsekwentnie traktuje zło w kategoriach winy indywidualnej – grzechu, czyli przekraczania przyjętej społecznie miary, co ma potwierdzać ważną dla *biedermeieru* prawdę, że człowiek nie może podążać tylko za głosem namiętności, ale musi uznać zobowiązania życiowe, w ten sposób dochowując wierności Bożym przykazaniom i zachowując spokój sumienia. Pycha czy zachłanność prowadzą człowieka do zguby moralnej, co ma swe konsekwencje w wymiarze indywidualnym i społecznym. W tym pisarz dostrzega niebezpieczeństwo demoralizacji jednostek i źródła anomii społecznej. Konar, jak widać, w swych utworach odchodził od głęboko krytycznej wizji mieszczańskiego świata charakterystycznej dla Ibsena, Zoli, Hauptmanna, czy Zapolskiej, a jego powieści przez unikanie ukazywania napięć i konfliktów społecznych w swej warstwie ideowej skazane zostały na uproszczoną moralistykę. Niewątpliwie zapewniało im to poczytność wśród określonej grupy czytelników, co odgradzało je od utworów dojrzałego realizmu, skazując na zamknięcie w wąskiej konwencji *biedermeierowskiej*, opartej głównie na schematach melodramatycznych i sentymentalnych.

Podsumowując całość naszych rozważań, można powiedzieć, że autor *Bankrutów* nie unikał problemów współczesności – analizował, opisywał i stawiał diagnozę swym czasom, ale próbując rozwiązać wszelkie dylematy, dawał czytelnikowi gotowe propozycje ideologiczne. Opowiedzenie się przez niego za określoną aksjologią prowadziło ku nieuniknionej ideologicznej instrumentalizacji tekstów, a w związku z tym do konwencjonalizacji intryg powieściowych połączonych z uproszczeniami czy stereotypizacją fabuły i postaci, operowaniem kliszami, schematami, w tym uproszczonymi genotypami⁵⁸. Te uproszczenia, typowość sytuacji i postaci służą prezentacji jednoznacznie dających się waloryzować postaw moralnych i wyeksponowaniu warstwy ideowej tekstu opartego na matrycy teleologicznej. Tak więc świat powieści mieszczańskich Konara jest z góry zaprojektowanym konstruktem o charakterze perswazyjnym – mocno ideologizowanym i aksjologicznym.

Pasja pisarza-moralisty i społecznika realizuje się zatem w innym wymiarze, niż ma to miejsce w pisarstwie wielkich realistów – Prusa, Świętochowskiego, Orzeszkowej czy nawet Niedźwieckiego lub Perzyńskiego. Pomimo że Konar był człowiekiem wykształconym i posiadał znaczne ambicje pisarskie, to jednak jego pisarstwo nigdy nie osiągnęło poziomu tekstów Balzaka, Flauberta, Zoli czy France’a, a z polskich pisarzy Prusa, Zapolskiej, Żeromskiego czy Reymonta. Nie udało się Konarowi stworzyć dzieła wieloaspektowego na miarę Zolowskiego cyklu *Rougon-Macquartów*, ani o formacie *Pani Bovary* Flauberta, *Anny Kareniny* Tolstoja, *Budenbrooków* Manna czy licznych powieści Teodora Fontane’a z *Effi Briest* włącznie. Słusznie

⁵⁷ J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 186-187.

⁵⁸ Tenże, *Konar...*, s. 266.

zatem Nowakowski nazwał Konara „historiozofem» klasy średniej i rzecznikiem *biedermeierowskiej* terapii w sentymentalnym stylu”⁵⁹. Tym samym trzeba przyznać rację Andrzejowi Z. Makowieckiemu, że:

W ten sposób stał się Konar rejestratorem kryzysu warszawskiego mieszczaństwa w końcu XIX i na początku XX wieku. Zapatrzony w romantyczno-pozytywistyczny ideał swojej warstwy odrzucał zarówno wszelkie objawy wielokapitalistycznej degrengolady cnót mieszczańskich jak i pozostałości szlacheckich objawiającej się w próżniaczym trybie życia miejskiej arystokracji rodowej i „złotej młodzieży”. Pozostawał obrońcą warszawskiego „heroicznego” filistra [podkr. – M.J.O.]⁶⁰.

Przekłada się to na słowa bohaterki *Oazy* Konara, Loli Bończa-Jastrzębskiej, wydanej za mąż za człowieka ze sfery mieszczańskiej, która pomimo kilku lat trudnego, małżeńskiego pożycia, wygłasza pochwałę stabilizacji i codzienności, a zwłaszcza „filisterki ziemi, rok rocznie po mieszczańsku zapładnianej słońcem” oraz natury, „która nie szuka nadzwyczajności, lecz jest banalnym warsztatem ciężkiej, codziennej pracy i codziennych, banalnych rozkoszy istnienia”⁶¹.

Powieści Konara sytuują się raczej w pobliżu utworów Gustawa Freytaga (1816–1895), autora ważnej i w swoim czasie poczytnej w literaturze niemieckiej powieści *Soll und haben* (1855), w której wykreował on określoną wizję mieszczańskiego świata z pozytywną postacią „dzielnego” filistra, „człowieka zacnego”, znanego ze swej solidności i całkowitej lojalności wobec firmy, Antona Wohlfahrta, obdarzonego znaczącym nazwiskiem, dającym się na język polski przetłumaczyć jako „Dobroczytny”. Nagrodą od losu za taką solidną postawę życiową jest szczęśliwe małżeństwo z młodszą siostrą bezdzietnego pryncypała, Sabiną, która podobnie jak Wohlfahrt obdarzona jest instynktem moralnym i w życiu kieruje się normami moralnymi obowiązującymi w jej sferze społecznej. W swej powieści Freytag zamieścił katalog pozytywnych cech mieszczańskich, takich jak: prawość, zacność, uczciwość, zamiłowanie do porządku, cnota poprzestawania na małym, optymizm życiowy, pobożność i patriotyzm. Rodzina i kościół to dla niemieckiego pisarza dwie podstawowe podpory społeczeństwa. *Soll und haben* należy odczytać jako pochwałę pełnego umiaru, spokojnego, skromnego i pracowitego życia mieszczańskiego. Czas bezwzględnej krytyki tej warstwy społecznej nadszedł dopiero wraz z pisarstwem Teodora Fontane czy Tomasza Manna.

Natomiast w literaturze polskiej obok utworów Konara za *biedermeierowskie* „z ducha” można przy poczynionych zastrzeżeniach uznać teksty Kosiakiewicza, Gawalewicza, Grot

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 130-131.

⁶¹ A.A. Konar, *Oazy*, Warszawa 1904, s. 400.

-Bączkowskiej, Jaroszyńskiego czy Stasiaka. Trudno nie zgodzić się, ze stwierdzeniem Nowakowskiego, że: „literatura popularna, realizując rozrywkowo-dydaktyczne cele, może niekiedy bezpośrednio i pośrednio wskazać i odsłaniać ciekawe procesy zachodzące w kulturze i w różnych dziedzinach społecznego życia”⁶², to jednocześnie nie pozwala uznać tekstów z tego kręgu za pogłębione społecznie i psychologicznie studia, szeroko potraktowane epickie syntetyzacje życia narodowego w dobie postyczeniowej. Brak w nich typowych, reprezentatywnych przykładów cech mieszczańskich, a romansowe fabuły ograniczają się do prezentacji codziennych zdarzeń na przykładzie biografii pojedynczych bohaterów, rzadziej całych rodzin, wywodzących się głównie ze środowisk drobnomieszczańskich – rzemieślników, niższych urzędników, rzadziej kupców, czyli tych uznawanych przez twórców młodopolskich za typowo filisterskie, mydlarskie, kołtuńskie. Tym samym stają się one źródłem negatywnie wartościowanych przez narratorów-autorów przykładowych postaw moralnych czy gustów estetycznych. Ta wybiórczość nie pozwala na zbudowanie w szybko modernizującym się świecie portretów reprezentatywnych dla całego polskiego mieszczaństwa. Bohaterowie Konara, ani żadnego z utworów powyższych pisarzy, nie reprezentują zatem kultury mieszczańskiej w wersji modelowej i uniwersalnej. Rozpoznanie to potwierdza brak w literaturze polskiej dającego się wyodrębnić, osobnego, wyrazistego nurtu, realizującego w sposób dojrzały i samodzielny tematykę mieszczańską⁶³. Można tylko wskazać pojedyncze, dziś już całkowicie zapomniane tytuły, obecne najczęściej w obrębie literatury popularnej, stanowiące jednak dobry wstęp do lektury dzieł Zapolskiej, Żeromskiego, Reymonta, czy Berenta, ale nie są to przecież z założenia powieści „mieszczańskie”.

⁶² J. Nowakowski, *Biedermeierowska...*, s. 202.

⁶³ J. Zacharska, *Filister...*, s. 153. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w ówczesnej literaturze dowartościowanie mieszczaństwa ma miejsce przede wszystkim w powieściach historycznych np. Wiktora Gomułickiego (*Cudna mieszczałka, Miecz i łokieć*), Walerego Przyborowskiego (*Szwedzi w Warszawie*, jego powieściach z końca XVIII w., np. *Oblężenie Warszawy*) oraz Józefa Ignacego Kraszewskiego (np. *Dziecięciu Starego Miasta*) czy poezji, np. Or-Ota. Zob. M. Micińska, dz. cyt., s. 69-83.

SUMMARY

In the world of forgotten novels Alfred Konar

Alfred Alexander Konar (1862-1940) created a chronicle of life in Warsaw, all its social strata, especially the middle class as a social group. The concept of bourgeois ideas in his case shall be understood as a certain belief, mentality, style of behavior. Simple virtues of heroism have its justification in what is referred to as mediocrity, which gave the writer a base to build an anti-revolutionary myth of a "good man". Each of Konar's novel is a variation of the popular modernist novels. It is a complex creation, combine elements of the English "Victorian" novel, the German Biedermeier and the French romance. The weakness of the social diagnosis lays in a narrow range of socio-moral observation, limited to urban and middle class, which, combined with lack of in-depth psychological perspective of these texts, using motifs of romance and didacticism, gives a vision of a world ideologically anachronistic.

KEYWORDS

Biedermeier, bourgeoisie, narrow-mindedness, city, prosperity, lie, profit

BIBLIOGRAPHY

1. Brooks P., *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodram, and the Mode of Excess*, New York 1985.
2. Geismeyer W., *Biedermeier*, Leipzig 1979.
3. Grzegorzczak P., *Konar Alfred Aleksander*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 13, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967-1968, s. 446-447.
4. Grzymała-Siedlecki A., *Nie pożegnani*, posł. J. Krzyżanowskiego, Kraków 1972.
5. Grzymała-Siedlecki A., *Pisarz arcywarszawski*, „Stolica” 1966, nr 16.

6. Ihnatowicz E., *Słowo wstępne*, [w:] *Mieszczczyństwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2000, s. 7-11.
7. Kolbuszewski J., *Oswajanie modernizmu o poetyce powieści popularnych lat 1896-1905*, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury*, pod red. B. Zakrzewskiego i A. Bazana, Wrocław 1987, s. 55-72.
8. Kolbuszewski J., *Powieść popularna modernistyczna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 477-479.
9. Konar A.A., *Panny Malinowskie*, Warszawa 1959.
10. Konar A.A., *Oazy*, Warszawa 1904.
11. Konar A.A., *Ojcowie i my*, Warszawa 1932.
12. Konar A.A., *1000 aforyzmów*, Warszawa 1936 .
13. Kosiakiewicz W., *Monografista Syreniego Grodu*, „Świat” 1908, nr 51, s. 18.
14. Kosiakiewicz W., *Widmo*, Warszawa 1974.
15. Kurkowska M., *Biedermeier polski? Ideaty niemieckiego mieszczyństwa i ich recepcja na ziemiach polskich (1859-1863)*, maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. M. Wawrykowej, Warszawa 2000.
16. Makowiecki A.Z., *Alfred Aleksander Konar – pisarz arcywarszawski*, [w:] *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, pod red. D. Knysz-Tomaszewskiej, R. Taborskiego i J. Zacharskiej, Warszawa 1998, s.128-133.
17. Matuszek G., *Dramaty naturalistyczne*, Kraków 2001.
18. Mądra B., *Biedermeier*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Warszawa 1991, s.102-103.
19. Micińska M., *Między Królem Duchem a mieszczyńszczyzną. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890-1914)*, Wrocław 1995.
20. Nowakowski J., *Proza Z. Bartkiewiczą, J. Germana, A. A. Konara. Tradycja – dekadencja – przygoda*, Rzeszów 1976.
21. Nowakowski J., *Konar Alfred Aleksander*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 266.
22. Ossowska M., *Moralność mieszczańska*, Warszawa 1965.
23. Ratajczakowa D., *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, [w:] *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t.1, Wrocław 2006, s. 284-300.
24. *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 2, Warszawa 1964.
25. Sobieraj T., *O prozie Mariana Gawalewiczę*, Poznań 1999.

26. Stępień M., O „*małym realizmie*” *młodej prozy*, [w:] *Czy „mały realizm”?*, pod red. J. Kajtocha i J. Skórnickiego, Warszawa 1967, s. 89-107.
27. Zacharska J., *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996.
28. Zacharska J., *Kariery dziewcząt z mieszczańskiego domu w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2000, s. 247-263.
29. Zalewska A., *Na obrzeżach wielkości. Szkice o literaturze XIX i XX wieku*, Warszawa 2009.
30. Żmigrodzka M., *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, s. 379-405.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

„HARFA ORFEUSZA” – UWAGI NA MARGINESIE TWÓRCZOŚCI MARII KOMORNICKIEJ

HANNA RATUSZNA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

W artykule pod tytułem *Do kwestii: „Co myśli i czego chce nowe pokolenie?” Sprostowanie i wyznanie*, zamieszczonym w „Głosie” z 1900 roku, w numerze 25¹ Maria Komornicka określiła swój stosunek do autora *Confiteor*, równocześnie przedstawiła zarys programu artystycznego:

Od „szkoły krakowskiej” dzieli mnie jeszcze jedna różnica: pogarda dla tłumu, której nie posiadam. Wstrętnie i głupio dla mnie brzmi brutalna formuła „mistrza”: „masom potrzebny jest chleb, nie sztuka”. Na najniższym nawet stopniu życia ludzkiego pojawia się uczucie głodu. Wraz z głodem odczuwa człowiek strach i tęsknotę, te dwie podstawy religii, więc sztuki; równocześnie znajduje ogień i oddaje mu cześć,

¹ M. Komornicka, *Do kwestii: „Co myśli i czego chce nowe pokolenie?” Sprostowanie i wyznanie*, „Głos” 1900, nr 25, s. 396-397. Artykuł ten stanowił odpowiedź na niepochlebne recenzje tomu *Baśnie. Psalmodie*, m.in. Aurelego Drogoszewskiego („Prawda” 1900, nr 21, 22), Wacława Wolskiego, Piotra Chmielowskiego („Kurier Codzienny” 1900, nr 30). Pisze o tym m.in. K. Turkowska w przedmowie do M. Komornicka, *Baśnie. Psalmodie*, oprac. K. Turkowska, Łódź 2013, s.120. W wydaniu tym, w *Aneksie*, został zamieszczony cytowany artykuł.

upatrując w nim niepojętą tajemnicę. Sztuka w swej najpierwotniejszej, najżywotniejszej i najwyższej formie – w formie religii, jest masom potrzebna na równi z chlebem – i jak chleb rozumiała. Biada dziełom, które istnieją tylko dla wybranych: zginą nie tylko bez chwały, lecz i bez wpływu. Arcytwór rozumieją nawet drzewa i zwierzęta, gdyż będzie jak harfa Orfeusza...²

Poezja miała być „harfą Orfeusza”, a zatem – orężem, wybawieniem, które przychodzi po stracie. Tracki pieśniarz stał się symbolem artysty niosącego światu pieśni. Doświadczenie transgresji naznaczyło jego twórczość stygmatem klęski, poczuciem braku. Orfeusz, którego „oszukali bogowie” (Platon), stał się Wielkim Wtajemniczonym nie tylko w misterium śmierci (otchłanie Hadesu pozwoliły mu poznać sens śmiertelnej metamorfozy), lecz także życia (twórczość rodzi się z poczucia braku, pustki, której nikt i nic już nigdy nie zapełni, jest sensem i celem istnienia). Autorka Biesów wpisuje postać Orfeusza we własną twórczość, jest on symbolem zaprzepaszczonej mocy i zwycięskiej roli pieśni.

1.

Maria Komornicka³ jest nie tylko poetką przelomu wieków XIX i XX, artystką, przeciwstawiającą się stereotypom, jej twórczość ma nowoczesny charakter, zapowiada obecny w XX wieku nurt literatury egzystencjalnej.

Moderniści wprowadzili do literatury nową optykę, perspektywę psychologicznego spojrzenia, które nie ogniskuje się jedynie na sferze ludzkich dążeń i namiętności, ujawnia przede wszystkim inny obraz świata, duchowe pejzaże, mozaikę snów i marzeń, bogactwo doświadczeń wewnętrznych. A zatem to już nie – obecny przecież także w realizmie – psychologizm, lecz swoista „fenomenologia ducha” staje się podstawą twórczej aktywności. Komornicka realizuje taki właśnie obraz jednostki i świata. Dzieje podmiotu lirycznego, bohaterów jej utworów układają się w rytm upadków i wzlotów. Upadek nie inicjuje jednak destrukcji, jest sygnałem

² M. Komornicka, *Do kwestii...*, s. 396-397, przedruk w: M. Komornicka, *Baśnie. Psalmodie...*, s. 125.

³ Bibliografia prac poświęconych Marii Komornickiej jest imponująca. Za najważniejsze z nich uważam: M. Podraza-Kwiatkowska, *„Daleś mi dziwną duszę i ciało...”*, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, A. Czabanowska-Wróbel, *Powrót Komornickiej*, „Dekada Literacka” 1997, nr 2/3, s. 10, M. Janion, *Maria Komornicka. Im memoriam*, [w:] tejsze, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 253-262, E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień tworzy. Szkielety o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002, I. Filipiak, *Maria Komornicka. Kreaacje tożsamości*, Warszawa 2004, K. Krasuska, *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schuler, Mina Loy*, Warszawa 2012.

rozpoznania, próby przekroczenia granicy, którą wyznacza cielesność, konwenanse, społeczne nakazy.

Bohaterowie Komornickiej przypominają postaci z pism Sorena Kierkegaarda, noszą znaczące imiona (czasem jednak są bezimienni i przez to paradoksalnie – bardziej reprezentatywni), uosabiają tragizm istnienia; ich życie, obecność w świecie wyznaczająca bieg przemian, „stadia na drodze”, wiodą ku samodoskonaleniu. Kierkegaard, którego pisma moderniści znali choćby z tłumaczeń zamieszczanych w 1899 roku w krakowskim „Życiu”, w omówieniach Artura Górskiego („Ateneum” 1900, nr II), czy tłumaczeniach Stanisława Lacka (*Dziennik uwodziciela* z 1907), doktora Maksymiliana Biennenstocka (*Wybór pism* z 1914 roku), był postrzegany jako filozof rozpacz (podobnie jak Pascal). Popularyzatorem jego dzieł był także Georg Brandes⁴.

Kierkegaard pojmował człowieka jako istotę łączącą świat ducha i materii, „wyczekującą” wieczności. Sens życia stanowił dla niego nieustanny rozwój, który dokonywał się na poszczególnych etapach, „stadiach”: estetycznym, etycznym i religijnym. Postulat rozwoju zajmował także ważne miejsce w refleksji artystycznej autorki *Biesów*. Komornicka akcentowała szczególnie związek człowieka ze światem, codziennością, który jednak trudno określić w kategoriach uobecnienia, istnienia realnego. Związek ten miał charakter represywny, jednostka nie była w stanie wyzwolić się od myślenia w kategoriach społecznych, postrzegała siebie samą w relacjach, kontekstach. Wkląła się w ten sposób w kulturę, w procesualność istnienia, zmienność zadań, które narzuca człowiekowi społeczeństwo.

Komornicka odkryła ważną dla modernistów prawidłowość: „życie jest ubywaniem”, cierpieniem, „drogą ku śmierci”. Jej twórczość nie posiada jednak znamion doryzmu. Poetka szukała bowiem dróg wyjścia, alternatywnych modeli istnienia. Dogłębne poznanie mechanizmów życia mogło przywrócić wiarę w sens tragicznych zdarzeń: przemijania i śmierci. Komornicka akcentowała więc (np. w poezji, w *Baśniach. Psalmodiach*) żywiołowość, potęgę istnienia, zwracała jednak także uwagę na ludzką niemoc.

Bohaterowie jej utworów niezwykle rzadko realizowali się w pełni, zazwyczaj napotykali przeszkody, których nie byli w stanie pokonać, ich trudy wieńczyła śmierć (w *Baśniach. Psalmodiach* tożsama z miłością). Życiowa droga nie prowadziła zatem, jak u Kierkegaarda, do celu, ale była niekiedy błędzeniem, szukaniem w ciemnościach potwierdzającym wszechobecność cierpienia („w wiekuistość”⁵).

⁴ Warto pamiętać o tym, że interpretacja pism dokonywana przez pozytywistę Brandesa nie mogła być zgodna z intencjami Kierkegaarda. Filozof, który krytykował Hegła, analizował relacje jednostki ze światem i Absolutem, nie mógł liczyć na popularność.

⁵ Por. M. Komornicka, *Bieży*, „Chimera” 1902, nr 5 i dalsze.

Zarówno refleksja o człowieku: nowoczesnym nerwowcu, który próbuje przezwyciężyć w sobie nawyki kulturowe (pojęcie indywidualności funkcjonuje w pismach Komornickiej wyłącznie w odniesieniu do fenomenu twórczości, niezwykle rzadko w kontekście społecznym), jak i o świecie, prowadzi do ważnych pytań o charakterze egzystencjalnym: kim jest człowiek i jakie są jego granice poznania?

2.

Poetka prezentuje w swoich utworach projekt duchowego rozwoju. W wierszach pochodzących z ostatniego okresu życia jej pragnienia przyjmują postać obsesji, w *Xiędze poezji idyllicznej*, w *Hymnach nadziei* pojawia się refleksja o „przeanieleniu” (w rysunkach tworzonych pod koniec życia, w zakładce dla osób nerwowo chorych, postaci kobiet ukazywanych najczęściej na tle natury zawsze będą „przyozdobione” parą świetlistych skrzydeł). Myśl o nadziei w jej twórczości znajduje swoje uzasadnienie w pragnieniach duchowych, w tęsknocie za doskonałością, które zmieniają istnienie w fantazmat⁶.

Uwikłanie w czasie, powtarzalność doznań, niemożność przekroczenia progu bólu, rodzą zwykle rozczarowanie. Jednak to nie rozczarowanie staje się podstawą doświadczenia, lecz właśnie pustka. Co dzieje się wówczas ze światem wartości? Czy jest prawomocny? Pytania te tracą swoją sensowność. Bohaterowie Komornickiej (*Biesy*, *Baśnie*, *Psalmodie*) stają bowiem w obliczu pustki, doświadczają nicości, czują się „ogoloceni”, wątpiący. Pustka, która nie oznacza „nihilistycznych dążeń” (słowo „dążenie” sugeruje potęgę działań; w stanie odczuwania pustki – nie ma nawet zapowiedzi działania) może być przeżywana jako początek „czegoś nowego”, twórczego. Ten aspekt pustki nie jest jednak w twórczości Komornickiej realizowany. Bohaterowie zatrzymują się zwykle na etapie konstatacji, stanowiącej próbę określenia źródeł lęku. Nie jest to próba diagnozy. Człowiek, który przeżył doświadczenie pustki, traci swoją podmiotowość. Na tym artystyczny „projekt” Komornickiej nie kończy się. Proces „powrotu” zostaje wpisany m.in. w cykl *Hymnów nadziei*, które poetka zamieszcza w tworzonym pod koniec życia (całkowicie „do szuflady”) zbiorze pod tytułem *Xięga poezji idyllicznej*⁷. Podmiot cyklu, obdarzony niezwykle pragnieniem osiągnięcia stanu doskonałości, czeka na proces „przeanielenia”. Doświadczenie pustki ma być punktem wyjścia w procesie samodoskonalenia, dokonującego się w myśl najróżniejszych zasad, koncepcji religijnych. Komornicka sięga zarówno

⁶ Wspomina o tej „formie” istnienia M. Bieńczyk w pracy pt. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014, s. 112.

⁷ Historię *Xięgi* rekonstruuje m.in. Maria Podraza-Kwiatkowska w tomie pt. *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 51.

po tradycję chrześcijańską, kiedy m.in. wspomina o Bogu Ojcu, jak po gnozę, kabałę oraz religię hinduską. Proponowany przez nią projekt „przeanielenia” (mimo upływu lat, poetka przywołuje „konteksty” z przeszłości) jest czytelnym nawiązaniem do *Genesis z Ducha* Słowackiego⁸, do dzieła twórcy, którego moderniści polscy (zwłaszcza skupieni wokół Przybyszewskiego, lub przyjmujący jego koncepcję sztuki⁹) cenili najbardziej. W zamieszczonych w tomie utworach, pisanych w języku francuskim, Komornicka powtarza ideę ponownych narodzin:

[...] Zobaczyć swe narodziny, nigdy nie zniknąć,

Przechodzić od jednego cudu do drugiego,

I czuć wolę zrównania z Mistrzem,

Którego Duch Ojcowski czuwa nad nami¹⁰.

Ponowne narodziny, odrodzenie stają się gwarancją nowego poznania i doskonalszego istnienia. Doskonałość jest dla poetki prawdziwym ideałem. Przeżycie pustki, które inicjowało doświadczenie obcości (w *Biesach* bohaterka odczuwa samotność w „więzieniu z odwróconych pleców”), pozwoliło więc na „odbudowanie pozytywnego obrazu świata”. Na czym polegał ten proces?

Kazimierz Dąbrowski¹¹ w książce o doświadczeniach wewnętrznych opisał zdarzenie, które określił jako „dezintegrację pozytywną”. Rozbicie jedności podmiotu, poczucie „ogolocenia”, braku i pustki inicjuje proces odbudowy *Ja*, które konsoliduje się na wyższym poziomie rozwoju duchowego. „Ubogacenie ducha” może więc być traktowane jako „ponowne” narodziny, czy odrodzenie. W tradycji hinduskiej wędrująca dusza przemierza siedem obszarów (doświadcza siedmiu wcieleń). Jednak kolejne wcielenie nie „gwarantuje” wyższości, doskonałości duchowej, ponieważ dokonuje się niejako w „odpowiedzi” na prowadzone dotychczas życie, jest uzależnione od wcześniejszych doświadczeń.

W utworach Komornickiej sam proces życia ma jednak ogromne znaczenie. Społeczne odrzucenie inicjuje konflikt wewnętrzny. Rozpisany obrazowo w *Biesach* – w planie skomplikowanej mandali – spektakl poszukiwań, doprowadza bohaterkę do granicy, której

⁸ Por. Wstęp do M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, dz. cyt., s. 21.

⁹ Na przykład Jerzy Żulawski, Ewa Łuskińska.

¹⁰ M. Komornicka, *Rekompensata*, [w:] *Xięga. Rzeczy francuskie*, oprac. B. Sterling, przekł. J. Majewska, Warszawa 2011, s. 55.

¹¹ K. Dąbrowski, *O dezintegracji pozytywnej. Szkic teorii rozwoju psychicznego człowieka*, Warszawa 1964.

przekroczenie stanowi zagrożenie dla życia. Plan miasta – zmienia się, ulice tworzą wewnętrzny labirynt, którego figura odzwierciedla melancholijną przestrzeń¹².

Labirynt z ukrytym Minotaurem staje się symbolem poznania, wyznacza „przestrzeń wewnętrzną”, w której pograża się bohaterka. Jej reakcjom, wypowiedziom często towarzyszy ironia – jedna z najbardziej znanych „masek melancholii”¹³.

Próba zrozumienia własnego istnienia, inności może skończyć się dla jednostki tragicznie, co oczywiście nie znaczy, że nie należy pytać, poszukiwać. Bohaterka poematu *Bieśy* doświadcza lęku, pustki, duchowego ogołocenia, równocześnie jednak poznaje prawdę, która jest „zarezerwowana” dla nielicznych. W głębinach duszy odnajduje wyłącznie pustkę. Człowiek jest więc „bytem dla siebie”, uwikłanym we własne jestestwo, może poszukiwać obszarów wolności, poznawać i doświadczać aż do momentu, w którym paradoksalnie zrozumie, że jest nieskończenie wolny. Wolność stanie się dla niego jednak przekleństwem.

Problem wolności, procesy jej poszukiwania modyfikują modernistyczną literaturę. Bohaterowie Komornickiej, Micińskiego, Przybyszewskiego czy Żuławskiego poszukują wolności zarówno w świecie, jak i w sobie samych. Nie znajdują jej jednak bezpośrednio. W ich świadomości funkcjonuje obraz świata-więzienia. Nawet ciało bywa traktowane jako „więzienie duszy”. Wyjściem z „pułapki zmysłów” jest doświadczenie egzystencji, które staje się udziałem m.in. bohaterki *Biesów*. Życie ze zdobytą właśnie w ten sposób wiedzą okaże się godne sztuki. Jednak musi dokonać się „samobójstwo mentalne”¹⁴, by można było szukać drogi „do utraconego świata”. Czy powrót jest zawsze możliwy?

3.

Komornicka, podobnie jak inni artyści z jej pokolenia, uznała „problem neurozy” za ważny także w refleksji o sztuce. W szkicach zamieszczonych w *Forpoczątach*, m.in. w eseju zatytułowanym *Przejęsioni*, artystka pisze:

Czy teraz zjawisko dusz „chorych”, niewytłumaczonych, podciągnąć można pod newrozę? Czyż ono raczej nie powstaje wskutek rozdźwięku między rozwiniętą jednostką a barbarzyńskim społeczeństwem; czyż ono

¹² Pisze o tym m. in. Marek Bieńczyk, dz. cyt., s. 45.

¹³ M. Bieńczyk zwraca uwagę na to, że melancholia inscenizuje spektakl, „maska ironii pozwala jednostce wznieść się ponad świat”. Tamże, s. 73.

¹⁴ Pojęcie to pojawia się w książce Piotra Śniedziewskiego pt. *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 45.

nie jest objawem nieodpowiedniości między środowiskiem i duchem, objawem potęgującym spustoszenia wywołane przez nią?¹⁵

Komornicka postrzega artystę jako osobę samotną, która nieustannie doskonali swoje umiejętności, doskonali sferę ducha¹⁶. Jest on także kimś, kto przemawia „głosem negacji”. I właśnie ta perspektywa rodzi konflikt ze społeczeństwem, „masami”, „tłumem”. Analiza subtelności zachowań pokolenia schyłkowców, wybierających negację, cierpienie – nie ujawnia w artykule Komornickiej „istoty rzeczy”. Autorka, pozostając pod wielkim wpływem „nowoczesnych” koncepcji Nietzschego, refleksji psychoanalitycznych (rozpoczynającego swoją karierę Freuda i preegzystencjalnych), czytanego przez modernistów Kierkegaarda, zatrzymuje się w swoich uwagach na etapie, który wyznaczają relacje: artysta – filister, negacja – przyświadczenie. Artysta jest ciągle – jak postulowali pozytywiści (np. Taine) – postrzegany na tle społeczeństwa, szerokich mas, mimo że pozostaje wobec nich kimś, kto neguje rzeczywistość, przeciwstawia się głoszonemu „prawdom”.

Próby psychologicznej analizy typu osobowości artystycznej ograniczają się do sfery obrazów i ich znaczeń, symboli i alegorii. Podobnie jak w poezji Baudelaire’a¹⁷, melancholijny konflikt (jednostki ze światem) wyraża się w twórczości Komornickiej poprzez obrazy rzeczy, zdarzenia, które nagle tracą swoje znaczenie:

[...]

Ach! Dziś mnie objął – struł smutek natury –

Chłód śmierci płynie w każdej mojej żyły –

Z ziemi spojonej wilgocią – z purpury

Zimnego słońca – krzewu, gdzie motyle

W wielkim kielichu śnieżnej datury,

Zabite wonią, legły w złotym pyle...¹⁸

4.

¹⁵ M. Komornicka, *Przejściowi*, [w:] *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 51.

¹⁶ Tamże, s. 54.

¹⁷ Por. P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 227.

¹⁸ M. Komornicka, *Nazajutrz*, [w:] *też*, *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 216.

Biografia Komornickiej rozpisana na poetyckie głosy, w ostatnim niepublikowanym dotąd w całości tomie pod tytułem *Xięga poezji idyllicznej* (obejmującym wiersze z lat 1917-1927), pozwala widzieć w niej artystkę, która marzyła o „powrocie”, najpełniej też zrealizowała estetyczny postulat dotyczący życia naśladowującego sztukę. W liście z 1902 roku z Zakopanego, adresowanym do Matki, poetka pisała:

Droga moja Matko! Nie trzeba być smutną. Spleen to nasza rodzinna przypadłość, z przyczynami w nerwach, nie w umyśle...¹⁹

Jej wiersze z ostatniego tomu są zapisem wielkiego kryzysu psychicznego, który nadszedł po okresie świetności i sławy. Komornicka powraca w utworach do problemów, które pojawiały się we wcześniejszych tomach, podobnie jak czynił to Kasproicz, gdy w cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906) reinterpretował wcześniejsze, „wielkie” tematy, znane chociażby z *Hymnów*. W *Xiędze poezji idyllicznej*, obok opisów rzeczywistości szpitalnej, w jakiej przebywała artystka, pojawiają się interesujące „analogie” do *Czarnych płomieni*, czy nawet *Biesów*. Komornicka dostrzega „nieprzejrzystość” świata. Jak w poezji Baudelaire’a, Laforgue’a, poetycką rzeczywistość przysłania gęsta, nieprzenikniona mgła²⁰. Obecna w jej twórczości figura lustra – to „*un miroir ternis*”²¹. Podmiot liryczny tych wierszy, obdarzony wielkim pragnieniem poznania świata (jak bohater Micińskiego), doznaje wyłącznie pustki. Jej sens jest oczywiście metafizyczny, nie ma bowiem w doświadczeniu człowieka takiego obszaru, który nie byłby „zagospodarowany” przez istnienie:

...to, co cię dręczy,
 Niepokoi, irytuje, zasmuca,
 Nostalgia cię nawiedza,
 To to, że nie widzisz już,
 W aureoli Słońca²²

¹⁹ Cyt. za A. Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981, s. 79

²⁰ O sensie owej mgły w twórczości Baudelaire’a pisze Piotr Śniedziewski, dz. cyt., s. 205.

²¹ Pojęcia tego za Ch. Baudelaire’a używa P. Śniedziewski, tamże.

²² M. Komornicka, *Chory pegaz*, [w:] tejsze, *Xięga poezji idyllicznej. Rzeczy francuskie*, oprac. B. Stelingowska, przeł. J. Majewska, Warszawa 2011, s. 81.

Pustka staje się niekiedy – jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska – synonimem pustyni, „żałowego obszaru rzeczywistości, jest symbolem ambiwalentnym”²³. Bywa także, w tradycji biblijnej, miejscem wygnania, osamotnienia. Przebywający na pustyni anachoreci zmagają się wówczas z demonami (są to niekiedy „demony wyobraźni”)²⁴. Pustka implikuje także poczucie braku²⁵, gdy bohater czuje samotność w sensie indywidualnym i społecznym. Odwrócone od świata spojrzenie nie odnajduje pełnego bogactwa w sferze wewnętrznej. Pustka wynika z nieadekwatności tego właśnie świata, z jego „skostnienia”, „ciszy” czy szarości²⁶.

Stan pustki może także wiązać się z niespełnionymi oczekiwaniami i tęsknotą. W utworze *Artysta* zamieszczonym w *Xiędże poezji idyllicznej* pojawia się interesująca projekcja pustki powiązanej z oczekiwaniami, jakie twórca rości wobec świata. Kondycja artysty, mistrza słowa i obrazu, który „wyrasta poza czas i przestrzeń” niesie ze sobą poczucie niespełnienia:

Cały drżący życiem, choć bez pożądania,
Jak gorejący żar, podżegany przez ukryty bursztyn,
Przeciągam się, wyciągam, wznoszę się ku niebiosom,
Ku memu Nieśmiertelnemu Celowi, w cudownym śnie.

Pamięci! Otwórz szeroko swe ściany w mojej czaszce!
Bacz, Piękny tulaczu, by w Edenie, w którym się unosisz,
Wdychać wszystkie kwiaty, śledzić wszystkie ptaki –
Zabrać na zawsze to, co zobaczysz pięknego.

Lawiny akacji, dywan z pąków złotych,
Różowy chaos jabłoni, co napawa swą wonią majowe powietrze,
Bez, którego bujne, kwiatowe kiście nas usypiają
W słodkim, na zawsze niepojętym śnie –

²³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, s. 46.

²⁴ Tamże, s. 58.

²⁵ Tamże.

²⁶ Pustka nie posiada negatywnego znaczenia, nie jest wyłącznie synonimem inercji i stagnacji (choć takie znaczenia również można odnaleźć, np. w wierszu Macieja Szukiewicza *Nad polem pustem...*). Często stanowi odpowiedź na głos nicości, pragnienie duchowego огоłocenia, „uczynienia maluczkiem” - jak ma to miejsce w przypadku doświadczeń mistyków chrześcijańskich. Odczucie pustki pozwala zbliżyć się do „Boskich Tajemnic”.

Zabierz wszystko do swej tajemnej jaskini,
 Gdzie – z piękna ziemskiego, tworzysz świat tam wysoko –
 Gdzie płomienie są czyste, gdzie lzy są szczęśliwe,
 Gdzie Bóstwa uskrzydłone strzegą źródeł wód²⁷.

Poetka eksponuje w wierszu opozycję: góra – głębia nieba i dół – otchłań. Niebo staje się celem podmiotu lirycznego, który z łagodną rezygnacją odwraca się od ziemskich „bogactw”. Realny świat usypia w zwodniczej, skorej do błędów pamięci, poczucie pustki stymuluje doznanie tęsknoty za wzlotem, wiecznością, dopełnieniem. Ziemski żywot zostaje wówczas naznaczony brakiem.

To, za czym tęskni podmiot liryczny, jest pozbawione realnych kształtów, jednak właśnie ów brak realności – wzmagą uczucia. Góra, niebo przypominają chwilami chrześcijański raj, gnostycką *Plerome*, lub grecki *Olimp* – w istocie wskazują na miejsce poza czasem i rzeczywistą przestrzenią.

Motywowym, który powraca w wierszach z *Xsiegi poezji idyllicznej*, jest znużenie:

ZNUŻENIE! Chorobo moja tajemnicza!
 Tyś jest rozfaldowaniem łona suchotnic –
 Tyś jest zbielałym turkusem oczu starców –
 Rzeźbiarzem, który cyzeluje męczeńskie rysy pięknych kobiet –
 Powłóczyłym krokiem białych matek –
 Cichym głosem ludzi dobrze wychowanych –
 Tyś mistrzem, uczącym znikomości sił człowieczych...²⁸

Już sama struktura wiersza ujawnia interesujący zamysł Komornickiej (utwór ma budowę runda): w kolejnych wersach pojawiają się tematy, wątki, które zaistniały już wcześniej. Artystka eksponuje monotonię słów „roszczących sobie prawo” – do tego, by ujawniać złożoność stanu,

²⁷ M. Komornicka, *Artysta*, [w:] tejsze, *Xsięga poezji idyllicznej...*, s. 51.

²⁸ M. Komornicka, *Znużenie*, [w:] tejsze, *Utwory poetyckie prozą i wierszem...*, s. 369.

niezwykłość doświadczenia. Słowa tworzą „konstrukcje”, te zaś eksponują „ciągi obrazowe” i sceny. Sens scen zaciera się, niknie w złożoności zestawień. Komornicka traktuje znużenie jak chorobę, która przede wszystkim ogarnia duszę, ale znajduje także odniesienie wobec ciała.

Przeżycia szpitalne, odrzucenie społeczne, doświadczenie „istnienia poza światem” (które zapoczątkowała choroba) współtworzyły horyzont poetyckiej refleksji obecnej w Xiędze. W cytowanym wierszu dominują klisze melancholii, stereotypowe obrazy, które wiążą się z doświadczeniem odmienności, inności. Autorka przywołuje je, by zaakcentować wielkie pragnienie powrotu do świata, zmianę sytuacji egzystencjalnej. Świadomość „wydziedziczenia” tworzy pęknięcie, jest istotowym doświadczeniem pustki. Przypomina ono sytuację, która określa istnienie innego geniusza melancholicznego – Orfeusza.

*

Wiersze z *Xsięgi poezji idyllicznej* nie świadczą o artyzmie i doskonałości kunsztu poetyckiego autorki. Obok gnostycko-kabalistycznych *Hymnów nadziei*, w tomie można odnaleźć m.in. wiersz-relację *Po operacji*. Niezwykłość poetyckich obrazów odkrywa bogactwo doświadczeń Komornickiej. Świadomość podmiotu odzwierciedla zmienność rytmu istnienia: wiary w odrodzenie (motyw anielskich skrzydeł, które umożliwią wzlot, „przeanielenie”) i pragnienia nicości, destrukcji. Ona właśnie (owa świadomość) jest „odpowiedzialna” za poczucie pustki, samotności, które podmiot liryczny przyjmuje z godnością.

**„Orpheus’ Harp” and the off-record remarks about „The Book of Idyllic Poetry” by
Maria Komornicka**

Maria Komornicka is the author who evokes the figure of Orpheus. In those of her works which were created towards the end of her life, the motif of journey, of search and that of collapse occur. Komornicka also announces the need for resurgence (the return); still, her biography and her corpus become the evidence of her loneliness and her being rejected. The figure of a singer, Orpheus, symbolizes poetry, dilemmas, the misgivings of the artist performing at the beginning of the XX century. One of the most significant problems is the loss of identity, which in turn leads to emptiness and melancholy. Komornicka’s corpus belongs to the current of existentialism.

KEYWORDS

Maria Komornicka, the motif, Orpheus, symbol, existentialism

BIBLIOGRAPHY

1. Baranowska A., *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.
2. Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014.
3. Boniecki E., *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.
4. Czabanowska-Wróbel A., *Powrót Komornickiej*, „Dekada Literacka” 1997, nr 2/3, s. 1, 10-11.
5. Dąbrowski K., *O dezintegracji pozytywnej. Szkice teorii rozwoju psychicznego człowieka*, Warszawa 1964.
6. Filipiak I., *Maria Komornicka. Kreacje tożsamości*, Warszawa 2004.
7. Janion M., *Maria Komornicka. Im memoriam*, [w:] tejsze, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 178-201.
8. Komornicka M., *Biesy*, „Chimera” 1902, nr 5 i dalsze.
9. Komornicka M., *Chory pegasz*, [w:] tejsze, *Xięga poezji idyllicznej. Rzeczy francuskie*, oprac. B. Stelingowska, tłum. J. Majewska, Warszawa 2011, 73-83.
10. Komornicka M., *Do kwestii: „Co myśli i czego chce nowe pokolenie?” Sprostowanie i wyzwanie*, „Głos” 1900, nr 25, s. 396-397, przedruk [w:] M. Komornicka, *Baśnie. Psalmodie*, oprac. K. Turkowska, Łódź 2013, s. 119-125.
11. Komornicka M., *Przejściowi*, [w:] tejsze, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 45-55.
12. Komornicka M., *Rekompensata*, [w:] tejsze, *Xięga. Rzeczy francuskie*, oprac. B. Sterling, przekł. J. Majewska, Warszawa 2011, s. 55-57.
13. Kralkowska-Gatkowska K., *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002.
14. Krasuska K., *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schuler, Mina Loy*, Warszawa 2012.
15. Podraza-Kwiatkowska M., *„Daleś mi dziwną duszę i ciało..?”*, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 5-37.
16. Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia*, [w:] *Młódopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Warszawa 1998, s. 45-57.
17. Śniedziwski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
18. Turkowska K., *Historia pewnej książki*, [do:] M. Komornicka, *Baśnie. Psalmodie*, oprac. K. Turkowska, Łódź 2013, s. 9-39.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

MICIŃSKIEGO ZAINTERESOWANIE KASZUBAMI, CZYLI JAK REGIONALNE PRZYDAŁO SIĘ OGÓLNOPOLSKIEMU

TADEUSZ LINKNER

Uniwersytet Gdański

Zajmuję się przede wszystkim literaturą Młodej Polski, a szczególnie twórczością Tadeusza Micińskiego, o którym mówię nieraz na wykładach w gdańskiej Uczelni, ale że mieszkam w kaszubskiej Kościerzynie, która miała niegdyś ciekawe dzieje i z której wyszedł taki pisarz jak Aleksander Majkowski, więc jakże nie zajmować się przy tym jego twórczością i w ogóle literaturą kaszubską. Tak chciał los i jest mi z tym lepiej, kiedy piszę o Młodej Polsce i literaturze regionalnej. A ponieważ Miciński i Majkowski byli z tego samego czasu, to chociaż tego ostatniego Młoda Polska nie odnotowała, to pomimo wszystko czas zechciał ich ze sobą skojarzyć. Z tego jednak ani Majkowski, ani Miciński nie zdradzili się żadnym słowem, czyniąc to jedynie pośrednio. Pierwszy interesując się w podobnym czasie co Miciński Pomorzem Zachodnim w swoim dramacie, a drugi wspominając kościerskie pismo

Majkowskiego w swoim wierszu. Przy czym zarówno na wspomniany dramat, jak i wiersz zwróciłem już kiedyś uwagę, i to chyba jako pierwszy. Jeżeli jesteśmy już przy takich spotkaniach, to trzeba jeszcze powiedzieć, że pewnie Majkowski nie miał takiego szczęścia, by spotkać się osobiście z Przybyszewskim, który mieszkał w Sopocie i pracował w Gdańsku w latach 1920-1924, bo gdyby tak było, najpewniej któryś z nich by to odnotował, i to tym bardziej Przybyszewski piszący tak wiele listów, który o tym na pewno by nie zapomniał, i to darząc taką atencją Kaszubów. Ale może tego już dosyć, bo czas zająć się danym w tytule tematem.

Czytając ten tytuł, a znający literaturę kaszubską mogą sobie go skojarzyć ze słowami Floriana Ceynowy, który co prawda nie tak pisał w *Rozmowie Polaka z Kaszubą* (1850), ale tak swój tekst tytułował, podobnie zresztą jak uczynił to Hieronim Derdowski, pisząc w Ameryce o *Rozmowie Kaszuba z Sajokiem* (1897). Tu jednak nie będzie nic o tej *Rozmowie...*, ale o spotkaniu pisarza Młodej Polski z pisarzem kaszubskim, i to zarówno rzeczywiście, jak i wirtualnie. Czyli konkretnie Micińskiego z Majkowskim i Micińskiego z tekstami Ceynowy, które zostały potem przez niego wykorzystane w pięcioaktowym dramacie *Koniec Wenety*. Jeżeli więc tytuł tego utworu już podano, to chociaż nie ukazał on się cały drukiem, nazwisko dramaturga też już wiadome. I to wiele mówiące znawcom Młodej Polski, jako naczelnie w jej literaturze, i to obok Kasprowicza, Przybyszewskiego czy Żeromskiego.

Można się wobec tego zapytać, dlaczego nazwisko młodopolskiego poety, dramaturga, prozaika i publicyisty pojawia się tutaj obok kaszubskiego pisarza, którego z racji przekonań i czasu tworzenia z romantyzmem czy pozytywizmem należałoby kojarzyć, a z którym Miciński nie miał okazji nigdy się spotkać, bo miał zaledwie osiem lat, kiedy Ceynowa w 1881 roku zmarła, a dopiero piętnaście lat później przyszło mu wstąpić w poetyckie szranki, oczywiście już nie mówiąc, że gdzie Rzym, a gdzie Krym, czyli gdzie poezja modernizmu, a gdzie romantyzmu, chociaż nigdy nie wiadomo, co wiatr przywieje. Tym bardziej że tak naprawdę nie można zdecydowanie żadnej z tych epok, a tym bardziej romantyzmu od modernizmu od siebie oddzielać, jeżeli uwaga tego ostatniego tak często skupiała się na tej pierwszej zwanej Młodą Polską, a za sprawą Juliana Krzyżanowskiego – neoromantyzmem.

Że natomiast na przełomie XIX i XX wieku tylko niektórzy w sąsiednich zaborach wiedzieli cokolwiek o kaszubskiej literaturze, a Młoda Polska niemal wcale nie знаła Kaszubów, a tym bardziej pisania Floriana Ceynowy, które w swej ortografii było tak inne, że z najdawniejszymi czasami mogło się tylko kojarzyć, mógł świadczyć popelniony wedle jego kaszubskiego tekstu plagiat, o którym wedle korespondencji z „Pielgrzymą” tak pisano w roku 1885 w jednej z pomorskich gazet:

Przed dwoma przeszło dziesiątkami lat [...] jedno z czasopism warszawskich zamieściło modlitwę niby kaszubską, bardzo niby starą, bo sięgającą czasów, w których św. Wojciech był na Pomorzu i w Prusiech, tej treści:

Święty Nekloszu, gweszny nasz patronie, mermoc se za naju fasku do niebieskich wojc, do chtórego se przennikał złodziej werwech z orlechem o oszkaradzel mu rzetnice, a ne długie pędroki gmeroly. Chlasnijze go nym długim kneplem, na chtóрым rozparty stojisz i ną długą muca , chtórą mosz na głowie twojej przenoswietszej, a me za to tlama, wojcom naszym dobrodziejoszkom porę plaszaje, porę gengaje, okonków, rurorków i kapkę śmierdzochoy.

I język i treść tej tak zwanej modlitwy, z dawnych czasów pozostaje i jedynego pomnika po dziesięciowiekowej przeszłości tego ludu mówią przeciwko jej autentyczności; i rzeczywiście elaborat ten, przedrzeźniający modlitwę, jest bardzo świeżej daty, bo plód nieboszczyka dr. C e y n o w y . A jednakże cóż się dzieje? Czasopismo poważne, jakim jest *B i b l i o t e k a W a r s z a w s k a*, wzięła rzeczoną śmieszność za dobrą monetę, umieszczając ją w swych lamach, a p. Wiktor Czajewski w broszurce „Kaszubi” odegrał ją na nowo przed rokiem; to zupełnie na serio! Na widok losu niewczesnego swego żartu zmarły lekarz z Bukowca bodaj w grobie jeszcze parsknie od śmiechu¹.

Wracając jednak do tematu, jak w każdej regule jest wyjątek, tak i tutaj zdarzały się przypadki osobistych zainteresowań, w które trzeba także wliczyć wiedzę, czy może lepiej – znajomość pewnych tekstów Ceynowy u Micińskiego, czy chociażby wiedzę o Ceynowie u młodopolskiej poetki, Marceliny Kulikowskiej, która jeszcze przed nim zainteresowała się tragiczną sytuacją germanizowanych Kaszubów oraz ich literaturą. Micińskiego jednak nic z Kulikowską nie łączyło, chyba że jej fascynacja poezją autora *W mroku gwiazd*. Tak więc niczego to nie wyjaśnia, a tym bardziej zainteresowania autora tak popularnego w Młodej Polsce poetyckiego tomiku akurat poetyckimi zbiorami Ceynowy. Ich natomiast wirtualne spotkanie zdarzyło się dopiero po roku 1910, nie zaś w okolicach roku 1902, kiedy to lucyferyczne wiersze z *W mroku gwiazd* poczęły tak bardzo zajmować wyobraźnię młodopolskich poetów, a głównie krakowskiej bohemy.

Miciński zapoznał się z dokonaniem Ceynowy pośrednio, i to podczas pobytu na Helu w lipcu i sierpniu roku 1911. Pisarz wyjechał tam z rodziną na odpoczynek i miał wtenczas okazję poznać Kaszubów i zwiedzać Kaszuby. Nie przebywał stale w Jastarni, ale zwiedzał Gdańsk, był na północy i południu Kaszub, w Wejherowie i Kościerzynie. Ponieważ przypadek sprawił, że spotkał Bernarda Chrzanowskiego, więc od niego, podobnie jak później Żeromski, dowiedział się najpierw o tym nadmorskim regionie. A potem, może właśnie za jego sprawą, poznał Aleksandra

¹ [b.a.], „Gazeta Toruńska” 1885, nr 41.

Majkowskiego, który objechał z nim i pokazał mu „Modrą Krainę”, jak w XIX wieku mówiono o kaszubskich stronach. Co konkretnie zwiedzali i kogo odwiedzali, nie wiadomo, ale bez wątplenia nad kaszubskimi jeziorami byli, jak odnotował to Kamil Kantak, znający nie tylko Majkowskiego, ale i Przybyszewskiego, co zarazem wiedzę autora *Remusa* o Młodej Polsce też zdradzało. Zresztą wiele o tym pisałem w poświęconych mu studiach i szkicach zatytułowanych nie przypadkiem *Z literatury Młodokaszubów* (2011), wszak Majkowski nie przypadkiem „Młodokaszubami” zainteresowanych tym regionem nazwał, co z młodopolanami miało zarazem wiele wspólnego.

Podczas kaszubskich wakacji Miciński pisał akurat obszerny pięcioaktowy dramat *Koniec Wenety*, którego akcja działa się na Pomorzu Zachodnim w dwunastowiecznej legendarnej Wenecie, którą można by równie dobrze zwać słowiańską Atlantydą, bo też miała być tak samo bogata i potężna, i też zatopilo ją morze, kładąc kres jej wspaniałości, o czym podobnie jak o Atlantydzie ostala się tylko legenda, przypominająca również tę o zatopionym Helu. Miciński znał już Rugię, gdzie działa się akcja tego dramatu, i myślał również zwiedzić zachodnie Pomorze, ale wcześniej trafił do kaszubskiej Jastarni i stamtąd udało mu się objechać – dzięki pomocy Majkowskiego – może nie tylko kościerskie Kaszuby, a kościerskie i kartuskie okolice na pewno, ale także dalsze ich regiony. Taki przewodnik, jakim był Majkowski, okazał się dla Micińskiego bezcennym, bo nie tylko pozwalał poznać wszystko, co godne uwagi w kaszubskiej okolicy, ale także znał historie Kaszubów, ich literaturę oraz kaszubską gwara. Jakie były tego efekty, można się najlepiej przekonać podczas lektury dwóch pomorskich dramatów, których Miciński co prawda drukiem nie wydał, ale dzięki swoim pomorskim eskapadom napisał, które w aneksie wspomnianych studiów i szkiców o Majkowskim podałem i również omówiłem.

Podobnie jak Micińskiemu w redagowaniu dramatu *Koniec Wenety* pomogły głównie podróże na Rugię, tak przy pisaniu dramatu następnego, którego akcja działa się w Jastarni w X wieku, okazał się nieobojętny nie tylko pobyt na Helu, ale także wędrowanie po Kaszubach, ponieważ zaowocowało to aż dwoma wierszami: *Aleja króla Sobieskiego w Ruceniu* i *Znad bursztynowego morza*². Te jednak ukazały się niemal natychmiast, zaś dramat *Słoneczny król Helu* ostal się podobnie jak ten o Wenecie w rękopisie³, a musiał rzeczywiście szczególne zajmować Micińskiego, jeżeli redagował go do końca swoich dni.

Zanim jednak przyjdzie czas na rozpatrzenie wirtualnego, jak dzisiaj by powiedziano, spotkania Polaka z Kaszubą, którym będzie tutaj akurat spotkanie Micińskiego z Ceynową,

² Por. T. Linkner, *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987, s. 212-220.

³ Odczytany, edytorsko omówiony i zrekonstruowany wedle rękopisu znajduje się w aneksie książki *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel* (Tamże, s. 221-289).

konkretnie z tekstami tego kaszubskiego pisarza, trzeba jeszcze powiedzieć, że z umyślnego czy też nieumyślnego spotkania Micińskiego z Majkowskim, zresztą jak je zwał, tak zwał, jeżeli tak naprawdę nic nie wiadomo, jak do niego doszło, korzyść okazała się obopólna. Można być bowiem przekonany, że skorzystał z niego nie tylko Miciński, ale także Majkowski, który wtenczas jeżeli nawet jeszcze nie pisał *Historii Kaszubów*, to już o niej myślał, podobnie jak być może o wspomnianych dwóch czy też jednym dramacie. Miciński był bowiem tak odczytany w dziejach zachodniego Pomorza, czego najlepiej dowodzi treść *Końca Wenety*, że najpewniej rozmawiał o tym z Majkowskim, któremu ta tematyka była tym bardziej bliska. Że natomiast musieli wiele o Pomorzu wiedzieć, zdradzili się w swoich utworach. Otóż zarówno Miciński w *Końcu Wenety*, jak Majkowski w jednoaktówce lub pierwszym akcie zamierzonego dramatu *Święto Jesieni na Arkonie* interesowali się nie tylko rugijską Arkoną i organizowanym tam corocznie w odległych czasach słowiańskim obrzędem, ale także rządzącym wtenczas królem Krukiem i jego fatalną żoną, Sławią. Różnica jedynie w tym, że jeżeli Miciński podawał to w *Końcu Wenety* uniwersalnie, mitycznie i symbolicznie, to Majkowski starał się to odtworzyć głównie wedle historycznych prawideł⁴.

Lecz nie tylko o historii Pomorza musieli ze sobą rozmawiać, ale także o kaszubskiej mowie, z której Miciński wykorzystał potem tyle powiedzeń w swoim *Słonecznym królu*, i także o kaszubskiej literaturze, o której młodopolski poeta chciał się też wiele dowiedzieć, bo przecież podobnie jak kaszubskiej krainy niemal wcale jej nie znał. Jeżeli więc o literaturze kaszubskiej była między nimi mowa, to Majkowski swój wykład od Floriana Ceynowy musiał rozpocząć, podając najpewniej co raz tytuły jego tekstów, i to nie tylko tych kluczowych, jak *Rozmowa Polaka z Kaszubą*, ale także innych, jak chociażby wskazując na *Zbiór pieśni świątynych*...⁵.

A ponieważ Miciński myślał opowiedzieć w ostatnim akcie *Końca Wenety* słowiańską sobótkę i potrzebował pieśni, które podczas tego obrzędu mogły być śpiewane, więc słysząc o tym właśnie *Zbiorze pieśni świątynych, które lud słowiański w królestwie pruskim śpiewać lubi*, i to jeszcze tak bogatym, bo opublikowanym w trzech zeszytach, jakże nie miał zwrócić na niego uwagi. I tak dzięki rzeczywistemu spotkaniu Micińskiego z Majkowskim, zorganizowanym albo przez Bernarda Chrzanowskiego, a może przez Kamila Kantaka, doszło do kolejnego spotkania Polaka z Kaszubą, które okazało się tym ważniejszym, że na lekturze tekstów Floriana Ceynowy się spełniło.

⁴ Por. T. Linkner, *Próba historyczno-mitycznego dramatu*, [w:] *W kręgu mitologii kaszubskiej*, pod red. J. Borchmann i B. Wiszowatego, Bolszewo 2011, s.46-63.

⁵ Wszystkie cytacje z Floriana Ceynowy podaje się tutaj spolszczone, ponieważ w oryginale ich tekst jest przedziwny. A ponieważ nie są to teksty kaszubskie lecz polskie, więc taka ich prezentacja jest jak najbardziej edytorsko usprawiedliwiona.

Tu jednak nie ich dialog okazał się ważny, jak mamy to w Ceynowy *Rozmowie Polaka z Kaszubą*, ale wykorzystane przez Micińskiego w sobótkowym obrzędzie dramatu *Koniec Wenety* teksty piosenek i pieśni, śpiewanych przez Kaszubów, których źródła nie udało się dotąd wskazać⁶. Kwerenda tekstów Ceynowy wykazała, że podana w *Końcu Wenety* pieśń to strofka z wiersza sygnowanego przez Ceynowę jako utwór Adama Mickiewicza *My tak ludzi kochamy*. Jeżeli nawet Miciński mógł ją znać, to nie znając kaszubskiego, ale pragnąc, by brzmiała ona po kaszubsku, przepisał ją z pierwszego zeszytu *Zbioru pieśni świątecznych...*, wydanego w roku 1867. Następnie wziął również stamtąd pierwszą zwrotkę piosenki *Jam Polak znany z niedoli*. Ponieważ nie była to jeszcze ostateczna wersja dramatu, więc pozostałe teksty, które miały się w nim znaleźć, Miciński zamierzał też przepisać z tegoż pierwszego zeszytu (choć Ceynowa wydał w latach 1868 i 1878 jeszcze drugi i trzeci), zapowiadając je w rękopisie tylko tytułami. A miały nimi być: *Dogodziło się memu przeznaczeniu*, *Próżniak*, *Lipo zielona*. Można też przypuszczać, że teksty piosenek z trzeciego zeszytu *Zbioru pieśni świątecznych...* Ceynowy mogły mu zasugerować wpisanie do treści dramatu balladę *Jagem służył przy dworze czy Ach, Marynka szła do boru*. A nawet jeżeli nawet tak nie było, to tych pierwszych miał już z Ceynowy niemało. Przy czym najważniejsza była ich treść, która w relacji z tekstem tego dramatu miała się okazać, podobnie zresztą jak teksty Ceynowy, krytyczna przede wszystkim dla polskiego odbiorcy, bowiem zarówno przez Micińskiego, jak i Ceynowę nie była adresowana do Kaszubów.

Gdy bowiem piosenkę *Jam Polak znany z niedoli* Miciński rozpoczynał od słów, których nadawcami byli u niego Kaszubi, chociaż u Ceynowy miały one bardziej ogólny wygłos i wypowiadali je wedle tytułu Polacy, to pierwszy w tym miejscu współczuł właśnie doli Kaszubów, chwalać zarazem ich wolę przetrwania. Czynił to zaś tym trafniej, że wskazywał zarazem na tęsknotę Kaszubów za nacją im najbliższą, czyli za Polakami, którzy nimi niespecjalnie się podczas zaborów interesowali. Kiedy Ceynowa dał właśnie ten wiersz z Mickiewicza jako motto dla swego pierwszego zeszytu, miało to nie to samo znaczenie jak u Micińskiego. Jeżeli autor tych słów, którym zapewne był Mickiewicz, chociaż nie udało się tego sprawdzić, mówił o doli Polaków pod zaborami i kierował je do innych narodów, tak Ceynowa i Miciński przemyślnie adresowali ten wiersz do Polaków. Tylko że gdy pierwszy wypowiadał się jako Kaszuba, a drugi jako Polak, to w tym przypadku miało znaczyć to samo. Wszak Miciński rozumiał podobnie jak Ceynowa nieszczęsny los kaszubskiego ludu. Ale to dopiero początek!

Z treścią pierwszej piosenki korespondowała następna, rozpoczynająca się od wersu „Jam Polak znany z niedoli”, a pochodząca z utworu noszącego u Ceynowy mówiący tytuł *Śmierć za ojczyznę*. Jeżeli jednak w *Zbiorze pieśni świątecznych...* za sprawą Ceynowy pośrednio opowiadali

⁶ Por. T. Wróblewska, *Komentarz do „Mściciela Wenety”. Nota wydawcy; Omówienie i streszczenie rękopisu (...) „Koniec Wenety”*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 4, wyb. i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1984.

o swoim losie Kaszubi i kierowali to domyślnie do Polaków, chociaż wcześniej Mickiewicz głosem Polaków zwracał się do innych nacji, to ta, nawet jeżeli z woli Ceynowy miałyby mówić o sytuacji Kaszubów, na sobótce zorganizowanej przez Micińskiego zdawała tym razem sprawę z tragedii całego polskiego narodu. Miało to oczywiście swoje znaczenie, ponieważ nie tylko kojarzyło los Kaszubów z losem Polaków pod pruskim zaborem, ale także pod wszystkimi zaborami, zarazem wpisując Kaszuby w Polskę, na której tragedię zapracowały poprzednie pokolenia, co w sumie brzmiało tak:

Jam Polak znany z niedoli,
Z grobu wyzieram istnienia;
Pokutuję z Stwórcy woli,
Za mych przodków przewinienia.
Boże nasz, Boże nasz
Wszak niedolę naszą znasz!⁷

Tekstu następnej piosenki Miciński też nie podał i jedynie zanotował z niej pierwszy wers „Dogodziło się memu przeznaczeniu”. Natomiast ile zwrotek zamierzał z niej wykorzystać, nielatwo powiedzieć. Że natomiast źródłem miał być też pierwszy zeszyt zbioru Ceynowy, zdradzała jak poprzednio zapisana w rękopisie strona, odpowiadająca oczywiście pierwotnemu drukowi tego tekstu w pierwszym zeszycie *Zbioru pieśni świątynnych...* Odczytując wobec tego chociażby pierwszą zwrotkę, trzeba przyznać, że piosenka ta mogła się nadać na tak wiele z miłością mający wspólnego sobótkowy obrzęd, jeżeli jej treść preferowała zakochanych, zdając sprawę z nieszczęśliwej miłości. Wszak ze swojego nieszczęścia zwierza się tutaj porzucony przez dziewczynę chłopak, nie czyniąc jej jednak wyrzutów, ponieważ zdaje sobie sprawę, że szczęście nie jest wieczne. Jeżeli jednak przemija, to niechaj chociaż pozostanie o nim pamięć, chociaż i z nią przecież jest różnie.

Dogodziło się memu przeznaczeniu,
Już jak żądało, jestem nieszczęśliwy;

⁷ T. Miciński, *Koniec Wenety*, rkps Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, sygn. 208. Tekst tej pieśni podany w tym dramacie, podobnie jak pozostałych, wiernie przez Micińskiego z: [F. Ceynowa], *Sbjór pjesnj swjatowich, które naród słowjańskiej wkrolestyje pruskim spiewaj lubj*, z. 1, Gdańsk 1867, s. 19.

Cała mi folga została – westchnienia,
 I zysk z miłości – żal mój niecierpliwy.
 Maryniu! czemuż, gdy szczęście przeminie,
 Razem i pamięć o nim nie zaginie?⁸

Po miłosnym przerywniku miała zaistnieć w tym dramaturgicznym obrzędzie sobótkowej nocy jeszcze taka piosenka, która niby to opowiadała beztrioskie życie tytułowego warszawskiego Próźniaka, ale jednocześnie wskazywała, że właśnie z takiej postawy wzięły się zabory. Bowiem czy inny był żywot szlachty i arystokracji, która też oddawała się tylko hulankom i swawolom? Dlatego nie przypadkiem poprzedza tę piosenkę słowo patriotycznie nastawionej bohaterki dramatu noszącej nie przypadkiem imię Sławina, o wyrugowanych z własnej ziemi przez pruskiego zaborcę Kaszubach. Na to odpowiada ripostą jej mąż, zwany w *Końcu Wenety* Mikilinburgiem, który jako pruski ziemianin i polakożerca cytuje z przedostatniej zwrotki wspomnianego tu *Próźniaka* dwa pierwsze wersy, przypominając nimi zachowanie warszawskiej i w ogóle złotej naszej młodzieży, które właśnie taki los na Polaków i również Pomorze oraz Kaszuby sprowadziło (vide *Zwadzki* sprzedający swój folwark w *Życiu i przygodach Remusa* Majkowskiego). Że natomiast tak negatywnie obmalowany tutaj Próźniak uważa swoją egzystencję za wielce słuszną i poprawną, dowodzi ostatni wers, w którym nie siebie obwinia, ale uczciwie pracujących, zwąc ich tym właśnie tytułowym epitetem. Oczywiście uderza to rykoszetem sarkastycznej ironii w niego – rzeczywistego lenia i obiboka.

Tak umiejętne wykorzystanie popularnego w modernizmie à rebours zda się wskazywać na powstanie tej piosenki właśnie podczas moderny. To jednak nie jest tak ważne, jak jej treść i przede wszystkim źródło, mające też swoje miejsce w pierwszym zeszycie zbiorku Floriana Ceynowy. Oczywiście, omawiać tego tekstu nie trzeba, ale warto chociażby poznać jego dwie ostatnie zwrotki, jeżeli z przedostatniej Miciński zacytował w swoim dramacie pierwsze dwa wersy:

By czas zabić jakoś przecie,
 Włóczę się po Nowym – Świecie;
 Bądź dla zdrowia, bądź zabawki,
 Gram bilard na grube stawki.

⁸ T. Miciński, *Koniec Wenety*, [w:] [F. Ceynowa], *Sbjór pjesnej sjujatovich...*, z. 1, s. 55.

Zgrawszy tego lub owego,
Zjadam obiad u Hartego,
Potem w sofie się rozwalam
I znów cygaro zapalam
(Zawsze wyrzucając sobie,
Że ja wiele dzisiaj robię).

W wieczór do teatru wpadam,
Z mina znawcy w krzesle siadam;
Gwałtem szkiełko wpycham w oko,
Przy tym poziewam szeroko;
Potem głaszczę sobie w czubie
Lub też piórkiem w zębach dłubię.
Po teatrze znów zabawa:
Ukochana lewa – prawa;
Tam do świtu człowiek w pracy –
Nie tak, jak to wy, próżniacy!⁹

Ostatnią pieśnią, której powaga treści nie pozwalałaby zwać piosenką, miał być w *Końcu Wenety* tekst znanego nie tylko u nas, ale w wielu słowiańskich krajach utworu mającego tytuł *Na lipę słowiańską*. Oczywiście, także jego treść Miciński zamierzał przejąć ze śpiewnika Ceynowy, sygnując w dramacie stroną osiemdziesiątą pierwszą, na której w pierwszym zeszycie *Zbioru pieśni światowych...* można go rzeczywiście znaleźć. Autorem tej pieśni był Teofil Lenartowicz, a Ceynowa, znany ze swoich słowianofilskich przekonań, przepisał do swego zbioru dosłownie jego treść. Jeżeli nawet podobnie myślał Miciński, to chociażby z racji lucyferycznej maksymy niezupełnie słowianofilstwo mu odpowiadało. Niemniej, chociaż nie wiadomo, ile zamierzał z tej pieśni do swego dramatu przejąć, to na pewno z racji jego tematyki i problematyki z wątków germańskich i pomorskich nie myślał rezygnować. Jeżeli natomiast nie zapowiadał wiersza Lenartowicza jego tytułem a incipitem „Lipo zielona”, na pewno nie myślał rezygnować z jego

⁹ Tamże, s. 23-25.

pierwszych wersów. Oddawały one symbolicznie słowianofilską myśl jedności i spójności słowiańskich narodów, co w naszej rzeczywistości miało wspomóc ofensywę wobec pruskiego zaborcy. Gdy bowiem pierwsza zwrotka, sensownie złożona przez Ceynowę z dwóch dwuwersowych, lipę czyniła symbolicznie naszym ojczystym drzewem, co nadto mogło budzić myśl o fraszce Kochanowskiego:

Lipo zielona, drzewo ojczyste,
 Co na mnie kwiaty strząszasz zlociste,
 I cień daleki rzucasz dokola –
 Drzewo rodzinne, ozdobo siola!

a dwie następne kojarzyły lipę ze Słowiańszczyzną, której narody łączy ta sama ziemia, z której wyrasta wspólny wszystkim pień i rodzi miły wszystkim kwiat dający miodny nektar:

Twoich gałęzi mnogie ramiona,
 Jako słowiańskie nasze plemiona,
 W jednym pniu silnym w ziemi się łączą,
 Jeden kwiat sypią i miody sączą [...] ¹⁰

to odpowiadało to jak najbardziej dramaturgicznej koncepcji Micińskiego. Tym bardziej że zaraz potem mówiło się w tej pieśni, jak to słowiańską lipę niszczy Niemiec i jak to „Nasze Pomorze, sławne przed laty,/ Niecnota Niemiec zmienia w warsztaty”, które w *Końcu Wenety* miały mieć oczywiście militarny charakter. Ponieważ odpowiadała również Micińskiemu optymistyczna wiara Lenartowicza w odrodzenie ojczyzny i Słowiańszczyzny, więc jakże mógł nie skorzystać w finale swego dramatu z tej pieśni, i to nawet jeżeli dość dziwacznie została zapisana przez Ceynowę w *Zbiorze pieśni świątecznych...*, o czym może świadczyć chociażby ta próbka:

V jednym pniu silnim v siemi się łączą,

¹⁰ Tamże, s. 83.

Jeden kwiat sypia i miodi sączą¹¹.

To jednak Micińskiemu wcale nie przeszkadzało, bo najpewniej był przekonany, że tak powinno to brzmieć wedle kaszubskiej wymowy, której nie znał. Co prawda słyszał ją na Helu, w Rzucewie, w Kartuzach czy w okolicach Kościerzyny, ale na jej poznanie i umiejętne z niej korzystanie czasu miał za mało. Micińskiemu musiała się jednak kaszubszczyzna podobać, jeżeli w dramacie *Słoneczny król (Helu)* korzystał co raz z kaszubskiego słownictwa, a nawet jak podaje pierwszy czytelnik jego rękopiśmiennej twórczości, Czesław Latawiec, w zaginionej wersji miały istnieć po kaszubsku całe dialogi. Mogło tak być, jeżeli kaszubska fraza pojawiła się już w wierszu Micińskiego *Aleja króla Sobieskiego w Rucewie*. Natomiast zabrzmiała ona tam tak swojsko, jakby Miciński kaszubski znał od dziecka. Otóż, kiedy zwiedzał Rzucewo i ujrzał wśród lipowej alei piękny pałac, zapytał się kaszubskiej dziewczynki o bliższe szczegóły i co od niej usłyszał, skrupulatnie w wierszu zapisał. A uczynił to tak doskonale, że dotąd nikt lepiej nie oddał ani w młodopolskiej, ani w ogóle w polskiej narracji tak syntetycznie kaszubskiej mowy:

Pytam dziewczeczki malej – i brzmi słodka mowa

Kaszubska: „ta checza je magnata pruskiego – Bulowa”¹².

Dlatego nie powinno budzić specjalnego zdziwienia, że kiedy Miciński zamierzał zakończyć dramat *Koniec Wenety* sceną pomorskiej sobótki i konieczne były śpiewane podczas tego obrzędu przez Kaszubów pieśni, wzbogacił ich repertuar tekstami ze Zbioru pieśni światowych... Floriana Ceynowy, o którym jako kaszubskim działaczem i pisarzem pewnie od Majkowskiego usłyszał. I chociaż tak naprawdę nie były one wcale kaszubskie, to Micińskiemu w niczym to nie przeszkadzało. Najpewniej młodopolski pisarz o tym nie wiedział, bo wystarczyło jemu, że pochodziły ze zbioru Ceynowy. Poza tym dlatego z nich skorzystał, ponieważ słusznie uważał, że treść tych tekstów miała rzeczywiście patriotyczny charakter. Wobec tego, czy były one kaszubskie, czy polskie nie miało już w tym dramacie specjalnego znaczenia. Podobnie jak przekonania Ceynowy, których zapewne nie znał, a jeżeli nawet były mu wiadome, to w tym miejscu niespecjalnie go interesowały. Dla Micińskiego najważniejsza była sprawa wolnego Pomorza i ponieważ Ceynowa swoim *Zbiorkiem pieśni światowych...* umiał się w nią wpisać, a był

¹¹ [F. Ceynowa], dz. cyt., s. 83.

¹² T. Miciński, *Aleja króla Sobieskiego w Rucewie*, [w:] T. Linkner, *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel...*, s. 213.

przy tym Kaszubą, więc jakże Polak nie miał się właśnie z tej racji umyślnie i wirtualnie zarazem z nim spotkać.

Zresztą podobnie umyślnie spotykała się z Kaszubami Marcelina Kulikowska, młodopolska poetka, która też miała okazję poznać Aleksandra Majkowskiego, który zapewne o Florianie Ceynowie czy Hieronimie Derdowskim nie omieszkiał jej opowiedzieć, kiedy czerwcową i lipcową porą 1909 roku zwiedzała Gdańsk, Wejherowo, Gdynię, Oksywie, Wielką Wieś, będąc też w Kościerzynie i Kartuzach, i opisując to potem w „Kurierze Lwowskim” (1909, nr 291-324) oraz w książce *Z wędrówek po kraju* (1911). Przekazywała tam nie tylko swoje wrażenia ze zwiedzanych na Kaszubach miejsc, ale także dając jako pierwsza wiersz Majkowskiego *Kaszubsko-Pomorsko mowa* we własnym tłumaczeniu na polski. Zresztą cytatów z Majkowskiego i Derdowskiego było tam tyle, że dowodziło to najlepiej obeznania z kaszubską literaturą. Wśród tego nie był jej oczywiście obcy Florian Ceynowa, o którym to pisała, co usłyszała na Kaszubach, być może właśnie od Majkowskiego, z którym spotkała się w Kościerzynie:

Literatura kaszubska pisana jest zjawiskiem pochodzącym z XIX w. Pierwszy po kaszubsku zaczął pisać dr Florian Ceynowa, rodowity Kaszub, który musiał stworzyć specjalną ortografię, odpowiadającą bogatym dźwiękom narzecza kaszubskiego.

Do postaci dr Ceynowy przywiązują zwykle epitety oryginalności, tajemniczości, a nadto spotyka się ten pierwszy działacz kaszubski z zarzutami moskalofilstwa, a wrogięgo względem bliskich Polaków usposobienia¹³.

Tak bowiem się złożyło, że zarówno Tadeusz Miciński, jak i Marcelina Kulikowska właśnie od Aleksandra Majkowskiego wiedzieli o Florianie Ceynowie. Jeżeli więc doszło do ich spotkania z jego twórczością, to najpewniej też za sprawą autora *Remusa*. Co prawda Kulikowska jedynie wykazała się wiedzą o Ceynowie, chociaż gdyby nie zakończyła swego życia samobójstwem, może też sięgnęłaby do jego tekstów i uczyniłaby z nimi podobnie jak z wierszami autora *Życia i przygód Remusa*, cytując je w oryginale i transliterując na język polski. Że mogłoby się to rzeczywiście spełnić, budzi takie przekonanie jej słowo w tymże reportażu:

Pragnęłoby się bliżej zapoznać z Kaszubami i ich ziemią niezwykłą, piękną, którą zmywają wody Bałtyku, zdobią malownicze jeziora, zaciemniają bory i lasy¹⁴.

¹³ M. Kulikowska, *Z wędrówek po kraju*, Kraków 1911, s. 37.

¹⁴ Tamże, s. 43.

To samo można by powiedzieć o Micińskim, który do ostatnich chwil swego życia pracował nad *Słonecznym królem (Helu)*, a gdyby zdecydował się ostatecznie zredagować *Koniec Wenety*, nie podałby już tylko incipitów ze *Zbioru pieśni świątynnych...* Ceynowy, ale przepisałby stamtąd większe fragmenty lub ich pełne teksty. I wtenczas spełniłoby się zupełnie jego umyślne z nim spotkanie i okazałoby się wiadome nie tylko micińskologom i znawcom literatury Młodej Polski, ale także kaszubologom, jakie efekty lektury Ceynowy *Zbiór pieśni świątynnych...* Zresztą takich spotkań z Cenową było zapewne więcej, i to nie tylko tych zaocznych, jak można by zwać to z woli młodopolskiego pisarza podjętych, ale naocznych, które organizowali znani na Pomorzu ziemianie i politycy, jak chociażby Franciszek Schreder czy Franciszek Thokarski, w których może nawet uczestniczył jeden z górnośląskich poetów, ks. Konstanty Damrot. Czas jednak strzeże zazdrośnie tych wieści i nie wiadomo, kiedy zechce je odkryć. Bo trzeba się z tym zgodzić, że jak ogólnopolskie treści przydają się nieraz regionalnym, tak regionalne – ogólnopolskim.

SUMMARY

Miciński interest Kaschubian literature

The title says it all. The article talks about Kashubian interest in modernist literature of Tadeusz Miciński. In his drama “WenetaEnd” he gives fragments of poems by Florian Ceynowa.

KEYWORDS

Tadeusz Miciński, Florian Ceynowa, Marcelina Kulikowska, drama „WenetaEnd”, Kaschubian literature

BIBLIOGRAPHY

1. [b.a.], „Gazeta Toruńska” 1885, nr 41.
2. [Ceynowa F.], *Sbjór pjesnj sijatovich, które naród słowjańskiej wkrolestyje pruskim spievaj lubj*, z. 1, Gdańsk 1867.
3. Kulikowska M., *Z wędrówek po kraju*, Kraków 1911.
4. Linkner T., *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kregu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987.
5. Linkner T., *Próba historyczno-mitycznego dramatu*, [w:] *W kregu mitologii kaszubskiej*, pod red. J. Borchmann i B. Wiszowatego, Bolszewo 2011, s.46-63.
6. Miciński T., *Koniec Wenety*, rkps. Muzeum Literatury im A. Mickiewicza, sygn. 208.
7. Wróblewska T., *Komentarz do „Mściciela Wenety”. Nota wydawcy; Omówienie i streszczenie rękopisu (...) „Koniec Wenety”*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 4, wyb. i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1984, s.80-90, s. 197-289.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

SŁUSZNIE ZAPOMNIANY

– *PROMETEUSZ* ZYGMUNTA RÓŻYCKIEGO

MAREK KURKIEWICZ

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Poprzestańże mnie topić w pustych słów powodzi!

Ajschylos¹

Jam Prometeusz przykuty do skały...” – od takich słów zaczyna się wiersz Zygmunta Różyckiego, pochodzący z jego szóstej serii poezji, tomu zatytułowanego *Szkarłatna wizja* (1911)². I mimo patetycznego charakteru przekazu artysty, który w swym utworze przybiera maskę mitologicznego tytana, aż chciałoby się przywołać tytuł jednego ze szkiców Michała Głowińskiego i powiedzieć z politowaniem: „Ten śmieszny Prometeusz”³. Podobnie bowiem jak w jednym z późnych wierszy Leopolda Staffa (*Prometeusz* z tomu *Dziwięć muž*, 1957), tak i podczas lektury wiersza Różyckiego grecki bohater jawi się nam w isticie groteskowej postaci. Różnica polega jednak na tym, że stary poeta celowo polemizuje z arcyważnym wizerunkiem

¹ Ajschylos, *Prometeusz skowany*, przeł. J. Kasproicz, Kraków 2002, s. 55.

² Z. Różycki, *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Szkarłatna wizja. Poezje. Seria 6*, Warszawa 1911 (w całym artykule utwór cytuję za Polską Biblioteką Internetową: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50184&s=1; dostęp 12.09.2014)

³ M. Głowiński, *Ten śmieszny Prometeusz*, [w:] tegoż, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchott, labirynt*, Kraków 1994, s. 84.

mitologicznego buntownika, ukazując go z przymrużeniem oka⁴, podczas gdy jego niewiele młodszy kolega „po piórze” wpada w pułapkę śmieszności nieświadomie.

Pisząc o *Prometeuszu* Różyckiego, trudno powstrzymać się od negatywnych ocen. Ten grafomański obraz greckiego/młodopolskiego Tytana⁵ to swoiste dopełnienie portretu literackiego Prometeusza na przełomie wieków, bowiem o tych bardziej udanych kreacjach już pisano, akcentując realizację rozmaitych planów interpretacji czynów mitologicznego herosa. W tym wypadku jednak pojawia się możliwość ukazania mechanizmu trywializacji i spłylenia problematyki wieloznacznego w swym bogactwie mitu prometejskiego. Równocześnie przez tego typu działanie można również podkreślić wagę i wartość innych utworów – arcydzieł, które wyrastają ponad przeciętność⁶. Wszak, jak pisał Dariusz Śnieżko:

grafoman i artysta są od siebie uzależnieni w tym mianowicie sensie, że jeden jest widoczny na tle drugiego, tak jak nowatorstwo kontrastuje z wtórnością, mistrzostwo z nieudacznictwem, profesjonalizm z amatorszczyzną; grafomania oto współtworzy skalę, którą mierzy się również wybitność⁷.

W przypadku wiersza Różyckiego wtórność i epigonizm tekstu nie pozostawiają wątpliwości, że mamy do czynienia z produktem, który można traktować jako literacki kicz. Różnica między intencją a realizacją jest zasadnicza – niepotrzebny patos i wzniosłość psują ostateczny efekt. Zabrakło dystansu, poetyckiej intuicji. Działo się tak zresztą od jego pierwszego do ostatniego tomu:

⁴ Podobnie czyni w *Weselu Prometeusza* Władysław Orkan: „Jego Prometeusz, przykuty do skał Giewontu, gdzie sęp, szarpiący mu wątrobę, pobudza jego twórczość, zostaje oswobodzony przez warszawską kupcówną Irę. Ta, palając chęcią poznania prawdziwego poety, poślubia za ostateczną zgodą ojca zakopiańskiego Prometeusza i cywilizuje go. Raz tylko, podczas pijatyki weselnej, wyrzucił z siebie Promuś cały wstręt do sytych, zadowolonych filistrów, ale potem zlągodniał i sam filistrzał”. Cyt. za: T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 214-215.

⁵ O takim właśnie wizerunku greckiego bohatera (odwołując się m.in. także do przykładu wiersza Różyckiego) wspomina w swej książce Sabina Brzozowska: „Jest to Prometeusz przywoływany do istnienia w tekstach grafomańskich, męczących odbiorcę sztucznym patosem, zmultiplikowanym cierpieniem i metaforyczną wszechobecnością skał Kaukazu. »Mania pisania« ujawniła się w sposób najbardziej jaskrawy u poetów drugorzędnych, dla których literatura była przede wszystkim nośnikiem określonych idei, metodą zaspokajania czytelnicznych oczekiwań.” *Taż, Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, s. 98.

⁶ „Grafomania, stanowiąc rewers wyrobionego pisarstwa, nie tylko pozwala lepiej błyszczeć arcydziełom, ale i przy okazji obnaża ich względny charakter, pokazując, że kryteria oceny, jakimi wobec nich dysponujemy, nie mają uniwersalnego zastosowania i uzależnione są od kontekstu kulturowego oraz od preferencji odbiorców”. Cyt. za: M. Lachman, *Moda na pisanie czy moda na grafomanie? Kult(ur)owe reorientacje*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2001, s. 118-119.

⁷ D. Śnieżko, *Fenomen grafomanii czyli na Hermenegildę Kociubińską paszkwil trzeci*, „Pogranicza” 1997, nr 1. Cyt. za: M. Lachman, dz. cyt., s. 117.

Wszystkie wiersze w tej książce, podobne do siebie jak krople wody, odznaczają się poprawnością, ale i nużą wspólnością tematyczną, i powtarzającą się co krok manierycznością. Nie widać najmniejszego wysiłku autora, aby przynajmniej formę unowocześnić i nadać jej kolor bardziej niepowszedni. [...] Pisał wiersze według wzorów i recepty drugiej połowy dziewiętnastego wieku i tej zasadzie pozostał wierny do końca życia. [...] zastygł w rutynie i nawet nie silił się, by zerwać z uprawianym przez siebie sposobem pisania⁸.

Był zatem Różycki poetą „niedużego lotu”⁹, literacko płodnym i konsekwentnie epigońskim. Jego *Prometeusz* wart jest zatem uwagi z jednego tylko względu – wszak o obliczu danej epoki świadczą nie tylko arcydzieła, ale i pozostałe teksty, współtworzące wizerunek literatury danych czasów, utwory bardziej i mniej udane, także płody grafomańskie, w których zwierciadle najlepiej odbija się oblicze okresu¹⁰. W swoim stylu pisał o tym Witold Gombrowicz:

Historia literatury... Owszem, ale dlaczego historia tylko dobrej literatury? Zła sztuka może być bardziej charakterystyczna. Historia grafomanii polskiej więcej może powiedzialaby nam o nas niż historia Mickiewiczów i Prusów¹¹.

Wiersz Różyckiego jest ewidentnie przykładem grafomanii czasów późnej Młodej Polski¹², ale też równocześnie wydaje się, że z powodzeniem przekracza granice swej epoki. I choć badacze podkreślają, iż nie ma neutralnej grafomanii ponadczasowej¹³, można się zastanawiać, czy przypadkiem *Prometeusz* nie jest dowodem na to, że zdarzają się wyjątki.

Zanim jednak zajmiemy się Prometeuszem, spróbujemy ustalić, czy mityczny heros w poezji Różyckiego stanowi istotny element poetyckiego świata autora *Płomiennych kwiatów*, czy też już na etapie wyboru tematu mamy do czynienia z poddaniem się modom epoki. Lektura ośmiu głównych tomów poetyckich twórcy nie przynosi żadnych wątpliwości – topika mitologiczna pojawia się tutaj incydentalnie, raczej jako element metafory, porównania, aniżeli główny temat utworu. Zdecydowanie częściej znajdujemy u niego ślady symboliki chrześcijańskiej: anioły, postaci świętych, imiona Jezusa i Maryi. Jeśli zaś chodzi o mitologię grecką, reprezentują ją

⁸ E. Kozikowski, *Zygmunt Różycki*, [w:] tegoż, *Od Prusa do Gojawiczyńskiej*, Warszawa 1969, s. 183.

⁹ Tamże, s. 191.

¹⁰ Zob. A. Legeżyńska, T. Mizerkiewicz, *Grafomańskie pod-teksty*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 3.

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 2004, s. 108.

¹² Przy czym warto pamiętać, iż dla niektórych cała poezja tej epoki nosi(-ła) cechy grafomaństwa. Katarzyna Szewczyk pisała: „Zauważmy, że za grafomanię uznawano w swoim czasie utwory poetów młodopolskich, uważając ich manierę za nieznośną i nieliteracką”. Taż, *Czym jest grafomania?*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 17.

¹³ Edward Balcerzan stwierdza: „Grafomania należy do literatury, ponieważ różnicuje się i zmienia w czasie. Nie istnieje neutralna forma grafomanii »ponadczasowej«, ani też taka postać pisarstwa artystycznego, która byłaby całkowicie wolna od (faktycznych lub potencjalnych) realizacji grafomańskich”. Tenże, *Grafomania – projekt hasła encyklopedycznego*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 4.

poetyckie przywołania topiki nieszczęśliwych miłości Erosa i Psyche, nimfy i fauna, źródle Lety jako alegoria zapomnienia, rzeźba Afrodyty jako symbol piękności, czy Parki przecinające nić żywota. Trudno nie odnieść wrażenia, że pokusa sięgnięcia po mitologiczny kostium staje się jedyną inspiracją młodopolskiego poety. Jest jeszcze *Chimera* z tomu *Złoty czerep. Opowieści dziwaczne*, ale mimo upływu czasu (tom pochodzi z roku 1925) Różycki wciąż spogląda tęsknie w stronę minionej epoki. Nie jest to może *stricte* Baudelaire'owska kreacja (*Każdy ma swoją Chimere*), ale jej alegoryczny charakter nie pozwala widzieć w niej rysu oryginalności.

Wracając do *Prometeusza*, niestety już pierwsze wersy zapowiadają poetycką katastrofę – oto sam Tytan przykuty do skały opowiada o swej kondycji, przy czym czyni to niczym mówca stojący na scenie, nie szczędząc potencjalnemu odbiorcy patosu i emfazy. Mimo upływających lat kary, mimo tego, że słabnie w ciągłej walce z krępującymi go więzami, a ręce mu mdleją, nie traci swej pasji i w zapamiętaniu, przesadnie ekspresyjnie informuje wszem i wobec o swym cierpieniu. Do tego wciąż wije się, targa w konwulsjach męczarni, chce rozpętać orkany, błyskawice etc. Jest histeryczny w tym, co robi i absolutnie nieprzekonywujący – brak mu dumy greckiego Tytana, a jego determinacja w niczym nie przypomina zmagania herosa. Zresztą, sam mówi o krępujących go pętach „własnej małości”. Nie ma w nim chociażby dumnego spokoju Prometeusza z wiersza Miriama – ten bowiem znosi ból bez jęku, „ani westchnie”, kiedy bogowie męczą go czekając, aż się złamie¹⁴. Można zaryzykować tezę, że Różycki pokazuje nam tytana w tej właśnie chwili – przesilenia, zwątpienia, podczas gdy bohater Przesmyckiego nie ugnie się nigdy¹⁵.

Co ciekawe, przykuty i zniewolony heros z wiersza Różyckiego pozostaje mentalnie aktywny, chce działać, rozbijać, niszczyć, nie tworzyć – wydaje się, że ów buntownik chciałby przypominać Staffowskiego mocarza, ale mimo doskonałego wzorca, ostateczny efekt jest dużo słabszej jakości. Prometeusz jest w tej wersji nie tylko przykuty do skał, ale też spętany „powrozem losów”. Tak więc odbiera mu się prawo decydowania, wolność decyzji – został skazany na swoje przeznaczenie (jak Edyp) – cokolwiek by zrobił, i tak musi zawisnąć na skale. Jego czyn musiał się dokonać. Czy to przypadkiem nie kwestionuje sensu Prometeuszowego buntu albo przynajmniej jego wyjątkowości, osobistej motywacji? Wszak tego typu stwierdzenie każe widzieć go wyłącznie jako niewiele znaczący element w wielkiej grze przeznaczenia – bezwolny, za ledwie wykonujący odgórnie wymyślony plan. Z drugiej strony tłumaczyłoby to

¹⁴ Z. Przesmycki, *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881-1891)*, Wiedeń 1893, s. 126-133. Sabina Brzozowska, pisząc o micie prometejskim na przelomie XIX i XX wieku, podkreślała, że „Miriam” prezentuje raczej intelektualny niż emocjonalny wizerunek Prometeusza. Można dodać, że Różycki czyni dokładnie odwrotnie, zob. S. Brzozowska, dz. cyt., s. 87.

¹⁵ Tym, co łączy obie kreacje Prometeusza, zarówno tę Przesmyckiego, jak i Różyckiego, jest jego podobieństwo do Chrystusa, a także podkreślenie roli Fatum/Przeznaczenia w kształtowaniu losów tytana.

jego histeryczne zachowanie w tym wierszu – miota się i szamocze, bowiem ktoś podjął decyzję za niego, on był tylko narzędziem.

Tym bardziej istotne, w tej perspektywie, wydaje się jego gorące pragnienie przewyciężenia fatum i pokonania Zeusa. Tak pośrednio rozumiałbym bowiem marzenie Prometeusza o posiadaniu gromu:

I grom pochwycić – a potem z tym gromem
Stanąć, jak demon, na najwyższym z szczytów
i w dół rzucić...

Nie chodzi o samą chęć zniszczenia ludzkości, ale zrobienia tego (jak najwyższy z bogów) przy pomocy pioruna i ognia – tego ognia, którego kradzież stała się przyczyną jego zniewolenia. Prometeusz może też chcieć pozbawić najwyższego (Zeusa) jego kluczowego atrybutu, a przez to symbolicznie zająć jego miejsce. I dodatkowo zemścić się, przejmując cechy Gromowładnego¹⁶.

Zrywając zardzewiałe okowy, bohater pragnie wolności, pragnie wygrać z losem (zgodnie z myślą z drugiego wersu wiersza) i jednocześnie pokonać swoją małość. Małość sugerująca, że Prometeusz Różyckiego jest bardziej człowiekiem niż bogiem. A przecież tylko „bóg zdolny był przetrwać zabójczą karę, by się stać monumentem symbolizującym niezniszczalność ludzkości”¹⁷.

U Prometeusza z wersji Różyckiego trudno też dopatrzeć się konsekwencji działania – jak na doświadczonego latami cierpień herosa jest zaskakująco zmienny w swych decyzjach. Najpierw chce za pomocą gromu (a więc poprzez zniszczenie) uwolnić ludzkość z więzów. Ma to być dla człowieka nie tyle nagroda, co kara za grzech, fałsz i rozpustę. Wsłuchawszy się jednak w głosy dochodzące z ziemi, Prometeusz porzuca myśl o destrukcji, już nie chce piorunów, nie chce ziać ogniem¹⁸. Nie chce niszczyć, nie chce karać – pragnie przytulić znękaną, pozbawioną nadziei ludzkość do swej skrwawionej piersi i rzucić w słońce. W patetycznej scenie heros myśli o samotnym wyrwaniu się do góry, do słońca, ku gwiazdom (by wyrwać niebu jego skrywane tajemnice), potem natomiast zmienia plan, by zejść w niziny, po to jednak, by znowu wznieść się do góry, ale już nie sam, jak pierwotnie zakładał, ale z całą ludzkością. Tym razem więc

¹⁶ Wszak kara zesłana na Prometeusza jest wyrazem osobistej zemsty Zeusa.

¹⁷ H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, przekł. oprac. K. Najdek, M. Herer i Z. Zwoliński, Warszawa 2009, s. 296.

¹⁸ Motyw zionięcia ogniem może wskazywać na smoka, choć w wierszu Różyckiego zwierzę nie zostaje bezpośrednio przywołane. Dodajmy też, że smok, podobnie jak wąż, wiąże się z symboliką szatana (wyobrażano go sobie nawet jako olbrzymiego węża); równocześnie jednak smoki w mitach występowały również jako „niebezpieczne i nieprzyjazne istoty pokonane przez bogów”. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 340.

Prometeusz, nie chcąc być mścicielem, nie chcąc być Zeusem („Nie chcę piorunów ciskać z wyżyn nieba”) przywdziewa szaty zbawiciela – Chrystusa („Chcę w niziny! w niziny! w niziny!”)¹⁹. Zagadką jest wszak, czy gest rzucenia ludzi w słońce jest aktem wniebowzięcia żywych, czy może miłosiernej eutanazji? Określenie „twarz słońca” wskazywałoby na boskość, wiązałoby się z pierwiastkiem witalistycznym, ale w swym demonicznym szaleństwie Tytan wydaje się być zdolny do wszystkiego. Może nawet ów dobroczyńca człowieka, widząc zepsucie tego ostatniego, chce go „wyzwolić”, czyli zniszczyć, spalić w słońcu – jeśli jeszcze dodalibyśmy do tego znaczący aspekt symboliczny ognia w tej scenie²⁰, a mianowicie, że ludzkość zniszczona na proch mogłaby stanowić fundament nowego społeczeństwa i narodzić się na nowo (niczym Feniks z popiołów), wówczas zyskujemy pewność, że Prometeusz nie przestaje kochać człowieka. Mimo emocji, którym ulega, pozostaje dobroczyńcą ludzkości, prowadzi ją ze sobą ku słońcu. Czy tą właśnie drogą szła myśl Różyckiego? A może tylko naśladuje Tetmajera i chce dla człowieka ostatecznego unicestwienia, widząc w nim wyraz najwyższego szczęścia?²¹

Scenerią zmagania mitologicznego bohatera jest kosmos – rozzłocony księżyc, mleczne gościńce, gwiazdne orgie, warkocz oszalałych komet, tarcza błękitów, puklerz słońca. Skąd ten pomysł? Wystarczy sięgnąć po *Prometeusza* Tetmajera:

... ja, co mym widokiem,
gwiazdy straszę na niebie świecące wysokiem,
ja, nędzarz, od którego nawet huragany
uciekają...²²

Sugeruje to przeniesienie z poziomu ziemskiego do krainy mitycznej, niczym w utworach Tadeusza Micińskiego, którego twórczość z pewnością Różycki znał i mógł do niej nawiązywać. A biorąc pod uwagę epigoński charakter poetyckiego dorobku autora *Szkarłatnej wizji*, podkreślany przez wszystkich brak inwencji w zakresie odświeżenia zarówno treści, jak i formy poetyckiej, jest bardzo prawdopodobne, że i dokonania Micińskiego były jego „natchnieniem”.

¹⁹ Porównanie tym bardziej zasadne, że bohater słyszy dobywające się z nizin „psalmy pożegnań”.

²⁰ A jak wiadomo ogień w micie prometejskim odgrywa niezwykle istotną rolę i to na wielu płaszczyznach. Na rolę ognia w planie stworzenia człowieka przez Prometeusza zwrócił uwagę m.in. Hans Blumenberg: „Dopiero Prometeusz z ludzi robi ludzi. [...] stanowi on [ogień] przesłankę przeobrażenia i wysubtelniania wszystkich substancji w przyrodzie. [...] Prometeusz nie jest najpierw garncarzem, który ulepił ludzi, a potem przyniósł im ogień, lecz jest twórcą ludzi za pośrednictwem ognia...”. H. Blumenberg, dz. cyt., s. 293.

²¹ Zob. M. Kurkiewicz, *Bohaterowie antycznych mitów w poezji Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Symbole, narracje, eschatologie. Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007, s. 73.

²² K. Przerwa-Tetmajer, *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 157.

Wracając jeszcze do obrazu Prometeusza spętanego, w wierszu tym parokrotnie powtórzone zostaje, iż przykuty do skały „pręży się” i „wije”. Poprzez te określenia zdaje się przypominać węża, co konotuje przywoływane już skojarzenia ze złem. Jednak, czy tym samym poeta odbiera bohaterowi możliwość czynienia dobra? A może Prometeusz Różyckiego ma rodzić skojarzenia z Szatanem, albo z Lucyferem, upadłym aniołem, który burzy wprowadzić boskie reguły, ale niesie ogień (światło)? Co ciekawe, sam bohater określa się mianem demona, mówiąc równocześnie, że nie chce już zionąć ogniem, nie chce niszczyć.

Zresztą skojarzeń ze wspomnianymi: ogniem i światłem, jest u autora *Płomiennych kwiatów* więcej. Ogień wnętrza, skra serca – przykłady te wskazują na związek z jednym z najważniejszych źródeł zesłania Prometeusza, z jego „grzechem” kradzieży ognia. Dodatkowo parokrotnie powraca słońce jako źródło ognia, także w wymiarze aluzyjnym, ze wskazaniem na jego boski wymiar²³. Temperatura ognia skonstrastowana zostaje z lodowymi zwałami, co naturalnie podkreśla ekspresjonistyczny (i oksymoroniczny) wymiar prezentowanego obrazu. Prometeusz bowiem, mimo palącego go wewnętrznego ognia, zgodnie z obrazem mitologicznym – marznie (stąd „śliska grań” i „lodowe zwały”), przy czym według starożytnych marzł tylko nocą, ze względu na różnicę temperatur²⁴, w wierszu Różyckiego natomiast ten kontrast zimnej skały i gorącego, ognistego wnętrza tytana zdaje się być wieczny.

To także wspomnieć również biologiczne aspekty akcentowane w tym wierszu. Prometeusz jest niezwykle cielesny, charakteryzowany przez poszczególne części jego ciała, stąd mocarne barki, dysząca, skrwawiona pierś, rozprężone ręce, mdlejące ramiona, drgające tęsknotą serce. Tak więc mimo iż wydaje się być Bogiem, to jest zarazem człowiekiem – oto kolejny powód zestawiania go z postacią Chrystusa i szukania pomiędzy nimi podobieństw.

Jak widać w powyższych rozważaniach, styl Różyckiego nie grzeszy enigmatycznością, wręcz przeciwnie – każdy rzeczownik opatrzony zostaje sugestywnym zestawem przymiotników. I nawet biorąc pod uwagę specyfikę tzw. młodopolszczyzny, z której poeta chętnie korzysta, niektórych połączeń nic nie tłumaczy: „barłogi grzechu”, „grom [...] niech warczy”, „trząść błyskawicą”, „trzęsawiska fałszu”, czy wreszcie „ludzkość, która gnije w kale”. Ponadto jest także gra światłem księżyca, są metaforyczne obrazy natury (uśnione zachody, oddech świtu). Oczywiście nie brakuje również efektownych (popularnych ma przelomie wieków) kolorów, stąd u Różyckiego: złoto, srebro, biel, purpura czy błękit. Tak więc poezja ta to w dużej mierze zestaw mocno „wyświechtanych” słów-kluczy epoki.

Widać zatem, że *Prometeusz* Różyckiego, jak i znaczna część jego twórczości poetyckiej, jest niezwykle wdzięcznym materiałem dla badacza tropiącego literackie przerysowania i słabości.

²³ Ponadto są też takie metafory jak „żagiew strumieni” czy „ogień błyskawic”.

²⁴ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1968, s. 140.

W patetycznej wizji tego autora widać wszelkie słabości młodopolskiego stylu, który przez epigonów epoki został dodatkowo wyjaskrawiony i przybrał jednoznacznie groteskowy wymiar. Pelen patosu język, zdania gubiące sens w nużącym wielosłowniu, brak przekonania w budowaniu wizerunku greckiego herosa w szatach dziewiętnastowiecznego dekadenta – wszystko to rodzi raczej ironiczny uśmiech czytelnika aniżeli zrozumienie dla trudu artysty²⁵.

Niezwykłe płodny literacko w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku Zygmunt Różycki na pewno nie należał do młodopolskiej elity artystycznej. Wiedzieli o tym już współcześni mu krytycy, choć co ważne, w samych recenzjach nie brakuje ich ciepłych słów. Wielu starało się pokazywać najbardziej udane realizacje poetyckie z kolejnych tomów (ceniąc zwłaszcza sprawność formalną autora), szukali oni atutów poezji Różyckiego, z rzadka tylko formułując poważniejsze wątpliwości. Dla przykładu recenzent *Tygodnika Ilustrowanego* skrywający się pod skrótem Ego podkreślał wytworność formalną wierszy i „terminowanie” poety u Mickiewicza, Słowackiego, Asnyka i Tetmajera²⁶, J. Ostroróg również zwracał uwagę na poprawną formę i chwalił za... niepopelnianie błędów językowych²⁷. Nastrojowość liryków Różyckiego sygnalizował H. Galle, dodając, iż poecie nie można odmówić talentu i artyzmu w odtwarzaniu promiennych stanów duszy²⁸. Podobnie przyjazna jest recenzja *Wyboru poezji*, gdzie pada nawet określenie „liryk czystej wody”²⁹. Nie inaczej jest w anonimowej recenzji *Zielonych oczu*, gdzie pośród pozytywnych uwag trafia się wprawdzie sugestia, że Różycki nie jest poetą żadnego programu, wyraża przede wszystkim swoje wnętrze i to w sposób bezpośredni, prosty i zrozumiały dla wszystkich, ale natychmiast następuje asekuracyjne stwierdzenie recenzenta, że byłoby rzeczą niesprawiedliwą i niesłuszną, by czynić z tego poecie zarzut. Piszący wie doskonale, że nie jest to poezja najwyższych lotów, ale ostatecznie godzi się z tym³⁰.

Więcej krytycyzmu znajdujemy w kilku recenzjach Bolesława Leśmiana, piszącego m.in. o zagubieniu duszy poety „w zbyt łatwych i wielomównych rozrzewnieniach, w zbyt pochopnych wyznaniach”, o „łatwościach poetyckich”³¹, o pozostawaniu pod wpływem rozmaitych poetów, o braku w utworach „głębszego wycucia”³², o „wielosłownym pędzie ducha po drodze bez

²⁵ „Grafoman [...] odwołuje się do wzorców już przebrzmiałych, zużytych, wymyślonych przez kogoś innego. [...] zwykle pozostaje niewolniczo uzależniony od tradycji, której twórczo nie umie rozwinąć lub ożywić i której nadaje rysy karykaturalne” – słowa te, bez specjalnych nadużyć, dałoby się odnieść właśnie do poezji Różyckiego. Cyt. za: A. Skrendo, *O dziele grafomańskim*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 13.

²⁶ [Ego], *Płomienie czy kwiaty?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 28, s. 562.

²⁷ J. Ostroróg, *Nowe książki. Zygmunt Różycki: Tesknota*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 35, s. 700.

²⁸ H. Galle, *Pocątunki* (recenzja), „Tygodnik Ilustrowany” 1907 nr 5, s. 104.

²⁹ *Na śpiewną nutę* [b.a.], „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 10, s. 194.

³⁰ *Zielone oczy* (recenzja) [b.a.], „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 35, s. 694.

³¹ B. Leśmian, *Zygmunt Różycki „Wybór poezji”*, [w:] tegoż, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s.327-331. Pierwodruk: „Literatura i Sztuka” 1911, nr 18.

³² B. Leśmian, *Zygmunt Różycki „Sen o szczęściu”*, [w:] tegoż, *Dziela wszystkie...*, s. 373-374. Pierwodruk: „Literatura i Sztuka” 1912, nr 21.

najmniejszego oporu”, o „rozgadaniu, roztargnieniu i zadowoleniu się pierwszym z brzegu słowem, aby tylko dobiec do zamierzonego końca”³³. Krótko mówiąc, Leśmian we wszystkich trzech recenzjach celnie wskazuje wszelkie słabości Różyckiego, z których najważniejsze to wielosłowie, brak oryginalności, precyzji, kondensowania uczuć.

Biorąc pod uwagę oceny najważniejszych twórców okresu Młodej Polski, Różyckiego docenił w zasadzie jedynie Kazimierz Przerwa-Tetmajer, zamieszczając w jego wyborze poezji życzliwy wstęp, w którym pisał o nim jako doskonałym artyście, poecie z „Bożej łaski”, utalentowanym, z wielką łatwością tworzenia, panującym nad słowem³⁴. Przedmowa ta, stanowiąca nie tylko ocenę dotychczasowych prac poetyckich, ale też zawierająca coś w rodzaju patetycznego błogosławieństwa na przyszłość („Jego dalsza droga wydaje mi się jasną: jego umysł rozszerzy się i pogłębi w myśl nieśmiertelnych słów: tu leży Gustaw – tu urodził się Konrad”), zdumiewała i zdumiewa nadal:

Gdy czyta się dziś – po tylu latach – jego wiersze i przegląda się przedmowę do nich pióra tak świetnego poety, jakim był Tetmajer, trudno zrozumieć, czym dał się uwieść autor pięknych liryków, kreśląc tego rodzaju słowo wstępne³⁵.

Może tym, że widział w nim kontynuatora własnej poezji w czasach, kiedy inni już odwracali się od niego, przypominając sobie o starym mistrzu tylko przy okazji kolejnych jubileusz³⁶. Dowodem na to może być jeden z fragmentów przywoływanej przedmowy, w której Tetmajer, charakteryzując Różyckiego, sięga po parafrazę własnego wiersza:

Smutek, melancholia i tęsknota są treścią duszy Zygmunta Różyckiego, jest to więc dusza pokrewna całej z niezmiernie małymi wyjątkami, poromantycznej liryce polskiej...³⁷

³³ B. Leśmian, *Zygmunt Różycki*, „Zielone oczy”, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie...*, s. 375-377. Pierwodruk: „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3.

³⁴ Z. Różycki, *Wybór poezji*, przedmowa K. Przerwa-Tetmajer, Warszawa 1911. Różycki miał okazję odwdziżyć się swemu dobroczyńcy podczas obchodów jednego z jubileuszy autora *Aniola śmierci*, kiedy to we własnym wystąpieniu zaakcentował m.in. jego zalety koleżeńskie. *Dwudziestopięciolecie Kazimierza Tetmajera* [oprac. bezimiennie], [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 269.

³⁵ E. Kozikowski, dz. cyt., s. 185.

³⁶ M. Kurkiewicz, *Teraźniejszość samotności w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera „Był czas”*, [w:] tegoż, *Symbole, narracje, eschatologie...*, s. 9-23.

³⁷ Na ów cytat zwracała uwagę także K. Fazan, *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001, s. 117.

Tak więc w dużej mierze dopiero późniejsze świadectwa nie pozostawiły złudzeń co do prawdziwej wartości tych dokonań³⁸. Nie ulega wątpliwości, że mijający czas także z autorem *Płomiennych kwiatów* obszedł się surowo. Kolejni badacze bądź zupełnie ignorowali jego obecność³⁹, bądź sceptycznie podsumowywali poetyckie wysiłki⁴⁰. Krótkie notki o poecie odnajdujemy w *Zbiorze poetów polskich XIX w.* (Warszawa 1967, s. 406) oraz w *Literaturze polskiej. Przewodniku encyklopedycznym* (Warszawa 1985, s. 316). Także literaturoznawcy tylko z rzadka sięgają po jego wiersze, szukając w nich przede wszystkim typowych realizacji motywów charakteryzujących młodopolską poezję⁴¹.

A Prometeusz? Wciąż żyje (choć wydaje się, że powoli schodzi ze sceny)⁴², przywoływany przez kolejne pokolenia pisarzy i poetów⁴³, reinterpretowany, uwznioślany, deheroizowany, ośmieszany. Duża w tym zasługa również twórców pokroju Różyckiego, którzy nie pozwalają mu odetchnąć, odejść w niebyt. Aktywizują go na rozmaitych płaszczyznach, czasem sztucznie podtrzymują go przy życiu⁴⁴. Pytanie tylko, czy ich działania nie są przypadkiem niedźwiedzią przysługą? Podobnie jak ten szkic dla autora *Płomiennych kwiatów*...

³⁸ Celnie ujął to Władysław Grzelak: „Zygmunt Różycki, poeta łzawego »autoramentu«, był jednak czytany i zebrał trochę laurów w czasach »Udziałowej«. Dziś jest coraz mniej cierpliwych czytelników”. W. Grzelak, *Cyganeria z „Udziałowej” 1908-1913*, Warszawa 1965, s. 144.

³⁹ Nazwiska Zygmunta Różyckiego nie uwzględnia większość znanych syntez epoki. Nie ma go m.in. u W. Feldmana (*Współczesna literatura polska*), A. Hutnikiewicza (*Młoda Polska*), A.Z. Makowieckiego (*Młoda Polska*), M. Podrazy-Kwiatkowskiej (*Literatura Młodej Polski*), a także w *Literaturze okresu Młodej Polski* z serii *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Kazimierz Wyka (*Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987, s. 349) wspomina go tylko w przypisie jako autora przedmowy do antologii *Najmłodszą Polską w pieśni*, a *Nowy Korbut* uwzględnia dopiero w *Aneksie, Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, t. 16, Warszawa 1982, s. 500-502.

⁴⁰ Julian Krzyżanowski umieszczał go w kręgu całkowicie dzisiaj zapomnianych „rymarzy” (*Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1971, s. 80), a Antoni Potocki w krótkiej notce wspominał, że „gadatliwości popuszcza wodze ze szkodą dla talentu” (*Polska literatura współczesna*, cyt. za: E. Kozikowski, dz. cyt., s. 185).

⁴¹ Zob. m.in.: W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 63, 83; M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 35, 125 i in.; A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 197, 252 i in.; P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 59, 79 i in.

⁴² Por. M. Głowiński, dz. cyt., s. 106.

⁴³ Ślady obecności mitu prometejskiego w powojennym trzydziestolecu odnotował m.in. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983, s. 467-475. W kolejnym piętnastolecu postać greckiego tytana traci na popularności, stąd i utworów, w których możemy go odnaleźć, coraz mniej, zob. S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976-1990*, Kraków 1996. Por. M. Głowiński, dz. cyt., s. 104-106.

⁴⁴ „Uparte ponawianie wyeksploatowanego tematu dowiodło, że nie można wydać skazującego wyroku na utrwalony symbol określonych postaw i zachowań. Prometeusz będzie drażnił wyobraźnię twórców oryginalnych i dryfował po wersetach patetycznych rymowanek”. S. Brzozowska, dz. cyt., s. 84.

SUMMARY

Rightly forgotten – “Prometheus” by Zygmunt Różycki

The article deals with the poem ‘Prometheus’ by Zygmunt Rozycki, one of the almost entirely forgotten Young Polish poets, who enjoyed his relative popularity in the lower intellectual environment at the turn of the 19th and 20th century. The author covers one of the most significant mythological themes which is the struggle of the Titan punished by the gods. Although the theme seems to be very attractive, the final artistic effect raises many questions and doubts. In my essay I am trying to show various weaknesses and inconsistencies of this poem in order to distinguish its graphomaniac and epigonic features in comparison to previous Young Polish artists’ achievements.

KEYWORDS

Zygmunt Rozycki, Prometheus, Young Poland, myth, graphomania, epigone

BIBLIOGRAPHY

1. Ajschylos, *Prometeusz skowany*, przeł. J. Kasprówic, Kraków 2002.
2. Balcerzan E., *Grafomania – projekt hasła encyklopedycznego*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 4.
3. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, t. 16, Warszawa 1982.
4. Biedermann H., *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2003.
5. Blumenberg H., *Praca nad mitem*, oprac. przekł. K. Najdek, M. Herer i Z. Zwoliński, Warszawa 2009.
6. Brzozowska S., *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.
7. *Dwudziestopięciolecie Kazimierza Tetmajera* [oprac. bezimiennie], [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 268-273.
8. [Ego], *Płomienie czy kwiaty?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 28, s. 562.
9. Fazan K., *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001.
10. Galle H., *Pocatunki* (recenzja), „Tygodnik Ilustrowany”, 1907, nr 5, s. 104.
11. Głowiński M., *Ten śmieszny Prometeusz*, [w:] tegoż, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Kraków 1994, s. 84-106.
12. Gombrowicz W., *Dziennik 1953-1956*, Kraków 2004.
13. Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1968.
14. Grzelak W., *Cyganeria z „Udziałowej” 1908-1913*, Warszawa 1965.
15. Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
16. Kozikowski E., *Zygmunt Różycki*, [w:] tegoż, *Od Prusa do Gojanowickiej*, Warszawa 1969, s. 182-192.
17. Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1971.
18. Kurkiewicz M., *Bohaterowie antycznych mitów w poezji Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Symbole, narracje, eschatologie. Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007, s. 69-108.
19. Kurkiewicz M., *Teraźniejszość samotności w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera „Był czas”*, [w:] tegoż, *Symbole, narracje, eschatologie. Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007, s. 9-23.
20. Kurkiewicz M., *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.

21. Lachman M., *Moda na pisanie czy moda na grafomanię? Kult(ur)owe reorientacje*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gałowska, D. Ossowska, Kraków 2001, s. 95-137.
22. Legeżyńska A., Mizerkiewicz T., *Grafomańskie pod-teksty*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 3.
23. Leśmian B., *Zygmunt Różycki „Wybór poezji”*, „Literatura i Sztuka” 1911, nr 18, [cyt. za:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 327-331.
24. Leśmian B., *Zygmunt Różycki „Sen o szczęściu”*, „Literatura i Sztuka”, 1912, nr 21, [cyt. za:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 373-374.
25. Leśmian B., *Zygmunt Różycki „Zielone oczy”*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 3, [cyt. za:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 375-377.
26. *Na śpiewną nutę* [b.a.], „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 10, s. 194.
27. Ostroróg J., *Nowe książki. Zygmunt Różycki: Teskenota*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 35, s. 700.
28. Przesmycki Z., *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881-1891)*, Wiedeń 1893, s. 126-133.
29. Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
30. Różycki Z., *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Szkarlatna wizja. Poezje. Seria 6*, Warszawa 1911.
31. Różycki Z., *Wybór poezji*, przedm. K. Przerwa-Tetmajer, Warszawa 1911.
32. Siemaszko P., *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007.
33. Sinko T., *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933.
34. Skrendo A., *O dziele grafomańskim*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 11-15.
35. Stabryła S., *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.
36. Szewczyk K., *Czym jest grafomania?*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 16-20.
37. Śnieżko D., *Fenomen grafomanii czyli na Hermenegildę Kociubińską paszkwil trzeci*, „Pogranicza” 1997, nr 1, s. 54-62.
38. Przerwa-Tetmajer K., *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 157-158.
39. Wyka K., *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987.

40. *Zielone oczy* (recenzja) [b.a.], „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 35, s. 694.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

O SYMBOLICE WIOSNY W ZAPOMNIANYM DRAMACIE TADEUSZA KONCZYŃSKIEGO

EWA CHOJNACKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Symbolika wiosny na trwale zakorzeniła się w naszej świadomości kulturowej jako czas odradzania się przyrody, początek nowego życia oraz przekraczania stanu inercji. Najmocniej związana była z mitologią Grecji i Rzymu. W pierwszym przypadku z wiosną utożsamiano Korę-Persefonę. Natomiast w Rzymie – Flore jako boginię płodności¹. Przekazy mitologiczne stały się z kolei głównym punktem odniesienia dla tradycji literackiej, filozoficznej i sztuki różnych epok. Obraz wiosny jako teatru nieustannych przemian przyrody odnaleźć można już w *Metamorfozach* Owidiusza² i *Pieśniach* Horacego³. Mitologiczne wyobrażenia motywu

¹ M. Battistini, *Symbolie i alegorie*, tłum. K. Dyjós, Warszawa 2005, s. 34.

² W *Metamorfozach* odnajdujemy obraz wiecznej wiosny, która spowija gaje Prozerpiny. Natomiast w *Księdze II* Owidiusz ukazuje upersonifikowaną Wiosnę w wieńcu świeżych kwiatów, stojącą przed obliczem Feba-Słońca;

w malarstwie uwiecznili Luca Giordano (*Triumf wiosny*) i Sandro Botticelli (*Wiosna*). Na gruncie polskim malarskie realizacje motywu podjęli chociażby Stanisław Wyspiański (*Wiosna*), a także nawiązujący do niego Henryk Weiss (*Chłopiec na tle rzeki, Wiosna, Młodość*)⁴.

Obecność symboliki wiosny w sztuce jest tu przywołana nieprzypadkowo. Także za jej sprawą topos odradzającej się przyrody znalazł szczególne miejsce w twórczości Młodej Polski. Inspiracją dla utworu *Narodziny wiosny* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, pochodzącego z *Poezji* serii II, był z pewnością wspomniany obraz Botticellego⁵. Poeta powrócił do wizerunku pięknej bogini wonnych ziół, wstającej z miękkiej pościeli⁶. Natomiast w utworze *Na wiosnę* Tetmajer ukazał młode bóstwa, wylaniające się w miłosnym płaszcach wśród kwiatów i zieleni⁷.

Obraz odradzającej się przyrody inspirował również innych twórców epoki. Poza Tetmajerem sięgał do niego Tadeusz Miciński w tłumaczeniach *Z pierwszego dywanu Dżelaleddina Mewlana Dżelaleddina Rumiego*. Wiosna jest tu potraktowana jako alternatywa dla mroków duszy. To siła inicjująca zmiany, nakierowana na tworzenie nowego⁸. Proces odradzania się przyrody niejednokrotnie skompilowany jest z budzeniem się miłości (*Amed behar ëi dostan mensil sui bostan kunim*)⁹. Wraz z nią podkreślona zostaje młodość podsycająca moc uczuć, tak jak u Wincentego oraz Stanisława Korab Brzozowskich¹⁰. Topos wiosny znalazł swoje miejsce także w twórczości poetyckiej Bolesława Leśmiana (*Wiosna* z tomu *Łąka* oraz *Napój cienisty*)¹¹ czy Bronisławy Ostrowskiej¹². U Leopolda Staffa wiosna okazuje się przewyciężeniem wewnętrznej pustki i „jałowości” (*Ufnosć, Szczęście wiosenne*)¹³.

Nie jest bez znaczenia, że motyw wiosny zwrócił uwagę twórców polskiego modernizmu. Sięganie do toposu odradzającego się świata przyrody i związanych z nim symboli można rozpatrywać jako alternatywę dla doświadczenia kryzysu wartości, jakie znamionowało

zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 35.

³ Zob. Horacy, *Pieśń IV*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Pieśni. Pieśń stulecia*, przeł. i wstępem opatrzył S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 2-45.

⁴ Zob. W. Juszczyk, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 98-101.

⁵ Szerzej traktuje o tym praca Grzegorza Iglińskiego; zob. *Magiczne widzenie świata. Spotkanie tradycji śródziemnomorskiej ze wschodnioeuropejską w „Narodziinach wiosny” Kazimierza Przerwy-Tetmajera i malarskie realizacje tematu odrodzenia przyrody*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2010, nr 1, s. 351-360.

⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Narodziny wiosny*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 21-22.

⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Na wiosnę*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane...*, s. 85.

⁸ M. Dżelaledina Rumi, *Newbebara dżani maji dżihanra tazę kun*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 333-334.

⁹ M. Dżelaledina Rumi, *Amed behar ëi dostan mensil sui bostan kunim*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, dz. cyt., s. 357.

¹⁰ Zob. S. Korab Brzozowski, *Kiedy wiosna...*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 48; W. Korab Brzozowski, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1981, s. 141.

¹¹ B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974, s. 55-56; 164-165.

¹² Zob. *Wiosna 1915* oraz utwory z tomiku *Wiersze ostatnie*, [w:] B. Ostrowska, *Biała godzina. Wybór poezji*, wybór i oprac. S. Lichańskiego, Warszawa 1969, s. 127-128; 214-218.

¹³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 69-70.

świadomość człowieka przelomu wieków. Temat wiosny stał się w tym względzie symptomem przelamywania postawy niemocy zaszczepionej przez dekadentyzm. Jak słusznie zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, wiosna jest odzwierciedleniem idei cyklicznych powrotów, która to idea występuje przeciw doświadczeniu pustki i otchłani¹⁴. Poprzez wizje rozkwitających sadów i emanujących obfitością ogrodów poeci młodopolscy wyrażali kult życia i wiarę w moc odradzającej się przyrody¹⁵. W nawiązaniu do mitu eleuzyńskiego sygnalizowano stan pełni i harmonii. Widać to nie tylko w poezji. Motyw cyklicznych powrotów występował często w dramatach Stanisława Wyspiańskiego (*Noc listopadowa*, *Akropolis*, *Powrót Odysa*)¹⁶. Można go odnaleźć także w powieści – *Ożyminie* Wacława Berenta¹⁷ czy w *Chłopach* Władysława Stanisława Reymonta¹⁸.

Poczynione refleksje okazują się kluczowe dla analizy przywołanego motywu w komedii *Powrót wiosny* Tadeusza Konczyńskiego (1916). Utwór, podobnie jak inne dzieła tegoż autora, w badaniach literackich został zupełnie zapomniany. Sam Konczyński bardziej znany był jako krytyk literacki, autor głośnego artykułu o Gabrieli D'Annunzio, która to praca stała się jednym z ważniejszych manifestów młodego pokolenia¹⁹. Poza szkicem o twórczości autora *Triumfu śmierci* Konczyński okazał się gorącym zwolennikiem twórczości Henrika Ibsena²⁰ oraz teoretykiem i znawcą dzieł historycznych Józefa Szujskiego²¹. Pisarz miał w swym dorobku powieści i dramaty, wśród których odnaleźć można te o tematyce miłosnej, jak też koncentrujące się wokół nadużyć finansowych, malwersacji czy w końcu sięgające do historii²². Nieobca była autorowi także twórczość z kręgu fantastyki naukowej. Jego droga twórcza wiodła śladami Stanisława Przybyszewskiego oraz Stanisława Wyspiańskiego. Choć początkowo postrzegany był przez krytyków jako obiecujący dramaturg i powieściopisarz, to jednak jego pozycja szybko uległa osłabieniu. Mimo kilku ciekawych pomysłów twórczych, piarstwo Konczyńskiego, na skutek niedoskonałości warsztatowych i wyraźnego epigonizmu, zasililo głównie krąg literatury popularnej.

¹⁴ Tamże, s. 68.

¹⁵ Tamże, s. 69; zob. też: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 254.

¹⁶ S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, oprac. J. Saloni, Warszawa 1930, s. 63-70; tenże, *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław 1985, s. 202-218; tenże, *Powrót Odysa*, [w:] tegoż, *Achilleis. Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984, s. 285-290.

¹⁷ Zob. W. Berent, *Ożymina*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1974, s. 304-311.

¹⁸ Zob. W. S. Reymont, *Chłopi*, t. 2, oprac. F. Ziejka, Wrocław 1999, s. 366-371.

¹⁹ Zob. T. Konczyński, *Gabriel D'Annunzio*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 45-53.

²⁰ T. Konczyński, *Twórczość Henrika Ibsena*, „Słowo Polskie” 1898, nr 91, s. 4.

²¹ Tenże, *Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny*, „Ateneum” 1900, t. 1, s. 85-111; 335-360.

²² Zob. *Tadeusz Konczyński 1875-1944*, oprac. M. Piwińska, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 495-511.

Powrót wiosny utrzymany jest w konwencji komedii fredrowskich, na które to powinowactwo zwrócił uwagę Lesław Eustachiewicz²³. Akcja toczy się głównie na wsi. Dopiero w ostatnim akcie Konczyński przenosi ją do Warszawy, gdzie mieszka główny bohater – Stefan Rubiecki – zajmujący się astronomią. W toku czteroaktowego dramatu autor ukazuje jego perypetie miłosne powiązane z losami młodej panienki, Haliny Pradowskiej. Doświadczeniem obojga bohaterów staje się nieszczęśliwy związek, który wiedzie do zanegowania wiary w prawdziwą miłość. W przypadku Stefana do postawy negacji prowadzi go zdrada ze strony jego żony, Laury. Kobieta pod pozorem choroby wyjeżdża do Neapolu, ale zamiast podratowania zdrowia wikła się w liczne romanse. Tłumaczy tym rzekomą obojętność męża, który zdaje się nie widzieć niczego poza gwiazdami. Stefan przybywa na wieś do swego dziadka Wacława Rubieckiego, by w zaciszu jego zapiecka oddać się swej astronomicznej pasji, a przy tym ukoić ból wywołany postępowaniem żony. Z kolei w przypadku Haliny Pradowskiej mamy do czynienia z uwikłaniem w nieszczęśliwy związek z baronem Konradem Sieniewiczem – obywatelem ziemskim z lubelskiego. Także i ona pod dachem dziadka Wacława pragnie znaleźć ukojenie swego rozczarowania.

Sceniczna realizacja sztuki miała miejsce w Teatrze imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie w 1916 roku. Mimo wytknięcia przez krytyków kilku braków warsztatowych, dramat zyskał uznanie oglądającej go publiczności²⁴. Sukces odniesiony na deskach krakowskiego teatru *Powrót wiosny* powtórzył z kolei przy okazji wystawienia sztuki we Lwowie. Także i tu publiczności nie raziły zbytnio ani brak mocnego efektu scenicznego, ani mała oryginalność, zdradzająca związek z twórczością Józefa Blizińskiego czy Władysława Koziębrodzkiego²⁵.

Warto zaznaczyć, że wspomniany dramat doczekał się także swej wersji prozatorskiej. Powieść *Blaski miłości*, która była przeróbką dramatu, Konczyński publikował na łamach „Gazety Lwowskiej” (1918) oraz w „Przeglądzie Wieczornym” (1919). Autor wzbogacił ją o liczne partie deskryptywne, a także rozbudował wątek przygodnych romansów żony Stefana w Neapolu. Szerzej ukazał również epizod nieodwzajemnionej miłości włoskiej śpiewaczki i przyjaciółki Laury, Flory Conchetti, do młodego poety – Cezarego Dulęby – z kolei zakochanego w żonie Stefana²⁶.

Powracając jednak do dramatu, należy zwrócić uwagę na fakt, że tę zabawną momentami historię głównych bohaterów autor ukazuje poprzez nawiązanie do symboliki wiosny.

²³ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1982, s. 206.

²⁴ Zob. Z. Jachimecki, *Z Teatru Miejskiego*, „Głos Narodu” 1916, nr 534, s. 2; W. Pr. [W. Prokiesz], *Teatr miejski*, „Nowa Reforma” 1916, nr 550, s. 1-2.

²⁵ mre, *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 5, s. 4-5.

²⁶ Zob. T. Konczyński, *Blaski miłości. Powieść*, Warszawa [1926].

Halina Pradowska – Wiosna

Funkcjonowanie wspomnianego motywu ujawnia się już na poziomie kreacji głównej bohaterki. W uwagach do dramatu, będących wskazówką dla scenicznej realizacji utworu, Konczyński akcentuje żywiołowość, a zarazem prostotę i szczerłość młodej panny, która nie waha się w największej zamieci wyruszyć do Blechowic, aby tam schronić się przed swym narzeczonym. W uwagach do dramatu czytamy:

W mojej fantazji to bujna pannica ukraińska, pełna temperamentu. Ten temperament unosi ją i wyrwa niemal z form towarzyskich, a jednak dobre wychowanie i poczucie wiary nie pozwolą jej przekroczyć granic, za którymi kończy się dobry smak, a zaczyna gminność. Nie mogłem, tworząc tę figurę, wyrzec się tej myśli, że ona równie dobrze może zaprząć konia do sanek i pędzić na oślep w śnieżycę, jak wybuchnąć w momentach odpowiednich piosnką tętniącą warem krwi lub żrącą tęsknotą. [...] Ona przez swój żywiołowy temperament i humor podtrzymuje tętno całej sztuki we wszystkich czterech aktach. [...] W tej figurze musi być coś z heroiny. (s. 154-155)²⁷

I rzeczywiście, kolejne akty dramatu pokazują, że postać młodej panny jest czynnikiem dynamizującym rozgrywające się wydarzenia. Jej pojawienie się w przestrzeni scenicznej zawsze jest nagłe i spontaniczne. Widać to w momencie, gdy przybywając do dworu Wacława Rubieckiego, burzy atmosferę melancholijnego trwania, w jakim pogrąża się jego wnuk Stefan. Przez wzgląd na tę właśnie żywiołowość Halina zostaje przez innych nazwana „powichrem”:

HALSZKA. [...] Ach, jak tu miło. Ile razy ja tu już byłam! A zawsze znienacka, z rannym świtem lub na promyku księżycy – ni stąd ni zowąd – z tamtej lub z owej strony świata – pędząco – tańcząco – lub śpiewająco.

RUBIECKI. Jednym słowem powicher. (s. 11)

Także sama bohaterka w rozmowie ze Stefanem wyznaje:

HALSZKA. Mówiłam już panu. Jestem istotą pośrednią między człowiekiem a wiatrem – już wszystko wywiał mi z głowy i z serca. (s. 21)

²⁷ Wszystkie fragmenty przywołane są w pracy według wydania: Tadeusz Konczyński, *Powrót wiosny. Komedia*, Kraków 1916. Cyfra w nawiasie oznacza lokalizację strony.

Wizerunek bohaterki wylania się w odwołaniu do kluczowych toposów związanych z symboliką wiosny. Zarówno występujące w dramacie postaci, jak też Halina podkreślają nieustanną potrzebę ruchu, która nie pozwala bohaterce odczuwać przywiązania tylko do jednego miejsca. Dochodząca do głosu żywiołowość znajduje swój wyraz w formie tańca i śpiewu. W tym względzie odpowiada realizacjom motywu utrwalonym w tradycji literackiej i w sztuce. Jest bliska wizerunkom wiosny ze wspomnianych obrazów Wyspiańskiego i Weissa²⁸. Również na przywoływanym już obrazie Botticellego (*Wiosna*) Wenus towarzyszą Gracje skupione w tanecznym kręgu²⁹. Wszystkie postaci wylaniają się na tle ukwieconego gaju³⁰.

Taniec, wiązany głównie z motywem odrodzenia przyrody, w świetle dramatu wyraża kult młodości i swobody. Według *Słownika symboli* Władysława Kopalńskiego taniec jest symbolem kosmogonii, odrodzenia z Chaosu i przemiany. Motyw ten wiąże się z kultem pór roku³¹. W dramacie Konczyńskiego taniec sygnalizuje proces przelamywania stanu inercji, jaki towarzyszył Halinie wobec faktu uwikłania w nieszczęśliwy związek. Staje się oznaką odzyskiwania przez nią duchowej równowagi.

Warto zaznaczyć, że poprzez taniec Halina ujawnia także szczególną łączność z naturą. Wyraża witalizm i energię życiową, również tę skoncentrowaną wokół zmysłowości. Taniec ma być w tym względzie jednym ze sposobów wzbudzenia uwagi płci przeciwnej. Tę rysującą się konotację symboliki tańca i natury autor uwydatnia, gdy ustami Wacława Rubieckiego sugeruje podobieństwo Haliny do rusalki. W ten sposób zwraca uwagę na walory jej urody, które szczególnie mocno oddziałują na mężczyzn.

W mitologii wschodniosłowiańskiej rusalkami określano złowrogie istoty leśne lub polne (od wiosny do jesieni) oraz wodne (zimą). Zwykle występowały one pod postacią młodych, pięknych i nagich dziewcząt z rozpuszczonymi zielonymi włosami. Rusalki tańczyły podczas nowiu, wabiąc tym mężczyzn i prowadząc ich do zguby³². W dramacie Konczyńskiego mamy do czynienia z dość swobodnym potraktowaniem motywu rusalki. Jej wpływ nie jest obliczony na destrukcję, ale na przywracanie do życia tych, którzy doznają duchowej pustki. W będącej przeróbką dramatu powieści *Blaski miłości* konotacja z leśną boginią podkreślona jest bardzo wyraźnie:

²⁸ Por. W. Juszcak, dz. cyt., s. 107.

²⁹ *Botticelli*, [tekst S. Malaguzzi; tłum. D. Łąkowska], Warszawa 2006, s. 62; zob. też: *Botticelli*, [aut. tekstu M.L. Rizzatti, przeł. B. Toeplitz-Kaczmarek], Warszawa 1989, s. 42-43.

³⁰ *Botticelli*, [tekst S. Malaguzzi, tłum. D. Łąkowska]..., s. 62.

³¹ W. Kopalński, *Taniec*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 434-425.

³² J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 177; zob. też: A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 170-175.

Kiedy przyszli pod olbrzymi świerk w parku i Halszka z pustotą zaczęła z jego igieł otrząsać perliste krople rosy na swoje obnażone ramiona, Stefan stanął przed nią w milczeniu zachwycony obrazem, który w blasku księżyca nabierał kształtów i barw czarnoksiężskich.

– Boginka Leśna – pomyślał – którą chochliki obsypują perlami³³.

Halina uosabia wieczną młodość, stale odradzającą się na tle budzącej się do życia przyrody. Wyrazem tego jest chociażby scena, w której bohaterka wylania się z pękiem kwiatów, obdarowując nimi Wacława Rubieckiego. Kreację bohaterki autor rozpatruje w kontekście pewnego ideału, który wiąże kult natury z kultem czystej miłości. Halina, otrzepująca krople rosy na swe prawie obnażone ramiona, zdaje się odpowiadać wizerunkowi bogini Wenus z przywołanego już malarstwa Botticellego. Bliska jest postaci złotogrzywej bogini z *Narodzin wiosny* Tetmajera, która, owiana wiosennym wiatrem, obejmuje świat miłosnym spojrzeniem³⁴. Konotacja Haliny Pradowskiej z alegorią wiosny uwidacznia się również wtedy, gdy kobieta ukazana zostaje w morzu kwiatów, emanująca promiennym blaskiem. Zauważalne jest zacieranie granicy między światem natury a wizerunkiem bohaterki:

Przez ścianę rozprutą olbrzymimi oknami właczały się złote refleksy blasków, którymi przesycony był cały ogród, pełen róż i kwiatów. Halszka nucila cicho berzeretkę, płynąc od wazonu do wazonu miękkimi, wytwornymi ruchami jak barwny motyl wiosenny i dzieląc zerwane przed chwilą narcyzy i róże na drobne pęki. Były od niej takie same promienie życia, jakie tam wśród drzew potężnych i dywanów kwiatnych szerzyły radość istnienia.

Brat patrzył na nią z zachwytem³⁵.

W takiej scenerii będzie widział bohaterkę zarówno Wiktor Pradowski, jak i Stefan Rubiecki, który odwiedza pałac Pradowskich w Białoszycach. W szczególnej łączności z naturą ujawnia się fizyczne piękno jej ciała, które wiąże pierwiastek zmysłowy z duchowością.

Uwydatnienie bliskości bohaterki z naturą odzwierciedla przynależność Halszki do ściśle zdefiniowanego systemu aksjologicznego. Ten ostatni opiera się zwłaszcza na szeroko pojętej wolności. Przypisanie bohaterce symboliki wiosny wiedzie do zaakcentowania jej woli, prowadzącej do przekraczania form hamujących twórczy postęp. Mowa tu o sytuacji, w której Halina daje się zwieść urokowi Sieniewicza i w konsekwencji postanawia wyjść za niego za mąż. Historię tego burzliwego związku Konczyński czyni punktem wyjścia dla procesu odradzania się

³³ T. Konczyński, *Blaski miłości...*, s. 94.

³⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Narodziny wiosny...*, s. 22.

³⁵ T. Konczyński, *Blaski miłości...*, s. 152-153.

wiary w miłość, powrotu radości życia. Tym samym symbolika wiosny w dramacie funkcjonuje w kontekście roli, jaka zostaje przypisana głównej bohaterce, jak też w kontekście procesu, któremu sama podlega – odradzania się do pełni życia. Za sprawą Haliny Stefan ulega urokowi budzącej się do życia natury. Jednocześnie także młoda hrabianka manifestuje akt poddania się jej sile.

Wiosna – miłość

Refleksja nad sposobem funkcjonowania motywu wiosny w przywołanym dramacie Konczyńskiego skłania do zwrócenia uwagi na konstrukcję czasu w kontekście ukazanych wydarzeń. Akcja *Powrotu wiosny* nie bez przyczyny rozgrywa się w okresie od zimy do lata. W sposób szczególny zaś zostaje zaakcentowana pora wiosny. Nie tylko obejmuje ona kluczowe dla dalszego rozwoju dramatu wypadki, ale także rzutuje na charakter relacji, jaka zawiązuje się między Stefanem a Haliną. Motyw odradzającej się do życia przyrody jest skompilowany z perypetiami wspomnianych postaci, które to perypetie od niewinnie nawiązanej znajomości prowadzą do połączenia bohaterów.

Wiosna od zawsze była tą porą roku, z którą utożsamiano kult płodności. Nie bez przyczyny wylania się po czasie stagnacji, dając początek nowemu życiu. Mircea Eliade wskazywał na związek wiosny z kultem wegetacji. Jednocześnie, rozpatrując ją na płaszczyźnie religijnej, podkreślał sakralny charakter tej pory roku, kiedy to ma miejsce okresowa reaktualizacja Kosmosu³⁶. Idea syntezy obejmuje natomiast proces przemian i rozwoju. W dramacie Konczyńskiego znajduje to swój odpowiednik w ewolucji, jaką przechodzą główni bohaterowie. Autor poddaje weryfikacji prezentowane przez nich postawy życiowe. Wspomniana już negacja w kwestii uczuć powoduje, że zarówno Halina, jak i Stefan długo nie dopuszczają do swej świadomości prawdy o budzącej się w nich miłości. Mechanizm wyparcia rzutuje z kolei na działania i ich motywacje idące wbrew rzeczywistym intencjom. Wyznacznikiem tychże działań jest konieczność zachowania pozoru uczuciowej obojętności, wzajemny dystans tylko niekiedy przełamany subtelną aluzją. Zwłaszcza obawa przed reakcją środowiska powoduje, że bohaterowie przez długi czas próbują stłumić drzemiące w nich pragnienia. Te jednak konsekwentnie umacniają się w toku kolejnych spotkań w blechowickim parku, wspólnych rozmowach, ogniskujących się wokół astronomicznych pasji Stefana i jego burzliwej przeszłości.

³⁶ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, wstęp B. Moliński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 158.

Zamiast płomiennych wyznań wylania się dialog oparty na wymianie spojrzeń i pojedynczych gestów. Dopiero gdy na jaw wychodzi romans Sieniewicza i Laury, Halina i Stefan gotowi są nadać sobie moralne prawo do realizacji swych marzeń.

Znamienne jest, że rodzącą się miłość głównych bohaterów Konczyński ukazuje, odwołując się do typowo młodopolskiego obrazowania. Powraca zatem symbolika róż³⁷, których bukiet Stefan składa na ręce Haliny. Także i tutaj stają się one wyrazem miłości, choć jeszcze niewypowiedzianej, zakamuflowanej w pocałunku delikatnych rąk hrabianki, w skrywanych spojrzeniach. Wizerunek kobiety z bukietem róż znów odsyła do postaci bogini wiosny ze wspomnianego utworu Tetmajera. Odsyła do obrazu Botticellego ukazującego Wenus – boginię miłości – rozrzucającą róże.

Mającą bardziej deskryptywny charakter prozatorska wersja dramatu (*Blaski miłości*) wzbogaca wizję miłości bohaterów na tle budzącej się do życia natury o całe kobierce narcyzów, róż i innych kwiatów, które wypełniają ogród w Białoszczykach. Stają się obrazem świata ukazanego w pełni rozkwitu i trwających w nim dwojga życiowych rozbitków. Jednocześnie rysuje się analogia między rozwijającym się kwiatem a relacją prowadzącą od przyjaźni do uczucia.

Symbolika kwiatów w przywołanym dramacie służy jednakże czemuś więcej niż kreacji świata przepelnionego wiosną. Bohaterowie wykorzystują ją także po to, aby wyrazić stan ducha warunkowany doznawaniem niezaspokojonej i wyczekiwanej miłości:

HALSZKA. Niech pan nie udaje! po co? Niech pan powie raczej, że po życiu bląkają się mgły czarowne i że tam, gdzie opadną, wykwitają kwiaty – ale że zwykle tam opadają, gdzie jest proch, brud i kłamstwo – zatem kwiaty giną.

STEFAN. Tak, giną.

HALSZKA. I tak zawsze dzieje się z matematyczną ścisłością. Kwiaty czasem budzą się i marzą o innym losie – ale to marzenie jest tylko złudą, którą im wcześniej się przetnie, tym lepiej. (s. 109)

Jak słusznie wskazuje Ireneusz Sikora, kwiaty niejednokrotnie służyły obrazowaniu ludzkiej emocjonalności³⁸. Mamy zatem do czynienia z metaforą rozkwitającego bądź więdnącego (ginącego) kwiatu, sygnalizującego labilność siły uczucia. To uczucie oscyluje między przyływem miłości a jej utratą. Bohaterowie dramatu Konczyńskiego dostrzegają analogie między człowiekiem a kwiatem w sytuacji, gdy przejawiana energia życiowa napotyka na kolejne

³⁷ I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 44-48.

³⁸ Tenże, „*Asfodele – Liany – Tuberozy...*” O młodopolskiej egzotyce florystycznej, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 25; zob. też K. Wyka, dz. cyt., s. 256-260.

przeszkody. Siła uczucia, jakie rodzi się między Haliną i Stefanem, niejednokrotnie ugina się pod ciężarem pomówień i przykrości kierowanych zwłaszcza ze strony Laury. Mowa tu jednak nie tylko o sytuacji, w której Halina i Stefan muszą stawić czoła atakom ze strony swego środowiska. Widmo ginącego kwiatu jest aktualne w kontekście rozczarowania, jakiego w związku z Sieniewiczem doznaje Pradowska. Podciętym kwiatem okazuje się również Stefan, gdy dowiaduje się o romansach swojej żony.

Topika florystyczna, ujawniająca się w dramacie Konczyńskiego, splata wątek miłości z symboliką wiosny. Nie tylko na poziomie wspomnianej metaforyki, ale także na poziomie świadomości bohaterów wiosna staje się słowem-kluczem definiującym ich uczuciowe zaangażowanie:

HALSZKA. Ta nasza przyjaźń była bardzo niebezpieczna –

STEFAN. Bardzo.

HALSZKA. Przysłała nam krytyczne spojrzenie na rzeczywistość. Pan związany – ja ledwie wyleczyłam się z pierwszej miłości i ledwie co zerwałam lekkomyślne zaręczyny – a tymczasem ta nasza przyjaźń miała w sobie dziwną moc, która rozsnuwała cienie na wszystko – pozwalała rozmarzać się – było w tym coś z gwiazd – było w tym coś z wiosny. (s. 138)

Porównanie głębokiej przyjaźni do wiosny akcentuje wpływ budzącej się do życia przyrody na sferę wewnętrznych doznań Stefana i Haliny. Zarówno panna Pradowska, jak też Stefan niejednokrotnie będą podkreślać wpływ wiosny, której dają się ponieść, zapominając o szarej rzeczywistości. Wiosenne upojenie umożliwia zarazem poczucie trwania w lepszym świecie, choć jest ono tylko chwilowe. Stąd też Halina wskazuje:

HALSZKA. [...] Czasem mi się zdaje, że nie jest tak źle na świecie, jak myślałam dawniej – że wiosna naprawdę upaja. Wystarczy jednak jedno słowo, jeden gest, a rzeczywistość kłamliwa zdradza się sama – mówi: »to ja jestem – przewrotna, podła – a tamto wszystko to złuda«. (s. 69)

Miłość, która „ma coś z wiosny”, konotuje sytuację krótkotrwałego urzeczywistnienia się marzenia. Daje możliwość wykraczania poza rzeczywistość czasoprzestrzeń. Z podobnym motywem mamy do czynienia także w innych tekstach Konczyńskiego. Warto w tym względzie wspomnieć chociażby o powieści *Śladem tęsknoty*, w której wizja świata ogarniętego wiosną zostaje skompilowana z wątkiem gorących uczuć do kobiety. W ten sposób do głosu dochodzi

największe marzenie młodego dramaturga – Bolesława Palewskiego – stojącego u progu śmierci³⁹. Pora wiosny jako czas nadziei i wiary w lepsze życie ujawnia się także w świadomości głównych bohaterów tejże powieści – Tekli Sawiczówny i Krzysztofa Doryckiego⁴⁰.

W *Powrocie wiosny* wpisanie miłosnych perypetii bohaterów w proces odrodzenia się przyrody znajduje swój wyraz w nadaniu szczególnej funkcji konkretnym przestrzeniom. Nie bez przyczyny w uwagach reżysera Konczyński zwraca uwagę na odpowiednią dbałość o dekorację, która ma odzwierciedlać świat ogarnięty wiosną:

Czy tumany śniegu przewalające się za oszkleniem werandy, czy majową noc w parku blechowickim, czy czar popołudnia wiosennego na wsi trzeba wprowadzić dyskretnie zarówno przez odpowiedni dobór dekoracji, jak i przez stosowanie światła. Dlatego w pierwszym akcie przez oszkloną werandę w głębi widać śnieżycę, dlatego w drugim strzyżona aleja i szereg drzew i krzewów kwitnących mają dać złudzenia parku dobrze utrzymanego, dyszącego wiosennym urokiem [...]. (s. 153-154)

Magia budzącej się do życia przyrody i budzącego się uczucia w dramacie najpełniej dochodzi do głosu w przestrzeni lasu, ogrodu czy parku. Autor przywołuje więc przestrzenie typowe dla motywu miłości, podejmowanego zwłaszcza w poezji młodopolskiej⁴¹. Wymienione miejsca z dużą dokładnością zostają scharakteryzowane w didaskaliach:

Park w Blechowicach. Po prawej stronie od widzów widać ścianę dworu, białą, pokrytą pasami zielonych winogron. [...] W głębi szereg starych drzew tworzących linię równą, równoległą do rampy, prawie pośrodku aleja głęboka z szeregu młodych drzew ułożona [...]. Po lewej stronie wodotrysk, w pobliżu statua biała bogini greckiej. [...] Krzewy bzu kwitną. Na pierwszym planie wąski gazon biegnący wzdłuż sceny, kwiaty. Noc. Silne światło księżycowe. Na stole okrągłym zastawionym kwiatami, owocami, winem i na stoliku w głębi alei palą się świece w kloszach szklanych. (s. 43)

Zwłaszcza przestrzeń parku, w której pobrzmiwa muzyka Chopina, tworzy aurę łagodnej nastrojowości, podsycanej zapachem wiosennego powietrza. Upojenie tymże powietrzem zostaje skontaminowane z upojeniem w sferze zmysłów. Autor świadomie nawiązuje do symboliki bzu, który, jak wskazuje Sikora, w poezji stał się odpowiednikiem nadziei związanych z odradzającą się przyrodą. Był wyrazem marzeń o nadchodzącym szczęściu, znamionowanych zarazem

³⁹ Zob. T. Konczyński, *Śladem tęsknoty. Powieść*, Warszawa [1911].

⁴⁰ Stąd też bohaterka powieści wskazuje: „Patrz pan, co tu światła wszędzie. W każdym zagłębieniu, na każdym źdźble młodej i zeszłorocznej trawy, na każdym kamieniu. Całą zimę przeżyliśmy bez słońca. A teraz wraca, wraca. Jeśli tak wszystko wraca w życiu, to ludzie powinni by być cierpliwi”. Tamże, s. 22.

⁴¹ I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia...*, s. 162.

ambivalencją uczuć. Takie przykłady wykorzystania bzu badacz odnajduje w utworach Franciszki Arnsztajnowej (*Z bezsennych nocy*) czy Edwarda Biedera (*Śnij Psyche*)⁴². To właśnie bez, najintensywniej rozwijający się w porze wiosny, staje się jej znacznikiem także w dramacie Konczyńskiego. Zaakcentowanie bogactwa przyrody, jej obfitości, przywodzi na myśl reminiscencję ogrodu mitologicznej Wenus. W tym względzie symboliczne znaczenie będzie miała biała statua bogini greckiej wspomniana w didaskaliach. W sposób szczególny wpływ wiosennej pory na postawy i motywacje bohaterów ujawnia się także w ich świadomości:

HALSZKA. [...] Kiedy zapach bzu zaczyna unosić się w powietrzu, coś dziwnego dzieje się ze mną. Napada mnie nieukojona tęsknota za lasami i polami – uciekam wówczas na wieś, zapominam o całym świecie, tak jak teraz [...].

[...]

STEFAN. Gdybym nie był astronomem, to bym został śpiewakiem, jeśliby te bzy kwitły kilka tygodni dłużej. (s. 44-45)

Atmosfera parku rozświetlonego blaskiem księżyca sprzyja snuciu refleksji o własnej kondycji duchowej, skłania do deklaracji w sferze uczuć. Te ostatnie znamienne są nie tylko dla Halszki i Stefana. Mimowolnie wychodzi na jaw szczególna słabość, jaką w stosunku do Laury przejawia Konrad Sieniewicz. Blechowski park okazuje się miejscem romantycznych schadzek obojga bohaterów, nieoczekiwanie spotykających się znów po długim czasie, który upłynął od ich wspólnego pobytu w Neapolu:

LAURA. Nie znoszę głupich i niewygodnych kochanków.

SIENIEWICZ. Comment?

LAURA. A w tym wypadku byłbyś głupi i niewygodny dla mnie.

SIENIEWICZ. W gaiku mówiłaś mi, że jestem bardzo wygodny. (s. 96)

Ta subtelna i bądź co bądź dwuznaczna wypowiedź Sieniewicza, wyjawia zarazem niezwykle „romantyczną” naturę Laury, której bohaterka daje upust tak w cieniu blechowskiego parku, jak i na położonej nieopodal porębie czy w lesie, gdzie wczesną porą umawia się z kochankiem:

⁴² Tamże, s. 70-71.

SIENIEWICZ. No, no, nie unos się. [...] A wiesz, że te nasze schadzki w lesie mają diabelny urok, jak pasterz z pasterką. (s. 96)

Wspomniane przestrzenie autor rozpatruje jako miejsca, gdzie do głosu dochodzi głód uczuć, wymykający się nakazom mieszczańskiej kultury. Przestrzeń przepojona wiosną w tym wypadku okazuje się sferą szeroko pojętej wolności. Zauważalne jest bowiem, że wszyscy bohaterowie kierują się właśnie ku zewnętrżom, gdy czują potrzebę autentycznych, głębokich doznań.

Znaczenie wiosny jako czasu szczególnego dla ujawniania się uczuć autor podkreśla, odwołując się do wrażeń sensorycznych. Stąd też ważną rolę w dramacie pełni obraz kwiecistych kobierców, który wprawia w zachwyt przyglądających się mu bohaterów. Zmysł wzroku angażuje zarówno widok parku rozświetlonego blaskiem księżyca (s. 72), jak i zielonych pól wspomnianych przez Stefana (s. 85). Bohaterowie niejednokrotnie zwracają uwagę na woń wiosennego powietrza, upajającą moc bzu, która odurza i pozwala zapomnieć o szarej rzeczywistości (s. 44). Z kolei delikatny powiew ciepłego wiatru czy chłód kropel rosy angażuje zmysł dotyku (s. 56).

Oczywiście nie bez znaczenia pozostaje również próba ukazania relacji Haliny i Stefana w nawiązaniu do pojęć z dziedziny astronomii. Jak można się domyślać, warunkowane jest to zamilowaniami głównego bohatera. Historię przyjaźni, konsekwentnie przeradzającej się w miłość, Konczyński przedstawia, odwołując się niejednokrotnie do metafory gwiazdy (s. 22, 122), Słońca (s. 22, 38), Księżyca (s. 22). Procesy erupcji, cechujące dotąd ciała niebieskie, zostają przetransponowane na sferę uczuć. Są zdefiniowane jako erupcje sercowe (s. 124). Astronomiczna metaforyka w sposób szczególny obrazuje miłość ziemską wobec miłości duchowej. Tu znamieną okazuje się symbolika Wenus:

LAURA. Widzi [Stefan – E.Ch.] Wenus, ale nie wie, jak przystąpić do Wenus tej... tej... ziemskiej – jak uczynić miłość interesującą... (s. 63)

Kluczowe znaczenie ma zjawisko podwójnej gwiazdy, będące przedmiotem żmudnych obserwacji Stefana. Nie przypadkiem jej odkrycie następuje w porze lipcowej. To pora, którą można rozpatrywać jako zwieńczenie procesu odradzania się do życia. Moment połączenia się Słońca o barwie czerwonej i fioletowej w sposób symboliczny wyraża połączenie się Stefana i Haliny:

STEFAN. Moje obserwacje dowiodły, jest to gwiazda podwójna, system słoneczny złożony z dwóch Słońc, z których jedno sieje blaski czerwone, drugie fioletowe. Planety, które krążą wśród tych dwóch Słońc, nurzają się w cudnych falach tych barw – czerwonej i fioletowej [...]. (s. 147)

Warto przy tym zaznaczyć, że zaakcentowana symbolika barw wyraża połączenie pierwiastka żeńskiego i męskiego⁴³. Jednocześnie sygnalizuje ona połączenie sfery zmysłowości (namiętności) ze sferą pokory i umiarkowania (duchowości). Odpowiada to zarazem koncepcji miłości ziemskiej i duchowej. Odzwierciedla różnicę między Wenus ziemską a tą upatrywaną wśród gwiazd. Idąc tym tropem, rozróżnienie napotykaemy także w kontekście topiki wiosny. Ziemską Wenus okaże się w tym względzie symbolem miłości zmysłowej, angażującej jedynie cielesność, a zarazem wiosny rozpatrywanej jedynie w kontekście związanego z nią kultu płodności⁴⁴. Z kolei Wenus „niebiańska”, poszukiwana przez Stefana, jawi się boginią duchowego odrodzenia podobną tej, którą na swym obrazie uwiecznił Botticelli. Łączy się ona z wizją wiosny będącej czasem cyklicznego odtworzenia Kosmosu⁴⁵.

Wiosna – natura kontra kultura

90

W świetle rozpatrywanego problemu ważna okazuje się kwestia aksjologicznego nacechowania miejsc akcji dramatu. Wąskie różnicowanie na wewnątrz i zewnątrz znajduje szersze dopełnienie w rysującym się podziale na sferę wsi i miasta. Temu zaś podziałowi odpowiadać będą kategorie natury i kultury. W przywoływanych już uwagach reżysera wyrażona zostaje szczególna sympatia dla tego co rodzime, swojskie. Nie przypadkiem akcja dramatu uwzględnia powrót do tradycji polskiego dworu, którą to funkcję pełni dwór w Blechowicach. Autor przypisuje mu szczególne znaczenie. Dwór przynależy do sfery natury. Konczyński powraca do mitu wiejskiej przestrzeni, pozwalającej bohaterom odzyskać spokój utracony w mieście. Nie bez powodu dwór jeszcze pokryty śniegiem zdaje się być odcięty od reszty świata. Stąd też Stefan Rubiecki przyznaje:

STEFAN. Ta biel mnie tutaj przyciągnęła. Jest w tych śniegach białych i bezmiernych coś, co wyciąga ból... daje sen... daje ciszę. (s. 7)

⁴³ Por. W. Kopaliński, *Czerwień; Fiolet* [w:] tegoż, *Słownik symboli...*, s. 51; s. 89.

⁴⁴ Por. W. Kopaliński, *Wenus*, [w:] tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2011, s. 1402-1403.

⁴⁵ M. Eliade, dz. cyt., s. 155-158.

Moc natury daje o sobie znać nieustannie, gdy bohater doświadczy destrukcyjnego oddziaływania przestrzeni miasta. Odkąd Halina, chcąc odciąć się od wpływu Sieniewicza, będzie szukać wytchnienia pod dachem blechowickiego dworu:

HALSZKA. Wiosna – ziemia pachnie...

STEFAN. To wiosna tak mnie wyciąga z miasta. (s. 44)

Dramat Konczyńskiego podejmuje zarazem dialog z poglądami Jeana Jacquesa Rousseau, który wskazywał na szczególną rolę natury w kształtowaniu ludzkich wartości⁴⁶. Autor dramatu nawiązuje również do spostrzeżeń Friedricha Nietzschego. Niemiecki myśliciel podkreślał pozytywny wymiar natury⁴⁷. Mimowolnie kierowanie się bohaterów *Powrotu wiosny* ku przestrzeni wiejskiej jest wyrazem próby powrotu do stanu sprzed duchowej inercji. Pisarz bliski jest już w tym względzie idei powrotu, która wyrażała pragnienie doświadczania przez człowieka tego, co czyste i autentyczne, zakorzenione w świecie pierwotnym. Warto w tym miejscu przywołać chociażby twórczość Leśmiana, odwołującą do koncepcji człowieka „pierwotnego” i jego stosunku do natury⁴⁸. Słusznie zauważa Podraza-Kwiatkowska, że w Młodej Polsce ujawnia się przeorientowanie świadomości, która w naturze zaczęła dostrzegać źródło utraconej pełni i duchowej harmonii⁴⁹. Jednocześnie dramat Konczyńskiego zdaje się być blisko myśli Eliadego⁵⁰. Symbolika wiosny wiąże się przez to z ideą powrotu jako procesu odzyskiwania świętych wartości, bycia u początku tworzenia więzi międzyludzkich i definiowania świata. Powrót do przestrzeni natury, zwłaszcza tej przenikniętej wiosną, staje się archetypem powrotu do początku egzystencji nieskażonej jeszcze życiowym doświadczeniem.

Zarysowana w dramacie Konczyńskiego opozycja między naturą i kulturą przekłada się zwłaszcza na sposób pojmowania bliskich relacji. Postrzeganie otaczającej natury jako czynnika integrującego aksjologiczny mikrokosmos bohaterów stanowi o sile uczucia Haliny i Stefana. Związek, mający swoje odniesienie w tradycji czystej, opartej na autentyczności miłości, jest przeciwwagą dla relacji definiowanej w ramach mieszczańskiej moralności. Bohaterowie

⁴⁶ Francuski myśliciel podejmował tę kwestię chociażby w *Listach moralnych*, charakteryzując przestrzeń wiejską jako miejsce, w którym człowiek odnajduje radość życia i siły do twórczego działania; zob. J.J. Rousseau, *Listy moralne*, przeł. M. Pawłowska, [w:] tegoż, *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza”, List o widowiskach, List o Opatrzności, Listy moralne, List do arcybiskupa De Beaumont, Listy do Malesherbesa*, tłum. B. Baczko, W. Bienkowska, M. Pawłowska, A. Peretiatkowicz, J. Rogoziński, M. Staszewski, B. Strumiński, oprac. i wstęp B. Baczko, Kraków 1966, s. 585-592. Nobilitacja przestrzeni wiejskiej będącej sferą natury znamionuje również takie dzieła, jak *Nova Heloizga* oraz *Emil, czyli o wychowaniu*.

⁴⁷ Zob. F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 25-26.

⁴⁸ Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 87-112.

⁴⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendentja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 78-84.

⁵⁰ M. Eliade, dz. cyt., s. 106.

odzyskują wiarę w miłość poprzez odzyskiwanie wiary w człowieka. Konczyński bezlitośnie obnaża przy tym pozorność i obłudę związków, w jakie wikłają się Laura i Sieniewicz. Bezlitośnie demaskuje ich lawirowanie między dwoma kodeksami – oficjalnym i prywatnym. Wobec rysującej się „wiosny uczuć” ujawniona zostaje koncepcja relacji warunkowanej przyjmowaniem określonej roli w zależności od sytuacji:

LAURA. [...] Wszystko lubię, ale nie lubię kiedy ludzie zajmują się moją osobą. Każdemu wolno robić, co mu się tylko podoba, ale dopóty, dopóki o tym nikt nie wie. To jest cały sens moralności publicznej.

[...] Moralność zaczyna się dopiero za drzwiami. Co się dzieje w czterech ścianach, o tym wie Pan Bóg, który jest miłosierny, i ci, którzy broją. (s. 95)

Relacja budowana w oparciu o kodeks mieszczańskiej kultury nie tylko wyklucza jej autentyczność, ale przede wszystkim kładzie się cieniem na jej trwałości. Nie dziwi zatem, że Laura, w chwili gdy jej położenie pogarsza się, usiłuje zerwać z Sieniewiczem. W ten sposób broni się przed skandalem obyczajowym. W ten sposób także akcentuje pragmatyzm nawiązanej przed laty znajomości. Jak się jednak okazuje, pragmatyzm dotyczy nie tylko związku Laury i Sieniewicza. Konczyński zarysowuje również problem burzliwej znajomości żony Stefana z Cezarym Dulębą. Tego ostatniego autor ukazuje jako początkującego literata, obsesyjnie zauroczonego w starszej od niego mężatce. Zwłaszcza przejawiana przez niego zazdrość i poczucie męskiej dumy czynią jego postać karykaturalną. Bohater pełni rolę bawidamka, który równie łatwo wpada w furję, gotów wyzwać na pojedynek całe towarzystwo goszczące w Blechowicach, jak i w płacz zgromiony przez Laurę.

Zarówno jedną, jak i drugą relację cechuje odrzucenie podmiotowości obojga partnerów. Zamiast tego ujawnia się świadome dążenie do manipulacji w sferze uczuć:

LAURA. [...] Jesteś [Cesiek – E.Ch.] smarkacz! niepoprawny smarkacz! wiesz pod jakim warunkiem wzięłam cię na wieś ze sobą. Ty masz się kochać w Conchetti, czy tak? (s. 48)

Jak już wcześniej wspomniano, związek warunkowany mieszczańską moralnością okazuje się ciągłym nakładaniem masek, odgrywaniem roli, która pozwala funkcjonować w zależności od zastanych okoliczności. Nie tyle Sieniewicz, co właśnie Laura ma świadomość konieczności ciągłej czujności, aby zachować pozory wiernej żony. Stąd też palającemu do niej szaleńczym pożądaniem Dulębie wyznaje:

LAURA. Sluchaj Cesiek, ja ci na wszystko pozwalam, bo mam słabość do ciebie! ale co ci wolno było tam, to tu nie uchodzi. [...] ja tu mam męża! ja tu jestem pod kontrolą (s. 49)

Każdą z tych relacji Konczyński traktuje jednak z dużą dozą humoru, ukazując zarazem, że mają one raczej charakter miłosnej przygody niż prawdziwego zaangażowania. W rezultacie nie wnoszą niczego trwałego do systemu wartości, wręcz przeciwnie, przyczyniają się do destrukcji prywatnych mikroświatów. Obracają się także przeciw samej Laurze, która mimo podjęcia próby odzyskania mężowskiego zaufania, spotkała się z jego odrzuceniem.

Światopogląd wyrastający na fundamentach mieszczańskiej kultury uobecnia się także w przypadku Sieniewicza. Bohater, mimo uwikłania w romans, a zwłaszcza mimo wyraźnej niechęci Haliny, dąży do zawarcia z nią ślubu, czując na sobie presję rodziny:

SIENIEWICZ. *do siebie*. Cierpliwości! Cierpliwości! Halszko, żądam, aby za trzy tygodnie odbył się nasz ślub. Moja rodzina nalega. (s. 74-75)

Sieniewicz sprowadza związek małżeński do kwestii zdominowania kobiety przez mężczyznę. Stąd też relację z Haliną definiuje w kontekście „prowadzenia”, podporządkowania młodej panny regułom, jakie dyktuje salonowy konwenans. Malżeństwo w jego postrzeganiu okazuje się z jednej strony transakcją, z drugiej zaś przejawem zniewolenia.

Losy Laury i Sieniewicza obrazują zarazem załamanie się mieszczańskiego światopoglądu wobec siły autentycznej miłości Stefana i Haliny. Jednocześnie ten antagonizm Konczyński wyraża na poziomie języka. W przypadku panny Pradowskiej i Stefana języka pełnego prostoty, semantycznie zogniskowanego wokół motywu wiosny i uczuć. Kontrastuje on z językiem Laury i Sieniewicza. Zwłaszcza u tego ostatniego język staje się wyznacznikiem mieszczańskiej kultury. Kluczowe okazuje się zwłaszcza operowanie przez niego wtrętami z obcych języków:

SIENIEWICZ. Mam nadzieję hrabio, że stosunki nasze zostaną wyrównane. Hrabianka już kilka razy zwracała mi pierścione. Une deoiselle c'est mille grimaces. To się jeszcze ułoży. Nie tracę nadziei. (s. 101)

Język, którym posługuje się bohater, wyraża jego pozycję jako bywalca wielkich salonów, człowieka światowego, który jedynie nabytymi manierami próbuje zdobyć serce kobiety.

Wypowiedziom Sieniewicza brak autentyczności i prostoty, są natomiast przejawem nakładania przez mężczyznę maski wobec prawdziwych uczuć.

Wiosna – twórcze natchnienie

Symbolika wiosny w przywołanym dramacie Konczyńskiego odwołuje nie tylko do sfery uczuć. Autor pokazuje, że staje się ona również źródłem twórczego natchnienia. Widać to szczególnie w przypadku Stefana Rubieckiego. Jawi się on bowiem jako bohater nieustannie poszukujący natchnienia do życia i do pracy, zmagający się z uczuciem rezygnacji i wyczerpania. Pisarz sygnalizuje to w didaskaliach na początku dramatu:

STEFAN RUBIECKI. siedzi przed kominkiem. Czyta książkę, po chwili wtula się w fotel, opuszcza ręce – książka osuwa się na białą skórę niedźwiedzią leżącą pod nogami.

WACŁAW RUBIECKI. dziadek Stefana, zjawia się na werandzie, otrząsa z siebie śnieg, zrzuca futro i czapkę, wchodzi do gabinetu. Zażywny staruszek o siwych włosach, ruchliwy. Przystaje na środku pokoju, chrząka, ale na próżno. Stefan nie zwraca na niego uwagi. (s. 5)

Ruchliwość i żwawość dziadka Rubieckiego została tu podkreślona celowo. Jest przeciwieństwem pełnej zamyślenia i spokoju postawy Stefana. Ta postawa koresponduje z kolei z klimatem zimowego krajobrazu, jakby pogrążonego we śnie. Stefan niejednokrotnie artykułuje potrzebę bodźca, który wyrwałby go z duchowego marazmu i pozwolił odsłonić nowy (lepiej) obraz rzeczywistości:

STEFAN. [...] Praca szła początkowo powoli (*gorzko*) nawet w nauce potrzebne są bodźce życiowe. Należałem do tego typu ludzi, którzy mieli pragnienia, pewne złudzenia, a kiedy te nagle jak wiatr podziałaly na serce – wówczas mijaly nieraz cale godziny, dni, a nawet tygodnie w tepej martwocie. Coś w czlowieku kurczy się, płacze, jęczy – coś zlorzeczy światu, ludziom, a na koniec wszystko się ironizuje [...]. (s. 106-107)

Sytuacja zmienia się wraz z nadejściem wiosny, kiedy to bohater wykazuje nagły przyływ energii twórczej. Uświadamia sobie pozytywne oddziaływanie odradzającej się przyrody na pisane właśnie dzieło o zjawisku podwójnej gwiazdy:

HALSZKA. I cóż pańska praca?

STEFAN. Posuwa się naprzód. Jeszcze mi nigdy nie płynęła tak lekko, jak teraz. Prawdopodobnie robi to wpływ [...] przyrody, tych zielonych pól, kwiatów. (s. 85)

Oczywiście zaakcentowany przez Stefana wpływ krajobrazu emanującego wiosną jest aluzją do faktycznego, a przy tym szczególnego źródła natchnienia, jakim okazuje się dla niego Halina. Niemniej jednak proces przezwyciężania dotychczasowej bierności jest w dramacie oczywisty. Łączy się z kwestią docierania do prawdy o świecie. Żmudna i dotąd bezproduktywna analiza książek i notatek, zostaje wyparta przez inspirację czerpaną z otaczającej rzeczywistości. Nie suche dywagacje wyczytane z kart podręczników, ale autentyczne przeżywanie świata staje się dla niego kopalnią prawdziwej wiedzy. W ten sposób Konczyński podejmuje dialog z poglądami Nietzschego, oscylującymi wokół pytania o status prawdy i poznania⁵¹:

STEFAN. [...] bo moja rozmowa z panią jest właściwie głośnym myśleniem.

HALSZKA. W które ja wtrącam swoje trzy grosze.

STEFAN. Nieraz bardzo korzystnie dla mnie – i przy tym głośnym myśleniu nagle wyblaskują nowe pomysły, nowe idee, które naprowadzają mnie na drogę zakrytą dotychczas przed moimi oczami. (s. 85)

Wyjście bohatera poza dotychczasowe doświadczenia, otwarcie się na nowo na świat, wykroczenie poza sferę teorii warunkuje proces docierania do długo niedostępnych tajemnic. Rozpatrując to na płaszczyźnie symbolicznej można stwierdzić, że w przypadku Stefana dokonuje się przezwyciężanie mroków poznawczych, który to proces skutkuje także przezwyciężaniem mroków życia.

Mimowolne przywołanie przez bohatera imienia Beatrycze ujawnia czytelną aluzję dramatu do dzieła Dantego (*Boska Komedia*). Halina, której przydane zostaje imię ukochanej Pielgrzyma, staje się dla Stefana przewodniczką w jego drodze ku duchowemu odrodzeniu⁵². Ideowe przesłanie poematu, jakim jest moralne nawrócenie bohatera, w *Powrocie wiosny* zostaje przetransponowane na sytuację przezwyciężania tego, co nieznanne, a jednocześnie jawiące się w kategoriach własnych słabości. Stąd też zgłębianie wiedzy o gwiazdach należy rozpatrywać jako dochodzenie do prawdy o samym sobie. Podobnie jak w przypadku Dantego, losy bohatera przybierają formę symbolicznej wędrówki przez przestrzeń spowite poznawczym

⁵¹ F. Nietzsche, *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, przeł. L. Staff, posł. K. Matuszewski, Kraków 2003, s. 217-218.

⁵² Por. O. Lagercrantz, *Od piekła do raju. Dante i „Boska Komedia”*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1970, s. 14-15.

i egzystencjalnym mrokiem. Obraz wiosny ukazany w dramacie mógłby być w tym względnie odpowiednikiem wizji wiosennego krajobrazu, jaki jawi się przed oczyma Pielgrzymu w czasie przemierzania przestrzeni czyśćca. Cel wędrówki Stefana to przewyciężanie duchowego chaosu. Idea raju, którą osiąga Pielgrzym z poematu Dantego, w dramacie Konczyńskiego zostaje z kolei zastąpiona ideą miłości.

W *Powrocie wiosny* kontekst poznawczy znów – jak widać – mocno splata się z kwestią uczuć. Stefan, trwając w relacji, dociera dopiero do istoty własnych pragnień i nurtujących go tajemnic. Konsekwentnie odsłaniając reguły rządzące światem, odsłania zarazem prawdę o sobie jako jednostce, która jest w stanie realizować się jedynie w kontakcie z drugim człowiekiem. Rodzajem swoistego objawienia staje się dla bohatera fakt, że głębie poszukiwane przez niego w gwiazdach, naprawdę są w otaczającej go rzeczywistości.

Aspekt poznawczy znamionuje również działanie Haliny Pradowskiej. Bohaterka, stając się dla Stefana źródłem życiowej siły, nie tylko odkrywa własną wartość, ale także dociera do prawdy o prawdziwej miłości wobec przelotnego zauroczenia czy salonowego flirtu. Bohaterka w idei wspólnej pracy i wytrwałości, witalizmu czerpanego z natury, znajduje właściwą drogę do szczęścia.

Jednocześnie należy zaznaczyć, że rozpatrywanie wiosny w kontekście twórczego natchnienia właściwe jest nie tylko parze głównych bohaterów. Czytelne pozostaje również w losach nieodwzajemnionej miłości włoskiej śpiewaczki – Flory Conchetti do Cezarego Dulęby, który dotąd zgadzał się na rolę blazna, aby tylko być blisko Laury. W sposób trafny podsumowuje to Flora Conchetti:

CONCHETTI. Jest tym, czym jest. Głupi, po tysiąc razy głupi. Dawać serce za lupiny. (s. 51)

Sytuacja zmienia się, gdy bohater doświadcza pogardy ze strony swej wybranki. Wówczas zaczyna on dostrzegać, że prawdziwe uczucie może osiągnąć tylko przy boku Flory. Podobnie jak w przypadku Stefana Rubieckiego, Konczyński sygnalizuje proces docierania do prawdy o sobie jako jednostce, która w prawdziwej miłości może odzyskać swoją podmiotowość. Żartobliwie bohater ujmuje to w kontekście już sytuującej się na przeciwnym biegunie jego relacji z Florą:

DULĘBA. *do Conchetti*. Nie ma to jak my!

Ciagniesz mnie za uszy, a ja cię słucham.

CONCHETTI. Muszę być twoją siostrą, inaczej byś się zmarnował. (s. 145)

W tejże relacji Flora odgrywa rolę podobną do tej, jaką wobec Stefana Rubieckiego spełnia Halina Pradowska. Choć połączenie się bohaterów ujawnia się tu na zasadzie domniemania, to jednak wyraźnie zmierza ono do koncepcji związku mającego na celu odbudowanie wiary w samego siebie. Dla obojga bohaterów okazuje się on sposobem pokonywania dotychczasowych słabości. Nie bez przyczyny w toku dramatu wychodzi na jaw alkoholizm Flory, jak można się domyślać, spowodowany doświadczeniem odrzucenia ze strony Dulęby. Rysujący się w tej perspektywie związek Flory i Cezarego jest twórczym działaniem w imię prawdziwego szczęścia. Także i w tym wypadku cykliczne odradzanie się natury wydaje swoje owoce w postaci budzącego się w bohaterach uczucia.

Warto wspomnieć, że tak jak w przypadku Stefana Rubieckiego, Cezary Dulęba manifestuje przypływ natchnienia, który owocuje stworzeniem dzieła. Co prawda autor z przymrużeniem oka traktuje utwory młodego poety, pisane na cześć Laury. Z drugiej strony jednak pokazuje, jak uczucie do kobiety warunkuje działanie bohatera w przestrzeni sztuki. Żona Stefana staje się dla niego muzą, poezję zaś czyni Dulęba wyrazem swego oddania. Jednocześnie natchnienie, spowodowane taką wizją miłości, okazuje się tylko pozorne. Stąd też skazane jest na twórcze niepowodzenie, a samego poetę naraża na śmieszność i obojętność ze strony odbiorcy.

Dochodzenie do prawdy o sobie jako jednostce naznaczonej potrzebą prawdziwych uczuć ujawnia się również w przypadku Laury. Scena, w której Stefan oznajmia jej o rozwodzie, staje się jedynym momentem, gdy Laura zrzuca maskę i ukazuje swoją autentyczność. Nie bez powodu krytycy wskazywali podobieństwo tejże bohaterki do tytułowej *Żabusi* z dramatu *Zapolskiej*⁵³. Także i w tym wypadku sytuacja zagrożenia jest warunkiem doznawania cierpienia i zwrócenia uwagi na prawdziwe wartości. Porzucona przez swego kochanka Laura przekonuje się, że na prawdziwą miłość mogła liczyć jedynie ze strony męża. Jego decyzja o rozwodzie jest dla kobiety równoznaczna z utratą największych wartości i skazuje ją na samotność:

LAURA. *placze*. Stefanku, jesteś okrutny!

STEFAN. Dziś to już rzecz wasza. Ja zaproponowałem.

LAURA. Stefanku! a ja cię tak kocham! (s. 143)

Nie tyle obawa przed skandalem, co właśnie świadomość odtrącenia powoduje, że Laura desperacko próbuje odzyskać zaufanie męża. Wbrew swym wszelkim przewidywaniom kobieta doświadcza zmienności losu, który to los uczy ją pokory i wymusza postawę skruchy.

⁵³ Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 2.

Rozpatrywanie wiosny w kontekście źródła twórczej inspiracji prowadzi zatem do uzgodnienia kwestii poznawczych z problemem bliskich relacji międzyludzkich. Wiąże problem poznawczy z zagadnieniem podmiotowego funkcjonowania jednostki w otaczającej ją rzeczywistości. Witalizm i moc twórczego odradzania się przyrody w dramacie Konczyńskiego łączy się z kolei z witalizmem dającym możliwość przeobrażania świata i samego siebie. *Powrót wiosny* jest w tym względzie kolejnym dziełem autora odzwierciedlającym Nietzscheańską z ducha wiarę w twórczą moc jednostki. Tenże witalizm pisarz czyni narzędziem przewyżniania nihilizmu.

Jak wynika z poczynionych rozważań, przywołany dramat Konczyńskiego to kolejny przykład nawiązania do symboliki wiosny. Tę bogatą tradycję autor wykorzystuje, aby ukazać historię odzyskiwania wiary w miłość i radość życia. Wiosna funkcjonuje tu na poziomie świata przedstawionego, warunkując zarazem właściwy sobie sposób obrazowania. Obecna jest zwłaszcza w świadomości głównych bohaterów, a w konsekwencji w wymiarze istniejącej między nimi relacji. Konczyński nawiązuje do symboliki wiosny, wykorzystując związane z nią motywy i tropy. Czyni ją punktem odniesienia dla ukazania jednostki w procesie duchowej przemiany. Wiosna w dramacie Konczyńskiego okazuje się nie tylko symbolem odradzającej się miłości, ale także twórczego aktywizmu, mocy przekształcania rzeczywistości. Wiosna inicjuje proces bycia jednostki u początku nowej drogi, odrodzenia do życia. Ten zaś stanowi największy oręż w walce z nihilizmem. Nie bez przyczyny ówcześni krytycy postrzegali przywołaną komedię jako utwór przelamujący dekadentyzm⁵⁴, który pojawiał się zwłaszcza w pierwszych dramatach i powieściach pisarza⁵⁵. Konczyński wskazuje wartość czystej, autentycznej miłości jako jedyne antidotum na doświadczenie duchowego kryzysu.

⁵⁴ Zwłaszcza że postawa dekadencecka, znamionująca schyłek XIX wieku, w 1916 roku była już przebrzmiała.

⁵⁵ Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 2.

SUMMARY

On the symbolism of spring in the forgotten drama by Tadeusz Konczyński

This article refers to the tradition of the ‘spring’ motif in art and literature, especially in the Young Poland period. The issue the author brings under close scrutiny is how the symbolism of spring is used in the dramatic work *The Return of Spring* by Tadeusz Konczyński. She draws out attention to the portrait of the female protagonist, who shows reminiscence of mythological Venus as well as embodiment of youth, simplicity and spontaneity. Then she proceeds to analyse the symbolism of spring as the time that stimulates the birth of feelings and initiates long-lasting and genuine bonds, which counterbalance “the parlour love” with its pragmatic dimension. The key notion of the symbolics of spring is also incorporated into the opposition: nature-culture. Here it is linked to the vision of the world returning to nature, the world deeply rooted in the traditional system of values, where man may experience spiritual rebirth and regain faith in their existence after a period of life turbulence. After all, spring symbolises creative inspiration. The latter reveals itself both in the context of creating a literary work by the protagonist and in the universal dimension – the act of moulding of one’s self and one’s life. The deliberations lead the dialogue of the the writer’s dramatic work with the tradition of the Young Poland movement.

KEYWORDS

drama, spring, love, vitalism

BIBLIOGRAPHY

1. Battistini M., *Simbole i alegorie*, tłum. K. Dyjos, Warszawa 2005.
2. Berent W., *Ożymina*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1974.
3. *Botticelli*, [tekst S. Malaguzzi; tłum. D. Łąkowska], Warszawa 2006.
4. *Botticelli*, [aut. tekstu M.L. Rizzatti, przeł. B. Toeplitz-Kaczmarek], Warszawa 1989.
5. Dżelaledina Rumi M., *Newbebara džani maji džihanra taže kun*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 333-334.
6. M. Dżelaledina Rumi, *Amed behar ëi dostan mensil sui bostan kunim*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 357.
7. Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, wstęp B. Moliński, przeł. A. Tatarkiwicz, Warszawa 1970.
8. Eustachiewicz L., *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1982.
9. Horacy, *Pieśń IV*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Pieśni. Pieśń stulecia*, przekł. i wstęp S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 42-45.
10. Igliński G., *Magiczne widzenie świata. Spotkanie tradycji śródziemnomorskiej ze wschodnioeuropejską w „Narodzinach wiosny” Kazimierza Przerwy-Tetmajera i malarskie realizacje tematu odrodzenia przyrody*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2010, nr 1, s. 351-360.
11. Jachimecki Z., *Z Teatru Miejskiego*, „Głos Narodu” 1916, nr 534, s. 2.
12. Juszcak W., *Młody Weis*, Warszawa 1979.
13. Konczyński T., *Twórczość Henrika Ibsena*, „Słowo Polskie” 1898, nr 91, s. 4.
14. Konczyński T., *Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny*, „Ateneum” 1900, t. 1, s. 85-111; 335-360.
15. Konczyński T., *Śladem tęsknoty. Powieść*, Warszawa [1911].
16. Konczyński T., *Powrót wiosny. Komedia*, Kraków 1916.
17. Konczyński T., *Blaski miłości. Powieść*, Warszawa [1926].
18. Konczyński T., *Gabriel D’Annunzio*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 45-53.
19. Kopaliński W., *Czerwień*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 51-53.
20. Kopaliński W., *Fiolet*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 89-90.
21. Kopaliński W., *Taniec*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 424-427.
22. Kopaliński W., *Wenus*, [w:] tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2011, s. 1402-1403.

23. Korab Brzozowski S., *Kiedy wiosna...*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 48.
24. Korab Brzozowski W., *Wiosna*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1981, s. 141.
25. Lagercrantz O., *Od piekła do raju. Dante i „Boska Komedia”*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1970.
26. Leśmian B., *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974.
27. mre, *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 5, s. 4-5.
28. Nietzsche F., *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.
29. Nietzsche F., *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, przeł. L. Staff, posł. K. Matuszewski, Kraków 2003.
30. Ostrowska B., *Biała godzina. Wybór poezji*, wybór i oprac. S. Lichański, Warszawa 1969.
31. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995.
32. Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 29-78.
33. Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
34. Przerwa-Tetmajer K., *Narodziny wiosny*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 21-22.
35. Przerwa-Tetmajer K., *Na wiosnę*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 85.
36. Reymont W. S., *Chłopi*, t. 2, oprac. F. Ziejka, Wrocław 1999.
37. Rousseau J. J., *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza”, List o widowiskach, List o Opatrzności, Listy moralne, List do arcybiskupa De Beaumont, Listy do Malesherbesa*, tłum. B. Baczeko, W. Bieńkowska, M. Pawłowska, A. Peretiatkowicz, J. Rogoziński, M. Staszewski, B. Strumiński, oprac. i wstęp B. Baczeko, Kraków 1966.
38. Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
39. Sikora I., *„Asfodele – Liany – Tuberozy...” O młodopolskiej egzotyce florystycznej*, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 25-42.
40. Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007.
41. Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2003.

42. *Tadeusz Konczyński 1875-1944*, oprac. M. Piwińska, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 495-511.
43. Trznadel J., *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
44. W. Pr. [W. Prokesch], *Teatr miejski*, „Nowa Reforma” 1916, nr 550, s. 1-2.
45. Wyka K., *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987.
46. Wyspiański S., *Noc listopadowa*, oprac. J. Saloni, Warszawa 1930.
47. Wyspiański S., *Achilleis. Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984.
48. Wyspiański S., *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław 1985.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

ONIRYCZNE EKSPRESJE W *SONATACH MOL* MARII GROSSEK-KORYCKIEJ

NATALIA POLESZAK

Uniwersytet w Białymstoku

Maria Grossek-Korycka należy do twórców mniej znanych współczesnemu czytelnikowi. Autorka pozostaje na uboczu młodopolskich tendencji literackich, nie do końca wpisuje się w obowiązujące w danym okresie kanony estetyczne¹. Barbara Olech podkreśla, że znamienne cechy spuścizny poetki: afirmacja pierwiastka duchowego, eksponowanie problematyki etycznej oraz intuicyjny ogląd świata pozwalają przypisać jej twórczość do nurtu ekspresjonistycznego².

W *Sonatach Mol* poetycki świat Marii Grossek-Koryckiej nabiera cech onirycznego pejzażu wyznaczającego senną, tajemniczą nastrojowość. Poetyka senna w omawianym cyklu nie zostaje realizowana jedynie poprzez samo użycie słowa „sen” w obrębie poszczególnych utworów, ale

¹ B. Olech, „Anioł wojujący”. W *kręgu etycznych zagadnień Marii Grossek-Koryckiej*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2005, s. 132.

² *Taż*, *Wstęp*, [do:] M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, Kraków 2005, s. 34.

również poprzez inkrustacyjną aurę nastrojową. W analizowanych lirykach można jednak obok elementów nastrojowo-symbolistycznych dostrzec wyraźne krystalizowanie się tendencji ekspresjonistycznych. W kontekście określonych sonat sposób kreacji przestrzeni wskazuje czytelnikowi, że ma on do czynienia z wizją poetycką naśladowującą sen lub charakteryzującą się specyficznymi właściwościami marzenia sennego. Niedyskursywne imaginacje oniryczne określają więc odmienny status ontyczny ukazanej wizji oraz sugerują „zanikanie sfery rzeczywistości”³.

Wyśniony pejzaż konstruowany jest w liryce Grossek-Koryckiej przez rozmaite elementy. Najważniejsze komponenty, wyodrębnione powtarzalnością lub znaczeniem, umożliwiają powstawanie sennych ekspresji⁴. Do nich należy z pewnością: operowanie szeroką gamą kolorystyczną, wizyjność, łamanie schematów językowych (na przykład pojawiają się formy typu: „prześnić”, „srebrnożylny”), synestezja, zacieranie granic ontycznych między jawą i snem, bogata symbolika (choćby nieustannie powracający *leitmotiv* pawia) czy też „muzyczność”, to znaczy budowanie cyklu lirycznego na wzór instrumentalnych form wyrazu. Sama poetka wyjaśnia, że z sonatą łączy poszczególne utwory obrazowość odpowiadająca określonym tonacjom uczuciowym. Malarskość onirycznych wizji odwzorowuje muzyczną polifonię, tworząc w ten sposób synkretyczny, oryginalny kod językowy. Estetyzm formy wyraża się, według autorki, w holistycznej koncepcji sztuki, wzajemnym przenikaniu się różnych sposobów przekazywania treści. Doznań metafizycznych można bowiem doświadczyć nie tylko dzięki poezji, ale również malarstwu i muzyce. Warto pamiętać, że szczególną rolę muzyki, jako „idei” potęgującej najgłębsze doznania duszy, podkreślał również Artur Schopenhauer w dziele *Świat jako wola i przedstawienie*:

Jest ona zupełnie inna od pozostałych sztuk. Nie odkrywamy w niej żadnego naśladownictwa, żadnego powtórzenia idei jakichś istot na świecie; niemniej jest to sztuka tak wielka, tak niezwykle wspaniała, działa tak silnie na najgłębsze doznania człowieka, zostaje przez duszę tak całkowicie i głęboko zrozumiana jako język zupełnie ogólny, który wyrazistością przewyższa nawet wyrazistość świata naocznego...⁵

Muzyka posiada moc silnego oddziaływania estetycznego, jest ona według filozofa sztuką niezwykle sugestywną w swym wyrazie – jej formę można sprowadzić do liczbowego wyrażenia określonych reguł⁶.

W Sonatach Mol senne ekspresje odznaczają się niezwyklej malowniczością przedstawienia:

³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 148.

⁴ Używając określenia „senne ekspresje” mam na myśli sugestywne, poetyckie opisy śnionych przestrzeni.

⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 395.

⁶ Tamże, s. 396.

Siliłam się je pojmać, nadaremno,
 Za liliowe złotobrzegie powróśla –
 To pomyka chybko,
 Szybko,
 To opada, zwalnia krok...
 I uśnie...
 Na powietrzu, powróselkiem lila
 Muśnie

(*Obraz I* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*, s. 144⁷)

Rzeczywistość nabiera onirycznego charakteru. Jawiące się we śnie pawie pióro o liliowym wrzosie opada na ziemię, aż w końcu rozpada się w „senny mak” (*Obraz I* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*). Konstrukcje nominalne („liliowe, złotobrzegie powróśla”) służą odrealnieniu przedmiotu oraz wprowadzają wrażenie powszechnego spokoju i monotonii. W *Obrazie I* pojawiają się odcienie złota, purpury i lilii. W omawianym utworze barwa pozwoliła na sugestywne ukazanie wrażeń śniącego podmiotu. Upodobania do połyskujących, ekspansywnych kolorów dzieli poetka z innymi młodopolskimi twórcami (między innymi z Bronisławą Ostrowską)⁸. Marzycielski, wyidealizowany fantazmat wytworzony jakby z okruchów wrażeń i snu odznacza się momentalnością i zmiennością. Odcień złota wydaje się w wierszu symbolizować boskość i niezniszczalność, której nie można osiąść (upragniony przez bohaterkę rekwizyt o złotej barwie rozpada się ostatecznie w „senny mak”)⁹.

Niepochwytne pawie pióro odsyła do symboliki ewokowanej figurą ptaka – paw staje się znakiem doskonałości, wieczności i nieśmiertelności. Owej nieśmiertelności poszukiwała autorka także w sztuce poetyckiej. W jednym z liryków cyklu bohaterka nazywa siebie „Wieszczką wydm niebieskich” (*Obraz VI* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*). Ewokację innych przestrzeni oraz postaci „twórczego człowieka”, który rozporządza możliwościami kreacyjnymi, Grossek-Korycka wysoko waloryzuje. Poezja wyzwala ze schematyzmu myślowego, implikuje niezależność od

⁷ Wszystkie fragmenty wierszy cytuję za: M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, wstęp wyb. i oprac. B. Olech, Kraków 2005. W nawiasach podaję numery stron. W odpowiednich fragmentach zostały zachowane różnice kształtu czcionek.

⁸ A. Wydrycka, *Obrazy, motywy, symbole*, [w:] tejże, „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1994, s. 19.

⁹ Tamże, s. 21.

jakichkolwiek odgórnie ustalonych wzorców oraz pozwala dokonać wglądu w otaczający świat za pomocą władz intuicyjnych.

Projekcję senną wiąże poetka z impulsem artystycznym: „Sen mię uczynił panią niezmiernych włości” (*Obraz IV* cyklu *Sonata I. Pawie Pióra*). Kreacja oniryczna staje się zapewne wynikiem radykalnego doświadczenia negatywności bytu. Sen stanowi jedną z najgłębszych władz poznawczych, która według freudowskiej antropologii umożliwia doświadczenie intensywnego przeżycia. Zmysły rozpościerają przed nami jedynie płaszcz złudnej Mai, opowiadają „śpiwną bajkę”¹⁰, dopiero intuicja pozwala na prawdziwy odbiór fenomenalnej rzeczywistości, dogłębny wgląd w zjawiska. O podświadomej percepcji otaczającej przestrzeni pisze poetka w *Medytacjach* wydanych w 1913 roku:

Że zmysły opowiadają nam o świecie kolorowo – śpiwną bajkę, nie zaś lustrzany dają jego obraz – to jest skazitelne: w budowie oka i ucha z jednej strony – w istocie kolorowego i głosowego promienia z drugiej strony.

Że zaś świat jest takim, jakim jest w moim systemacie, gdyż tak mi mówi moja intuicja, to jest tylko „wierzę w moją wiarę”, która nie obowiązuje „ciebie”¹¹.

Stan marzenia sennego wyzwala tkwiący w człowieku potencjał, pozwalający stwarzać iluzję „innego świata” postrzeganego w sposób podmiotowy. Spójność myślowa i artystyczna „tekstu” widzenia sennego osiągnięta zostaje poprzez kontaminację antynomicznych form postrzegania – zmysłowego i wewnętrznego. Śniony pejzaż podlega również tak zwanej psychizacji – ulotne pawie pióro może odzwierciedlać niepewną sytuację egzystencjalną. Sfera nieświadomości otwiera przed jednostką tęsknotę za metafizycznym doświadczeniem, mistyczną kontemplacją.

Warto zwrócić uwagę, że utwór nie jest utrzymany w jednolitej tonacji nastrojowej: tajemnicze pawie pióro „To pomyka chyba,/ Szybko,/ To opada zwalnia krok...” (*Obraz I* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Zasadniczą cechą projekcji sennej w *Obrazie I* jest także dynamizm. Oniryczna przestrzeń podlega nieustannym fluktuacjom, rytmiczne kołysanie wprawia wytwór senny w delikatny ruch. Śniony obiekt zmierza ciągle ku nowym, nieprzewidzianym formom i kształtom (pióro najpierw zwiewnie się kołysze, potem „pomyka chyba”, opada, usypia aż w końcu rozsypuje się w „liliowy, senny mak”).

Drugi wiersz cyklu (*Obraz II* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*) również utrzymany jest w onirycznej, baśniowej aurze:

¹⁰ M. Grossek-Korycka, *Nietzsche*, [w:] tejsze, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 35.

¹¹ Tamże.

Na słoneczne ległam złotogłowie
 Pod liliowych zarośli gąszcz...
 Palm mię błogosławiło pięcioperste listowie,
 Na trawach modrożylnych iskrzył się gęsty chrząszcz.
 Słońca ognisty ananas
 Opuszczał się nisko tuż
 Na nas
 Spośród ognistych grusz...

(*Obraz II cyklu Sonata I. Pawie Pióra*, s. 146-147)

Sen stwarza iluzję feerycznej rzeczywistości, staje się swoistym chwytem, pozwalającym podmiotowi przekraczać granice ontyczne. W pierwszej części wiersza mamy do czynienia z obrazem idealistycznej, pięknej krainy. Bardzo silnie wyeksponowana została technika analogii – słońce jawi się niczym „ognisty ananas”, tło złotolite sprawia wrażenie witrażu malowanego na szkle, krwawe oko gada przypomina drogocenny, czerwony kamień. Swobodne asocjacje pojawiają się w widzeniu onirycznym w postaci ekwiwalentów emocjonalno-obrazowych¹². Zasada podobieństwa między nimi nie zostaje jednak do końca zniesiona. Podobieństwo, o jakie chodzi, ma charakter nie tylko wizualno-nastrojowy, ale w pewnym sensie również „mimetyczno-urealnający”¹³ (stąd drugi człon porównania odnosi się zazwyczaj do przedmiotów fizykalnych, na przykład chód tajemniczego Gada kojarzy się bohaterce z porą jesienną, policzki sennego Sephira są bledsze od białych róż, szata maga przypomina rój gwiazd).

Fantazmatyczne projekcje zostają przelożone na język zmysłowych konkretów. To, co łączy opisywaną przestrzeń senną z rzeczywistością zewnętrzną, to głównie quasi-somatyczne odczucia (uczucie spadania, odbierania dźwiękowych wrażeń), na poly należące do snu, na poly do jawy. W utworze dochodzi więc do swoistego zatarcia granic, przemieszania sfery empirycznej z wyobrażeniową¹⁴. Cieleśno-duchowe przeżycia łączą literacki sen Grossek-Koryckiej z tradycją

¹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje*, [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 204.

¹³ Tamże, s. 208.

¹⁴ H. Bergson, *Marzenie senne*, [w:] tegoż, *Energia duchowa*, przekł. K. Skorulski, P. Kostyło, Warszawa 2004, s. 103-104. Według Bergsona marzenie senne stanowi obszar przenikania się rozmaitych wrażeń zmysłowych: „Także ucho ma swoje doznania wewnętrzne – brzęczenie, dzwonienie, gwizdanie – które słabo rozróżniamy na jawie, a które widzenie senne wyraźnie rozdziela [...]. Dotyk działa zresztą podobnie jak słuch. Kontakt czy nacisk dochodzą do

kabalistyczną, według której widzenie oniryczne stanowi bramę do doświadczenia duchowości jako jedności ciała i ducha. „Ja” marzące przeżywa w pełni (zarówno duchowo jak i fizycznie) emanację boskiej energii.

Intensyfikacja koloru i światła podkreśla eteryczność onirycznej materii. Liryk został zbudowany na zasadzie wzajemnego przenikania się rozmaitych odczuć quasi-sensualnych. Być może opisywany przez „ja” marzące „rajski sad” (Obraz II, cykl Sonata Mol. Pawie Pióra) stanowi próbę powrotu do plotyńskiej prajedni, którą człowiek przez posługiwanie się zmysłami porozdzielał na barwy, dźwięki i wonie¹⁵.

Werbalizowana przez bohaterkę wizja oniryczna realizuje ideę „myślenia poprzez sugestywne obrazy”¹⁶. Za pomocą neologizmów tworzy poetka oniryczne kreacje świata przedstawionego¹⁷ (w Obrazie II pojawiają się udziwnione konstrukcje słowotwórcze: „srebrnożylny”, „popopotnym”). Słowa odnoszące się do lśniących przedmiotów lub barw współtworzą język „magiczno-inkantacyjny”¹⁸.

Należy zwrócić uwagę, że senna imaginacja nie jest utrzymana w jednolitej tonacji. W kolejnych partiach wiersza idealistyczna wizja przeobraża się w koszmar, „rajski sad” zostaje zastąpiony „okropnym Ogrodem”: „Poznałam dawny raj tu, gdzie był teraz cmentarz/ I wyszochałam, dajcie wy mi ten proch” (Obraz II cyklu Sonaty Mol. Pawie Pióra). Dochodzi do apokaliptycznej, krwawej transfiguracji wcześniejszej formy istnienia. Bohaterka pogrąża się w „nicości noc” (Obraz II cyklu Sonaty Mol. Pawie Pióra), słońce – symbol światła podtrzymującego życie, spada na ziemię niczym granat, krew tryska jak lava, niebo przybiera czarną barwę. Pojawiają się również postaci o proveniencji romantycznej – na przykład upiór. W omawianym utworze Eros przybiera formę Thanatosa, energia seksualna niesie ze sobą śmierć i zniszczenie („Serce moje zamarło,/ Gdy Gad ugryzł mię w serce i treść swą w niego wlał...”). Wizją „hedonistycznej rozkoszy”¹⁹ rządzą tanatyczne prawa rozpadu oraz wszechogarniającej destrukcji. To, co do tej pory jawiło się jako oswojona przestrzeń oniryczna (idealistyczny

świadomości także podczas snu. Doznanie dotykowe, przenikając swoim wpływem obrazy zajmujące w danym momencie pole widzenia, będzie mogło zmieniać ich kształt i znaczenie”.

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje...*, s. 239. Być może jest to też „niebiański sen”, o którym wspomina poetka w *Medytacjach ...*, s. 314.

¹⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje...*, s. 206.

¹⁷ M. Maciejowski, *Oniryczne rejony języka. O problemach poetyki Andrzeja Sosnowskiego*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel i in., Toruń 1999, s. 169. W omawianych utworach chodzi raczej o aluzję do uwolnionego spod władzy rozumu języka surrealistów, niż do futurystycznej koncepcji słowa. Słowa zawsze poddawane są rygorowi składni, nie są jednak motywowane przez logiczne ciągi semantyczne. Można przypuszczać, iż poetka w ten sposób usiłuje odtworzyć freudowską sferę „nieświadomego” oraz zrywa z regułami języka określonymi przez metafizyczną tradycję, w których za nieodłączony wyróżnik języka uznano jego refleksyjną, spójną strukturę.

¹⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poetyckie realizacje...*, s. 223.

¹⁹ O młodopolskim hedonizmie pisze W. Gutowski w swojej książce *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992 (Rozdział II).

fantazmat), zostaje nagle narażone na działanie sił obcych, wrogich. Podmiot doświadcza poczucia wyobcowania, ontologia onirycznego świata przekształca się w koszmarną, uduchowioną wizję istnienia. Przestrzenią senną niepodzielnie rządzi chaos. Sielskie wyobrażenie pryska niczym mydlana bańka.

W końcowej części wiersza dochodzi do usamodzielnienia marzenia sennego, do wyraźnego oddzielenia go od „ja” marzącego:

Uciekajmy!... uciekajmy! straszny jest ci tu stróż,

O Śnie, uchodźmy stąd, wołałam,

Twarz kryjąc w płaszczu jego załam

„Za późno już”.

(*Obraz II* cyklu *Sonata Mol. Pawię Pióra*, s. 149)

Sen pisany jest wielką literą, staje się on autonomicznym bohaterem, posiadającym własne imię. Co ciekawe, w pierwszej zwrotce zostaje on utożsamiony z Sefirem, który porywa „ja” oniryczne w odmienny „nurt przestrzeni” (*Obraz II*, cykl *Sonata Mol. Pawię Pióra*). Tajemniczy Sefir, pojawiający się w utworze, może zostać utożsamiony z Sefirotem – jedną z dziesięciu emanacji boskiego światła oraz energii w tradycji kabalistycznej. Stanowi on stopień poznania nieskończonego i niepoznawalnego do końca Absolutu przez człowieka. Sefirot uosabia boskie atrybuty i moc twórczą, która uzewnętrznia się w poszczególnych elementach stworzenia²⁰.

Sefir z wiersza Grossek-Koryckiej przenosi w inny wymiar kosmicznego bytu, umożliwia dotarcie do wiecznej, ponadczasowej sfery istnienia. Spełnia więc funkcję kabalistycznego Sefirotu objawiającego transcendentálny byt Boga, a przynajmniej ten aspekt owego bytu, który może być objawiony niedoskonałemu stworzeniu²¹. Podmiot nie pełni w utworze funkcji syntetycznej względem występujących luźno asocjacji mentalnych, lecz poddaje się ich spontanicznemu biegowi, dobrowolnie przechodzi w inną niż rzeczywista sferę bytowa²².

Projekcję wyobrażeniową cechuje dynamiczna wyobraźnia, emocyjność oraz operowanie kontrastem. Taka technika oniryczna właściwa jest dla nurtu ekspresjonistycznego. Obraz senny budowany jest na zasadzie przeciwieństwa. W polu semantycznym antytezy raj (kraina

²⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Sefirot*, [w:] tychże, *Dictionary of symbols*, transl. J. Buchanan-Brown, St Ives 1996, s. 843.

²¹ G. Scholem, *Sens Tory w mistyce żydowskiej*, [w:] *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 46.

²² P. Dybel, *Zagadki nieświadomego*, [w:] tegoż, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 78-79.

idealistyczna) – cmentarz (nicość) mieszczą się bardziej szczegółowe rozróżnienia: światłość – ciemność, marzenie – jawa, jasność – mrok, dobro – zło. Ujęcie świata onirycznego w postaci dychotomicznej odzwierciedla poglądy filozoficzne poetki. Grossek-Korcyka uważała bowiem, iż rzeczywistość to przestrzeń chaosu, który jedynie w jakiejś nieobliczalnej swej cząstce ulega uporządkowaniu. Irracjonalizm staje się głównym wyznacznikiem nieskończonego ruchu życia, zaś życie kieruje się heglowskim prawem kontrastowości. Harmonia dąży do unicestwienia wszelkiej istności (ujednoczenia elementów rzeczywistości)²³. Nieco inaczej omawia przytoczony wyżej utwór Barbara Olech, zwracając uwagę na nieustanne przenikanie się w poezji Grossek-Koryckiej sfery *sacrum* i *profanum*²⁴.

Niezwykle ciekawą projekcją oniryczną stanowi również wizja opisana w *Obrazie IV*:

Sen mię uczynił panią niezmierzonych włości –

Z wież zamkowych widziałam kloszące się lany

W kłos złoty, ziarn perłami grubo unizany –

Dumna, marzyłam światu dać żniwo radości.

(*Obraz IV* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 153)

Obraz senny wylaniający się z utworu Grossek-Koryckiej odznacza się dwuznacznością: łączy w sobie czysty pejzaż pracy na roli z elementami symbolicznymi. Ziemia jawi się jako przestrzeń egzystencji człowieka, niesie ze sobą dobrobyt i „żniwo radości” (*Obraz IV* cyklu *Sonata mol. Pawie Pióra*). Wydawać by się mogło, że mamy do czynienia z wizją quasi-realistyczną. Zaskakuje jednak końcówka wiersza, w której zamiast ziaren do zbierania pojawiają się feeryczne pawie pióra o złotej barwie. Jak podaje leksykon Władysława Kopalńskiego: pawie pióro to symbol próżności, chępliwości, ale w niektórych kulturach również dostojności²⁵. W utworze niesie ono ze sobą negatywne nacechowanie, wywołuje rozczarowanie, wręcz dezorientację „ja” śniącego: „I ja stałam struchlala, skąd im żył nacerpieć?/ „Złote były”... Sen szepnął i dokończył »cierpieć«...” (*Obraz IV* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). W *Medytacjach* poetka wiąże poszczególne barwy z określonymi stanami mentalnymi. Barwę złota łączy z aurą uczuciowości – „złoto uczucia”²⁶.

²³ M. Grossek-Korycka, *Nihilizm Nietzscheański*, [w:] tejsze, *Medytacje...*, s. 18.

²⁴ B. Olech, *Wstęp...*, s. 36.

²⁵ W. Kopalński, *Pawie pióro*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 305. Słownik symboli J.E. Cirlota zawiera jedynie symboliczne znaczenie figury pawia. J.E. Cirlot, *Paw*, [w:] *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 303.

²⁶ M. Grossek-Korycka, *Zeznania prostej świadomości w paraleli do Myśli Bergsona*, [w:] tejsze, *Medytacje...*, s. 285.

Oniryczny fantazmat cechuje się dynamizmem. Ujawnia się również specyficzna ontologia dyskursu onirycznego, w którym nie wszystko jest podporządkowane wypowiedzeniu jakiegoś nadrzędnego sensu – język zostaje doświadczany jako czysty, nieskazitelny głos, jako leśmianowska „pieśń bez słów”, sam w sobie staje się obiektem szczególnego zainteresowania. Dyskurs marzenia sennego tym samym uosabia porządek, w którym logika nierozzerwalnie splata się z absurdem, to co daje się zrozumieć z tym, co wymyka się regułom prawdopodobieństwa oraz wszelkiemu rozumieniu²⁷. Dzieje się tak zapewne dlatego, iż poetka dąży do retrospekcji faktury nieświadomej psyche. Najistotniejsza wydaje się swobodna postać samych skojarzeń, poetycka ekspresja w kształtowaniu wizji onirycznej opartej na zestawieniu obok siebie obrazów niewspółmiernych. Projekcja mentalna pozbawiona struktury refleksywności pozwala traktować oniryczne obrazy wręcz jako oddzielne fragmenty całości kształtujące przestrzeń snu²⁸.

W funkcji nastrojotwórczej występuje niekiedy w *Sonatach Mol* epitet senny:

Aż padły nań, jak motyl senny, same usta –

Ale próżno brzeg ssala warga kropli głodna,

Próżno go nachylałam więcej... jeszcze ... do dna!

I przechyliłam!...

Czara była pusta....

(*Sonata III* cyklu *Sonaty Mol. Przypomnienie*, s. 171)

Wargi bohaterki zbliżają się do krawędzi kielicha niczym „motyl senny” (*Sonata III* cyklu *Sonaty Mol. Przypomnienie*). Przymiotnik ten pełni w przywołanym fragmencie rolę „sugestywno-hipnotyczno-usypiającą”²⁹: sugeruje zwolnienie tempa, łagodny ruch, przejście w sferę mistycznej kontemplacji. Wypicie z kielicha, który sam „hierofant” przechyla bohaterce do ust, wiąże się ściśle z procesem platońskiej anamnezy, dotarciem do istności, którą fenomenalna rzeczywistość ukazuje jedynie w sposób połowiczny³⁰.

W twórczości Grossek-Koryckiej, o czym już wspominałam, dochodzi często do zjawiska antropomorfizacji sennej. Sen ulega usamodzielnieniu i w konsekwencji oddziela się od podmiotu

²⁷ Tamże, s. 75-76.

²⁸ P. Dybel, *Zagadki nieświadomego...*, s. 95-97.

²⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji...*, s. 148.

³⁰ E. Wolicka, *Anamneza – noetyka symboliczna*, [w:] tejsze, *Mimetyka i mitologia Platona: u początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 102-104.

śniącego. Podobne zjawisko możemy zauważyć w liryce Bolesława Leśmiana³¹. W takich sytuacjach wizja staje się samodzielnym bohaterem, współtowarzyszem lub głównym podmiotem rozgrywających się wydarzeń. Fantazmat wskazuje więc z jednej strony, że mamy dany obraz odbierać jako „senną ekspresję”, pejzaż zrodzony z alogicznej pracy wyobraźni, z drugiej zaś traktować go jako część składową imaginacji. W omawianym wcześniej *Obrazie II* cyklu *Sonaty Mol* czytamy:

Anatema!

Śnie, ty mi się śniesz,

Ciebie nie ma,

Mów, co to wszystko znaczy rzeczywiście,

Ty drwisz?!....

(*Obraz II* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 150)

W przytoczonym fragmencie pojawia się retoryczne pytanie skierowane do snu. Bohaterka rozpaczliwie szuka wyjścia z onirycznej przestrzeni, zapewnienia, że apokaliptyczna wizja zagłady stanowi jedynie eteryczną materię nieświadomości. Czynnikiem antropomorfizującym staje się głównie leksyka używana w utworach, która wnosi różnego rodzaju sugestie znaczeniowe. W powyższym cytacie występuje czasownik wskazujący na czynność mówienia, „ja” oniryczne nakazuje snowi składać wyjaśnienia dotyczące koszmarnej projekcji. Można wręcz stwierdzić, że marzenie senne zostaje ujęte w kategoriach podmiotowych – jako partner dialogu.

W *Obrazie III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra* czytamy:

A gdym płakała... ucho me drasnął szelest...

To był mój Sen... on zbierał bukiet śnieżnopióry

I smętnie uśmiechnięty szepnął „*nic to nie jest*”,

„Do góry spójrz!.. spójrz tylko się do góry!”

(*Obraz III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 152)

³¹ M. Głowiński, *Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 221. W poezji Bolesława Leśmiana sen znacznie częściej niż antropomorfizacji ulega reifikacji.

Ponownie wizji onirycznej zostają przypisane właściwości przysługujące istocie ludzkiej: sen może się uśmiechać, szeptać „ja” marzącemu na ucho, zbierać brutalnie powyrywane piwie pióra. Wizja oniryczna funkcjonuje tu jak ukochany partner bohaterki. Należy zauważyć, że podobnie jak w poprzednich utworach „sen” pisany jest wielką literą, co potwierdzałoby tezę o jego personifikacji.

Wydaje się, że poetka ponownie sięga do tradycji Kabały. Antropomorfizowany sen niejednokrotnie uzewnętrznia się wobec „ja” śniącego i staje się jego atrybutem, swoistą emanacją. Kabalistyczna struktura Absolut – Sefirot (emanacja światła boskiego w świecie zewnętrznym) nakłada się na relację „ja” – sen. Marzenie sennie manifestuje moc sprawczą śniącego, która objawia się w onirycznej projekcji. W omawianym utworze to właśnie „sen” kieruje rozwojem wydarzeń, ważna staje się analogia pomiędzy „ja” śniącym a objawieniem (ukazaniem) jego mocy kreacyjnej³².

W kolejnym *Obrazie IV* sen zostaje również obdarzony zdolnością szepcienia. Co więcej, odczuwa ból oraz posiada znaczący wyróżnik somatycznej konstytucji człowieka – twarz:

[...] Sen szepnął i dokończył „cierpię”...

I odszedł z twarzą w dłoniach, a *twarz była czarna*.

(*Obraz IV* cyklu *Sonaty Mol. Piwie Pióra*, s.153)

Sen projektuje w twórczości Grossek-Koryckiej rozmaite sugestie znaczeniowe i nie ogranicza się do utartej semantyki. Poetka często pokazuje, podobnie jak Leśmian, że znaczenie „nie jest nieodwołalnie przytwierdzone do określonego znaku”³³, lecz na nowo krystalizuje się w języku poetyckim. W związku z tym pojęcie marzenia sennego nabiera różnych odcieni znaczeniowych oraz może występować w rozmaitych kontekstach³⁴.

Zjawisko antropomorfizacji występuje także w *Obrazie V* cyklu *Sonaty Mol. Piwie Pióra*, w którym śniąca bohaterka kieruje do „snu” retoryczne pytanie: „O Śnie, powiedz, dlaczego płaczą oczy Nieba?”. Ponadto obdarzony ludzkimi cechami sen chwytą bohaterkę na ręce i przenosi w „państwo twardej rzeczy”:

Tylko ścierał mi włosy, pełen czulej pieczy,

³² G. Scholem, dz. cyt., s. 46-47.

³³ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 99-100.

³⁴ M. Głowiński, dz. cyt., s. 216-217.

A kiedym wciąż płakała... chwycił mię na ręce
 I poniósł tak, jak nianki noszą sny dziecięce
 Z wież wysokich... po schodach... w państwo *twardej rzeczy*.

(*Obraz V* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, s. 155)

W utworze marzenie senne nie staje się, jak to bywało w epoce romantyzmu, pośrednikiem innego wymiaru rzeczywistości, nie przenosi do odmiennej przestrzeni duchowej, która znajduje się w opozycji do przestrzeni ziemskiej. Spersonifikowany sen wprawdzie wiąże się ze „sferą przejścia”, lecz paradoksalnie – jak określa poetka – przenosi w „państwa *twardej rzeczy*” (*Obraz V* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Autorka prowadzi swoistą polemikę z utartym schematem literackim, w którym sen często funkcjonuje jako synonim marzenia czy też krainy idealistycznej. Grossek-Korycka wytrąca czytelnika z obranej strategii interpretacyjnej, odchodzi od ustalonych paradygmatów kulturowych. W wierszu jest realizowany chwyt określany we współczesnej poezji lingwistycznej jako „ucieczka słów”³⁵. Teleologia projekcji mentalnej oparta zostaje na zasadzie luźnego kojarzenia oraz „wiązania” ze sobą poszczególnych wyobrażeń. Dzieje się tak dlatego, iż w ślad za poetyckim głosem wkraczamy w labialną sferę tego, co nieświadome.

W twórczości Grossek-Koryckiej występuje niekiedy również bardziej konwencjonalne użycie pojęcia „sen”. W *Sonacie II Fides i Magna* wizja oniryczna oznacza błogi stan zaśnięcia, odpoczynku: „Sen błogi ukoiciel, co wszystko zwycięża, ani na chwilę mojej boleści nie zmorze (*Fides i Magna* cyklu *Sonaty Mol. Sonata II*)”. Projekcja utożsamiona zostaje ze stanem wyzbycia się wolitywnych motywów oraz egzystencjalnego bólu. Marzenie oniryczne odrywa od doświadczanego przez bohaterkę „życia w śmierci”, (*Sonata II* cyklu *Sonaty Mol. Fides i Magna*) jest śladem tego, co było „przed”, a czego nie da się już odzyskać, w pewnym sensie stanowi formę regresji³⁶.

Pojawia się także w *Sonatach Mol* „sen uciekający”:

Aż mię zmożoną ciśnie Szal
 Na puchy bzowych ciał.

Będę się tarzać po kwieciu bżów
 Z uciekających gromadą Snów.

³⁵ M. Maciejewski, dz. cyt., s. 171.

³⁶ B. Sienkiewicz, *Micińskiego sny – ruiny tajemnicze*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004, s. 87.

(Sonata VI Kwitnienie Bzów cyklu *Sonaty mol. Marzenie życia*, s. 179)

Metafora „uciekającego marzenia” lub „snu” wielokrotnie występuje w poezji Młodej Polski, wystarczy chociażby przypomnieć liryk Leopolda Staffa pod tytułem *Odjazd w marzenie*. Sen pozostający w sferze niespełnienia posiada największą wartość ideową, jego ziszczenie wiąże się z utratą jego wartości³⁷.

Właściwości marzenia sennego w *Sonatach Mol Grosseck–Koryckiej*: estetyka kontrastu, nieciągłość, symboliczna obrazowość, synestezja jako główny środek wyrazu, antropomorfizacja, operowanie szeroką gamą kolorystyczną, mocno wyeksponowane tendencje deformacyjne w sferze przyczynowo-skutkowej imaginacyjnych obrazów pozwalają mówić o ekspresjonistycznej technice onirycznej omawianego cyklu³⁸.

Antytetyczny tok wypowiedzi, realizujący estetykę zaskoczenia oraz swoistej „anihilacji znaku”³⁹, łatwo możemy zauważyć w *Obrazie III Ofiara Białego Pawia*. Poetyka dysonansu ujawnia się wyraźnie w eksponowaniu figury Pawia, który jawi się jako „jedwabisty, miękki, ciepły” ptak o „palcach zbrojnych w szpon” (*Obraz III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Emocje oraz odczucia towarzyszące „ja” onirycznemu poddającemu się inercji śnionych wizji są również oparte na dychotomii. Krwawe misterium wyrywania pawich piór powoduje doznawanie intensywnego bólu oraz jednocześnie rokoszy. Ofiara „Białego Pawia” stanowi aluzyjne nawiązanie do ofiary Chrystusa na krzyżu, zaś pojawiający się na końcu wizyjnego wyobrażenia motyw odrodzenia ptaka oraz wyraźnie wyeksponowany ruch horyzontalny stanowią aluzję do chrześcijańskiej idei zmartwychwstania. Sen nabiera mistycznego charakteru, staje się w tym przypadku otwarciem na prawdę transcendentálną, poszukiwaniem wyjścia poza zewnętrzną rzeczywistość.

Posługiwanie się stylizacyjną aluzją formalną stanowi jeden z najważniejszych wyróżników ekspresjonistycznej techniki onirycznej. Topika religijna silnie uwypukla się w *Obrazie II* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*, w którym spersonifikowany „Sen” kreśli znak krzyża.

W *Sonatach Mol* obserwujemy zacieranie się granic ontycznych. Podmiot śniący wielokrotnie nie jest w stanie wyznaczyć precyzyjnej granicy między jawą i snem („Sen to już... czy był to jeszcze jaw?...”, *Obraz III Ofiara Białego Pawia* cyklu *Sonaty Mol. Pawie Pióra*). Być może ma na to wpływ również sposób deskrypcji onirycznych widzeń. Nie są to bowiem wizje, które odbierają

³⁷ Pisze o tym A. Wydrycka w rozdziale *W kontekście młodopolskiego marzenia*, [w:] tejsze, „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”, s. 160-161.

³⁸ J.J. Lipski, *Ekspresjonizm*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1996, s. 261.

³⁹ B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 91.

całkowitą „realność” przedstawionym zjawiskom, pejzaż łączy w sobie dwa wymiary istnienia – realistyczny (wrażenia zmysłowe odbierane przez „ja” śniące) oraz metafizyczny (symbole, idealistyczne przestrzenie, tajemnicze postaci z zaświata, motywy kojarzące się ze światłem i konotujące jego właściwości). Gubi się, by posłużyć się formułą Tetmajera, „wieczny rozdźwięk w świecie między tym, co śni człowiek i tym, co snem nie jest”⁴⁰. W *Obrazie III Ofiara Białego Pawia* dowiadujemy się, że we śnie można „prześnić jaw”. Można przypuszczać, że podczas sennej projekcji zostają wydobyte wydarzenia mieszczące się w „wirtualnie istniejącej przestrzeni pamięci”⁴¹. Pamięć wiąże sen z minionymi wydarzeniami i quasi-somatycznymi odczuciami „ja” onirycznego. W takim ujęciu marzenia sennego można ponownie dopatrzeć się analogii z tradycją kabalistyczną. Według Kabały podczas widzenia sennego umysł przetwarza wydarzenia oraz dochodzi do swobodnego rozładowania emocji i wrażeń. Następnie uporządkowane informacje ulegają przetworzeniu w oniryczne formy wizualne.

W pewnym sensie w wielu wierszach cyklu materializacja snu dokonuje się poprzez jego antropomorfizację, staje się on zjawiskiem zewnętrznym wobec jaźni podmiotu, czy też wręcz swoistą emanacją, atrybutem „ja” śniącego. Sen uzewnętrznia potencjał kreacyjny jednostki ludzkiej.

Dążenie do ekspresywnego łamania konwencji w sferze językowej ujawnia się w operowaniu na szeroką skalę neologizmami. W *Obrazie III Ofiara Białego Pawia* w celu wyeksponowania intensywności przeżyć podczas „słodkiej tortury” wrywania pawich piór, poetka używa słowa „przeboleśnie”. Wydaje się, że jest to nowa konstrukcja utworzona na wzór słowa „przerozkosznie” użytego w wierszu.

Cechy snu w *Sonatach Mol*, konstytuujące się w obrębie nurtu ekspresjonistycznego, eksponują pewne tendencje i zjawiska, które wskazują na oryginalność ujęcia wykreowanej przestrzeni sennej. Sen w *Sonatach Mol* odznacza się plastycznością wyrazu, polemicznym stosunkiem do obowiązujących norm i konwencji, odwagą w kształtowaniu onirycznych pejzaży⁴². Nie wydaje się, by uzasadnione było w tym wypadku wiązanie marzenia sennego z tradycją romantyczną, choć bez wątplenia sen stanowi pewien wgląd w rzeczywistość odmienną od fenomenalnej, wiąże się niejednokrotnie z doświadczeniem mistycznym. Utwór poetycki odzwierciedla labialny grunt autonomicznych, nieskrępowanych przez ograniczenia świata zewnętrznego wyobrażeń. Dialektyka solipsyzmu ujawnia się w kreacji uduchowionych, sennych projekcji mentalnych, gwałcących prawa empirii. Rzeczywistość oniryczna odznacza się takimi cechami jak: chaotyczność, apokaliptyczna transfiguracja śnionych wizji, metamorficzność,

⁴⁰ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 534.

⁴¹ B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 70.

⁴² B. Olech, *Wstęp...*, s. 56.

dysonans. Jednostka czuje się niejednokrotnie zagubiona w świecie własnej imaginacji, nie potrafi wyznaczyć precyzyjnego odgraniczenia między dwoma wymiarami istnienia. Zespół przeświadczeń o charakterze ontologicznym, epistemologicznym oraz antropologicznym, na jakich sen został usytuowany, pozwala w dużej mierze wiązać go z kabalistyczną tradycją świata sefirot⁴³. Emanacja „ja” onirycznego dokonuje się między innymi w uzewnętrznieniu – w postaci sennych projekcji – potęgi kreacyjnej jednostki. Sen odłącza się również często od podmiotu, staje się wobec niego zjawiskiem autonomicznym, swoistym atrybutem.

Wieloznaczne sny literackie Marii Grossek-Koryckiej stanowią rodzaj popędu wizualnego – podmiot śniący swobodnie poddaje się ich biegowi, niekiedy gubi się w quasi-sensualnych odczuciach sennych, ztraca znaczące rozróżnienie między jawą a wyobrażeniem. W ten sposób zaczyna niejako funkcjonować w pułapce własnej sfery nieświadomości. Jednak, jak zaznacza autorka, to właśnie świat marzeń (czy też pojęć synonimicznych takich jak sen) jest „światem większym od rzeczywistości”⁴⁴ i wszelkie prawa racjonalne bez przestrzeni imaginacyjnej jawią się jako zbyt ubogie i niewystarczające, by zgłębić tajemnicę istnienia. Jak podkreśla poetka w *Medytacjach*, żyć bez marzeń to skazać na „ślepotę ducha”⁴⁵.

⁴³ G. Scholem, dz. cyt., s. 46-47.

⁴⁴ M. Grossek-Korycka, *Odrodzenie uczuciowości*, [w:] tejże, *Medytacje...*, s. 338.

⁴⁵ Tamże, s. 338.

SUMMARY

Oneiric expressions in Maria Grosseck-Korycka's "Sonaty Mol"

The article focuses on the literary aspect of dream in Maria Grosseck-Korycka's *Sonaty mol*. The poetics of dream is realized within selected works in the series through the use of the word 'sen' ('dream') or by introducing a romantic encrustation aura. The term 'senne ekspresje' ('dreamy expressions'), appearing in the title of this article, indicates a specific way of shaping the imaginative projections. The characteristic properties of the oneiric visions: the aesthetics of contrast, anthropomorphism, handling a wide range of colours, synesthesia as the main means of expression, deformation in the cause-and-effect relationship lead to a dreamy expressionist technique in the context of the individual sonatas. 'The texts' of verbalised phantasma activate an array of symbolic references and analogies. The poet goes back to the tradition of Kabbalah - a dream often manifests itself to the dreaming entity and becomes its peculiar emanation or attribute. This interpretation makes an attempt to read the contents of literary visions and includes the description of the general rules governing the oneirology of The Young Poland poet.

118

KEYWORDS

Oneirology, dream, expressionism, anthropomorphism, contrast, deformation, kabbalah traditon

BIBLIOGRAPHY

1. Bergson H., *Marzenie senne*, [w:] tegoż, *Energia duchowa*, przekł. K. Skorulski, P. Kostyło, Warszawa 2004, s. 97-128.
2. Chevalier J., Gheerbrant A., *Sefirot*, [w:] tychże, *Dictionary of symbols*, transl. J. Buchanan-Brown, St Ives 1996, s. 843.
3. Dybel P., *Zagadki nieświadomego*, [w:] tegoż, *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*, Kraków 2009, s. 49-152.

4. Głowiński M., *Leśmian – sen*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 205-229.
5. Grossek-Korycka M., *Nihilizm Nietzscheański*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 5-19.
6. Grossek-Korycka M., *Nietzsche*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 20-41.
7. Grossek-Korycka M., *Zeznania prostej świadomości w paraleli do Myśli Bergsona*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 276-300.
8. Grossek-Korycka M., *Odrodzenie uczuciowości*, [w:] tejże, *Medytacje. Synteza współczesności*, Kraków 1913, s. 337-347.
9. Grossek-Korycka M., *Utwory wybrane*, wstęp wyb. i oprac. B. Olech, Kraków 2005.
10. Kopaliński W., *Pawie pióro*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 305.
11. Lipski J.J., *Ekspresjonizm*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1996, s. 260-269.
12. Maciejewski M., *Oniryczne rejony języka. O problemach poetyki Andrzeja Sosnowskiego*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel i in., Toruń 1999, s. 165-174.
13. Olech B., „Anioł wojujący”. *W kręgu etycznych zagadnień Marii Grossek-Koryckiej*, [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 2, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2005, s. 132-140.
14. Olech B., *Wstęp*, [do:] M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane.*, Kraków 2005, s. 5-56.
15. Podraza-Kwiatkowska M., *Poetyckie realizacje*, [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 95-253.
16. Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 147-161.
17. Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.
18. Scholem G., *Sens Tory w mistyce żydowskiej*, [w:] *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 41-95.
19. Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.
20. Sienkiewicz B., *Micińskiego sny – ruiny tajemnicze*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004, s. 59-106.
21. Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 92-123.

-
22. Wolicka E., *Anamneza – noetyka symboliczna*, [w:] tejże, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 100-109.
23. Wydrycka A., „*Wieczny smutek dokonanych rzeczy*” – w kontekście młodopolskiego marzenia, [w:] tejże, „...*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 160-164.
24. Wydrycka A., *Obrazy, motywy, symbole*, [w:] tejże, „...*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 17-76.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

„WIECZNY, WIECZNY RZYM!...”

UWAGI NA MARGINESACH *VENERI ET ROMAE*

JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO

EMMANUELLA ROBAK

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Umarłe miasto

Postawę życiową Jerzego Żuławskiego, utalentowanego poety młodopolskiego, dramaturga, filozofa i eseisty, trafnie charakteryzuje formuła wiecznego podróżnika. W swoim krótkim, bo zaledwie czterdziestojednoletnim życiu wędrował po różnych zakątkach Europy. Peregrynował, jak większość młodopolan, z powodów związanych z działalnością literacką i naukową, by pogłębiać swoje wykształcenie i szukać inspiracji artystycznych, a także prywatnie jako ciekawy świata turysta, sympatyk gór, wielokrotnie odbywający wyprawy w Alpy i polskie Tatry, by móc kontemplować piękno górskiego krajobrazu. Jednym z ważniejszych punktów na mapie podróży Żuławskiego był Rzym, miejsce od wieków

przyciągające artystów, atrakcyjne dla licznych korespondentów, studentów czy zwykłych wycieczkowiczów.

Rzym – niezwykle popularny w epoce romantyzmu – równie chętnie był odwiedzany przez twórców młodopolskich¹, którzy wyjeżdżali do Włoch w sprawach osobistych, zawodowych, a czasami ze względów snobistycznych (podróż do Italii była po prostu modna). Rzym, będąc miejscem o unikalnym uroku i niepowtarzalnym klimacie, stanowił zazwyczaj kardynalny punkt na mapie globtroterów. W przypadku Żuławskiego współtworzy on zarys konceptualnej „mapy serdecznej”, o której wspomina Ida Sadowska, pisząc o eseistyce podróżniczej autora *Na srebrnym globie*². „Mapę serdeczną” budują miejsca szczególnie bliskie odwiedzającemu ze względu na prywatne doświadczenia oraz obiektywne, kulturowe walory.

Rzym – „serdeczne” miasto Żuławskiego – jest centralną przestrzenią eseju *Veneri et Romae* (1906). Pierwszoosobowy narrator już na początku swej relacji przekonuje, że jest ono wyjątkowe: „takie jedyne na świecie, gdzie każdy głaz ma swego ducha i swój język, a każda złamana kolumna opowiada o jakiejś w wiekach zamierchłej wielkości, sławie czy zbrodni”³.

Kompozycję *Veneri et Romae* stanowią trzy części. Pierwsza zawiera opis widoku na miasto, jaki rozpościera się z okna mieszkania, w którym przebywa narrator-bohater. Część ta nasycona jest wieloma subiektywnymi odniesieniami do własnych doświadczeń i przeżyć. Część drugą wypełnia relacja z wędrowki po Rzymie, trzecią zaś zdominowuje niemal w całości opis posągu Wenus, znajdującego się w Muzeum na Kapitolu. Tryptyk spaja klamra kompozycyjna – na początku bohater otwiera okno, na końcu je zamyka (o tym ważnym motywie będzie mowa w dalszej części artykułu).

Wspólną cechą wypowiedzi narratora jest obecność we wszystkich częściach licznych dygresji wywołanych percepcją danego miejsca. Mamy więc do czynienia z sekwencją obiektywnych scen-obrazków z Rzymu, każdorazowo opatrzonych subiektywnym komentarzem. Lektura tekstu wymaga – jak na prozę modernistyczną przystało – czytelnika aktywnego; bohater nie mówi niczego wprost, nie wyjaśnia, daje lakoniczne wskazówki, słowem sugeruje jedynie sens odczytania jego myśli. Posługuje się również metodą kontrastu i analogii, prowokując odbiorcę do odległych skojarzeń kulturowych. Operuje ponadto dwoma planami, które cały czas się na siebie nakładają: planem zewnętrznym, gromadzącym opisy Rzymu teraźniejszego i jego dawnej

¹ Zob. S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988 oraz F. Ziejka, *Poeci młodopolscy w podróżach do Włoch*, [w:] tegoż, *Poeci, misjonarze, uczeni*, Kraków 1998.

² „Mapa serdeczna” według I. Sadowskiej to: „określenie przestrzeni geograficznych szczególnie bliskich sercu pisarza, takich przestrzeni, z którymi wiązał nie tylko osobiste doświadczenia życiowe, ale także ważne dla jego światopoglądu wartości kulturowe”. Taż, *Geografia serdeczna. O eseistyce podróżniczej Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku*, red. E. Łoch i D. Trześniowski, Lublin 2011, s. 63.

³ J. Żuławski, *Veneri et Romae*, [w:] tegoż, *Bajka o człowieku szczęśliwym*, Warszawa 1960, s. 146. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tego wydania, dalej w nawiasach podaję numer strony, z której pochodzi przytoczenie.

świątyni oraz planem wewnętrznym, przybliżającym to, co przeżywa bohater w danej chwili i co przeżywał w przeszłości.

Esej został napisany w roku 1906⁴, w szczytowej fazie Młodej Polski, stanowi zatem odbicie ówczesnie panujących tendencji, jakie towarzyszyły autorom literatury modernistycznej. Obecne są w nim zarówno nastroje dekadentkie, fascynacje estetyzmem, psychizacja (liryzacja) krajobrazu, jak i typowe rysy młodopolskiego bohatera-introwertyka, który przede wszystkim przeżywa świat, kontempluje jego piękno, skłonny jest do ujawniania osobistych emocji, popada w melancholię i pesymizm.

Rzym Żuławskiego, po którym wędruje bohater *Veneri et Romae*, jest miejscem dostarczającym nowych doświadczeń, emocji wcześniej nieznanymi zwiedzającemu. Elementy obcej przestrzeni, w której czuje się cudzoziemcem, współgrają z elementami przestrzeni egzotycznej, odbieranymi jako swojskie. Otwarte okno, umożliwiające narratorowi ogląd i opis „wiecznego miasta”, symbolizuje jego postawę wobec rzeczywistości, stosunek do wszystkiego, co się wokół dzieje. Mieszkańcy Rzymu są mu bliscy, atmosfera miasta przypomina klimat domu rodzinnego. Czuje się w Rzymie jak u siebie. Szuka podobieństw między nim a Krakowem (analogicznie porównuje włoskie góry do polskich Tatr). Wyznaje:

[...] nigdzie, nigdzie na świecie nie ma miejsca gdzie by mi tak dobrze było, gdzie bym tak pragnął żyć, jak tutaj. Chyba tam – nad Wisłą, w tym najpiękniejszym i ukochanym mieście moim u stóp Wawelu, kiedy teraz zimny śnieg pewno prószy...
Dziwna! Kocham tylko te dwa miasta, z których w jednym – cudzoziemiec, obcy jestem i samotny, a w drugim... (s. 156)

Rzym jest miejscem nacechowanym tymi wartościami, które dla autora *Bajki o człowieku szczęśliwym* mają kluczowe znaczenie dla jego światopoglądu. Jest zatem przestrzenią kontrastów, gdzie stare sąsiaduje z nowym, przeszłość styka się z teraźniejszością, młodość sąsiaduje ze starością, gdzie obok pulsującego życia wszechobecna jest śmierć. Rzym Żuławskiego to „dziwne, u m a r ł e m i a s t o wylonione w pośrodku żywego spod ziemi, spod trawników zielonych, pod którymi zapomniane spało przez stulecia [podkr. – E.R.]” (s. 146).

Motyw „umarłego miasta” pojawia się nie tylko w eseju *Veneri et Romae*. O jego artystycznej nośności świadczy tytuł późniejszego zbioru esejów, wydanego w roku 1918, *Miasta umarłe*. Także w prywatnej korespondencji pisarz często posługiwał się tym określeniem. Czytamy na przykład w liście adresowanym do żony Kazimiery, pisany 22 marca 1910 roku w Marsylii:

⁴ Opublikowany w zbiorze *Bajka o człowieku szczęśliwym* w 1910 r.

Siedzę na ulicy, palę dobre cygaro, jeszcze w Genewie na zapas kupione, piję kawę i patrzę na ten szalony ruch uliczny, który podobno ma być większy niż w Paryżu... [...] I jest mi przy tym po raz pierwszy ciepło... Słońce pali jak u nas w maju. Mistral i te miasta umarłe zostały gdzieś za mną daleko⁵.

Czym jest pojęcie „umarłe miasto” w *Veneri et Romae*? Jak je rozumieć? Czy kojarzyć ze śmiercią, przemijaniem, a może z pustką? Tytuł eseju wywołuje określone konotacje. Nawiązuje do bogini Wenus – patronki miłości, ale też roślinności, owoców i ogrodów, które symbolizują życie. W drugiej części tekstu narrator opisuje ruiny świątyni Westy (swoje ulubione miejsce odpoczynku w Rzymie), bogini domowego ogniska, kojarzącej się wszak z ogniem, symbolem życia.

Rzym Żuławskiego to przede wszystkim miasto ruin. A zatem pojęcie „miasta umarłego” jest też odpowiednikiem miasta ruin, które przypominają na każdym kroku o mijającym czasie, o dawnej przeszłości, wspaniałej świetności rzymskiej kultury, dziś już nieobecnej (albo: obecnej inaczej). Ruiny te jednak przedstawiane są w tekście zawsze na tle natury, w kontekście tego, co żywe. Otaczają je: drzewa, kwiaty, trawa; przebywają w nich ludzie, zwierzęta, owady. Martwe (umarłe) ruiny stale korespondują w ten sposób z życiem, tworząc z nim swoistą symbiozę. Po ruinach dawnych budowli pną się krzewy laurowe, ponad nimi piętrzą oazy drzew, spośród których wyróżniają się wiecznie zielone dęby. Natura obecna jest niemal wszędzie. W architekturę wrosnięte są czarne smukłe cyprysy i palmy, przy kamieniach dojrzewają pomarańcze, nabierając złotawej barwy w promieniach słońca, a pomiędzy zgliszcz wydostają się płomienne róże.

Określenie Rzymu jako „umarłego miasta” nie ma więc nic wspólnego z brakiem życia, ludzi, śmiechu, zabawy, radości. Narrator zwraca szczególną uwagę właśnie na ludzi. Interesują go głównie mieszkańcy Rzymu: kupcy, sprzedawcy, robotnicy, dzieci bawiące się na podwórku. Ich drobiazgowe portrety sprawiają wrażenie, że zna wszystkich lokatorów dzielnicy, w której wynajmuje mieszkanie. Dokładnie opisuje ich codzienne zajęcia, uważnie obserwując je z okna swojego pokoju. Uczestniczy w ten sposób w życiu rozgrywającym się na zewnątrz: „Siedząc w oknie przyglądam mu się często z zajęciem, biorę w nim udział prawie, udział widza samolubnego, który każdej chwili, kiedy się znudzi, może zapuścić franki swej łoży.... Bo gdy zamknę okno, pozostaję sam, zupełnie sam w swoim pokoju” (s. 150). Szeroko otwarte okno symbolizuje nie tylko otwartość narratora na wszystko, co go otacza, jest inne, nowe, nieznanne, a paradoksalnie mu bardzo bliskie. Stanowi także określoną perspektywę opisu świata, dającą wiele możliwości – wyznacza zasięg widzianych obrazów, umożliwia subiektywną ocenę przestrzeni i odległości, usytuowania siebie względem widzianych obrazów. Owa perspektywa

⁵ Cyt. za: J. Żuławski, *Z domu*, Warszawa 1978, s. 114.

jest równocześnie mocno ograniczona i podmiotowa. Rozgrywające się na zewnątrz życie nie jest i nie musi być stałym elementem egzystencji bohatera – może on dozować oglądane obrazy tak często i tak intensywnie, jak sam zapragnie. Kiedy obserwacja staje się przykra, albo kiedy następuje pewien przesyt, obserwator może bezkarnie odejść od „ekranu” i oddać się innym zajęciom, np. zatracić się we wspomnieniach, które są całkowicie różne od rejestrowanych na zewnątrz widoków („i tak powoli samotna izba moja w tym wiecznym mieście napelnia się upiorami przebrzmiałych godzin młodości”, s. 172). Narrator-bohater zostaje wówczas sam ze zmorami własnej przeszłości, wywołanymi przez bodźce dostarczone w trakcie obserwacji.

Jedynym towarzyszem podróżnika jest gliniany grajek, będący jednocześnie powiernikiem, spowiednikiem, wesołym kompanem, współlokatorem i doradcą. I tak jak motyw okna pojawia się w tekście kilkanaście razy, stanowiąc ważny *leitmotiv* kompozycyjny, tak opisy grajka kontrapunktują akcję opowiadania. Gliniana figurka pojawia się na końcu pierwszej i trzeciej części eseju, po przemyśleniach bohatera, które wymagają czytelniczej refleksji. Występuje także wtedy, kiedy narrator snuje intymne wspomnienia związane z ważnymi momentami osobistego życia. Jako że grajek nie potrafi odpowiedzieć na pytania nurtujące globtrotera czy spuentować jego wywodów, zrozumienie sensu opisywanego świata i istniejących w nim relacji może nastąpić tylko w przypadku konfrontacji sądów odbiorcy z sądami zawartymi w tekście. A zrozumieć da się tylko wtedy, kiedy w jakimś stopniu stajemy się częścią tego, co chcemy poznać. By poznać miasto, należy żyć jego życiem; by żyć pełnią jego rzeczywistości, trzeba współlistnieć z ludźmi, którzy dane miasto zamieszkują. Takie przekonania są wyraźnie wpisane w *Veneri et Romae*.

Będąc poza obserwowanym światem, wyznaczamy sobie jakieś miejsce, które stanowi dla nas wartość nadrzędną. Jak trafnie dowodzi Yi-Fu Tuan: „Zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem. W porównaniu z przestrzenią, miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości”⁶. Wartości te są wszak wyznaczone tylko i wyłącznie poprzez współlistnienie z innymi ludźmi. Inny „mieści w sobie paradoks: on jest inny niż ja, a jednak do mnie podobny – podobny w inności i inny w podobieństwie”⁷. Godząc się na taki stan rzeczy, uświadamiamy sobie, że nie stworzymy żadnego miejsca dla siebie, jeśli nie wpuścimy do niego właśnie tych innych.

Ale współlistnienie z innymi nie zawsze jest możliwe. Narrator *Veneri et Romae* jest w określeniach panoszących się w Rzymie turystów dosyć obcesowy. Stwierdza: „Szarańcza padła na ruiny [...]. Uciekam przed tym nowym najazdem barbarzyńców” (s. 161). Turystów ocenia jako jednostki prymitywne, które nie potrafią i nie chcą przeżywać tego, co winno być podstawą doświadczenia i poznawania danego miejsca. Nie umieją uszanować wartości, jakie są związane z lokalną kulturą. Dla Żuławskiego ważne są oryginalne cechy miasta, które powinno się

⁶ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 75.

⁷ J. Tischner, *Inny*, Kraków 2004, s. 17.

samodzielnie odkrywać, których trzeba wytrwale poszukiwać. Poznanie (zrozumienie) miasta umożliwia wędrowka po nim⁸, warunkująca wnikliwe obserwacje, przemyślenia, wywołująca silne emocje, uruchamiająca szereg wspomnień itd. Zwiedzane miejsca niekoniecznie muszą należeć do kanonu zabytków, odnotowanych w przewodnikach turystycznych, nie muszą to więc być znane muzea, pomniki, kościoły czy zamki. Może to być jakaś skromna uliczka, zagadkowa wieża na skrzyżowaniu budynków czy choćby wzgórze porośnięte drzewami. Turyści prezentowani w *Veneri et Romae* są przykładem typowych cudzoziemców, których celem jest zobaczenie jak największej ilości zabytków, zwiedzenie jak największej ilości muzeów, sfotografowanie jak największej ilości pomników, ruin, pozostałości po katedrach, kościołach itp. w jak najszybszym czasie. Nie ma w ich zwiedzaniu miejsca na sentymenty, przemyślenia, kontemplację. Rzym jest przecież rozległy, a czasu jest niewiele. Oglądani na Forum wycieczkowicze są najczęściej bezmyślnymi, pozbawionymi wrażliwości estetycznej, obserwatorami:

Zjawiają się grupki opasłych Niemców i Niemek z cielecymi oczami, którym najemni przewodnicy monotonnym głosem tłumaczą znaczenie ruin. Niemcy słuchają: nie rozumieją wprawdzie nieszczegółnej, włoskimi wyrazami przetykanej niemczyzny cicerona, ale kiwają głowami z wielką powagą, pojrzą i idą znów dalej, byle prędzej (s. 160).

Opisy codziennego życia i miejsc przepełnionych ludźmi nie przystają w pierwszym (powierzchnowym) skojarzeniu do pojęcia „umarłego miasta”. Współgra z nim natomiast nastrój smutku, poczucie pustki, osamotnienia, żalu, w którym niejednokrotnie pogrąża się bohater. Ten bowiem zachowuje się czasem jak typowy dekadent, człowiek schyłku wieku, zmęczony życiem i tęskniący do nirwany:

Położyłem się na wznak na grobie jakimś, miękką wysłanym murawą; przez powieki przymknięte widzę, jeszcze blask czerwony – blask mojej krwi czy słońca? [...] Sen schodzi na mnie cichy, tak do upojenia się słońcem podobny – sen, co wśród grobów czeka tu na wędrowca i serce mu smutne, znużone serce pieści, ciszy, ukaja... (s. 163)

⁸ „Niezależnie od tego – jak pisze Katarzyna Salamon – jaki rodzaj wyprawy stanie się naszym udziałem, istota podróży pozostaje niezmienna. Jest nią poznanie. Wybieramy niespokojny los tulacza-odkrywcę, aby móc wędrować: ku tajemnicy, ku prawdzie, ku wiedzy, ku światu bądź ku sobie. Celem zawsze jednak było poznanie”. Taż, *Filozoficzne podróże Bolesława Micińskiego*, [w:] *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 190.

W innym fragmencie czytamy: „nieprawdaż, mój grajku, że mi tu dobrze? Nie pragnę niczego, za niczym nie tęsknię... i nic mi nie żal... – Czemuś się śmiejesz, gliniana potworo! Trudno już z tobą wytrzymać. Rozbije cię pono albo sam z domu ucieknę przed tobą” (s. 156-157).

Narrator-bohater często podkreśla swoją samotność. Wyznaje, że wciąż włóczy się za nim tęsknota, że stale mu czegoś brakuje. Bywa rozkojarzony, zamyślony, kupuje na przykład bukiet kwiatów i zatracony w swoich myślach wyrwa z nich bezwiednie wszystkie płatki. Wspominając dawne lata, przywołuje figurkę podobną do glinianego grajka, ofiarowaną kiedyś kobiecie, z którą – jak sugeruje – łączyło go wielkie uczucie, najprawdopodobniej zakończone porażką⁹:

[...] niegdyś miałem inną ukochaną figurkę: mały szkic z gliny, młodą nagą dziewczynę [...]. Nie mam już tej figurki. Lata całe stała u mnie na biurku, a potem dałem ją komuś, nie pamiętam... jakiejś kobiecie o białych dłoniach, co ją postawiła gdzieś w salonie na półce albo na stoliku, przy którym nigdy nie siada... (s. 151).

Bohater występuje tu w roli sentymentalnego kochanka, osoby nostalgicznej, pełnej melancholii i przygnębienia, choć przekornie próbuje sobie udowodnić, że tak w istocie nie jest (rozmowy z grajkiem).

Żuławski ponownie sięga do opisu swojego pobytu w Rzymie w eseju *Po siedmiu latach* (1913), opublikowanym w tomie *Miasta umarłe*. Prezentuje w nim te same miejsce, na które zwracał uwagę w *Veneri et Romae*. Perspektywa minionego czasu powoduje jednak odmienne widzenie przestrzeni. Pozornie miasto jest takie samo. Widok z okna jest również ten sam, mimo drobnych różnic w wyglądzie architektonicznym zabudowań. Choć „wszystko jest tak, jak bywało. A jednak... a jednak...”¹⁰. Najwięcej zmian zauważalnych jest w postrzeganiu przez bohatera posagu Wenus Kapitolińskiej. W *Veneri et Romae* porównywana jest z Wenus Milońską, znajdującą się w paryskim Luwrze oraz Medycejską z Florencji. Obie nie wytrzymują konfrontacji z mieszkanką Kapitolu. O Wenus Kapitolińskiej narrator mówi, że:

jest najpiękniejszą kobietą na świecie. Zakochałem się w niej, kiedym ją pierwszy raz zobaczył – i odtąd, ilekroć powracam do Rzymu, drzę już naprzód z tęsknoty i radości, że ją ujrzę znowu, przepiękną, nieskazitelną, zawsze jednakową i wieczyście młodą... (s. 163).

⁹ Gdyby chcieć odczytywać *Veneri et Romae* posługując się tropem autobiograficznym, należałoby przywołać w tym miejscu pewne fakty z biografii autora. Żuławski, jak wiadomo, doświadczył w swoim prywatnym życiu wielu zawodów miłosnych, tj. rozpad pierwszego małżeństwa czy nieudany romans z Ireną Solską. Nastroje pesymizmu i melancholii bohatera analizowanego eseju odbierać więc można jako artystyczne przetworzenie własnych przeżyć i emocji pisarza.

¹⁰ J. Żuławski, *Po siedmiu latach*, [w:] tegoż, *Miasta umarłe*, Warszawa [1918], s. 170.

Posąg „najpiękniejszej kobiety” wywołuje w nim niesamowite emocje. Wyznaje, że nigdy nie doznawał takich uczuć względem żadnego innego dzieła sztuki. Traktuje Wenus Kapitołińską niczym żywą kobietę, wobec której czuje onieśmienie, miłość i podziw. Jest wręcz oburzony tym, że ktokolwiek inny ma prawo ją oglądać, że „bezmyślna gawiedź »baedekerowców« napelnia jej małą czerwoną komnatę i kala jej boską nagość świętokradzkimi spojrzzeniami” (s. 167).

Kiedy przybywa na Kapitol po siedmiu latach i ponownie ogląda posąg Wenus, jego odczucia są wszelako inne. Precyzyjnie je opisuje:

[...] chłód od niej powiał na mnie. Stoi, niewzruszona wciąż, w pochyleniu tym samym, z tym samym, zagadkowym na ustach uśmiechem. Czystość jej, wieki trwająca, ma w sobie coś okrutnego i przygnębia jej piękność niezniszczalną, zbyt doskonałą¹¹.

Esej *Po siedmiu latach* odsłania nie tylko inne widzenie podziwianego dawniej dzieła sztuki, ale także zdecydowanie odmienną kondycję bohatera. Narrator stwierdza:

Życie huczy dokola, życie płynie, życie się śmieje słońcem, winem, ustami dziewcząt młodymi! Nie ty jedna jesteś piękna, ty marmurowa!

Może już oczy moje starzeć się poczynają i jak jesień najbogatszą barwą kwiatów się cieszy, tak chłoną wszystko piękno i nasycić się nim nie mogą, to piękno, na które wczoraj jeszcze były niebaczne.

O, żyć, żyć, być bodaj widzem życia na wieki!¹²

Czas, jak widać, zmienił wszystko: to, co oglądane i to, co odczuwane. Rzym, choć taki sam, jawi się zupełnie inaczej.

Rzym dawny i nowy

Veneri et Romae obfituje w szczegółowe opisy miejsc, które odwiedza bohater. Obraz Rzymu historycznego skonstrastowany jest z Rzymem nowoczesnym, którego „nadmiar mocy [...] większe i bardziej nieśmiertelne rzeczy utworzy” (s. 155). Obserwując i opisując miasto, jego przemiany, wprowadzone innowacje architektoniczne, Żuławski wyraża swoje głębokie

¹¹ Tamże, s. 171.

¹² Tamże, s. 172.

przekonanie na temat siły twórczej człowieka, która zainicjowana przez byt metafizyczny potrafi wzbudzać w jednostce zdolności kreacyjne¹³, z daleko idącymi konsekwencjami tworzenia nowej jakości życia społecznego i nowej kultury. Rzym staje się dlań personifikacją siły inicjującej moc twórczą artysty, prowadzącą do zmian, do tworzenia nowego na ruinach starego:

I znowu pałace, kościoły, fontanny, pomniki i wille. I posągi, posągi, posągi, zaledwo miejsce obok tamtych dawnych znajdujące, spiż, granit, marmur. I tak dalej – wiek po wieku, z pokolenia na pokolenie, aż po brązowy pomnik wyzwobodziciela Italii tam, na Gianicolo, kędy niegdyś Cezar miał ogrody (s. 155).

Pobyt w Rzymie wpływa na twórcę *Miast umarłych* jeszcze w inny sposób, który również łączy się z wyznawaną przez niego filozofią. Miasto stwarza dogodne warunki do kreowania rzeczy nowych, ale nie w sensie fizycznym, namacalnym, jak nowe posągi, kościoły czy budynki. Wielokrotnie w *Bajce o człowieku szczęśliwym* jesteśmy świadkami kreowania rzeczywistości, która jest wytworem wyobrażeń obserwatora w zależności od miejsca, w jakim się on w danej chwili znajduje. W *Veneri et Romae* przykładem takiej twórczej refleksji, wywołanej przebywaniem w konkretnym miejscu, jest fragment opisujący ruiny domu westalek z dodanym wyobrażeniem prawdopodobnych wydarzeń, które mogły mieć w nim miejsce albo opis posągu Wenus Kapitołińskiej, dopełniony fikcyjną historią powstawania tego dzieła sztuki. Te naddane opisy stają się odniesieniem do formułowania konkluzji, których podstawą jest, rzecz jasna, światopogląd autora. Ewa Rybicka przekonuje, że „zaburzenia równowagi między mówieniem o świecie i mówieniem o sobie samym rozbija tradycyjny model relacji [...], w których podróżowanie staje się tylko pretekstem do autoprezentacji”¹⁴. Przestrzeń rzymska w *Veneri et Romae* stanowi w dużej mierze pretekst do formułowania osobistych konkluzji (zgodnie z młodopolską tendencją do intymizmu), ale należy tutaj zaznaczyć, że fantazjowanie na tematy, które prowokuje dane miejsce albo określanie własnego stanowiska nie są wysuwane na plan pierwszy tekstu. Plan podstawowy zdominowuje obiektywny obraz Rzymu, a dopiero dalsze plany tworzą swoiste ujęcia personalnych „wycieczek” w subiektywne refleksje.

Bohater dzięki swojemu *per messo di entrata gratuita*¹⁵, wydanemu przez Ministerstwo Oświaty, ma możliwość zobaczyć dosłownie wszystko, wejść wszędzie tam, gdzie zwykły zwiedzający nie ma dostępu. To również stwarza podstawy do kreowania nowej jakości podróży do danego miasta. Mając pewność, że drzwi Rzymu stoją otworem, można zupełnie inaczej planować

¹³ Por. L. Wiśniewska, *Filozofia twórczości Jerzego Żuławnskiego*, „Kieleckie Studia Bibliologiczne” 1994, t. 2, s. 211-225.

¹⁴ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 51.

¹⁵ W dokładnym tłumaczeniu z wł.: zezwolenie na bezpłatne wejście.

wędrówkę po mieście. Jej wyznacznikami stają się więc nie tyle wytyczne z przewodników turystycznych, które wskazują to, co jest warte uwagi, ile osobiste przeświadczenia, intuicja, chęć gubienia się w nieznanach zaułkach, odkrywania nowych przejść, szukania małych, krętych, zapomnianych uliczek, które tak różne od głównych tras, wytyczają równie istotną drogę.

By doświadczyć miasta, by poznać je bliżej (głębiej), należy choć przez chwilę spróbować żyć jego oryginalnym życiem, życiem, które rozgrywa się w granicach danej aglomeracji. W postrzeganiu rzeczywistego istnienia miasta ważne jest uruchomienie wszystkich zmysłów: wzroku, słuchu, węchu. Miasto żyje swoimi dźwiękami, ma swoje barwy i zapachy, dostarcza mnóstwa wrażeń. W *Veneri et Romae* nie mamy co prawda opisów zapachów czy smaków, ale za to znajdujemy wiele deskrypcji dotyczących barw i dźwięków.

Miasto prezentuje się inaczej w dzień, a odmiennie w nocy. Inaczej wygląda wschód słońca w Rzymie, a inaczej zachód, ale konstrukcja opisu obu zjawisk stwarza zawsze podstawy do kreowania magicznych wyobrażeń:

Cicha poranna mgła leży na Forum [...]. W dali, do granitowej turni nad białym jeziorem sterczącej podobne, mury Koloseum, a za nimi wąskim, złoto obrzeżonym ciemnoszafirowym pasmem znaczy się na błękitnym niebie łańcuch albańskich wzgórz (s. 153).

Jak gdyby różowa mgła wypełnia wtedy olbrzymie luki zwalonych bazylik rzymskich cesarów – spiętrzone w oddali domy stają się podobne jakiemuś zaczarowanemu miastu z różowego alabastru [...] jeszcze jedna chwila, a gaśnie wszystko i szarzeje, i na szerniałe mury, na pociemniałą masę domów poczyna kłaść się księżyc upiornymi światłami i rzeźbić w nich ostre cienie (s. 152).

W ten fantastyczny obraz, nacechowany subiektywizmem widzenia i artystyczną kreacją, wpisana jest codzienna, pospolita rzeczywistość miejska. Oto „pod ścianą domu siedzi zwykle jakiś tapicer i od rana do wieczora jednostajnym ruchem ramienia międli białą welnę” (s. 149), obok tapicera przekupka rozkłada w bramie swój stragan z bibelotami. Na podwórku, znajdującym się pod mieszkaniem bohatera, kobiety rozwieszają pranie, a dzieci biegają dookoła matek, krzycząc radośnie. Wczesnym rankiem, przez ulicę, która znajduje się za murem oddzielającym ją od opisywanego powyżej podwórka, ogrodnicy i sprzedawcy jarzyn nawołują gospodynie do zakupu towaru. Czasami na podwórko zawita przechodzeń, cudzoziemiec, który zabląka się w te okolice, wracając bądź podążając na Forum. Wieczorem natomiast widać robotników odwiedzających pobliską winiarnię.

Krajobraz Rzymu przedstawiany jest z dwóch perspektyw: panoramicznej i z punktu widzenia przechodnia. „Perspektywa panoramiczna – jak pisze Rybicka – sytuuje się ponad lub poza miastem, zakłada nieruchomy punkt widzenia, ogląd całości i dystans przestrzenny, perspektywa przechodnia natomiast warunkuje ruch i zmienność punktów widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu”¹⁶. Czytelnik eseju Żuławskiego ma początkowo do czynienia z opisem panoramicznym widoku, jaki rozpościera się przed oczami bohatera z okna ulubionego mieszkania, uwieszonego niczym gniazdo jaskółcze „na stoku Kapitolu tuż obok starego Tabularium” (s. 145). Z opisu tego dowiaduje się, że ulica, która znajduje się pod domem narratora usytuowana jest „między Kapitołem a Skalą Tarpejską z jednej a palatyńskim wzgórzem z drugiej strony” (s. 150). Jedno okno mieszkania skierowane jest na ruiny Forum rzymskiego, drugie zaś wprost na Palatyn. Zasięg widoku z pierwszego okna obejmuje w kolejności, z prawej strony: pozostałości po Świątyni Saturna, triumfalną Bramę Sewera, kościół zbudowany na miejscu kurii Juliusza Cezara, trzy marmurowe kolumny świątyni Kastora, ruiny bazyliki Konstantyna, Łuk Tytusa, kościół św. Franciszka, dawną świątynię Wenery i Romy, ruiny amfiteatru Flawiusza, katedrę św. Jana Laterańskiego, domy Eskwilinu przecięte szeroką Via Cavour, jedną z głównych ulic Rzymu aż po bazylikę Santa Maria Maggiore, królewski zamek na szczycie Kwirynału oraz średniowieczną wieżę z czerwonej cegły na skrawie Via Nazionale. Z lewej strony widok rozpościera się na Tabularium, skrawek sąsiedniego placu na szczycie Kapitolu oraz fasadę pałacu Konserwatorów. Z drugiego okna wylania się Palatyn, biblioteka Augusta, kościół św. Teodora, ruiny Tyberiuszowego pałacu, logietta willi Mils.

Perspektywa panoramiczna wzbogacona jest perspektywą przechodnią. Te same miejsca, oglądane przez bohatera poza mieszkaniem, wydają się zupełnie inne, o wiele większe, potężniejsze, monumentalne. Narrator zauważa: „oparłem się o kamienny cokół, dźwigający trzy ostatnie filary świątyni Kastorów, i patrzę na te łuki ogromne, pod którymi kilka kościołów mogłoby znaleźć miejsce” (s. 157). Dalej opisuje bramę Biblioteki Augusta, przez którą można dostrzec surowe freski kościoła Santa Maria Antica. Kościół ten został wykopany z ziemi, „spod rozburzonego kościółka Matki Bożej Zbawicielki” (s. 158). W oddali widoczna jest Via Sacra, główna ulica starożytnego Rzymu, która prowadzi od wzgórka kapitolijnego, przez Forum Romanum aż po wzgórze Velia. Tutaj bohater zatrzymuje się na swoim „ulubionym miejscu, na ruinach domu gdzie niegdyś westalki mieszkały” (s. 158). Resztki cokołów, obrośniętych krzewami i bluszczem, udekorowano na nowo posągami, które ocalone w tym miejscu w czasie wykopalisk, znów stoją na swoich pierwotnych stanowiskach.

¹⁶ E. Rybicka, dz. cyt., s. 109.

Kiedy nad Forum słońce wschodzi już wysoko i kiedy zjawiają się powoli grupki zwiedzających, zaludniające intymny świat wyloniony z wyobrażeń, których bodźcem były obserwowane pozostałości starożytnego miasta, bohater kieruje się za Łuk Tytusa, za bramę, przy murze kościoła Santa Francesca Romana prowadzącą do Drogi św. Grzegorza. Mija mury Koloseum i przechodzi przez Łuk Konstantyna, chcąc uniknąć zgiełku. Skręca w lewo, w stronę ruin Łaźni Karakali, podążając w stronę Bramy św. Sebastiana. Mijając groby Scypionów i Łuk Druzusa, wychodzi na Via Appia, najstarszą drogę rzymską, zwaną przez Rzymian *regina viarum*. Idąc wzdłuż Via Appia, zostawia za sobą kapliczkę Quo Vadis, katakumby św. Kaliksta i kościół San Sebastiano, znajdujący się za grobowcem Cecylii Matelii. Celem wędrówki jest odnalezienie spokojnego miejsca, które pozwoli mu na chwilę samotnej kontemplacji.

Inny opis prezentuje przechadzkę bohatera, która ma swój początek na Kapitolu, w muzeum, gdzie znajduje się Wenus Kapitolińska. Po wizycie w muzeum udaje się na „zwykłą, błędną po ukochanym Rzymie wędrówkę” (s. 169). Plac Navona z fontanną autorstwa Giovanni Lorenzo Berniniego, plac pod kolumną Marka Aureliusza, czyli Plac Colonna, Via Tritone, plac *di Spagna* (Hiszpański), słynny za sprawą monumentalnych schodów piętrzących się ku wzgórzu Pincio, na którym znajduje się kościół Trinita Dei Monti, aż po Piazza del Popolo – to kolejne punkty na jego turystycznym szlaku. Piazza del Popolo staje się na chwilę ulubionym placem ze względu na swą zjawiskową architekturę.

Opisy Rzymu mają w eseju Żuławskiego dwojaki wymiar. Pierwszy związany jest z próbą odtworzenia bohatera jako widza i uczestnika, drugi – z odsłonięciem jego prywatnych emocji, zamkniętych w przestrzeni miasta. Z jednej strony mamy do czynienia z kontemplacją, z drugiej – z nostalgią. Narrator opisuje bowiem to, co widzi, przekazuje dokładną relację z rzeczywistości, która go otacza, a ponadto ujawnia swoje przemyślenia, wywoływane przez miejsca i zaistniałe sytuacje. Czytelnik ma możliwość poznania istoty wewnętrznego życia bohatera-narratora, wysnucia wniosków na temat jego filozofii życiowej. Odwołuje się ona do koncepcji koła wiecznego powrotu Fryderyka Nietzschego¹⁷. To koło powrotu spotykamy praktycznie w każdym miejscu tekstu: w opisach wschodów i zachodów słońca, budowania nowego na starym, prezentacji wyglądu tego samego mieszkania (teraz i dawniej) czy tych samych widoków, które przyciągają uwagę dziś i wtedy. Poza realistycznymi opisami przemierzanej drogi, uwagę odbiorcy zwraca też fakt, iż celem wędrówki bohatera jest poszukiwanie wartości naddanych. Miasto ma dlań swoją wartość autoteliczną, która nie powinna być skażona bezmyślnymi wycieczkami „baedekerowców”, nie potrafiących szukać tego, co w mieście takim jak Rzym jest najistotniejsze. Nie chodzi tutaj bowiem o bezrefleksyjne oglądanie/zwiedzanie zabytków kultury,

¹⁷ W biblioteczkę bohatera *Veneri et Romae* znajduje się, obok *Baedekera*, *Don Kichot* Miguela de Cervantesa, a także *Tako rzecze Zaratustra* Fryderyka Nietzschego.

zapierających dech w piersiach pozostałości dawnej potęgi Imperium. Rzym jest czymś więcej dla Żuławskiego:

Rzym cesarów, Rzym papieży, a teraz Rzym trzeci, nowy... Dawne odkopał ruiny, place swoje zakreslił półkolistymi dziedzińcami łaźni cesarskich albo hipodromów obszarem i poznał je starymi obeliskami i krzyżem wieńczonym kolumnami z dawnych gigantycznych budowli, i rośnie wciąż – młody, potężny, piękny, dookoła tych kościołów i pałaców, w których żyje nieśmiertelny duch Odrodzenia. Wieczny, wieczny Rzym!... (s. 156)

Jest miejscem, które uświadamia człowiekowi, że wszystko co trwa, musi przeminąć, by dzieje mogły zatoczyć swoje odwieczne koło. Współczesny narratorowi Rzym jest takim samym miejscem świetności, jakim był dawniej, ale dostosowanym do nowych realiów, do nowego świata i nowej perspektywy, której potrzebują ludzie żyjący dziś. Przeszłość i teraźniejszość mieszają się w nim w sposób czasami wręcz niewidoczny, ale konkluzja pozostaje ta sama: stary Rzym żyje w nowym, a nowy nie mógłby istnieć bez starego. To współistnienie dawnej i współczesnej cywilizacji jest wręcz namacalne: „zza węgła czasem w wąskiej uliczce błysnie mi kolumna wół zagrzebana jakiejś pogańskiej świątyni, w nowy, ubogi dom wbudowana” (s. 169).

Samotny wędrowiec

Kondycja bohatera *Veneri et Romae* to bycie samotnym podróżnikiem, który zwiedza miasto według własnych zasad. Poza wartościami naddanymi, o których była mowa wcześniej, szuka on bowiem w mieście... samotności. Dlaczego akurat samotność staje się wyznacznikiem wędrówki bohatera? Yi-Fu Tuan pisał: „Samotność i nieskrępowanie innymi są konieczne do refleksji i surowego spojrzenia na siebie i, z kolei, poprzez zrozumienie siebie, do pełnego uznania osobowości innych”¹⁸. Istotnie, jeśli z jednej strony mamy możliwość analizowania siebie, potrafimy dokładnie definiować cechy pozytywne i negatywne, te, które akceptujemy i te, których chcemy się wyzbyc albo je zmienić. Z drugiej strony jednak, jeśli weźmiemy pod uwagę stworzony przez jednostkę system wartości, to widzimy, że nabiera on praktycznego sensu, zgodnego z szerzej obowiązującymi normami, dopiero w kontakcie z systemem wartości drugiego

¹⁸ Yi-Fu Tuan, dz. cyt., s. 89.

człowieka. Tylko wówczas można je usystematyzować, skontrastować i spróbować wytworzyć uniwersalną siatkę zasad postępowania, które będą odpowiednie dla naszych osobistych i subiektywnych priorytetów, równocześnie będąc adekwatne względem zachowania innych. Józef Tischner często odwoływał się w swojej filozofii do współlistnienia dwóch bytów, które wyłącznie pod warunkiem koegzystencji potrafią odpowiednio funkcjonować w świecie stanowiącym ich fundamentalne odniesienie. O spotkaniu z „drugim” autor *Myslenia według wartości* pisał:

Przeżywając spotkanie, wiemy w sposób pewny: drugi jest, jest inny, jest transcendentny [...]. Mogę dotknąć drugiego, skrzywdzić go, mogę mu przynieść radość. Podobnie on. W ten sposób spotkanie skłania mnie nie tylko do preferencyjnego czucia, lecz również do preferencyjnego myślenia. Aksjologia wyrasta z samego rdzenia tego, kim jestem¹⁹.

Poznanie siebie następuje więc poprzez swoiste odbicie w drugiej osobie. Wydawać by się mogło, że nic nie stoi na przeszkodzie do indywidualnego poznania siebie, jednak konfrontacja z Innym staje się niezbędną.

Samotna wędrówka narratora *Veneri et Romae* ma także inne uzasadnienie. Jak już zostało powiedziane, w Rzymie Żuławskiego nie ma ludzi, z którymi bohater mógłby wspólnie podróżować. Cudzoziemcy i turyści nie są dlań atrakcyjnymi kompanami do wycieczek ze względu na powierzchowne traktowanie kultury i podróży, a ludzie, których darzy sympatią – mieszkańcy Rzymu – mają swoje własne obowiązki, wykluczające bezinteresowną wędrówkę po mieście. Poza tym świadomie przecież wybiera samotne błąkanie się po mieście.

Kwestie związane z wyborem określonego rodzaju peregrynacji mają w istocie wymiar uniwersalny. Nowy świat kojarzy nam się z tłokiem, z przesytem, z czymś, czego jest za dużo, co przepelnia naszą przestrzeń²⁰. Dawniej ludzie opuszczali wieś, ponieważ kojarzyła się z zatłoczeniem w sensie ekonomicznym (mała miejscowość, mało miejsc pracy), a także z brakiem autonomii socjalnej (w małej miejscowości nakłada się swoiste ograniczenia na zachowanie, bowiem z reguły wszyscy wszystkich znają, nie ma miejsca na prywatność, a tym bardziej anonimowość). Miasto było więc miejscem, które po pierwsze otwierało możliwości zarobkowe, po drugie stawało się sferą budowania swojej tożsamości, odkrywania własnego „ja”.

¹⁹ J. Tischner, *Myslenie według wartości*, Kraków 1993, s. 512.

²⁰ Kategoria przestrzeni może być rozumiana wieloaspektowo, dlatego należy przede wszystkim jasno zdefiniować jej pojęcie. Według Yi-Fu Tuana przestrzenią może być „doświadczenie lokalizacji przedmiotów oraz miejsc jako odległości i rozciągłości dzielącej lub łączącej miejsca, która możliwa jest dzięki organom zmysłowym takim jak: ruch, dotyk, wzrok” (Yi-Fu Tuan, dz. cyt., s. 24) oraz dzięki określeniom wyznaczanym w odniesieniu do usytuowania ludzkiego ciała (wysoko, nisko, daleko, blisko, lewo, prawo, tył, przód).

które nie było już ograniczone normami i regulami „odpowiedniego” zachowania. Jak przekonuje Yi-Fu Tuan: „miasto w paradoksalny sposób wydawało się mniej »zatłoczone« i mniej zamknięte niż ograniczająca możliwości wieś”²¹. Dziś miasta są przepelnione, za dużo w nich ruchu, są zbyt szybkie, brakuje w nich czasu na podejmowanie samodzielnych decyzji. Działania jednostki są wyuczone, mechaniczne, a miejską przestrzeń, która już sama w sobie charakteryzuje się przesytem, wypełnia szczelnie zbiorowość. Domy towarowe, galerie handlowe, ruchliwe, główne ulice miasta, rynek, przepelniony zazwyczaj kawiarniami i restauracjami, które w lato wystawiają swoje ogródki piwne na główny plac bądź centralną ulicę miasta, przyciągają przechodniów i tworzą dodatkowy efekt zagęszczenia danego miejsca. Pozorna wolność w mieście stała się w pewnym momencie pułapką – autonomiczna przestrzeń, uzależniona od wielu czynników, stawia jednostkę przed trudnym zadaniem, które decyduje o jej ostatecznym przetrwaniu. Bycie cudzoziemcem czy po prostu przyjezdnym w dużej aglomeracji wymaga dziś sprawnych umiejętności przetrwania.

Miasto ma zawsze swojego widza, swojego obserwatora. Ma także swojego uczestnika, odwiedzającego, obcego, przechodnia, mieszkańca, kogoś zaangażowanego w życie miejskie, i kogoś, kto zdaje się być jedynie gościem. Widzem jest więc osoba biorąca udział w życiu miasta, albo taka, która stoi z boku, przyglądając się temu życiu z pewnej odległości. Bardzo popularnym swego czasu „widzem” miejskim był *flaneur*. XIX-wieczna kultura Francji utrwaliła pojęcie fascynatów miejskości, którzy chadzali, kontemplowali miejskie życie, obserwując i komentując wszelkie przejawy cywilizacji upchnięte w witryny sklepów, dekoracje ulic, architekturę miast, zabudowę rynków miejskich, place społeczne itp.²² Ewa Rewers zauważa, że „na pierwszy rzut oka *flaneur* wydaje się ironicznym, niezaangażowanym obserwatorem życia miasta, ślizgającym się po jego powierzchni i próbującym wszelkich produkowanych przez nie przyjemności”²³.

Bohater *Veneri et Romae* w dużej mierze przypomina takiego bezstronnego obserwatora, uczestnika kontemplującego miejskie życie, który przechadza się po ulicach Rzymu i nadaje widzianym obrazom osobiste wartości. Ale czy można powiedzieć, że jest przykładem *flaneura* – przechodnia, którego interesuje miejskie życie w takim zakresie, w jakim leży zainteresowanie miastem i ludźmi tego typu zwiedzającego? Raczej nie. O bohaterze *Veneri et Romae* można powiedzieć, że jest to typ „spacerowicza”, którego cechuje anonimowość i dążenie do

²¹ Tamże, s. 83.

²² Termin *flaneur* po raz pierwszy pojawił się we Francji. Według słownika francuskiego z 1808 r. odnosił się do osób niemających stałego miejsca w strukturze społeczeństwa, a więc wszystkich tych, których widziano jako ludzi odseparowanych: bezdomnych, przestępców, a nawet bezrobotnych. W wydanym w 1854 r. angielskim słowniku *Oxford English Dictionary* termin ten zostaje opisany jako trwonienie czasu na przyglądanie się wystawom sklepowym i ta definicja bliższa jest wersji, którą dziś powszechnie konotuje termin *flaneur*. Więcej o terminie, jego pochodzeniu oraz cechach typowego *flaneura* zob. K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 41.

²³ E. Rewers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997, s. 48.

samotności, że jego postrzeganie tłumu prowadzi do przyjęcia postawy negatywnej (manifestującej się używaniem określeń, typu: „szarańcza”, „barbarzyńcy”); że przechadzka po mieście stanowi dla niego okazję do kreowania własnych przeżyć i emocji, przywoływania osobistych wspomnień. Na pewno nie jest osobą pragnącą towarzystwa tłumu, instynktownie podążającą w miejsca zaludnione i którą interesują wrażenia wywołane poprzez interakcje ze zbiorowością. Bohater Żuławskiego nie szuka miejsc zatłoczonych, wręcz przeciwnie – ucieka od nich, szuka samotności. Jego samotność nie jest jednak równoznaczna z potrzebą całkowitej alienacji, nie jest ahumanistyczna, pragnie jedynie znaleźć miejsce, gdzie „cisza [...] jest i pustka zupełna” (s. 162).

Pierwszoosobowy narrator *Veneri et Romae* przyjmuje w swej relacji perspektywę przechodnią, a jego wędrówka staje się po części „modelem budowy wypowiedzi”²⁴. Relacja może zacząć się w każdym momencie i w każdym miejscu może się zakończyć. Znamienną cechą opowiadania stanowią krótkie dygresje, które dotyczą osobistych wspomnień czy wyobrażeń. Tekst nie ma też ściśle ustalonej organizacji, zależny jest bowiem od tego, gdzie znajduje się autor. Można by tu przywołać ustalenia współczesnej badaczki przestrzeni miejskiej, stwierdzającej:

Narrator obrazków pełni rolę raczej obserwatora niż uczestnika relacjonowanych zdarzeń, stanowi poniekąd zapowiedź nowoczesnego *flaneura* – zewnętrzny wobec opisywanego świata, zdystansowany wobec ulicy, którą traktuje jako przestrzeń „swojskiej” egzotyki²⁵.

Przestrzeń Rzymu staje się w tekście Żuławskiego inspiracją do osobistych przemyśleń. Jeśli więc spojrzymy na omawianą wcześniej figurę z tej perspektywy, bohater *Veneri et Romae* będzie uosabiał typ nowoczesnego *flaneura*.

Rzym w eseju młodopolskiego poety zyskuje zupełnie inną wartość i wygląd ze względu na subiektywnie odbieraną przestrzeń relacjonującego. Podróżujący pozostawia część siebie w miejscu, w którym był, a miejsce to z kolei zaznacza trwałe ślad w jego pamięci. Oglądane miasto podlega personifikacji, można je utożsamiać z mieszkańcami albo odwiedzającymi. Jak trafnie zauważa Dariusz Czaja: „mówimy więc, że miasta obdarzone są własną osobowością, odznaczają się niepowtarzalną indywidualnością, a nawet – co musi szczególnie dziwić umysły sceptyczne – mają dusze”²⁶. Znajdujący się na „mapie serdecznej” Żuławskiego „wieczny Rzym”

²⁴ Tamże.

²⁵ E. Rybicka, dz. cyt., s. 59.

²⁶ D. Czaja, *Wenecja jest kobietą. Rzecz o wyobraźni*, „Konteksty” 1995, nr 3-4, s. 146.

z pewnością należy do kategorii miast z duszą, mimo – albo właśnie dlatego – że jest „miastem umarłym”.

SUMMARY

Eternal, eternal Rome!... Marginal notes on Jerzy Żułowski's “Veneri et Romae”

The main aim of the following article „Wieczny, wieczny Rzym!...” Uwagi na marginesach Veneri et Romae Jerzego Żuławskiego is to describe Rome, the facts and imaginative world seen through author's eyes.

Żułowski's “Heartily Rome” is shown as a place where reality and mind creation infiltrate. Described places have the power to encourage author's imagination and influence his memories to create a unique vision of his own world. Rome as a “dead” city (because of the souvenirs of the past) appears as a place with its own life, in full bloom, not from Bedeker's points of view, but from the subjective, very personal position.

This paper is divided into three parts: Dead city, Old and contemporary Rome, Alone wanderer. Every single part is related to the distinctive feature which in the end will be helpful to create an interpretation of Jerzy Żułowski's essay Veneri et Romae which was chosen as the fundamental base.

To be able to create accurate analysis and interpretation the author of this paper reached for many information contained in dictionaries, additional literary and methodology output and different sources which are connected with: Rome, journey, city.

KEYWORDS

Journey, Rome, city, Jerzy Żułowski

BIBLIOGRAPHY

1. Burkot S., *Polskie podróżeopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.
2. Czaja D., *Wenecja jest kobietą. Rzecz o wyobraźni*, „Konteksty” 1995, nr 3-4. s. 146-152.
3. Loska K., *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 41-48.
4. Rewers E., *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997, s. 41-50.
5. Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
6. Sadowska I., *Geografia serdeczna. O eseistyce podróżniczej Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku*, red. E. Łoch i D. Trzeźniowski, Lublin 2011, s. 57-69.
7. Salamon K., *Filozoficzne podróże Bolesława Micińskiego*, [w:] *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 189-215.
8. Tischner J., *Inny*, Kraków 2004.
9. Tischner J., *Myslenie według wartości*, Kraków 1993.
10. Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987.
11. Wiśniewska L., *Filozofia twórczości Jerzego Żuławskiego*, „Kieleckie Studia Bibliologiczne” 1994, t. 2, s. 211-225.
12. Ziejka F., *Poeci młodopolscy w podróżach do Włoch*, [w:] tegoż, *Poeci, misjonarze, uczeni*, Kraków 1998, s. 289-306.
13. Żuławski J., *Veneri et Romae*, [w:] tegoż, *Bajka o człowieku szczęśliwym*, Warszawa 1960, s. 145-173.
14. Żuławski J., *Z domu*, Warszawa 1978.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

ZAPOMNIANY *MOJŻESZ*.

KILKA UWAG O DRAMACIE MAKSA DONCHINA

EDWARD JAKIEL

Uniwersytet Gdański

W roku 1900 ukazał się w Łodzi dramat, nieznanego szerszej publiczności autora – Maksa Donchina, zatytułowany *Mojżesz*. Utwór ten nie wzbudził większego zainteresowania współczesnych autorowi, a i w studiach o dramatach biblijnych przełomu XIX i XX wieku nie poświęcono mu uwagi¹. Niniejszy szkic więc, przypominając ten dokument literacki, w drobnym zakresie poszerza wiedzę o realizacjach motywów biblijnych w Młodej Polsce.

Mojżesz Donchina jest utworem miernym artystycznie, kierowanym do określonego, a niewybrednego odbiorcy, co przejawia się choćby w języku utworu. Tekst napisany jest językiem prostym, nie pozbawionym kolokwializmów, utrzymany w stylistyce języka potocznego.

¹ Tj.: *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk (Wrocław 1992), a z nowszych prac Wojciecha Kaczmarka: *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski* (Lublin 1999), oraz *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski* (Lublin 2007). Nie ma też uwag na temat tego dramatu w mojej książce *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje* (Gdańsk 2007).

Trudno go też osadzać w jakimś kontekście historycznoliterackim, albo żydowskiego piśmiennictwa literacko-religijnego, którego bohaterem byłby Mojżesz. Tekst Donchina (najwyraźniej wzorowany na dramacie mieszczańskim drugiej połowy XIX wieku) w zasadzie jest pozbawiony cech polemiczno-dialogowych z jakąś tradycją. Akcja dramatu przeskakuje w różne okresy życia Mojżesza, znane jedynie z kanonicznego przekazu *Księgi Wypięcia*. Nadto w tkance dramatu odnajdujemy sceny o charakterze apokryficznych uzupełnień. Jedno jest pewne: dla autora Mojżesz jest postacią historyczną, co do tego nie ma cienia wątpliwości. W swoim dramacie Donchin przedstawił go jako autentycznego Żyda; jako postać, która dokonała wiele, od historycznego wyprowadzenia Izraela z Egiptu, aż po ustanowienie podwalin prawodawstwa². Wszystkie sceny dramatu, realistyczne i uprawdopodobnione, wyrosłe z historii biblijnej, ukazują Mojżesza jako człowieka, który postanawia wyzwolić swój lud z niewoli i poddaństwa. Nie ma w nim niczego z tradycji patrystycznej, a konkretnie z drukowanego od XVI wieku w Europie dzieła św. Grzegorza z Nyssy *Życie Mojżesza*³. Ale też i historyczność tego dramatu ogranicza się do operowania treściami znanymi z Biblii. Ukształtowana przez Donchina biografia Mojżesza, ta z okresu sprzed exodusu, nie jest zgodna z tradycją i wiedzą o Patriarsze, ale została stworzona na potrzeby dramatu.

W *Mojżesz* Donchina nie ma czytelnych nawiązań polemicznych bądź aprobatywnych do utworów bliskich mu czasowo, stąd trudność w określeniu związków tego utworu z najbliższym mu kontekstem literackim. I tak na przykład można wprowadzić odnaleźć wspólny element z utworem Marii Konopnickiej pt. *Mojżesz*, gdzie jest mowa o tym, że nie wejdzie on do Ziemi Obiecanej. Ale od razu trzeba powiedzieć, że ten element jest tylko pozornie wspólny. O ile Konopnicka⁴ przedstawia Mojżesza w dramatycznej modlitwie, by Bóg pozwolił mu wprowadzić lud do Ziemi Obiecanej, o tyle w dramacie Donchina Mojżesz pogodzony jest z faktem, że tam nie wejdzie. Prosi wprawdzie Boga o możliwość doprowadzenia swego narodu do Ziemi Obiecanej, ale nie jest w tej prośbie zdeterminowany. Stąd też, zamiast usilnie prosić o możliwość wejścia do Ziemi Obiecanej, skupia się na tym, by zapewnić swego godnego następcę i odejść w pokój:

² Mojżesz nie jest zatem utożsamiany z inną postacią historyczną (zob. np. A. Osman, *Mojżesz i Echnaton*, przeł. R. Januszewski, E. Morycińska-Dzius, A. Różańska, Warszawa 2005), ani nie jest traktowany jako postać mityczna (zob. np. E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923; dzieło edytowane pod koniec XIX wieku we Francji mogło być znane Donchinowi). W niczym nie przypomina też postaci z hagiografii ks. Piotra Skargi (zob. *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu...*).

³ Przypomnijmy tylko, że pojawia się też podtytuł *O doskonałości w enocie*, a dzieło całe „przedstawia patriarchę jako wzór doskonałości, przy czym każde wydarzenie z jego życia traktuje jako krok w rozwoju życia duchowego” (M. Przyszyczowska, *Wstęp*, [do:] Grzegorz z Nyssy, *Życie Mojżesza*, przeł. S. Kalinkowski, Kraków 2009, s. 5).

⁴ Zob. uwagi Romualda Marka Jabłońskiego w jego szkicu *Motywy Starego Testamentu w liryku Marii Konopnickiej „La Ruota”*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska. Stary Testament*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2014, s. 74n.

MOJŻESZ

[...] Boże wielki, daj mi jeszcze choć trochę życia!... Życia!... Sił!... Chcę zaprowadzić tam swój naród... Tam
(*placze*) Boże! mój Boże⁵.

Mojżesz Donchina w niczym nie przypomina Tetmajerowskiego bohatera z utworów poetyckich *Mojżesz* oraz *Pustynia*, w których młodopolski poeta „pod dyktando imaginacyjnej siły wyobraźni w sposób twórczy przetworzył zastane wątki biblijne”⁶. Odległy jest też ten utwór – tak pod względem ujęcia tematu, jak i, najogólniej mówiąc, antropologii literackiej – od wierszy Jerzego Żuławskiego (*Mojżesz* z trzeciego tomu *Poezje* z 1896 roku) oraz Jana Kasprowicza (ośmioczęściowy utwór z cyklu *Z motywów biblijnych*, opublikowany w tomie zbiorowym w roku 1888)⁷. Tym samym nie wpisuje się ten dramat w młodopolski model antropologiczny. Nie tragizm jednostki, wybitnej i heroicznej, wyzbytej z wiary w osobowego Boga jest tematem „dramatu historycznego” Donchina, a jedynie w bliżej nie określonym celu przypomnienie postaci. Sprzężenie zaistniałych sytuacji z wykreowaną w dramacie wrażliwością Mojżesza tworzy w efekcie przeciętny obraz nieprzeciętnego człowieka – by to tak paradoksalnie nazwać. Autor nie wyraził w swym dramacie ani szczególnej jakiejś psychomachii bohatera, ani nie wpisał go w modernistyczną pokusę pustki.

Z tego mniej więcej okresu pochodzi jeszcze jeden utwór, którego bohaterem jest Mojżesz. Jego autorem jest pisarza ze Śląska Cieszyńskiego – Jan Kubisz, nauczyciel w ewangelickiej szkole. W zbiorowym wydaniu jego poezji pojawiły się dwa utwory: *Mojżesz* i *Woda ze skały*, które można uznać za niepotrzebnie rozbite w edycji elementy *Exodus 2* autora. Jak zaznacza we *Wstępie* Kazimierz Wróblewski: „Poezje Kubisza wydane zostały nie jako utwory artystyczne, nie jako dorobek literackiej chwili – ogłasza się je jako dokumenty życia narodowego polskiego w Księstwie Cieszyńskim [...]”⁸. W odróżnieniu od Donchina Kubisz przypomina okres niemowlęstwa Mojżesza, wpisując w swój poetycki przekaz patriotyczne treści. To temu właśnie: religijno-patriotycznemu celowi podporządkował Kubisz temat utworu *Mojżesz*. Wątek zaś cudowności i religijnego uniesienia zostanie przez śląskiego poetę szczególnie wyeksponowany w drugim wierszu – *Wodzie ze skały*. Ani więc modernistyczny model osamotnionego proroka w wersji Tetmajera, ani religijno-patriotyczny „entuzjazm” w wersji

⁵ M. Donchin, *Mojżesz*, Łódź 1900, s. 77. Tu akt V, scena 5. Dalej po cytacie podawać będę numer strony.

⁶ M.J. Olszewska, *Samotność proroka, czyli kreacja Mojżesza w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera (Mojżesz, Pustynia)*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2013, s. 277.

⁷ Zastrzegam jednak, że młodopolskie kreacje Mojżesza wymagają osobnego studium historycznoliterackiego.

⁸ K. Wróblewski, *Wstęp*, [do:] J. Kubisz, *Z niny śląskiej. Wiersze*, wstęp [...], Lwów – Cieszyn – Warszawa 1902, s. XIII.

Kubisza – nie są bliskie kreacji Donchina. Jego utwór przynosi inny jeszcze obraz Mojżesza. Autor zrekonstruował bowiem dzieje protoplasty w sekwencji wybranych wydarzeń, odczytywanych z *Pięcioksięgu* jako historyczne.

Kreacja Mojżesza w dramacie Donchina odwzorowuje powszechnie przyjęte wizje religijnej i politycznej przywódcy: prawodawcy i nauczyciela. Nie przeciwstawia się wizji Patriarchy, jaka zadomowiona była w kulturze żydowskiej i chrześcijańskiej. Pomijając wątki cudów i nadprzyrodzonych wydarzeń, Donchin idealizował postać Mojżesza w inny sposób. Przede wszystkim kładł nacisk na jego nieskazitelny charakter i wrażliwość społeczną, do czego tu jeszcze powrócę. Mojżesz Donchina jawi się jako człowiek religijny, „rozmawiający” z Jahwe, ale bez wyraźnego osadzenia kerygmaticznego. Dlatego rysy Mojżesza z dramatu Donchina przypominają w wielu aspektach postać z mesjady Juliana Weinberga, chociaż zupełnie obca będzie omawianemu utworowi figuratywna interpretacja postaci. O ile Weinberg (w przedziwnie zbliżony np. do ezoteryków sposób) przedstawia wizję mesjańską, realizowaną w biblijnej historii (przy zastosowaniu eklektycznych zresztą metod łączenia różnych światopoglądów i koncepcji religijnych), o tyle w dramacie Donchina czegoś podobnego po prostu nie ma. W napisanej jeszcze w latach pięćdziesiątych części swego dzieła Ben Izaak H'kahan⁹ kreślił idealną sylwetkę Patriarchy, protoplasty nowego narodu, dawcy Prawa, sprawiedliwego sędziego – Ojca Narodu:

I rzekł Bóg: „Duch silniejszy niech ludziom zaświta.”

I stało się, był Mojżesz, dusza znakomita;

Olbrzym woli i czynu. W jego każdej księdze

Wielkość ducha podziwiał w najwyższej potędze.

Godność człowieka w podłym wzbudza on motłochu,

Ciało z brudów oczyszcza, myśl z przesądów prochu.

Z ceglarzy i pastuchów nowy naród stwarza,

Kruszy jego kajdany, wolnością obdarza;

A gdy karku twardego, krnąbrny i burzliwy,

Silnym go przeto wiąże mądrych prawd ogniwy [...]

⁹ Dzieło Juliana Weinberga *Nowa Mesyada. Poemat w trzech księgach* powstawało w kilku etapach. Księga pierwsza, zatytułowana *Słowo*, którą tu cytuję, została ukończona 13 września 1858 roku, drugą natomiast, zatytułowaną *Ciało*, ukończył autor 3 października 1891 roku. Trzecia albo nie powstała, albo nie została opublikowana. Na karcie tytułowej dzieła antydatowano wydanie, podając rok 1890.

Lecz obok praw ostrości ileż w nim słodyczy¹⁰.

Dalej autor wymienia inne jeszcze zasługi Mojżesza i podtrzymując wątek idealnego Ojca Narodu, jakiego w nim dostrzegał, określa go mianem „ojca troskliwego”. Ale tenże sam Mojżesz, konkretny przywódca i realista jawi się także jako założyciel nowej religii:

MOJŻESZ

Mojżesz pogaństwo znosi, wielbi Boga ducha,

Wiare w ducha utwierdza i sam jego słucha.

Czartom i gustom kłamstwa nadaje przezwiska,

A na kłamstwa wyznawców śmierć kamienną ciska.

Tajników zagrobowych mędrzec nie przenika,

Nieśmiertelności duszy z lekka się dotyka,

Lecz rozkoszy nadziemskiej w niebiosach nie śledzi,

O piekle, mękach, diabłach i czyściu nie bredzi¹¹.

Weinbergowski Mojżesz służy do końca swemu ludowi i w tym właśnie najbardziej podobny jest doń bohater Donchina. Jest z narodem do końca i tak jak tradycja biblijna mówi (co powtarza też w cytowanym dziele Weinberg) w dramacie Donchina Mojżesz umrze cicho, postarawszy się o to, by ani jego śmierć nie zakłóciła wejścia do Ziemi Obiecanej, ani jego grób nie stał się zbyt zbytecznym miejscem pielgrzymek rodaków.

Treść dramatu pozwala stwierdzić, że Donchin traktował biblijną opowieść jako przekaz, którego wiarygodność historyczną niepodobna podważać. Jego dość naiwna, aczkolwiek nie pozbawiona dystansu wobec mirakularnych wydarzeń¹², kreacja scen z życia Mojżesza układa się

¹⁰ [Julian Weinberg], *Nowa Mesyada. Poemat w trzech księgach, Księga Pierwsza. Słowo*, Kraków 1890, s. 14.

¹¹ Tamże, s. 17-18.

¹² Donchin zachował umiar i trzeźwe spojrzenie na cudowne wydarzenia, o jakich mowa jest w *Księdze Wjścia*. Minimalizował, jeśli tak można powiedzieć, ich nadzwyczajność i tak przetwarzał, że to, co w narracji kanonicznej zostało przedstawione jako wydarzenie nadprzyrodzone, będące przejawem bezpośredniej ingerencji JAHWE, w dramacie ma znamiona czegoś, co zaistnieć mogło w sposób naturalny. Przykładem może być epizod z cudownym wytrysnięciem wody ze skały (Wj 17,6), które przywołał autor w drugiej scenie czwartego aktu. Krótki, lapidarny wręcz przekaz kanoniczny informuje o tym, że na polecenie Boga, który chciał przerwać cierpienia ludu, Mojżesz stuknął laską w skałę i wytrysnęła zeń woda. W dramacie Donchina Mojżesz najpierw się modli, uderza laską w skałę. Cud jednak nie następuje natychmiast. Patriarcha nakazuje kopać pod skałę, w którą uderzył laską. Po chwili dopiero pojawiła się woda w zagłębieniu, które na polecenie Mojżesza wykonano. Uwidacznia się w takim postępowaniu autora pewna prawidłowość, o jakiej pisze Konstanty Gebert: „Pan [...] wiedział, że da Mojżeszowi do

w spójną całość, w świetle której nie ma rozterek co do autentyczności przedstawionych realiów. Współczesna egzegeza dostarcza nam wielu hipotez na temat postaci Mojżesza, ale co do jednego zdaje się być powszechna zgoda, że „O wydarzeniach opisanych w Księdze Wyjścia, jak i o osobie Mojżesza, milczą źródła pozabiblijne. Badania krytyczno-literackie samego Pięcioksięgu pozwalają z kolei stwierdzić, że również narracja biblijna nie jest dziełem naocznego świadka, lecz wielowarstwową i rozciągniętą w czasie refleksją nad tradycjami przekazanymi przez wcześniejsze różnorodne komponenty plemienne, z których zrodził się późniejszy Izrael”¹³. Takiej świadomości, rzecz jasna, Donchin nie posiadał. Wychodził z założenia, jak wolno to odczytać z dramatu, że wszelkie przedstawione w nim sceny są mniej lub bardziej prawdopodobne i rekonstruuje rzeczywistość tak, jak je pojmuje przeciętny czytelnik *Księgi Wyjścia* i innych *Ksiąg Mojżeszowych*.

Jak już wspomniałem, Donchin kreuje Mojżesza jako postać historyczną. Repertuar wydarzeń i scen z życia Patriarchy jest zatem albo osadzony na tle biblijnym, albo uprawdopodobniony tak, by – podobnie jak historycznie, ale nie dosłownie, czytana przez autora *Tora* – stanowił wyraz domniemanych zdarzeń. O ile szereg „historyzmów” w *Mojżeszcu* Donchina jest naiwny, o tyle trzeba podkreślić fakt, że pominął on najbardziej chyba legendarny i zarazem literacki element biblijnej biografii Mojżesza – to jest historię jego narodzin¹⁴. Przedstawia zatem autor losy Mojżesza, ale na swój sposób je zniekształca¹⁵. Pomijając legendarną opowieść o narodzinach, Donchin jej nie wyklucza. Kiedy więc Mojżesz z jego dramatu dowie się od biologicznych rodziców, skąd pochodzi, kim jest z urodzenia, w przesadnej egzaltacji straci

ręki całe instrumentarium cudów – a przecież nie na tym, lecz na zapowiedzi służby Bożej ludu na Synaju oparł dowód prawdy objawienia, jakie przez Mojżesza miał przekazać. Jest w tym charakterystyczna dla judaizmu zdrowa nieufność wobec cudów, które nigdy do końca nie mogą przekonać” (K. Gebert, *54 komentarze do Tory*, Kraków 2003, s. 73).

¹³ Ks. J. Lemański, *Wstęp. Problematyka historyczno-literacka*, [do:] *Księga Wyjścia*, wstęp, przekład z oryginału, komentarz [...], Częstochowa 2009, s. 74. Zob. też ciekawe interpretacje Marcina Roberta Majewskiego w jego książce *W stronę Ziemi Obiecanej. Komentarz do Księgi Wyjścia*, Kraków 2011.

¹⁴ Zob. ks. J. Lemański, dz. cyt., s. 75, 115 passim.

¹⁵ Autor wiele biblijnych faktów biografii Mojżesza zmodyfikował, pominął i zmienił. Najbliższy, chociaż „opowiedziany” nader skrótowo, starotestamentowej narracji jest akt IV i po części V, gdzie jest mowa o wędrowce przez pustynię. Tu dopiero przedstawione wydarzenia są echem zdarzeń biblijnych, ułożone wedle przewidywalnego klucza. Jeśli by więc mówić o jakiejś intertekstualności dramatu Donchina z księgą biblijną, to należy wskazać zasadniczą tę właściwość *Mojżesza*, że znajdujemy w nim, podobnie jak we wszystkich dramatach biblijnych tego okresu, materię biblijną jako podstawę, tekst pierwotny, który poddawany jest najrozmaitszym modyfikacjom. Donchin opiera się na biblijnym przekazie i tradycyjnym jego odczytaniu, inkorporując do tkanki dramatycznej najważniejsze „fakty biblijne”, uzupełniając je treściami, które scalają akcję dramatu i/lub ubogacają jej wątki, pomnażając w ten sposób obraz wielokrotny tytułowego bohatera. Znaczącemu przekształceniu uległ tu czas akcji dramatu. Dla uzyskania spójności akcji i podtrzymania napięcia dramatycznego oraz wyostrenia konfliktów, jakie tu zachodzą – Donchin zdecydował się uczynić w I akcie Mojżesza dwudziestopięcioletnim, a następne koleje jego losu poprowadzić tak, by była to linearna opowieść o coraz starszym, i dojrzalszym bohaterze. Kolejne etapy jego życia, zawarte w poszczególnych aktach, przynoszą nowe odsłony postaci Mojżesza: młodzieńca robiącego zawrotną karierę na dworze faraona – opiekuna niewolników, w którym dojrzewa świadomość narodowej odrębności, polityka – religijnego i politycznego przywódcę, nauczyciela narodu i prawodawcy – starca i męża stanu, odpowiedzialnego za przyszłość swego ludu.

przytomność. Pomiął też autor kluczowy epizod, a mianowicie moment powołania Mojżesza i epifanii JAHWE. Zamiast widzenia na pustyni (Wj 3,1n) jest spotkanie Mojżesza ze starszymi ludu na pustyni. Wszystkie te zabiegi mają na celu sprawić, by *Mojżesz* nabrał charakteru dramatu historycznego, rekonstruującego ważny etap w dziejach narodu, bez „uzupełniania” go mitem religijnym, czy legendą. Jedynym od tego odstępstwem będzie drugi obraz trzeciego aktu, kiedy klątwy Mojżesza, rozmawiającego z faraonem, będą się natychmiast ziszczać, Egipt zaś dotykać znane z narracji biblijnej plagi (Wj 7,14n).

Dramat o Mojżeszu podzielił Donchin na pięć aktów. Każdy z nich nie tylko uzasadniony jest warunkami scenicznymi i odmiennością treści, ale też prezentuje inny obraz Mojżesza.

Pierwszy akt utrzymany jest w tonacji dworskiego romansu, z niespodziewanym zwrotem akcji. Jak w antycznej tragedii bohater jest ofiarą hamartii. Nie rozpoznaje swego położenia właściwie i zgodnie z obiektywną prawdą. Nie wiedząc, kim naprawdę jest, ślepo zmierza do ślubu z ukochaną. Romans ten skorelowany jest z karierą Mojżesza na dworze faraona. Odkrycie zaś prawdy o swoim pochodzeniu sprawia, że bohater dramatu zmienia stosunek do ukochanej i dworskiej kariery.

Akcję drugiego aktu przenosi autor za miasto, do środowiska niewolników pracujących przy budowie. Tu Mojżesz z dramatu Donchina okazuje się być ich obrońcą. Autor, odbiegając od narracji biblijnej, przedstawia wymyślone przez siebie sceny. Ukazując okrucieństwo Egipcjan, wraca do wątków biblijnych i przypomina o zabiciu przez Mojżesza Egipcjanina. Wydarzenia te szybko zmieniają Mojżesza, który z arystokraty, wspinającego się w karierze dworskiej na coraz wyższe szczeble (faraon mianuje go następcą tronu!), staje się obrońcą uciśnionych:

MOJŻESZ

(do niewolników) Postaram się ulżyć waszej doli i wybawić od mąk, jakieś ci tu przynosili! Nie będą się więcej pastwić nad wami! (s. 32)

Zaraz po tym, w ósmej scenie drugiego aktu Mojżesz, pozostając sam, rozważa i uzmysławia sobie, jakie teraz stoi przed nim zadanie:

MOJŻESZ

[...] Oto jest rozpacz [...], kiedy życie przesiąknięte trucizną, kiedy ludzie śmierci pożądamy, jak najdroższego gościa! Czuję w tej chwili przewrót w moim życiu! Jam przecież sam synem niewolnika! Czyż mogę być

obojętnym, czy może milczeć moje serce, czyż mogę się obecnie do woli lubować przepychem pałacu faraona! (s. 32)

Wedle biblijnej narracji zabije Egipcjanina, który z kolei usiłował zabić uciekającego, żydowskiego niewolnika. W tym właśnie akcie nastąpi przełom w życiu Mojżesza. Wprawdzie powierzchownie, ale z rozmysłem Donchin ukazał, jak z dworzanina Mojżesz staje się obrońcą uciśnionych. I nie chodzi tu tylko o niewolników, co w ogóle jego ziomków. Autorowi jednak nie udało się ukazać, jak świadomość społeczna i narodowa, przeplecione nawzajem, wzrastały w Mojżeszu. Problematyka utworu nie ma tu bowiem charakteru procesualnego, dramat cechuje za to szybkie tempo, wartka akcja, w której nie poświęca się najmniejszej uwagi wewnętrznym przemianom. Nie zastąpiło też tego czule pożegnanie Mojżesza z Egiptem w ostatniej scenie aktu.

Trzeci akt rozbił Donchin na dwa obrazy. Pomysł ten rozwiązuje problemy techniczne, scenograficzne zwłaszcza. Najpierw bowiem rzecz rozgrywa się na pustyni, potem na dworze faraona. Akt ten stanowi najsłabsze ogniwo dramatu. Likwidując scenę powołania Mojżesza przez Boga, Donchin usiłował wykreować inną etiologię działań Mojżesza. Nadając jej historyczny charakter, zamieścił w tym dramacie scenę spotkania, politycznego wiecu Żydów, spiskujących przeciw faraonowi, usiłujących zrzucić z siebie jarzmo niewoli. Ale nawet przy takich zabiegach Donchin jest ostrożny i subtelnie, aczkolwiek w zupełnie dla teologii biblijnej narracji obcym duchu, zaznacza dojrzałość religijną Mojżesza. W akcie trzecim jego tożsamość żydowska – jako człowieka, który poznał Boga – jest już w pełni ukształtowana. Zwracając się do towarzysza swego odludnego życia na pustyni, Benjamina, w pierwszej scenie pierwszego obrazu trzeciego aktu Mojżesz powiada:

MOJŻESZ

[...] Prawdziwy spokój duszy można tylko znaleźć w obcowaniu z przyrodą! To cudowne powietrze jakież ono szlachetne myśli przynosi [...] (klęka). Wielki Boże, w pustyni poznałem Twoją wielkość, ona jest bez granic! Jakże jesteśmy maluczcy w porównaniu z Tobą! (s. 39)

W kreacji Mojżesza – przywódcy narodowego posługuje się Donchin aluzją polityczną. Opowieść o nim staje się w tym akcie terenem proklamacji idei wolnościowych i powstańczych. W nieco wallenrodycznym duchu utrzymana wzmianka o wewnętrznym dylemacie Mojżesza (jakże ma karcieć Egipcjan, wśród których się wychował!) tylko te narodowowyzwoleńcze treści podsyca. Religijnego „usankcjonowania” tychże politycznych dążeń dokonuje Donchin

w wykreowanej scenie, kończącej pierwszy obraz trzeciego aktu. To tu pełnego obaw, czy podola powierzonemu mu zadaniu, Mojżesza wesprze jego ojciec, Amrom:

AMROM

[...] Cóż, obawiasz się, że nie skończysz, to drugi to zrobi, jeżeli nie drugi, to trzeci... (*Ożywia się*) Synu, precz z temi zgryźliwymi i małodusznymi myślami! Wiary, wiary więcej! (*Na niebie ukazuje się zachód słońca, całe niebo w ogniu, krzaki się oświetlają!*) (*W ekstazie*) Patrz! Oto odpowiedź! Dzień się kończy! Kto wykończy to dzieło, pytasz? (*Wskazuje palcem na niebo*) Oto Ten... Ten, Który był, jest i będzie! (s. 44)

Scena ta staje w jawnej opozycji do tradycji religijnej interpretacji epifanii. Donchin ją wyklucza, zatrzymując się na poziomie próby racjonalnego wytłumaczenia krzewu gorejącego. Bez względu na ten zabieg, istota owego ujęcia polega na tym, że to nie osobowy JAHWE się objawia. Wedle Donchina nie ma teofanii w tym wydarzeniu (ani nawet angelofanii), jest tylko dojrzała, na doraźne potrzeby polityczne i historyczne stworzona idea Tego, „Który był i Który jest, i Który przychodzi” (Ap 4,8). Autor usiłuje jeszcze nasycić wykreowaną przez siebie postać Mojżesza jakimiś treściami psychologicznymi, ale w kontekście plag, jakie dokonują się w drugim obrazie trzeciego aktu *Mojżesza*, usiłowania te najwyraźniej spelzają na niczym. W zakończeniu aktu Mojżesz wyraża gorycz zwycięzcy podważającego sens walki, w której wolność jednych jest kosztem zdrowia i życia drugich.

Czwarty akt najbardziej zbliża kreację Donchina do biblijnego pierwowzoru. Nie oznacza to bynajmniej jakiegoś wiernego odwzorowania kilku rozdziałów *Księgi Wjścia*. Donchin zdawkowo przywołuje kilka sytuacji z księgi kanonicznej, w zupełności pomijając rozdziały poświęcone kultowi Najwyższego. Jego dramat ukazuje w tej części Mojżesza jako prawodawcę i przywódcę narodowego (przeciwstawia się puczowi Koracha). Wbrew pozorom, akt ten uzmysławia brak autentycznej więzi Mojżesza z narodem, któremu przewodzi. W świetle tej części dramatu Mojżesz Donchina jest wyalienowany. Autor ciągle konfrontuje go z wędrującym przez pustynię narodem, stale zaznaczając ich wzajemną opozycyjność. Migawkowe, zdawkowe i pospiesznie skreślone drobne scenki (z dialogami lub bez) zaledwie krótko przypominają niektóre, nader wybiórczo potraktowane wydarzenia z kart *Księgi Wjścia*. Wylania się z nich Mojżesz-przywódcą narodowy i polityczny; prawodawca i nauczyciel w jednej osobie. Zasiada, by sądzić, udaje się w odosobnione miejsca, by się modlić. Jednym słowem – samotny pośród tłumu Mojżesz wypełnia swe zadanie, chociaż nie jest ono (jak wynika z tej części dramatu) podporządkowane jakiemuś określonymu celowi. Nie mówi się tu zresztą o permanentnej wędrówce, ale o epizodach, których swoistą wykładnię przekazu biblijnego podaje autor.

Przykładem takiej interpretacyjnej swawoli przekazu biblijnego, z jaką się spotykamy w tej części utworu Donchina, jest kwestia związana ze złotym cielcem. Przypominając ten wątek, autor dokonał zaskakującej operacji. Cielec ze złota jest tu widziany dwojako. Aron interpretuje go wprost jako akt religijnej niesubordynacji, przejaw bałwochwalstwa. Tymczasem Mojżesz, nieco oderwany od rzeczywistości (wraca z kolejnej modlitwy w odosobnieniu), widzi w cielcu nie dowód religijnej herezji, ale zjawisko zgoła inne. W jego oczach cielec jest wyrazem, kwintesencją ludzkich pragnień, żądy bogacenia się, ucieleśnieniem pieniądza, który zdominował człowieka. Nie jest więc dla Mojżesza figura cielca przedmiotem kultu religijnego, którym mieli się Izraelici chępić, ale wyrazem i demonstracją nowej, najważniejszej wartości, jaką jest bogactwo. Stoi za tym swoistym przewrotem mentalnym Korach i jego – bogacza przekupującego i buntującego lud przeciw władzy Mojżesza – należy uważać za prowodyrę, nowego „proroka” zastępującego Mojżesza. Bunt Koracha nie ma większego znaczenia religijnego, a zbudowany cielec jest raczej przejawem jego dążeń autokratycznych. W ten sposób Donchin rozmył teologiczny sens historii biblijnej, ograniczając się do historycznej, socjologicznej i politycznej zwłaszcza interpretacji zdarzenia. Mojżesz musi dokonać osądu zdrajcy i wymierzyć mu możliwie najsurowszą karę. Karcąc bunt Koracha, Mojżesz z dramatu Donchina posługuje się parafrazą przestrogi, jaką Chrystus wygłosił do swoich uczniów (Mt 10,21). Niepowodzenie wdrożenia Dekalogu potęguje gorycz Mojżesza, który w finale aktu dokona zapowiedzi klęski narodu. Wieszcząc mu fatalny koniec, sam prosić będzie Boga, by „wziął go z tego świata” (zob. s. 68).

148

W piątym akcie Mojżesz jest już starcem. Bliski śmierci nie dokona więcej żadnego wielkiego czynu. Jesteśmy tu świadkami odchodzenia Patriarchy. Niepokojący jest fakt przekazania sukcesji po Mojżeszu. Wedle tradycji biblijnej to Jozue zostanie przywódcą po jego śmierci. Tak też dzieje się w tym dramacie. Ale Donchin dorzuca tu nieco apokryficznych uzupełnień. Syn Mojżesza, Gerszuni¹⁶, pragnie schedy po ojcu. Konflikt ten, dość zresztą groteskowo przedstawiony w utworze, maćci spokój gotującego się na śmierć (choć jednocześnie bardzo pragnącego żyć!) Patriarchy. Umierający Mojżesz, jak w *Biblii*, na oczach ludu ustanowi Jozuego swym następcą. Wraz z intrygującym Gerszunim scena przekazania sukcesji oddala treści dramatu od treści biblijnej. Wedle *Pisma Świętego* Mojżesz, ustanawiając Jozuego swym następcą, wyraźnie i mocno podkreśla obecność oraz działanie Boga. To nie człowiek, Jozue, ale sam Bóg da Izraelowi ziemię: „Sam Pan Bóg Twój, przejdzie przed tobą: On wytepi te narody przed tobą, tak iż ty osiedlisz się w ich miejsce. A Jozue pójdzie przed tobą, jak

¹⁶ Czytelna aluzja do Lb 4,21-28, Gerszonici mieli być na służbie w Namiocie Spotkania. Ich służebna zatem rola wykluczała niedorzeczne roszczenie sukcesji po Mojżeszu. Niewykluczone, że jest to aluzja do rosyjskiego rewolucjonisty i socjalisty pochodzenia żydowskiego – Grigorija Gerszuni.

mówił Pan” (Pwt 31,3¹⁷). W dramacie Donchina Bóg Mojżesza nic z tym wspólnego zdaje się nie mieć. Czyniąc aluzje do zwątpienia weń, Mojżesz powiada:

MOJŻESZ

[...] Jam nie godzien być dłużej twoim wodzem! Jam nie godzien prowadzić was do ziemi obiecanej!... (*Zwracając się do Joszuu*), Joszuo! Zbliź się! Oto Izraelu wasz wódz nowy! On was tam powiedzie! On wasz! To krew z krwi waszej! To wojownik pelen sił żywotnych i odwagi, a nie starzec znekany jak ja! (s. 75)

Przeciętnie wykształcony religijnie ówczesny polski Żyd, czy katolik, wiedział więcej z historii biblijnych, niż oferuje to dramat Donchina. Zaprezentowana w nim skrócona historia Mojżesza nie przyniosła w rezultacie niczego nowego. Ale sam fakt przypomnienia Patriarchy wydaje się ciekawy i szkoda tylko, że nie wpisał się ów utwór w dialog epoki z dziedzictwem biblijnym. Brak młodopolskich rysów Donchinowskiego *Mojżesza* dodatkowo czyniło go – już w momencie publikacji – raczej utworem anachronicznym. Bo jeśli poszukiwać w nim związków estetycznych ze współczesną autorowi kulturą, to najpewniej można je odnaleźć w realizmie. W dramacie tym Donchin realizuje biblijny temat personalny w wersji skróconej, redukując religijny wymiar osoby Mojżesza, a przynajmniej nie eksponując jej w sposób znaczący. Nie odświeżył Mojżesza ani religijnie, ani historycznie. W zaprezentowanej kreacji Mojżesz nie ma zapalczywości proroka, a emocje, jakie raz po raz przemawiają przez stworzoną przez autora postać, trudno uznać za silniejsze akcenty kreowanej osobowości Patriarchy. Innymi słowy, uczuciowość Mojżesza z dramatu Donchina nie odpowiada młodopolskim standardom.

Biblijni herosi, licznie wszak wprowadzeni do młodopolskiego „repertuaru” bohaterów, dookreślali rozliczne koncepcje antropologiczne, od dekadencji do heroizmu¹⁸. Młodopolscy autorzy, korzystając z biblijnego zaplecza postaci, kreowali własne wizje i przeświadczenia na temat kondycji duchowej i psychologicznej człowieka w różnych kontekstach (np. historiozoficznych, politycznych). I w tym miejscu trzeba postawić pytanie: czy postać Mojżesza została przez młodopolan wykorzystana szeroko do kreacji wspomnianych modeli antropologicznych w ich historycznych oraz politycznych uwarunkowaniach? Odpowiedź nasuwa się negatywna. Mojżesz w nikłym stopniu został młodopolskiej publiczności czytelniczej

¹⁷ Cyt. wg wydania trzeciego *Biblii Tysiąclecia*, tj. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wyd. 3 popr., Poznań-Warszawa 1980. O wskazaniu Jozuego przez Boga zob. Lb 27,12n.

¹⁸ Takimi skrajnymi przykładami są np. Judasz z dramatu Tetmajera i Daniel Wyspiańskiego. Tworząc młodopolski repertuar antropologicznych koncepcji, stworzonych na bazie postaci z *Biblii*, można ukazać wiele wątków. Szczególnie ciekawe są tu literackie realizacje postaci kobiecych, o czym wytrawnie piszą Dariusz Trzeźniowski (*W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863-1918)*, Lublin 2005) i Grażyna Legutko w monografii powieści Gustawa Daniłowskiego *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005.

przypomniany. Przedstawiony tu dramat oraz przywołane w związku z tym utwory Tetmajera i cieszyńskiego nauczyciela dowodzą tego stanu rzeczy. Mojżesz nie został wykorzystany w dramaturgicznym dialogu Wyspiańskiego z narodową przeszłością i przyszłością, nie wpisano też Mojżesza w Młodej Polsce w żaden właściwie nurt heroiczny. Stąd też wyrażony onegdaj pogląd Marty Wyki: „Deklarowany heroizm Młodej Polski, wciąż zmagający się z narodową przeszłością – przy całej swej dekoracyjności jest jeszcze jednym dowodem złudzeń świadomości pokoleniowej. Powołany został do życia w zupełnie innym celu, jak pamiętamy. Zaludnił literaturę postaciami ludowych oraz historycznych bohaterów, którzy zestarzelali się niezmiernie szybko”¹⁹ – można poprzeć i tym „dowodem” literackim, jakim jest *Mojżesz* Maksa Donchina. Wypadałoby bowiem stwierdzić, że jego Mojżesz „zestarzał się” już w ostatnich scenach dramatu, a przesłanie, jakie mógłby nieść, zostało zredukowane maksymalnie. W efekcie Mojżesz Donchina nie jest ani herosem – w pełnym tego słowa znaczeniu – historycznym i politycznym, ani religijnym. Nie ma w nim też uobecnienia modernistycznego niepokoju o, w najszerszym tego słowa znaczeniu, kondycję człowieka.

SUMMARY

“Moses” forgotten. A few comments about the drama Max Donchin

Max Donchin’s drama on Moses is one of the few literary implementations of the biblical figure in the Young Poland. The author took the matter of the Bible very freely, especially by selectively choosing numerous facts from the biography of Moses known from the Torah. Superficial, arranged according to the key political and historical scenes from the life of the Patriarch, completely overshoot the biblical theology of communication. As a result, this does not bring the drama of careful observation and artistic penetration: Who was the contemporary myself and for whom Moses was the author of the modern drama. With his hastily running fairly fast paced action scenes, Moses emerges from a few of the characteristic forms, but not in any deep-dimensional features: careerist court, a guardian of the oppressed, a politician, a legislator and a teacher of the nation, with his mission, a tired, old man.

¹⁹ M. Wyka, *Z problemów młodopolskiego heroizmu*, [w:] *też*, *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996, s. 107.

KEYWORDS

Young Polish, Polish literature Bible, Moses in Polish literature

BIBLIOGRAPHY

1. Donchin M., *Mojżesz*, Łódź 1900.
2. *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk, Wrocław 1992.
3. Gebert K., *54 komentarze do Tory*, Kraków 2003.
4. Jabłoński R.M., *Motywy Starego Testamentu w liryku Marii Konopnickiej „La Ruota”*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska. Stary Testament*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2014, s. 73-78.
5. Jakiel E., *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007.
6. Kaczmarek W., *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007.
7. Kaczmarek W., *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.
8. Kubisz J., *Z niny śląskiej. Wiersze*, wstęp K. Wróblewski, Lwów – Cieszyn – Warszawa 1902.
9. Legutko G., *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005.
10. Lemański J., *Wstęp. Problematyka historyczno-literacka*, [do:] *Księga Wjścia*, wstęp przekł. i kom. J. Lemański, Częstochowa 2009, s. 74.
11. Majewski M.R., *W stronę Ziemi Obiecanej. Komentarz do Księgi Wjścia*, Kraków 2011.
12. Olszewska M.J., *Samotność proroka, czyli kreacja Mojżesza w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera (Mojżesz, Pustynia)*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2013, s. 269-291.
13. Osman A., *Mojżesz i Echnaton*, przeł. R. Januszewski, E. Morycińska-Dzius, A. Różańska, Warszawa 2005.
14. *Pismo Święte Starego i Nowego testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, „Biblia Tysiąclecia”, wyd. 3 popr., Poznań-Warszawa 1980.
15. Przyszychowska M., *Wstęp*, [do:] Grzegorz z Nyssy, *Życie Mojżesza*, przeł. S. Kalinkowski, Kraków 2009, s. 5-16.

16. Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923.
17. Skarga P., *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu...*, dowolne wydanie.
18. Trzeźniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863-1918)*, Lublin 2005.
19. Weinberg J., *Nowa Mesyada. Poemat w trzech księgach, Księga Pierwsza. Słowo*, Kraków 1890, *Księga Druga. Ciało*, Kraków 1891.
20. Wyka M., *Z problemów młodopolskiego heroizmu*, [w:] tejsze, *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996, s. 99-115.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

SKĄD PRZYFRUNĄŁ SKOWRONEK ANDRZEJA NIEMOJEWSKIEGO

JANUSZ MOSAKOWSKI

Uniwersytet Gdański

Stanowiący dziesiątą odsłonę kontrowersyjnego cyklu Andrzeja Niemojewskiego *Skowronek*¹ nie budził nigdy jakichś szczególnych emocji u swoich czytelników i interpretatorów. Przyczyn takiego stanu rzeczy upatrywać należy głównie w tym, iż pozbawione polemicznego charakteru opowiadanie, zwłaszcza na tle znakomitej większości utworów współtworzących *Legendy*, jest właściwie „neutralne światopoglądowo”. Obnażywszy w ukazanej „ze strony antropomorfizowanego ptaka” męce Jezusa² swą literacką, par excellence legendową fikcyjność, utwór nie rości sobie prawa do tego, by – jak ma to miejsce w innych opowiadaniach tomiku – sugerować albo otwarcie formułować koncepcje alternatywne wobec szeroko pojętej myśli teologicznej i tradycji biblijnej chrześcijaństwa, zwłaszcza w wydaniu

¹ A. Niemojewski, *Skowronek*, [w:] tegoż, *Legendy*, Lwów 1902, s. 211-216.

² Por. D. Trzeźniowski, *W stronę członka. Biblia w literaturze polskiej (1863-1918)*, Lublin 2005, s. 69.

katolickim. *Skowronek* pozostaje w pozytywnym „stosunku dopełnienia nieokreślonych przekazów ewangelicznych”³; innymi słowy – nie jest obrazoburczy.

Najbardziej wymowna w tym względzie jest chyba opinia zdecydowanego krytyka *Legend*, księdza Jana Pawelskiego, który o treści *Skowronka*, tworzącego wraz z *Majlachem* i *Napomnieniem* „jedną kategorię”, wypowiada się w tonie dość pozytywnym:

Jeżeli już jakiś szczególniejszy talent autora w tej książce podnieść by należało, to chyba tylko pewną psychologiczną zdolność w przystosowaniu się do usposobień społeczeństwa polskiego. Między dwunastu obrazkami są i takie, które same w sobie wzięte, a więc z tej całości wyrwane, mogłyby zająć miejsce i w najbardziej katolickim utworze. [...] Inny znów króciutki obraz (*Skowronek*) jest przeróbką milej legendy ludowej o skowronku, co w czasie męki Pańskiej unosił się nad krzyżem, a następnie z cierniowej korony wyrwawszy jeden kolec, uleciał z nim do nieba. Zadziwi tylko to mieszanie baśni gminnej z historycznymi faktami, opisanymi w innych obrazkach. *Skowronek* jest jedyną, w ścisłym tego słowa znaczeniu, legendą w tej książce. Czyżby tytuł całej książki *Legendy* miał oznaczać, że i inne obrazki mają tę wartość historyczną, co *Skowronek*? Zobaczymy to poniżej⁴.

Ci spośród nielicznych literaturoznawców, którzy wypowiadali się dotychczas o *Skowronku*, lokowali go zgodnie, choć z różnym rozłożeniem akcentów, w kręgu oddziaływań polskiej tradycji ludowej.

Posłużwszy się wartościującymi kategoriami rodem z Mickiewicza, Juliusz Kleiner wyraził poniekąd żal wobec faktu niewykorzystania przez Niemojewskiego potencjału drzemiącego w ludowej narracji religijnej:

Dziełem najtrwalszym poety stać się mogły *Legendy*, odbijające od wszystkiego, co przedtem autor ich stworzył; wzniesione przez wielkość tematu, siłę odczucia i artyzm słowa, piękno uduchowione a proste niosły w takich utworach, jak *Majlach* i *Skowronek*; niestety zniszczył ich wartość sam twórca, nie okiem wiary patrząc na Chrystusa, lecz szkiełkiem Renana⁵.

Chwaląc pomysłowość Niemojewskiego widoczną w kreacji postaci Chrystusa, Julian Krzyżanowski w odniesieniu do tematyki *Skowronka* uważał, iż „Golgota weszła do *Legend*

³ E. Fiałła, *Egolatrya w „Legendach” Andrzeja Niemojewskiego*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polsce*, pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 397.

⁴ J. Pawelski, *Z powodu „Legend”*, „Przegląd Katolicki” 1902, nr 12, s. 183. O zasygnalizowanym tu przez księdza Pawelskiego, istotnym dla interpretacji *Legend* jako całości, konglomeracie pojęć i problemów, odnoszących się m.in. do genologicznego statusu młodopolskiej legendy, pojęcia zbioru opowiadań oraz cyklu, cykliczności i legendowości szerzej w: M. Jasińska-Wojtkowska, *Wokół „Legend” Andrzeja Niemojewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. 46, z. 1, s. 413-428.

⁵ J. Kleiner, *Andrzej Niemojewski jako poeta i badacz literatury*, [w:] tegoż, *Sztychy*, Lwów 1925, s. 118.

w formie opowieści ludowej”⁶, mówiącej – jak stwierdził w innym miejscu badacz – „naiwnie o tym, jak ptaki ulitowały się nad straszliwie Ukrzyżowanym”⁷. Tak sformułowaną opinią literaturoznawca bardziej chyba uwydatnił podobieństwo formalne utworu literackiego i narracji folklorystycznej, aniżeli wskazał istnienie weryfikowalnej relacji intertekstualnej pomiędzy utworem Niemojewskiego a konkretną zasłyszaną i/lub zarejestrowaną przez niego (lub profesjonalnego badacza folkloru) opowieścią ludową. W podobnym tonie wypowiedział się kilkadziesiąt lat później po Krzyżanowskim Marek Szynał, dla którego „krótka historia” o skowronku i ukrzyżowanym Jezusie jest „urocza i najbardziej chyba ze wszystkich »Legend« ludowa”⁸. Najbardziej zdecydowany sąd w tej kwestii wydała Maria Jasińska-Wojtkowska, dla której opowiadanie owo „to poetycko opracowana ludowa legenda, ujawniająca typowe dla niej powiązanie między tworamii przyrody a niebem”⁹. Badaczka nie podała jednak przykładów konkretnego ludowego pierwowzoru, który miałby podlegać literackiemu opracowaniu przez Niemojewskiego i nie wskazała przybliżonej chociażby lokalizacji geograficznej potencjalnej opowieści folklorystycznej. Trudno zresztą jej to zarzucać. Taka jednoznaczna, zarówno co do konkretnej realizacji tekstowej, jak i regionu pochodzenia, identyfikacja ludowej opowieści o litościwym ptaszku byłaby niezwykle trudna, praktycznie niemożliwa.

Na pytanie o źródło bezpośredniej inspiracji Niemojewskiego do napisania *Skowronka* można odpowiedzieć jedynie w trybie przypuszczającym, uznając za równoprawne, bo niemożliwe do wykluczenia, hipotezy natury biograficznej i czytelniczo-literackiej.

Jeśli chodzi o poprzedzającą wydanie *Legend* biografię urodzonego w 1864 roku Niemojewskiego, to charakteryzowała ją aż do roku 1898, kiedy to pisarz osiadł na stałe w Warszawie, znacząca dynamika¹⁰. Wczesne dzieciństwo spędził przyszły pisarz w wiejskim dworcu w Rokitnicy, by w 1875 roku przenieść się na sześć lat nauki w pruskiej szkole do pobliskiej Brodnicy. W latach 1881-1883 Niemojewski był uczniem gimnazjum św. Anny w Krakowie, skąd wywędrował na dwa lata do nieodległego Nowego Sącza, w którym złożył pomyślnie egzamin maturalny. W 1885 roku podjął studia w oddalonym o dobry tysiąc kilometrów od Małopolski Dorpacie, dzisiejszym Tartu w Estonii. Miasto i studia zresztą też niedoszły prawnik opuścił w 1888, by przez kolejne dziesięć lat krążyć między Krakowem, Warszawą i Sosnowcem.

⁶ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, mat. oprac. T. Brzozowska i M. Bokszczanin, Wrocław 1971, s. 115.

⁷ Tenże, *Autor „Ludzi rewolucji”*, [w:] Andrzej Niemojewski, *Ludzie rewolucji i inne opowiadania*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1961, s. 11.

⁸ M. Szynał, *Postać Chrystusa w „Legendach” Andrzeja Niemojewskiego*, „Przegląd Powszechny” 1991, nr 5, s. 271.

⁹ M. Jasińska-Wojtkowska, dz. cyt., s. 414.

¹⁰ Podstawowe dane biograficzne na podstawie: I. Maciejewska, *Andrzej Niemojewski 1864-1921*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 391-395; E. Basara-Lipiec, *Niepodległa Myśl. Rzecz o Andrzeju Niemojewskim*, Rzeszów 1988, s. 10-17.

Ludową powiastkę o skowronku wyciągającym ciernie z korony Jezusa konającego na krzyżu mógł Niemojewski usłyszeć na terenach ówczesnego Zagłębia Dąbrowskiego i w Małopolsce. Przecież w tomikach wierszy z tego okresu, prezentujących pod sztandarami socjalizmu znój śląskich robotników i pełnych zarzutów pod adresem kleru, przedstawiał „religię jako coś wzniosłego i szlachetnego”¹¹, nierzadko odwołując się z poszanowaniem do religijności ludowej, którą poznawał niejako z autopsji.

Sam motyw skowronka pojawiał się sporadycznie w twórczości lirycznej Niemojewskiego z tego okresu, zawsze jednak w oryginalnych, odległych od tematyki pasyjnej, kontekstach. W emanującej młodzieńczymi uczuciami *Sielance* pochodzącej z tomiku *Liryków* ptak ten objawia się, dość niespodziewanie i efemerycznie, w roli ministranta uczestniczącego w panteistycznych zaślubinach podmiotu lirycznego i jego ukochanej pośrodku lasu-kościola, w którym „chorałem ozwały się drzewa”¹².

Z kolei w innym wierszu Niemojewski wyznacza skowronkowi dość nietypową funkcję, oto bowiem nakreślone zostaje w utworze porównanie drobnego ptaszka do podmiotu lirycznego, który wyraża ogromny żal z powodu niespełnienia:

Niekiedy we mnie żal ogromny wzbiera,
 Żem taki mały jak skowronek szary,
 Gdy trzeba orla, co szponem rozdziera
 I swem krakaniem napelnia obszary¹³.

Śpiew szarego ptaszka i tęsknota za „krakaniem” budują wrażenie niedosytu i atmosferę oczekiwań związanych, jak się zdaje, z samym Niemojewskim. Podmiot liryczny uznać można za *alter ego* młodego, zaangażowanego wówczas społecznie i politycznie literata. Przywołanie w wierszu rozbudowanej sceny skupionej wokół motywu „skowronka-oracza”¹⁴ nie służy bowiem, jak w przypadku utworów wielu innych poetów krajowych, zbudowaniu nastroju rolniczo-wiosennej czy wielkanocnej idylli. Śpiew ptaka nie budzi u rolnika i jego żony żadnych

¹¹ A. Niemojewski, *Bóg czy człowiek? Wybór z dzieł A. Niemojewskiego o pochodzeniu chrześcijaństwa*, wyb., oprac., przedm. H. Chyliński, Warszawa 1960, s.10.

¹² A. Niemojewski, XXII. (*Sielanka*), [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Warszawa 1899, s. 106.

¹³ A. Niemojewski, [***], [w:] tegoż, *Wybór poezji...*, s. 220.

¹⁴ Szerzej o tym motywie, zwłaszcza w kontekście twórczości romantycznego etnografa i poety Teofila Lenartowicza w: M. Tatar, *Skowronek i słowik. Z zagadnień stylizacji w poezji Teofila Lenartowicza*, Kraków 1972, s. 6-7. Dwa kolejne przykłady motywu słowika, nawołującego do pracy na roli, czyli wiosennej orki, odnaleźć można chociażby we fragmencie *Ziemiaństwa polskiego* Kajetana Koźmiana czy w wierszu Józefa Grajnera *Na żaganiu*. Por. *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni*, oprac. Z. Gloger, Warszawa 1900, s. 151-152.

pozytywnych skojarzeń, nie wywołuje ani też nie symbolizuje utrwalonej przez tradycję chłopskiej afirmacji przyrody. Wieśniak jest „znękanym” wstając do ciężkiej pracy, jego żona marzy o lepszym dniu. W tym zaskakująco smutnym, „ptasim” kontekście podmiot liryczny powiada: „Chciałbym być orłem, co spadając z góry/ Rozdziera węże i uchodzi w chmury!”¹⁵.

Jak widać, zastosowana przez Niemojewskiego w przytoczonych utworach motywika skowronka nie wiązała się ani ze standardowymi w literaturze asocjacjami pór dnia (zwłaszcza poranku), pór roku¹⁶ (przedwiośnie, wiosna), ani też z prezentacją radosnej koegzystencji chłopca i przedstawiciela awifauny¹⁷. W dwu omawianych wierszach w motywie skowronka nie znajdziemy również śladu literackiej recepcji funkcjonowania tego sympatycznego ptaszka w ówczesnym polskim folklorze i religijności ludowej.

Zakres asocjacyjno-pojęciowy zarezerwowany dla tego ptaka był w kulturze ludowej dziewiętnastowiecznej wsi polskiej dość znaczny i różnorodny. Pole skojarzeniowe z nim związane miały wyznaczać między innymi: prastare wierzenia, rodem ze starożytnych Indii, o wcielaniu się w ciała ptaków (w tym również skowronków) dusz zmarłych i wynikający z nich przedchrześcijański, obowiązujący wśród wszystkich Słowian zakaz zabijania tych zwierząt¹⁸ oraz specyfika gatunkowo-środowiskowa skowronka, która podlegała ludowej interpretacji oraz atrybucji. W umiarkowanych i chłodniejszych strefach klimatycznych Europy skowronek polny (*alauda arvensis*) pojawia się już w marcu, po czym wita intensywnym śpiewem pierwszy pogodny dzień przedwiośnia. Ów śpiew jest bardzo charakterystyczny, gdyż niemal zawsze odbywa się podczas lotu ptaka, a nie jego przebywania na ziemi. Skowronek wznosi się na wysokość 100-200 metrów, niemal bez przerwy śpiewając – na wdechu i na wydechu – przy bardzo intensywnej pracy skrzydeł, po czym opada, nie przerywając śpiewu¹⁹. Oczywiście, powyższe elementy spajała, modyfikowała, uzupełniała lub ograniczała, adaptując je w specyficznym, folklorystycznym kontekście szeroko pojęta ludowa kultura religijna.

Zasadniczy rys ludowej motywice skowronka w Polsce nadało chrześcijaństwo. Pośrednim dowodem na to jest fakt występowania w rozmaitych zakątkach dziewiętnastowiecznej Europy tego samego, bądź nieznacznie modyfikowanego, skarbcza ludowych asocjacji skowronka i chrześcijaństwa, a zwłaszcza tematyki pasyjno-wielkanocnej.

¹⁵ A. Niemojewski, [***]..., s. 220.

¹⁶ Sztandarowym przykładem realizacji tego motywu, tym razem w prozie młodopolskiej, są oczywiście początkowe partie trzeciego tomu *Chłopów*, por. Wł. St. Reymont, *Chłopi. Część III Wiosna*, Warszawa 1965, s. 5-10.

¹⁷ Specyficzną sumę owych konotacji znajdziemy chociażby w poemacie Władysław Syrokomli *Dni doroczne*. Mowa w nim o śpiewie skowronka o wschodzie słońca, na przedwiośniu i w okolicach świąt Zmartwychwstania.

Por. *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni...*, s. 139-40.

¹⁸ Por. M. Tatara, dz. cyt., s. 5-6.

¹⁹ Te i inne informacje o skowronku oraz o liczącej 96 gatunków rodzinie *Alaudidae* w: A.G. Kruszewicz, *Ptaki Polski*, t. 2: *Wróblowe- śpiewające*, Warszawa 2006, s. 13-19.

Osobną kwestią pozostaje wyjaśnienie, w jaki sposób wierzenia te rozprzestrzeniały się po całym kontynencie, ignorując zupełnie naturalne granice kulturowo-językowe. Racjonalna wydaje się hipoteza o współudziale w tym procesie średniowiecznego kaznodziejstwa. W swej znakomitej pracy poświęconej historii motywu tego ptaka w historii literatury niemieckiej, zwłaszcza liryki niemieckiej od średniowiecza po romantyzm, Verena Doebele-Flügel²⁰ wykazała, iż w kontekście skowronka oprócz symboliki przedwiośnia/wiosny oraz wczesnego poranka uwypuklano w całej Europie jego wyraźne związki z chrześcijaństwem. Już pod koniec XII wieku angielski teolog Alexander Neckam wywodził łacińską nazwę *'alauda'* od *'laus, laudare'* czyli wychwalania²¹. W poważnych traktatach skowronek stawał się przykładem dobrego chrześcijanina. Technika jego wysokiego lotu ku górze, najczęściej ku porannemu słońcu i równoczesny śpiew interpretowane były w rozmaitych kontekstach religijnych. Wznoszenie się ku górze kojarzono z symboliką przestrzeni (przemieszczanie się od ziemskość, czyli grzeszności, ku górze kojarzonej z czystością) oraz symboliką światła (słońce jako forma objawiania się tego, co boskie).

W podsumowaniu swych rozważań na temat średniowiecznej symboliki skowronka Doebele-Flügel pisze:

Powróćmy raz jeszcze do omówionych przykładów religijnej interpretacji skowronka i jego właściwości. Okazało się, że większość pochodzi z tekstów (kazania albo inne pisma religijne), które albo należą wprost do niemieckiej mistyki, albo przynajmniej bardzo się do niej zbliżają. To, że fakt ów nie może być żadną miarą przypadkowy, wynika z centralnej pozycji, jaką w świecie pojęć mistyki zajmuje problem rozkwitu duszy²².

Jako ciekawy w kontekście omawianego utworu Niemojewskiego przykład absorpcji cech gatunkowych skowronka przez polski katolicyzm ludowy wymienić można pewną praktykę nazewniczą zanotowaną na ziemiach polskich w wieku XIX. Trzyletniego skowronka nazywano „ciepiatką/cierpiatką”, gdyż wierzono, iż ptak ten, fruując wokół ukrzyżowanego Jezusa, swym

²⁰ Por. V. Doebele-Flügel, *Die Lerche. Motivesgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Literatur, insbesondere zur deutschen Lyrik*, Berlin-New York 1977, s. 151-152.

²¹ Przykładem kontynuacji tej tradycji na gruncie liryki polskiej jest fragment siedemnastowiecznego utworu Władysława Jeżowskiego *Oekonomia, albo, Porządek zabaw ziemiańskich według czterech części roku*, przedstawiający skowronka jako ptaka wysławiającego w polu Chrystusa. Por. W. Jeżowski, *Czasu wiosny zabawa*, [w:] *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni...*, s. 144.

²² V. Doebele-Flügel, dz. cyt., s. 158. [tłum. J.M.] [Betrachten wir rückblickend noch einmal die bis anhin besprochenen Beispiele für die geistliche Auslegung der Lerche und ihrer Eigenschaften. Es hat sich gezeigt, dass die Mehrzahl aus Texten – seien es nun Predigttexte oder andere religiöse Schriften – stammen, die der deutschen Mystik entweder direkt angehören oder dieser zumindest sehr nahe stehen. Dass dies kein Zufall sein kann, ergibt sich aus der zentralen Stellung, die das Problem des Seelenaufschwungs in der Gedankenwelt der Mystik einnimmt.]

śpiewem wypowiada słowo „cierpi, cierpi”²³. Dodajmy tu, iż podobieństwa między wydobywanym przez skowronka głosem a foniczną realizacją wyrazów doszukiwały się, każda w swoim języku, rozmaite europejskie kultury ludowe, a przed nimi nawet przedstawiciele nauki. Holenderski fizyk i lingwista Johannes Goropius (1519-1572) dwukrotnie wskazywał na chrześcijański charakter śpiewu skowronka, rozpoznając w nim brzmienie wieczności (*dien, di ew, di ew* – niem. ‘*die Ewigkeit*’) i boskości (*dieu, dieu, dieu* – fr. ‘*Dieu*’)²⁴.

Wyjątkową pozycję ptaka w wierzeniach ludowych uwypuklają też rozmaite opowieści o jego metamorfozach. Podczas jednej ze swych folklorystycznych wypraw Oskar Kolberg miał zanotować legendę o aniołach przemieniających się w skowronki, których zadaniem jest roztaczanie opieki nad chłopem i obrona przed czyhającym na niego złem²⁵. Z kolei w Lubelskiem utrzymywało się wśród ludu przekonanie, iż ptak ten budzi się najwcześniej z całej awifauny, o czym daje radośnie znak w święto Matki Boskiej Gromnicznej. Jeśli wówczas pojawia się na niebie błyskawice, na rękach trzymają go aniołowie i pozwalają mu zajrzeć do nieba²⁶.

Z uwagi na stosunkowo wczesne wyruszenie z zimowisk na polskie pola w przedwiośniu, skowronka kojarzono na Mazowszu i w innych regionach Polski z postacią św. Agnieszki, którą Kościół katolicki wspomina 21 stycznia. Łagodny koniec zimy sprawić mógł, że „Agnieszka łaskawa, puszcza skowronka z rękawa”²⁷. W ten sposób skowronek wypuszczony „z mieszka” miał wylatywać po raz pierwszy ze swego zimowego ukrycia: „Święta Agnieszka wypuściła ptaszka z mieszka, to już zima niedługo pomieszka”²⁸.

O specjalnym statusie skowronka na dziewiętnastowiecznej Kielecczyźnie (miejscowość Masłów), jako szczególnie ulubionego przez Chrystusa i jego Matkę, świadczyło ludowe przedstawienie tego ptaka w kontaminacyjnym kontekście, nawiązującym do tradycji apokryficznej i wyobrażeń związanych ze znojem pracy pierwszego człowieka-*Jadama*:

²³ Por. *Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden*, hrsg. O. Dähnhardt, Bd. 2: *Sagen zum Neuen Testament*, Leipzig u. Berlin 1909, s. 223.

²⁴ Por. V. Doebele-Flügel, dz. cyt., s. 38.

²⁵ Por. M. Tatara, dz. cyt., s. 2. Według innych podań europejskich w skowronki zamienione zostają też postaci ludzkie, na przykład niedobry pasterz albo cesarska córka, która za karę musi każdego dnia unosić się wysoko do góry ku słońcu, oplakując je z tęsknotą. Por. *Natursagen...*, Bd. 3: *Tiersagen*, Leipzig u. Berlin 1910, s. 387-389, 393-394.

²⁶ Por. O. Kolberg, *Lud. Jego zmyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, cz. 2, Kraków 1884, s. 143.

²⁷ Tenże, *Dziela wszystkie*, t. 24: *Mazowsze*, cz. 1, Wrocław 1963, s. 111.

²⁸ Tenże, *Dziela wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, Wrocław 1967, s. 111; Tenże, *Dziela wszystkie*, t. 60: *Przysłowia*, Wrocław 1967, s. 2.

Pan Jezus podniósł pęczynkę ziemi, sypnął nią do góry, a z tej pęczynki zrobił się ptaszek szary, zatrzepotał skrzydełkami i zaczął śpiewać. Skowronek jest ptaszkiem Pana Jezusa i Matki Boskiej, budzi się ze snu letnią porą o godzinie czwartej rano, kiedy zakonnicy idą do chóru na jutrznią (Kielce)²⁹.

Podobną opowieść, z wyraźnym wyłączeniem wątku maryjnego, przekazywała sobie wiejska ludność Skandynawii, prezentując akt stworzenia z gliny ptaszka w perspektywie specyficznego współzawodnictwa diabła i Jezusa³⁰.

Warto dodać, iż wyobraźnia ludowa (i polska, i europejska) lokowała inne ptaki w tematyce pasyjnej, czasem samodzielnie, częściej w ramach porównania z pozytywnie konotowanym skowronkiem, który dzięki swemu współczuciu dla Chrystusa zawdzięcza wyjątkowość w życiu doczesnym i wiecznym.

Ludowa religijność przypisywała temu ptakowi również inne gesty miłosierdzia wobec konającego na krzyżu Jezusa. W miejscowości Königstein w bawarskim Górnym Palatynacie Friedrich Panzer odnotował opowieść, według której skowronki, które kiedyś nie potrafiły wysoko latać i śpiewać, ulżyły cierpieniu spragnionego Chrystusa i doniósłszy mu wodę otrzymały umiejętność wysokiego lotu i pięknego śpiewu³¹. Modyfikacją tego podania jest też opowieść z okolic odległego Luksemburga, w której miłosierdzie skowronków przeciwstawiono nieczułości jaskółek. Te ostatnie przyniosły mu w dzióbkach wodę z brudnej sadzawki, a skowronki czystą ze studni. Z tego powodu dzieci nienawidzą jaskółek, uważając ich dotyk za obrzydliwy, zaś za zabicie skowronka grozi kara pójścia do piekła³².

Współczucie skowronka, który na widok męki Chrystusa przysiadł u stóp krzyża i znieruchomiał w opowieści z Malty skonfrontowane zostało z postawą innego ptaka, kruka, który wyrazić się miał z obrzydzeniem o ciele Chrystusa. Ludowy przekaz włożył w usta konającego Jezusa przekleństwo dla kruka (zamiast śpiewu krakanie i wyznaczenie jako pokarmu padliny) i nagrodę dla skowronka w postaci umiejętności wysokiego lotu aż do gwiazd, wspaniałego śpiewu i możliwości oglądania rajów³³.

Wyobraźnia ludowa w lokowała w narracjach o męce Chrystusa również inne ptaki. Jednym z nich był krzyżodziób, ptak o charakterystycznie wykrzywionych końcówkach dziobu. Ten adaptacyjny szczegół budowy, wynikający z przystosowania owego ptaka do wybierania

²⁹ Ks. W. Siarkowski, *Podania i legendy o zwierzętach, drzewach i roślinach*, [w:] *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie*, t. 7, Kraków 1883, s. 115.

³⁰ Por. *Natursagen...*, Bd. 1: *Sagen zum Alten Testament*, Leipzig u. Berlin 1907, s. 342- 343.

³¹ Por. F. Panzer, *Beitrag zur deutschen Mythologie*, Bd. 2, München 1855, s. 171.

³² Por. N. Gredt, *Sagenschatz des Luxemburger Landes*, Luxemburg 1883, S. 465.

³³ Por. *Natursagen...*, Bd. 2..., s. 224.

nasion z szyszek, ludowa religijność Prus, Tyrolu, Harzu, Sambii, Czech, Śląska, Polski tłumaczyła jego nieudanymi próbami wyrwania z krzyża Jezusa gwoździ³⁴.

W opowieściach ludowych obecnych w całej niemalże Europie, eksplorujących motyw usuwania przez ptaki cierni z głowy ukrzyżowanego Chrystusa lub gwoździ z krzyża, pojawiały się też inne gatunki ptaków³⁵. Odbywało się to na obowiązującej powszechnie zasadzie, którą w odniesieniu do polskiej kultury ludowej XIX wieku Ludwik Stomma określa mianem „sakralizacji »swojego« świata, *orbis interior*, w którym większość obserwowalnych elementów rzeczywistości związanych zostaje bezpośrednio z postaciami Chrystusa, Maryi, świętych – lub ich działalnością. [...] Również wszelkie właściwości roślin i zwierząt, ich wygląd, głosy, zachowania znajdują wytlumaczenie w niegdysiejszym lub permanentnym kontakcie z *sacrum*”³⁶.

Pasyjną asocjacje z gwoździami lub cierniami zdzięczały, dzięki kolorystyce piór, również gile³⁷ i jaskółki³⁸. Wieczną pamiątkę miłosierdzia w postaci czerwonej plamki na gardle miał także otrzymać rudzik. Ta ludowa opowieść znana była w całej Europie, skoro ślady jej obecności udowodniono w Niderlandach, na Malcie. We Francji, Anglii i Szkocji zwracano jeszcze dodatkową uwagę na jego niebieskawe jaja, których kolor miał wskazywać na niebo³⁹. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż motyw rudzika, rozpięty fabularnie między stworzeniem świata a pasją Chrystusa, wykorzystana w swoich *Legendach Chrystusowych* Selma Lagerlöf⁴⁰, co może nie być oczywiste dla polskiego czytelnika⁴¹.

Wróćmy jednak do – kluczowego dla niniejszego artykułu – pasyjnego motywu skowronka, z którym teoretycznie mógł się zapoznać Niemojewski w czasach swej młodości. Może ludową opowieść o męce Chrystusa usłyszał na małopolskiej wsi w czasie lat gimnazjalnych i licealnych. Możliwe też, że zasadniczą treść *Skowronka* zaczerpnął Niemojewski ze skarbniicy legend, bajek, podań ludowych z okolic Brodnicy. W kontekście tropu, odwołującego się do najmłodszych lat pisarza jako okresu powstania inspiracji do napisania opowiadania o litościwym ptaszku, interesujące wydają się spostrzeżenia badacza folkloru Ziemi Brodnickiej Piotra Grażawskiego. W artykule dotyczącym zwyczajów ludowych okolic Brodnicy w pierwszym kwartale roku przytacza inne brzmienie przysłowia wyrażającego nadzieję na lepszą pogodę w styczniu – „Święta Agnieszka łaskawa wypuszcza skowronka z rękawa”. Wielce

³⁴ Por. F. Panzer, dz. cyt., s. 171; *Natursagen...*, Bd. 2..., s. 218.

³⁵ W tym kontekście warto zwrócić uwagę na ciekawy wiersz Tytusa Czyżewskiego z roku 1936. Por. T. Czyżewski, *Ptaki*, [w:] tegoż, *Lajkonik w chmurach*, Warszawa 1936, s. 35.

³⁶ L. Stomma, *Determinanty polskiej kultury ludowej XIX wieku*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1979, t. 33, z. 3, s. 138.

³⁷ Por. *Natursagen...*, Bd. 2..., s. 218-219.

³⁸ Tamże, s. 220-221.

³⁹ Tamże, s. 218-220.

⁴⁰ S. Lagerlöf, *Fågel Rödbrost*, [w:] tejże, *Kristuslegender*, Stockholm 1904, s. 173-183.

⁴¹ Tytułowy „Fågel Rödbrost” nazwany został przez tłumaczkę, dość chyba niefortunnie, pliszką czerwonogardłą. Por. S. Lagerlöf, *Pliszka czerwonogardła*, [w:] tejże, *Legends Chrystusowe*, przel. M. Zarebina, Kraków 1996, s. 97-102.

frapująca w kontekście tropienia wzajemnych powiązań twórczości ludowej i literatury romantycznych wielbicieli polskiego folkloru wydaje się też być jego uwaga o pewnym wierszu:

Na początku lat 90 ubiegłego wieku, zanotowałem w Bobrowie uroczy wierszyk o niewątpliwie ludowej proveniencji –

„Skowroneczek furknął w glebie,

Zatrzepotał w drobne skrzydła

I se stanął jak u sidła,

Śpiewa ziemi pieśń o niebie.

– O co prosisz skowroneczku?

– Czy o spokój w twym gniazdeczku?

– O urodzaj proszę wioski.

– Ja żem śpiewak Matki Boski [...]”⁴².

Treść i forma wierszyka nasuwa natychmiastowe skojarzenia z ponad stuletnim wówczas wierszem Wincentego Pola *Skowronek*, który warto zacytować w całości:

162

Skowroneczek furknął w glebie,

Zatrzepotał w drobne skrzydła:

I jak gdyby zwisał u sidła,

Śpiewa ziemi pieśń na niebie.

O co prosisz skowroneczku,

Czy o pokój w twym gniazdeczku?

Czy o ziarnko – drobną miarką?

Czy o wodę dla ochłody?

Ja o szczęście proszę wioski,

Bom ja śpiewak Matki Boskiej!

⁴² P. Grażawski, *Zwyczajne ludowe okolic Brodnicy w pierwsze 3 miesiące roku*, http://www.legendybrodnicy.tnb.pl/readarticle.php?article_id=73 [dostęp 01.11.2014].

A gdy ludziom dobrze, czule,
To i ja się gdzieś przytulę...
A więc lecę pod niebiosy,
I niebieskiej błagam rosy,
Błagam burzy urodzajnej,
Aby rosła niwa, łąka;
Płodnej ciszy, ciepła, słonka...
I to pacierz mój zwyczajny...⁴³

W dalszej części artykułu Grażawski wspomina o „symbolicznym postrzeganiu ptaków”: „Wyjątkową sympatię kierowano do skowronka jako »śpiewaka Matki Boskiej« (jego wczesne pojawianie się tłumaczono tym, że całą zimę śpi pod miedzą na polu, »no to wej pierwszy się zrywa«)”. Wreszcie arcyciekawą obserwację zawiera w końcowej partii swego artykułu, przytaczając treść ludowej bajki opowiadanej mu w dzieciństwie przez własną babkę:

Gdy ukrzyżowano Jezusa, opuściło Go wszelkie stworzenie, jedynie skowronek próbował zdjąć z głowy Pana cierniową koronę. Tak się biedny szarpał, tak mozolił, że kiedy w końcu wyrwał jeden cień, to wraz z nim upadł pod krzyż, do stóp Matki Boskiej Bolesnej. Ta podniosła go, a widząc jak bardzo cierpi z powodu niemożności ulżenia Chrystusowi, przytuliła do siebie i odtąd stał się Jej ulubionym ptakiem. Każdego ranka skowronek wyśpiewuje Matce Bożej swoje piosenki, zaś kto pierwszy go usłyszy sprowadza na siebie błogosławieństwo⁴⁴.

Opowieść tę Anna Grażawska mogła znać z przekazu ustnego, mogła też ją przeczytać, tak jak inni, w jednej z wielu dewocyjnych (i nie tylko) gazet oraz publikacji zwartych, które w drugiej połowie XIX i pierwszej XX wieku zaznajamiała polskich czytelników z elementami ludowej pobożności, w naturalny sposób je utrwalając. Przytoczmy kilka przykładów.

W 51 numerze „Czytelni Niedzielnej”, która ukazała się pod koniec roku 1860, anonimowy autor pozwala sobie na objaśnienie istoty ludowych wierzeń o zwierzętach, z pewnym elementem dydaktyzmu, jeśli chodzi o uświęconą zwyczajem chłopskim obronę ptaków. Na potwierdzenie swoich przemyśleń proponuje czytelnikom wiersz Wincentego Pola, poprzedzając go następującą uwagą:

⁴³ W. Pol, *Skowronek*, [w:] tegoż, *Poezycje*, t. 3, Wiedeń 1857, s. 71-72.

⁴⁴ P. Grażawski, dz. cyt.

Wracając do ulubionych śpiewaków wiejskich skowronka i słowika, czujemy się w obowiązku przytoczyć o tym pierwszym krążące pomiędzy ludem naszym podanie, nadające ptaszкови temu w ich oczach pewien rodzaj uświęcenia, jako zostającemu według ich mniemania pod szczególną opieką Najświętszej Panny. Podania tego Wincenty Pol, jeden z najznakomitszych naszych poetów użył do osnowy ślicznego wierszyka p.t. *Pacholę na grzybach* [...] ⁴⁵

W 1894 roku Marian Gawalewicz i Piotr Stachiewicz wydali zbiór legend o Matce Boskiej⁴⁶, bazujący – jak sami zresztą uczciwie wskazali – na dokonaniach dziewiętnastowiecznych badaczy polskiego folkloru. W części trzeciej, zatytułowanej *Z nieba*, Gawalewicz umieścił rymowaną prozą tekst, który – po wydzieleniu na kilka fragmentów – stanowił niejako podsumowanie motywiki pasyjnej z udziałem skowronka. W pierwszym fragmencie Bóg chce ulżyć Adamowi w jego pracy poza rajem, rzuca do góry grudkę ziemi i tworzy skowronka. Fragment drugi dotyczy już Jezusa i Maryi. Skowronek przynosi Matce codziennie informacje o Jezusie, który w tym czasie naucza z dala od domu oraz oznajmia chwilę, w której Chrystus do niego wraca. Następnie tekst skupia uwagę czytelnika na Golgocie. Skowronek użala się tam nad cierpiącym Chrystusem, wyjmując kolec z jego skroni, wlatuje nad krzyżem i śpiewa piosenkę o oddaniu przez Boga życia za ludzkość. Trzecią odsłoną ludowo-literackiej opowieści o skowronku jest obraz o przebywaniu skowronka w niebie. Ptak jest tam śpiewakiem Matki Boskiej – umiła jej życie, śpiewając co rano i na Anioł Pański. Całość wieńczy rodzaj epilogu, łączącego skowronka -oracza ze śpiewakiem Matki Boskiej:

Śpiewaj ptaszyno, śpiewaj Jej o ziemi, którą do pracy budzisz tony swemi i o oraczach, co w tę rolę czarną, w znoju i w trudzie zasiewają ziarno, serdecznym głosem nuąc pieśń poranną: - Błogosławionaś Maryjo Panno⁴⁷.

W pierwszej połowie XX wieku praktyka opowiadania o legendarnym skowronku wcale nie osłabła i nie była też jedynie domeną podrzędnych, lokalnych gazetek. Ukrywający się pod pseudonimem Justyn dziennikarz „Biesiady Literackiej”, który przybliżał czytelnikowi polskie tradycje wielkopiątkowe w przyrodzie, nie omieszkiał wspomnieć o krzyżodziobie, którego przodek nie mógł wyrwać gwoździ z Chrystusowego krzyża, i o skowronku, który po usunięciu

⁴⁵ [b.a.], *O podaniach ludowych*, „Czytelnia Niedzielną” 1860, R. 5, nr 51, s. 436.

⁴⁶ M. Gawalewicz, P. Stachiewicz, *Podanie o skowronku – Śpiewak Maryi Panny*, [w:] tychże, *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej*, Warszawa 1894, s. 150-153.

⁴⁷ Tamże, s. 153.

ciernia, „aby choć jedną kroplę krwi oszczędzić Ukrzyżowanemu”, wzbil się wysoko ponad krzyż, by wyśpiewać tam pieśń żalobną. Od tego czasu lud ma go nazywać śpiewakiem Matki Boskiej, przebywającym w niebie u jej stóp⁴⁸.

Na koniec warto zwrócić uwagę na ciekawy wariant legendy o skowronku, który pojawił się w roku 1930, zatem kilka lat po śmierci Niemojewskiego, w regionalnym czasopiśmie „Pałuczanie”, by pięć lat później doczekać się wydruku w bliskim terytorialnie, sprofilowanym wyznaniowo (dla pomorskich i wielkopolskich ewangelików) „Przeglądzie Młodzieży”, stanowiącym miesięczny dodatek do „Przeglądu Ewangelickiego”⁴⁹. Jak łatwo się domyślić, ta wersja legendy pozbawiona została zupełnie kontekstu maryjnego i niebiańskiego. Dodatkowo, zgodnie z częścią ludowej tradycji, włączyła skowronka również w kontekst Wielkanocy. Według owej opowieści ptakowi udaje się w Wielki Piątek, wśród słyszalnego wszędzie kwilenia, wyrwać cierń z głowy Chrystusa. Wycieńczony pada na ziemię, by w dzień Zmartwychwstania zawisnąć wysoko nad pustym grobem i śpiewać pieśń radości. Podczas pobytu Zmartwychwstałego na ziemi skowronek jest jego ulubionym towarzyszem i głosicielem ptasiej Ewangelii. Wstępujący do nieba Chrystus nie chce zabrać skowronka do raju, gdyż wyznaczył mu zadanie śpiewania o Nim ludziom. Ptaszyna próbuje dogonić Chrystusa, jednak słońce przypieka skrzydelka ptaszka, który musi wrócić na ziemię. Od tego czasu ptaszek śpiewa, wzbijając się wysoko, by potem, niby strzała opaść na ziemię.

Czy można zatem, w świetle przytoczonych przykładów (europejskich i polskich) ludowych realizacji podań o skowronku, ich folklorystycznych rejestracji oraz literackich przeróbek, wskazać na pierwotne źródło, służące za pierwowzór fabularny *Skowronka* Andrzeja Niemojewskiego? Nie można.

Swoje argumenty przytoczy z równą siłą ten z interpretatorów opowiadania, który będzie chciał widzieć w Andrzeju Niemojewskim praktykującego etnografa wsłuchanego w snutą na Pomorzu, Śląsku, Mazowszu czy w Małopolsce ludową opowieść, jak również ten, który uzna, iż *Skowronek* stanowi prozatorską odpowiedź na inny tekst literacki.

Gdyby pokusić się jednak o wskazanie potencjalnego archetektu dla opowiadania Niemojewskiego, to należałoby chyba hipotetycznie wskazać poemat Wincentego Pola *Pacholę na grzybach*. Kilka lat po śmierci pisarza wspomniał przecież Kazimierz Czachowski, a później również Julian Krzyżanowski, o jego ówczesnym naśladownictwie poetyckich dokonań Heinego,

⁴⁸ Por. Justyn, *Piątek Wielki w Przyrodzie*, „Biesiada Literacka” 7.04.1911, R. XXXV, nr 14-1834, s. 269-270.

⁴⁹ [b.a.], *Legenda o Skowronku*, „Pałuczanie” 6.05.1930, R. IV, nr 50, s. 2-3; [b.a.], *Legenda o skowronku*, „Przegląd Młodzieży” 16.04.1935, R. II, nr 2, s. 2.

Lenartowicza, Konopnickiej i Pola. W odniesieniu do tego ostatniego zwłaszcza, krytyka młodopolska zarzucała lirykom Niemojewskiego zbytnią łatwość i skoczność⁵⁰.

Intertekstualnej relacji między oboma utworami nie należy jednak doszukiwać się w podobieństwie fabularnym. Niemojewski wykorzystał w *Skowronku* tak wiele rozmaitych elementów, że stworzył dziełko absolutnie niepowtarzalne. Zadbał w nim przede wszystkim o biblijne realia, te znane z Nowego Testamentu (zaćmienie słońca i męka Chrystusa, zwanego w tekście tylko człowiekiem), jak i potencjalne przyrodniczo (skowronek występuje na Bliskim Wschodzie, choć nieudany pomysł było umieszczenie ptaka w polach ryżowych). Nawiązał też Niemojewski do wyjątkowości śpiewu skowronka, jego hymnicznej nazwy i natury, specyfiki lotu wznoszącego i opadającego, który wykorzystuje zjawiska fizyczne związane z ciepłotą powietrza, oraz do ludowej tradycji ptaka-wysłannika. Wbrew polskiej tradycji ludowej oraz referującej ją tradycji literackiej, obecnej chociażby w wierszu Wincentego Pola, usunął Niemojewski z opowiadania jakiegokolwiek asocjacje maryjne, co złożyć trzeba bardziej na karb ogólnej koncepcji *Legend*, niż tłumaczyć posilkowaniem się przez pisarza europejskimi wariantami chrystocentrycznych historii o skowronku.

Cóż zatem wyznaczałoby wspólną relację między dwoma utworami? Wydaje się, że przede wszystkim sposób opowiadania z wykorzystaniem figury zewnętrznego komentatora, podważającego doniosłość oraz prawdziwość przedstawionej historii.

W wierszu Wincentego Pola legendarną opowieść wiejskiego chłopca o skowronku kończy dość specyficzna refleksja:

A jam pomyślał:

Po co tu legendy?

Gdzie wiara w sercu, tam i cud jest wszędy!⁵¹.

Ta sama powściągliwość narratora cechuje zakończenie *Skowronka*. Nie jest on, jak w klasycznej legendzie ludowej, przekonany o prawdziwości opowiadanej historii gawędziarzem. W ostatnim zdaniu podkreśla bowiem legendarność opowieści, negując wartość ludowej religijności:

⁵⁰ Por. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*, t. 1: *Naturalizm i Neoromantyzm*, Lwów 1934, s. 78; J. Krzyżanowski, *Autor „Ludzi rewolucji”...*, s. 6-7.

⁵¹ W. Pol, *Pacholę na grzybach*, [w:] tegoż, *Poezycje*, t. 3..., s. 118.

I rozeszła się legenda między ludźmi, że ptaszyna ta wzbiwszy się z oną gałązką cierniową w niebo, już nie wróciła na ziemię⁵².

⁵² A. Niemojewski, *Skowronek...*, s. 216.

SUMMARY

Where did “Skylark” by Andrew Niemojewski fly from?

The contents of the article constitute hypothesized ponderings on the potential source of the appearance of a skylark theme at the Calvary in one of the stories of Andrzej Niemojewski from the collection of short stories entitled "Legends".

KEYWORDS

Andrzej Niemojewski, Skylark, Legend, Calvary, Symbol

BIBLIOGRAPHY

1. Basara-Lipiec E., *Niepodległa Myśl. Rzecz o Andrzeju Niemojewskim*, Rzeszów 1988.
2. Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*, t. 1: *Naturalizm i Neoromantyzm*, Lwów 1934.
3. Czyżewski T., *Ptaki*, [w:] tegoż, *Lajkonik w chmurach*, Warszawa 1936, s. 34-35.
4. Doebele-Flügel V., *Die Lerche. Motivesgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Literatur, insbesondere zur deutschen Lyrik*, Berlin-New York 1977.
5. Fiała E., *Egolatrya w „Legendach” Andrzeja Niemojewskiego*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 395-406.
6. Gawalewicz M., Stachiewicz P., *Podanie o skonronku – Śpiewak Maryi Panny*, [w:] tychże, *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej*, Warszawa 1894, s. 150-153.
7. Gredt N., *Sagenschatz des Luxemburger Landes*, Luxemburg 1883.
8. Jasińska-Wojtkowska M., *Wokół „Legend” Andrzeja Niemojewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. 46, z. 1, s. 413-428.
9. Justyn, *Piątek Wielki w Przyrodzie*, „Biesiada Literacka” 7 kwietnia 1911, R. XXXV, nr 14 -1834, s. 269-270.

10. Kleiner J., *Andrzej Niemojewski jako poeta i badacz literatury*, [w:] tegoż, *Szttychy*, Lwów 1925, s. 109-121.
11. Kolberg O., *Lud. Jego zwyczajy, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, cz. 2, Kraków 1884.
12. Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, t. 24: *Mazowsze*, cz. 1; t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*; t. 60: *Przysłowia*, Wrocław 1963, 1967.
13. Kruszewicz A.G., *Ptaki Polski*, t. 2: *Wróblowe- śpiewające*, Warszawa 2006.
14. Krzyżanowski J., *Autor „Ludzi rewolucji”*, [w:] Andrzej Niemojewski, *Ludzie rewolucji i inne opowiadania*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1961, s. 5-15.
15. Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski 1890-1918*, oprac. T. Brzozowska i M. Bokszczanin, Wrocław 1971.
16. Lagerlöf S., *Fågel Rödbrost*, [w:] tejże, *Kristuslegender*, Stockholm 1904, s. 173-183.
17. Lagerlöf S., *Pliszka czerwonego gardła*, [w:] tejże, *Legendy Chrystusowe*, przeł. M. Zarębina, Kraków 1996, s. 97-102.
18. *Legenda o Skowronku* [b.a.], „Pałuczanin” 6.05.1930, R. IV, nr 50, s. 2-3.
19. *Legenda o skowronku* [b.a.], „Przegląd Młodzieży” 16.04.1935, R. II, nr 2, s. 2.
20. Maciejewska I., *Andrzej Niemojewski 1864-1921*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 391-395.
21. *Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden*, hrsg. O. Dähnhardt, Bd. 1: *Sagen zum Alten Testament*, Bd. 2: *Sagen zum Neuen Testament*, Bd. 3: *Tiersagen*, Leipzig u. Berlin 1907-1910.
22. Niemojewski A., *Skowronek*, [w:] tegoż, *Legendy*, Lwów 1902, s. 211-216.
23. Niemojewski A., *Bóg czy człowiek? Wybór z dzieł A. Niemojewskiego o pochodzeniu chrześcijaństwa*, wyb., oprac., przedm. H. Chyliński, Warszawa 1960.
24. Niemojewski A., XXII. *(Sielanka)*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Warszawa 1899, s. 106.
25. Niemojewski A., [***], [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Warszawa 1899, s. 220.
26. *O podaniach ludowych* [b.a.], „Czytelnia Niedzielną” 1860, R. 5, nr 51, s. 436.
27. Panzer F., *Beitrag zur deutschen Mythologie*, Bd. 2, München 1855.
28. Pawelski J., *Z powodu „Legend”*, „Przegląd Katolicki” 1902, nr 12, s.182-186.
29. Pol W., *Skowronek*, [w:] tegoż, *Poezycje*, t. 3, Wiedeń 1857, s. 71-72.
30. Pol W., *Pacholę na grzybach*, [w:] tegoż, *Poezycje*, t. 3, Wiedeń 1857, s. 118.
31. Reymont Wł. St., *Chłopi. Część III Wiosna*, Warszawa 1965.
32. *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni*, oprac. Z. Gloger, Warszawa 1900.

33. Siarkowski Ks. W., *Podania i legendy o zwierzętach, drzewach i roślinach*, [w:] *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie*, t. 7, Kraków 1883, s. 107-119.
34. Stomma L., *Determinanty polskiej kultury ludowej XIX wieku*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1979, t. 33, z. 3, s. 131-142.
35. Szynal M., *Postać Chrystusa w „Legendach” Andrzeja Niemojewskiego*, „Przegląd Powszechny” 1991, nr 5, s. 265-278.
36. Tatara M., *Skowronek i słowik. Z zagadnień stylizacji w poezji Teofila Lenartowicza*, Kraków 1972.
37. Trzeźniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863-1918)*, Lublin 2005.
38. Grażawski P., *Zwyczaj ludowe okolic Brodnicy w pierwsze 3 miesiące roku*, http://www.legendybrodnicy.tnb.pl/readarticle.php?article_id=73 [dostęp 01.11.2014].

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESSEJE

MEMORY AND LIFE: CREATION AND DESTRUCTION IN MICHAEL ENDE'S *THE NEVERENDING STORY*

SAUL ANDREETTI

Independent Scholar

T*he Neverending Story*¹ is a fantasy novel whose complexity has not been altogether ignored by critics, but has not received the critical attention it truly deserves. Unlike the famous film adaptation of 1984, the novel eschews a superficial treatment of fantastical imagery; rather, it offers an articulate discourse on the nature of memory, creation and the life of stories. The motif of memory loss is central to the text and can be analysed from what will be called here a 'cosmogonic' approach and an 'intimistic' approach, respectively. This paper explores the connections between the ontology of imagination and memory and the relationship between the two in the novel.

In the vast corpus of studies on memory and its rapport with creativity and imagination, not to mention death and oblivion, there are three sources in particular that seem to offer

¹ Ende, Michael. 1983. *The Neverending Story*. New York: Penguin.

a framework suitable for the present analysis. A book that should not be ignored by scholars who delve into the issue of memory is *The Anatomy of Memory* by James McConkey.² This book is a collection of essays touching on as different disciplines as psychoanalysis, historiography and literary studies. The insights of writer and memoirist Patricia Hampl will be particularly useful for her observations on the role of imagination in the memoir genre. There are two other texts that furnish an illuminating standpoint from which to understand the motif of memory in *The Neverending Story*. The first is *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern–Vergessen–Verzeihen*³ by the renowned philosopher Paul Ricoeur. His short but captivating book on memory, forgetting and forgiveness offers an overview of the thoughts dedicated to memory by philosophers such as Aristotle, Heidegger and Hegel and helps placing this analysis on memory and Michael Ende in an adequate conceptual framework. The other is a monograph by Italian scholar and philosopher Paolo Rossi entitled *Il passato, la memoria, l'oblio*⁴ (the past, memory, oblivion). This book is useful because it offers an extensive overview on memory in as different disciplines as philosophy, psychoanalysis and literature, and it lends the present analysis an effective metaphor drawn from literature: memory is portrayed as an “attic”.

The Neverending Story can be divided in two parts: the first recounts the adventures of Atreyu, the protagonist of the metadiegetic “The Neverending Story”, and his Quest to find out the reason behind the mysterious disease of the Childlike Empress and the slow but inexorable Nothing that is effacing the world of Fantastica out of existence. The second part, instead, narrates of how Bastian, the former reader of the metadiegetic⁵ “The Neverending Story” and now a character of the book, goes into a cognitive journey into himself, the “Way of Wishes”, and of his efforts to find a way back to his own world. The two sections may seem very different from one another, as one portrays a world that is under the threat of total obliteration, and the other shows the journey of a lonely soul in a strange and mysterious land. And yet, there is a very strict bond that unites the two parts of the narrative: memory is identified in the text with life, identity and creation and its threat with oblivion and the destruction of reality and the soul.

But what is the relationship between Fantastica and memory? And how can the motif of memory be analysed in the light of a cosmogonic perspective? The reason why the bond between memory and Fantastica is so strict is because Fantastica itself functions as a huge container of mythological material, as it embraces the entirety of the myths of the world. From early on in the book, the description of the innumerable creatures that inhabit Fantastica points to a plurality of

² McConkey, James. 1996. *The Anatomy of Memory*. Oxford: Oxford University Press.

³ Ricoeur, Paul. 1998. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein.

⁴ Rossi, Paolo. 1991. *Il passato, la memoria, l'oblio*. Bologna: Il Mulino.

⁵ Cf. “Concept of Metadiegesis“ (in: Genette, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil).

sources. In fact, Ende's scope embraces all myths of the world, and his references range from kobolds, to vampires, to djinns and creatures of his own invention⁶. Fantastica embraces and holds in its bosom all such myths, and therefore all the possible mythical narratives connected to them. If it guarantees the existence of their story, it goes without saying that it preserves their memory, upholding the very existence of all the myths of humankind. Thus Fantastica as a *world* carries out the function of living memory of mythical material. Moreover, the equation of Fantastica with memory is grounded in further evidence in the text. In Chapter XII of the novel, in the episode narrating of the encounter between the Childlike Empress and the Old Man of Wandering Mountain, one finds a clear reference to memory itself for the first time. The Childlike Empress sets out to find The Old Man of Wandering Mountain, who symbolises the neverending end; he is eternally old and the opposite of the Childlike Empress who is, in turn, eternally young. After the Childlike Empress has finally been successful in finding the Old Man, a being that can only be found, but cannot be looked for, she leaves her seven invisible powers behind and climbs the ladder made of letters that leads to the Old Man's abode, the Cosmic Egg, an epitome of life, renewal and cyclicity. The letters are the first reference to memory and remembrance:

WHAT YOU ACHIEVE AND WHAT YOU ARE / IS RECORDED BY ME, THE CHRONICLER /
LETTERS UNCHANGEABLE AND DEAD / FREEZE WHAT THE LIVING DID OR SAID.⁷

This is a clear indication not only of the function of the Old Man, who is referred to as the Chronicler of the World of Fantastica, but also of literature as having the ability to freeze time in letters that can never be changed, like massive boulders epitomising the immutability of recorded memory. Furthermore, the Old Man is the very Memory of Fantastica ("you, who are the memory of Fantastica"⁸). This is not a mere reference to the motif of memory and the Old Man is not a simple compiler of historical information. Ende takes the meaning of memory to the extreme and the connection between the act of recording and the act of creating has deep ontological implications. Memory is one and the same thing with life because the Old Man does not merely write down everything that happens, but everything that he writes down happens. The mutual connection with existence, its recording and its creation, is absolute. The act of stealing the metadiegetic book "The Neverending Story" at the beginning of the novel takes an

⁶ Ende, Michael. 1983. *The Neverending Story*. New York: Penguin, p. 26.

⁷ *Ibidem*, p. 160.

⁸ *Ibidem*, p. 161.

unexpected turn, because within the cosmic egg we find another “Neverending Story” which is meta-metadiegetic, because it can be found within the metadiegetic “The Neverending Story”, but also contains all other levels of existence of the text. The addition of a meta-level is not, however, what interests us here. The salient point is that this book which comprises all of reality, and is one and the same thing with the world (“This book *is* all Fantastica--and you and I”⁹), can be conceived as an Absolute Book, whereas the Old Man is the Absolute Memory much in line with the tradition of the historiographical method of German historiography such as Leopold Ranke’s idea that history must be recorded as “it really happened” as it is suggested by Ende’s critic Andrea von Prondczynsky¹⁰. The coincidence of memory and life gives way to further reflections: does the Old Man create life itself when he recounts the story of the meta-metadiegetic “The Neverending Story”? Is the act of remembrance engendering new life or the frozen loop of repeated stories has, instead, deathlike and dismal implications? What is certain is that the Old Man’s re-creation of the world of Fantastica from memory points to the idea that Fantastica itself is made of memory.

Indeed, one finds further evidence of this truth later on in the text. When Bastian converses with Grogaman in Chapter XV of the book, yet another paradox with ontological implications is presented to the reader. Bastian has created, or co-created with the power of the magic talisman AURYN, the multi-coloured desert of Goab. The latter is portrayed as being the result of Bastian’s creation and, at the same time, to have expected Bastian from time immemorial. Grogaman’s solution for such a conundrum is that both explanations are possible because “Fantastica is the land of stories.[...] A story can be new and yet tell about olden times. The past comes to existence with the story.”¹¹ If Fantastica is the land of stories, and the recalled past comes to new life as an act of remembrance, Fantastica is inevitably the land of memory. When one recalls, does one create too? Is the act of remembering necessarily an act of precision? Patricia Hampl argues that although the reader might “expect a memoir to be as accurate as the writer’s memory can make it [...] The piece itself has a life of its own (“the real trouble: the piece hasn’t yet found its subject; it isn’t yet about what it wants to be about. Note: what it wants, not what I want”.) The difference has to do with the relation of a memoirist--a writer, in fact--has to unconscious or half-known intentions and impulses in composition.”¹² The Old Man is no memoirist, he is a chronicler. And yet one sees the dialectics between the Old Man’s precise account, by usage of “the letters unchangeable and dead” which compose literature seen as

⁹ Ibidem, p. 161.

¹⁰ Prondczynsky, Andreas von. 1983. Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst: auf den Spuren eines neuen Mythos Versuch über eine “unendliche Geschichte”. Frankfurt am Main: Dipa Verlag.

¹¹ Ibidem, p. 198.

¹² McConkey, James. 1996. The Anatomy of Memory. Oxford: Oxford University Press.

a unique, monolithic block and the very nature of Fantastica which is founded on memory but is supple, as it is subject to the gift of imaginative power. It is an ever-changing world whose boundaries are not fixed, but they move according to the wishes of the travellers of myth. Fantastica has no borders because it is not made of “letters unchangeable and dead”; it is a transformative world that feeds on transformation. It changes those who venture in its meanders and is changed by them accordingly. Creation and memory have a mutual dialogue, and Ende’s book shows this well by evoking images connected to hyperbolic frozen memory and to the lively nature of mythical stories imbued with imagination and creativity. The frozen loop is death when memory is conceived as a static effort to recall whereas the memory that plays with imagination is life, fuels Fantastica, the ability to wish, and the very intentions and impulses inherent in the writing process of which Hampl talks about in her essay. What can be noticed hitherto is that *The Neverending Story* presents a great deal of imagery related to pairs of opposites clashing with or completing each other and always mirroring one another. Examples of this are abundant, ranging from the couples ‘Childlike Empress and Old Man of Wandering Mountain’, ‘Bastian and Atreyu’, ‘the world of reality and Fantastica’, the dichotomy truth/lies and so on and so forth. There is one specific instance where such mirroring imagery relates to the all-pervading presence of memory in the text and sheds light on how the discourse on memory and its organisation is structured in the novel. Indeed, as anyone having even a simple idea of the frame story would know, Bastian takes refuge in the attic of his school to read “*The Neverending Story*.” In Chapter XXI of the novel, long after Bastian has entered the world of imagination, the narrative tells of the encounter with the Three Deep Thinkers of the Star Cloister. These three sages, an owl, an eagle and a fox, address Bastian as the Great Knower with cosmogonic questions, as they want to know what the origins of the world of Fantastica are, and what Fantastica truly is. Bastian provides answers which inevitably lead to further questions (“Fantastica is the *Neverending Story*”, the latter is to be found “in a book bound with copper-coloured silk” and this is “in the attic of a schoolhouse”¹³ and upholds the magic stone Al Tshahir as though to prove his point. When Bastian pronounces Al Tshahir’s name in reverse order:

At that moment there came a flash of lightning so bright that the star paled and the dark cosmic space behind them was illumined. And that space was the schoolhouse attic with its age-blackened beams. In a moment the vision passed and the light of a hundred years was gone.¹⁴

¹³ Ende, Michael. 1983. *The Neverending Story*. New York: Penguin.

¹⁴ *Ibidem*, p. 296.

This unmistakably shows that Fantastica and the attic where Bastian was formerly reading the book are not only linked, but they could not exist without each other. Beyond the metafictional implications of this assertion, what matters here is that the attic is the place where everything started, where Bastian was reading and where he found the portal to the dimension of imagination, embodied in a book. The attic is the place that furnishes the cosmogonic explanations to the very existence of Fantastica. The *Ursprung* and the *Omphalos*, as it were. In his monograph on recollection, the past and oblivion, Paolo Rossi indicates that memory has been depicted by many with the images of the archive, the encyclopaedia and the closet. Places where things are stored and organised. More importantly, Rossi quotes Sir Arthur Conan Doyle for a very interesting as portrayal of memory itself that deserves to be quoted at some length:

Man's brain originally is like an empty attic, and you have to stock it with such furniture as you choose. A fool takes in all the lumber of every sort that he comes across, so that the knowledge which might be useful to him gets crowded out, or at best is jumbled up with a lot of other things so that he has a difficulty in laying his hands upon it. Now the skilful workman is very careful indeed as to what he takes into his brain-attic. He will have nothing but the tools which may help him in doing all his work, but of these he has a large assortment, and all in the most perfect order. It is a mistake to think that that little room has elastic walls and can distend to any extent¹⁵.

This passage is peculiarly interesting if the metaphor is applied to *The Neverending Story*. The attic as brains and memory as an extension of meaning is not merely the place where things are organised, catalogued or left in chaos. The attic is not only the very place where Bastian finds shelter from the outside world, seeking to push away guilt and fear, and his sense of not ever been understood by anyone, least of all his own father. The attic is also the place where he chooses to transgress the boundaries between his world and Fantastica, the place where he can start his cognitive journey into himself. But the attic is also a metaphor for Bastian's mind, where his fears take the shape of the three stuffed animals of the attic (an eagle, a fox and an owl) which are, in turn, mirrored in "The Neverending Story". Such representation of Bastian's mind, his memory and his feelings may urge readers to reflect on an overlapping between the cosmogonic and the intimistic approaches to the novel. The attic can, metaphorically, be one and the same with Bastian's mind conceived as the abode of his memory and the *Ursprung* of Fantastica. The question is whether Fantastica is a representation of Bastian's inner world, and therefore represents his memory and its destruction as a result of his refusal to face his fears and to accept

¹⁵ Conan Doyle, Sir Arthur. 2007. *A Study in Scarlet*. London: Penguin.

his mother's death¹⁶, or whether Bastian enters another world, but one which mirrors who he is and where he is from. The attic is an image of memory, what it recalls, what it leaves out, its organisation and its entropic disorder.

Furthermore, there is yet another pair of opposites that has a central role in the text: Fantastica as opposed to the Nothing. If Fantastica is equated with memory, the destructive agent that threatens its existence can plausibly be identified with Oblivion. The Nothing is about destruction: it effaces out of existence the entirety of Fantastica, its creatures and the dimension they live in. If destruction and oblivion are the same thing, what happens to memory? Does it vanish altogether or is it, instead, transformed? If one does not stop at the initial imagery of destruction and its visual impact with the Nothing destroying and engulfing everything, and instead one's focus is directed to the life of Fantastica and of the Childlike Empress, one will soon realise that the world of imagination as Ende presents it is cyclical. The book informs us that Fantastica is periodically threatened by the Nothing because the Childlike Empress needs a new name, since her previous name has been forgotten, as she is the only creature who lives in names and not in time. Subsequently, we learn that only a Son of Man can give her a new name, and if this happens, she will be well again and the Nothing will cease to devour existence. Most importantly, the text tells us that many humans have come to Fantastica in the past, as the following passage shows very clearly:

Every human that has been here has learned something that could be learned only here, and returned to his world a changed man. Because he had seen you creatures in your true form, he was able to see his own world and his fellow humans with new eyes. Where he had seen only dull, everyday reality, he now discovered wonders and mysteries. That is why humans were glad to come to Fantastica. And the more these visits enriched our world, the fewer lies there were in theirs, the better it became. Just as our two worlds can injure each other, they can also make each other whole again.¹⁷

This is crucial because it shows that, firstly, the two dimensions share a relationship of mutual dependence and, secondly, because it makes it clear that *many* humans, not just Bastian, have visited Fantastica and given the Childlike Empress a new name. As a result, it is undoubtedly clear that Fantastica is a cyclical world, which is periodically regenerated by the power of naming humans possess. The Nothing is what tidies up the attic, as it makes sense of entropy and deals with disorder because it fosters new life. Oblivion and destruction come to

¹⁶ Cf. Bosmajian, Hamida. 1986. "Grief and Displacement through Fantasy in Michael Ende's *The Neverending Story*". *Children's Literature Association Quarterly Proceedings* (1986): 120-123 for Bastian's refusal to face death.

¹⁷ Ende, Michael. 1983. *The Neverending Story*. New York: Penguin, p. 148.

Fantastica so that new life can be created, a fresh start, activated by the power of naming. Bastian counters the mephitic effects of lies, harbingers of destruction to the world of fantasy, the moment he bestows a name on the Childlike Empress, who is the guarantor of creation, equilibrium and the cyclical life of Fantastica. But such destruction is somewhat necessary and her periodical re-birth under a new name enables her to be always new and always the same, thus preserving the existence of the time of fantasy and myth, which is circular and recursive.

Furthermore, one can take this discourse on cycles and the equation of the destructiveness of the Nothing with Oblivion, and of creation as both memory and life, one step further. Paul Ricoeur's *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinern–Vergessen–Verzeihen* furnishes the proper tool to understand this by means of his illuminating account of Heidegger's concepts of *vergangenheit* as opposed to *gewesenheit*. Heidegger explains the difference between a past that is forgotten (*Vergessen*) and one that has passed, but with the awareness that it has not vanished altogether. Ricoeur explains how Heidegger plays with the past participle of the German verb *Sein* (*gewesen*, to have been). Heidegger argues that one can understand oblivion in terms of a resource, and not merely destruction. In other words, oblivion displays a positive role the moment where in its relationship with the past what prevails is its "having been", like a presence that lingers on in the continuity of being and does not fade in the recesses of the past. Oblivion as the Nothing is positive when it does not cancel out the *historical* past of Fantastica, but its destruction is the mere ordering up of the attic so that it can be re-furnished with the same creatures that existed in a previous Fantastican cycle. Indeed, and this is implied in the text; Fantasticans remember the previous cycle, their existence has not truly been obliterated, only their previous story has come to an end and the divine power of naming enables them to come into existence as Grogaman would say:

[B]eginning the moment you gave it its name [...], it has existed forever¹⁸

This happens because the recursive time of story is all-encompassing, containing itself just like AURYN, a symbol for the Ouroboros, hence of cycles and eternal repetition. The Nothing is ominous only when its destruction is complete, with the victory of lies and therefore of true *Vergessen*/Oblivion of the history of Fantastica. Nonetheless, it is positive when it functions as a necessary renewal of the world of imagination, provided that a hero comes to save the day by giving Fantastica a new start. Indeed, Ricoeur understands the function of oblivion in terms of

¹⁸ Ibidem, p. 198.

the pattern of appearance, disappearance and re-appearance. Is this cyclical scheme dissimilar from a Fantastica that appears through the power of naming and human imagination, disappears as a result of the Nothing, and reappears through the same patterns, forever repeated equal and yet always different? Ende's literary creation is grounded in complexity and his understanding of memory in relation to the life of stories and their cyclical existence is suggestive and compelling, a rich gift for those who want to see the complexity of the attic, hence memory and the human mind, and do not take fantasy at face value as a mere story for children.

As to what pertains the motif of memory in a more intimistic view, the second part of *The Neverending Story* does not treat memory in an altogether different way. Rather, there is a change of perspective: it is Bastian's inner world that is in danger. The narrative informs us clearly that Bastian's usage of AURYN enables him to fulfil all his wishes to the detriment of his memory. Bastian loses a piece of himself at every wish that is granted to him. The chubby, clumsy and insecure boy the reader is introduced to at the beginning of the novel has become a strong, beautiful and fearless child. But the more he changes, the more he loses his memory of his earthly existence, and the more Fantastica grows richer and stronger.

Indeed, when Bastian enters Fantastica, he soon realises that through AURYN, he has embarked on a journey of self-discovery. AURYN's inscription "do what you wish" is not an invitation to do what he pleases, but to follow his True Will, as it is what gives true meaning to things and beings. It is the opposite of lying and forgery, the very reversal of the lies one tells oneself. In order to complete this journey, Bastian needs to follow the Way of Wishes, from the first to the last, following good but also evil wishes. And only a genuine wish can give him direction in the world of Fantastica, only his last and true wish can grant him access to the mystery that he conceals deep within himself. Bastian creates reality itself through his wishes and his imagination, enacting the role of co-creator of a new cycle of Fantastica out of the power the Childlike Empress has given him with AURYN. All his wishes come true to the letter and all the stories he conjures up become reality. But this happens at a terrible cost: at every single wish he is granted, Bastian loses a memory of his earthly existence. In other words, Bastian's amnesia will ultimately lead to the ultimate destruction of his identity, to the point that he will forget his own name. Memory loss endangers identity because the latter can plausibly be conceived as a totality of one's desires and fears along with one's past, memories and affections. If desires point toward future transformation, the recollection of one's past is an unmistakable look into the recesses of the mind. Destruction is therefore not only identified with the Nothing that devours and engulfs fantasy but also with memory loss. If the first part of the novel presents Fantastica as the life of memory and the Nothing as Oblivion, the second part introduces the demise of recollection out

of the inexorable amnesia Bastian has to suffer. This is the effect of a strange conundrum which functions as a law of the world of Fantastica: “without a past, you cannot have a future.”¹⁹ One needs memory to wish, without memory one cannot even grow old and stays always the same, unchangeable and unchanged like the humans who end up in the City of Old Emperors in Chapter XXIII of the novel. Indeed, we are instructed that “[n]othing can change for them, because they themselves can’t change anymore.”²⁰ The more Bastian wishes himself forward in order to find his True Will and the way back to his world, the less he remembers who he truly is and thus loses sense and purpose. The paradox is that “[AURYN] gives [Bastian] the means but it takes away [his] purpose.”²¹ Ironically and mysteriously, the healing process of the world of Fantastica entails the destruction of Bastian’s inner world. Creation replaces memory, as it were.

The slow and inexorable destruction of his memory can aptly be compared to the encroachment of Fantastica by the Nothing. Indeed, both his memory and Fantastica are eroded piece by piece and, it seems, fatally so. But in this case, the process is somewhat reversed: the more Bastian loses, the more Fantastica grows. One may wonder if AURYN is a curse. The point is that Bastian’s journey into the imaginative dimension is a descent into the underworld, a veritable cognitive journey. Here, the past informs the future because it furnishes the distinctive traits of one’s identity, embodied in one’s individual memories, passions, fears and desires, but it also points to the construction of the future as if the latter were a building whose foundations are made of memory. But one of the plausible centres of the borderless world of imagination is in truth AURYN itself. And it is within AURYN that the boy without a name, who was once called Bastian but has no memory of it, will regain his memory by drinking from the Waters of Life. A reversal of the Lethe and another powerful and paradoxical statement of *The Neverending Story*: AURYN is both the destroyer of memory and the place where memory can be regained. In Chapter XXV, Bastian sets forth to find an image that can take him back to his world. He is looking for a lost memory, something that can recall his lost identity and re-establish the bond between himself and the world of reality. It is a bond that has been severed by his memory loss. At this point all that is left to him is his own name, he does not even remember that he once had parents. How much time has elapsed since his journey to Fantastica? In the world of the imaginative, time and space have a different meaning. The picture mine where he works hard in dark corridors and tunnels is another powerful invention of Ende. This mine holds the forgotten dreams of humankind:

¹⁹ Ibidem, p. 323.

²⁰ Ibidem, p. 323.

²¹ Ibidem, p. 291.

Nothing gets lost in the world. Have you ever dreamed something and when you woke up not known what it was? [...] They are the forgotten dreams of the human world [...] Once someone dreams a dream, it can't just drop out of existence. But if the dreamer can't remember it, what becomes of it? It lives on in Fantastica, deep under our earth. There the forgotten dreams are stored in many layers. The deeper one digs, the closer together they are. All Fantastica rests on a foundation of forgotten dreams.²²

Can Fantastica be envisaged as the collective unconscious? It is a very plausible hypothesis and grounds for further research. What is certain is his status as the land of memory. Fantastica is the memory of humankind, it conceals in its very heart the forgotten dreams, the hidden desires, the fears and the hopes of every single person of our reality. And this is no exception for Bastian whose initiation journey is about to end in the place where he will find a piece of his former self, the picture of his father encased in ice and unable to break free, but looking at Bastian with love and tenderness. Beyond doubt, *The Neverending Story* is a father quest. But it is also a quest for the forgotten and the concealed, for the truth that hides behind the appearance, for what is submerged but only waits to come out again: the unconscious desires and the very ability to love others, which is Bastian's true goal. By leaving the ice cage of fear and the sense of inadequacy, Bastian learns that the true initiation is "the joy of being able to love."²³

SUMMARY

Memory and Life: Creation and Destruction in Michael Ende's "The Neverending Story"

The paper explores the motif of memory loss and its relationship with creation and oblivion in Michael Ende's esoteric novel *The Neverending Story*. The paper also furnishes an analysis of the connections between the ontology of imagination and memory in terms of a 'cosmogonic' and an 'intimistic' approach to the world of myth and imagination, which can be identified with a veritable land of memory, an abode of remembrance and transformation.

²² Ibidem, p. 355.

²³ Ibidem, p. 368.

KEYWORDS

Memory, imagination, Bastian, Fantastica, attic, oblivion, cosmogony, creation

BIBLIOGRAPHY

1. Bosmajian, Hamida. 1986. "Grief and Displacement through Fantasy in Michael Ende's *The Neverending Story*". *Children's Literature Association Quarterly Proceedings* (1986): 120-123.
2. Conan Doyle, Sir Arthur. 2007. *A Study in Scarlet*. London: Penguin.
3. Ende, Michael. 1983. *The Neverending Story*. New York: Penguin.
4. Genette, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil.
5. McConkey, James. 1996. *The Anatomy of Memory*. Oxford: Oxford University Press.
6. Prondczynsky, Andreas von. 1983. *Die unendliche Sehnsucht nach sich selbst: auf den Spuren eines neuen Mythos Versuch über eine "unendliche Geschichte"*. Frankfurt am Main: Dipa Verlag.
7. Ricoeur, Paul. 1998. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein.
8. Rossi, Paolo. 1991. *Il passato, la memoria, l'oblio*. Bologna: Il Mulino.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESSEJE

REMEMBERING AND FORGETTING AS A NARRATIVE MODE IN W.G. SEBALD'S *AUSTERLITZ*¹

EVIN ASLAN

The Autonomous University of Madrid

John Zilcosky, in his article *Lost and Found: Disorientation, Nostalgia and Holocaust Melodrama in Sebald's Austerlitz*² tells about a certain impression that W.G. Sebald's works impart, which is that those who read Sebald get the feeling of "never having read anything quite like him"³. This experience of having encountered something authentic is closely related to Sebald's peculiar narrative technique which blends narrative form and thematic content. In this paper, I intend to specify the sources of this impression of authenticity regarding Sebald's works, which, I suggest, is, to a great extent, due to his narratives' capacity to evoke and animate basic mental and psychic processes during reading, such as remembering (and forgetting), meditating and the mind's

¹ Sebald, W.G. 2001. *Austerlitz*. London: Penguin Books.

² Zilcosky, John. 2006. "Lost and Found: Disorientation, Nostalgia and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz*". *MLN* 121 (3), German Issue: 679-698.

³ *Ibidem*, p. 679.

continuous drift from one thought to the other along a chain of associations, interrelations and to see how these interrelated processes are represented in his last work, *Austerlitz* (2001).

Austerlitz recounts the story of a series of chance encounters between two travelers in a time span of thirty years. One of these two travelers is the narrator and the other is Jacques Austerlitz, the protagonist of the novel. As they travel across Europe, their paths converge several times and it is in their lengthy talks that Austerlitz's traumatic past gradually emerges. Transported from Prague to England before the beginning of the Second World War with thousands of other Jewish children and raised in Wales by foster parents, Austerlitz pursues a life unaware of his real identity till the age of 15. Renamed as Daffyd Elias and cut off from any connection with his past, he could finally learn his real name just before the entrance exam for college; he is informed by the principal of the school that he should sign the exam papers with his real name, that is, Jacques Austerlitz, otherwise, the principal says, his paper will be considered as invalid. A few years later his foster parents die one after the other and he goes to college to study European architectural history and becomes an academic. He takes an early retirement in 1991 when he is fifty seven and sets out to organize all he has written over the years, but the task soon appears to him insurmountable because he realizes that he cannot write, he cannot understand what he reads and finally, in a moment of despair, he destroys all his notes, sketches and files. This period of total alienation from language culminates in a nervous breakdown the following year. The memories of the past, in fragments, start to surface. And at one point, Austerlitz makes a decision and goes to search for the truth about himself. The rest of the novel relates his journey to Prague, finding his childhood home and former neighbour Vera from whom he learns that after his transport, his mother is sent to a concentration camp and his father is just able to escape to France before the Germans invade the city. During his stay in Prague, the protagonist searches, in the state archives, for an image or a sign of previous presence of his mother. Finally, he believes to have found one. The novel ends with Austerlitz's setting off for France, this time in search of a trace of his father.

Sebald's prose evokes, as it tells the story of a rambling travel, a possibility of traveling, also between thoughts, ideas and images⁴. As the narrator moves from one place to the other and one thought to the other, he builds a mental universe in which the night animals in the Nocturama section of the zoo gaze through the melancholy eyes of certain philosophers and painters,⁵ and the passengers in the waiting-room of Antwerp Train Station are reminiscent of

⁴ Susan Sontag, in her essay "A Mind in Mourning" published in Times Literary Supplement (February 25, 2000) identifies "travel" as the generative principle of mental activity in Sebald's works.

⁵ Austerlitz, p. 3.

the last members of a perished race⁶ and immediately become linked to the animals in the zoo while, at the same time, foreshadowing the focal engagement of the novel, that is, the Holocaust. In this movement of the mind along a chain of associations, past and present, natural and historical, fact and fiction fuse into each other to evoke an almost cosmic interrelatedness, whereby all phenomena stay in expectation of being remembered and attached to some pattern against the fundamental threat of having been lost in oblivion.

Divesting itself of the certainties of realist fiction, Sebald's prose follows a discursive course, traversing Europe, which is conceived in the text as a landscape in which cultural, natural and personal history intermingle and reflect each other. This reflective mode of storytelling takes effect through what Sebald calls as "periscopic narration"⁷. As the analogy with the periscope suggests, Sebald has a deep concern in constructing his prose, for the risks inherent in the presumed directness of vision that the realist discourse proposes. The sort of focalization that his prose practices is, therefore, rather different from the straightforward and all-encompassing one of the realist discourse. Periscope is a device in the form of a vertical tube which enables the observer to see objects and situations out of her/his field of vision by the help of prisms and mirrors located inside it. Thus, the observer apprehends the image of the object through a series of processes of reflection, refraction and modification. Drawing on an analogy with a technical instrument, Sebald not only intimates his intense engagement with the techniques and strategies employed in telling a story and its implications for the ethics of writing fiction, but also insinuates a parallelism with the way memory works in its digressions and inexactitude due to the fact that a memory is never itself but comes out always as processed and already implicated in a continuous interaction with other impressions and memories. The passage in which Austerlitz recounts the death of his foster mother, Gwendolyn illustrates how remembering precludes self-containedness:

I sat beside her all night, together with the minister. At dawn the stertorous breathing stopped. Gwendolyn's body arched slightly and then sank back again. It was a kind of tensing movement; I had felt it once before, when I picked up an injured rabbit from the headland of a field, and its heart stopped in my hand for fear. But directly after she arched herself in death Gwendolyn's body seemed to shrink a little, reminding me of what Evan had told me.⁸

⁶ *Ibidem*, p. 6.

⁷ Sebald originally used this phrase to describe Thomas Bernhard's narrative style which depends on indirect and mediated speech.

⁸ Austerlitz, p. 90.

With the evocated images of the injured rabbit and the dead in Evan's stories, Gwendolyn's dying body is now transformed into the surface of a mirror reflecting death in its various manifestations, creating an echoic space whereby the human, the creaturely and the ghostly intersect in a "tensing movement". What is signified in this movement from life towards death is not only a piece of novelistic detail--the description of a character's last moments--but also a sort of gesture which can be identified both with Austerlitz's mode of being in life and Sebald's narrative style in general, which Amir Eshel calls as a "poetics of suspension"⁹. The image of time stretched and brought to a standstill is a recurrent motif throughout the narrative to evoke the ever-presence of past and future in the present--to name a few, the image of a lady in a painting, who has just fallen onto the ice while skating and Austerlitz says as if this moment of fall "depicted by Lucas van Valckenborch had never come to an end, as if the canary-yellow lady had only just fallen over or swooned"¹⁰; Elias' village Llanwddyn flooded after the construction of a dam in 1888 and Austerlitz imagines the people of Llanwddyn are "still down in the depths, sitting in their houses and walking along the road, but unable to speak and with their eyes opened far too wide"¹¹.

Austerlitz's own life is emblematic of this movement, tensed and suspended at the moment of his separation from his family and home at the age of five. His childhood feeling of having an invisible twin brother walking beside him since then symbolizes the fate he has missed by his transport to England, a fate missed but nevertheless present as the bleak alternative that accompanies him throughout his life. The child who would eventually die in a concentration camp is incorporated in his psyche, pursuing its work of destruction. Various images of paralysis in the text can be considered as the extended metaphors of this traumatic moment of separation and the psychic split brought on by the trauma.

Sebald's narrative style, in its attentiveness to the traumatic pattern of remembering and forgetting, brings together disparate elements which link to each other in a suggestive but inconclusive manner. Taken up by the evocative force of the juxtaposed images and situations, what the reader experiences is less the originality of the connections themselves than to bear witness to the very event of the mind's and memory's working. This activity of the mind to link things endlessly and each time with the promise of new possibilities of connection, realized or unrealized, creates a resonating space in which every story and situation becomes an echo of another.

⁹ Eshel, Amir. 2003. "Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G. Sebald's *Austerlitz*". *New German Critique* 88: 71-96.

¹⁰ Austerlitz, p.16.

¹¹ *Ibidem*, p.72.

Austerlitz's past reaches the reader through the filter of the narrator's voice. The inclusion of a mediator makes Austerlitz's already distant past even more so. This distance, effected primarily by what we previously mentioned as "periscopic narration", opens up a space for meditation on whether it is possible to comprehend or remember the past other than by way of reconstruction. Sebald seems to imply that if it is ever possible to retrieve the past, it is only so through mediation. The digressive narration, the miniature stories that continuously suspend the main line of the narrative are all indicative of the paradox inherent in the dynamics of remembering. In order to remember, one has to be in a quest and digress but digression, in turn, is also a leave-taking, leaving things behind and forgetting.

Another aspect of the relation between remembering and forgetting is conceived in the notion of "substitute or compensatory memory". I would like to quote the passage where it is mentioned, a passage where Austerlitz makes a self-analysis on how the effects of repression have revealed themselves in his being:

I realized then, he said, how little practice I had in using my memory, and conversely how hard I must always have tried to recollect as little as possible, avoiding everything which related in anyway to my unknown past. . . . I did not read newspapers because, as I now know, I feared unwelcome revelations, I turned on the radio only at certain hours of the day, I was always refining my defensive reactions, creating a quarantine or immune system which, as I maintained my existence in a smaller and smaller space, protected me from anything that could be connected in any way, however distant, with my own early history. Moreover, I had constantly been preoccupied by that accumulation of knowledge which I had pursued for decades, and which served as a substitute or compensatory memory.¹²

The period between his discovery of his real name and his nervous breakdown lasts about forty years. Forty years of inaction during which, as an architectural historian, he is absorbed in a focused study of European architectural history before the 20th century. Curiously enough, the part of architectural history of which he possesses abundant knowledge emerges as the history and structure of constructions built for purposes of defence such as fortresses, castles. His fixation with military and defence structures is expressive of how intensely his mind is occupied with finding strategies to protect himself from the truth and trauma regarding his origins.

In his reflections on the logic and motivation for building such structures is echoed Austerlitz's own individual history which can be considered as a process of his conceiving himself in the image of a fortress and his subsequent realization of the futility of this endeavour, dreadful and absurd in itself.

¹² *Ibidem*, pp.197-198.

The frequent result, said Austerlitz, of resorting to measures of fortification marked in general by a tendency towards paranoid elaboration was that you drew attention to your weakest point, practically inviting the enemy to attack it, not to mention the fact that as architectural plans for fortifications became increasingly complex, the time it took to build them increased as well, and with it the probability that as soon as they were finished, if not before, they would have been overtaken by further developments, both in artillery and strategic planning, which took account of the growing realization that everything was decided in movement, not in a state of rest.¹³

In his words, “the growing realization that everything was decided in movement, not in a state of rest” is implied the presence of a concurrent realization process, that is, his disillusionment from the idea that it is, after all, possible to preserve oneself in a homeostatic state, a state of death in life, so to speak. His substitution of the repressed content with what he calls as “an accumulation of knowledge” helps him carry on for a good while, but eventually proves to be unsustainable. His unwitting efforts toward forgetting through a substitute memory come to bring out, in the end, only the presence of a continual activity within his psychic system toward remembering since, after all, forgetting and remembering are mutually inclusive processes.

Sebald, building his narrative around the interplay of the forces of these processes, creates a poetics out of the tensions resulting from this interplay into which the reading process itself merges as yet another form of remembering and forgetting.

¹³ Ibidem, pp.19-20.

SUMMARY

Remembering and Forgetting as a Narrative Mode in W.G. Sebald's "Austerlitz"

The relationship between memory and literature is a complex and curious one. While memory implies a relation with the past, with the factual, literature's realm is the fictional. They, nevertheless, implicate each other: while re-membering the past which is what is gone and not there anymore always entails mediation and a degree of fictionality, we can consider literary language as acting out psychic processes through metaphor, concealment and temporal dislocation.

The novel that I deal with in this paper is *Austerlitz* by W.G. Sebald which recounts the story of a series of chance encounters between two travelers – the narrator and Austerlitz – in a time span of thirty years. As they traverse Europe, conceived in the text as a landscape in which cultural, natural and personal history intermingle, their paths converge several times and it is in their lengthy talks that Austerlitz's traumatic past gradually emerges. Sent to England by his parents on a *kindertransport* just before the beginning of the Second World War and raised in Wales by foster parents, Austerlitz pursues a life unaware of his real identity. In this paper, focusing on the relationship of forgetting and remembering with storytelling, I explore how the mnemonic processes are represented in the text with an emphasis on the effect of the mechanisms of repression on the way the narrative is told.

189

KEYWORDS

Memory, narrative, W.G. Sebald, *Austerlitz*, repression, narrative technique

BIBLIOGRAPHY

1. Eshel, Amir. 2003. "Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G. Sebald's *Austerlitz*". *New German Critique* 88: 71-96.
2. Sebald, W.G. 2001. *Austerlitz*. London: Penguin Books.
3. Sontag, Susan. 2000. "A Mind in Mourning". *Times Literary Supplement*.
4. Zilcosky, John. 2006. "Lost and Found: Disorientation, Nostalgia and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz*". *MLN* 121 (3), German Issue: 679-698.

JEDNAK



KSIĄZKI

GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESEJE

A SCIENTIFIC INQUIRY: GALEN'S OPTICS IN DREAMS OF VISION, LIGHT & PRE-NATAL MEMORY

JUDY B. GARDINER

The International Association for the Study of Dreams

The following inquiry is derived from a study in dreaming consciousness commencing in 1994. A series of thirty-eight interlocking dreams revealed Claudius Galen's (c130–201) pneumatic doctrine of vision. His theory of a direct path of light rays to the optic nerve is the focal point. This stimulated my interest in the optic disc. Also known as the optic nerve head, it is the point in the eye where the optic nerve fibers leave the retina. Commonly referred to as the "blind spot," for centuries it has been assumed to have no photoreceptor cells to respond to light stimuli. This assumption requires closer examination.

The principal view assumes the existence of a network in which non-recallable or suppressed memory may be activated in such a way that access of pre-natal memory and mechanisms for its storage are considered.

In this study, I summarize research that I have conducted during the past nineteen years. I will discuss the conclusions, provide an overview of my sources, and share examples of dream associations that have led to the following insights:

- 1) **Pre-natal memory:** The introduction of photons of light in the optic nerve fibers may stimulate electrical signals that rotate the optic disc a.k.a. the blind spot, momentarily opening the visual field where prenatal memories may be activated. Chemical synthesis and synapse potentials may initially occur in the retino-hypothalamic tract, the principal visual pathway in the circadian clock. The study proposes that receptors in the retina stimulate a receptor in the adrenal cortex which communicates with nerve cells in the HPA axis.
- 2) **Sensory Processing:** Receptors in the retina send visual, auditory and other sensory information via the optic chiasm to the brain lighting up the memory matrix in the amygdala, serving all the sense organs through an energy source which carries critical messages between cells.
- 3) **Sixth Sense: Intuition–Instinct–Insight:** The key to intuition may serve as the unified voice of intuition, instinct, and insight residing in the infundibular recess of the third ventricle.

The Eternal Question of Light and Vision: Claudius Galen

The theories of Claudius Galen, the revered second century Greek physician, physiologist, philosopher, and writer, dominated European medicine for 1,500 years. Having recognized, his belief in a divine purpose for all things his teachings were approved by the Christian church. After his death, the fervor of anatomical and physiological inquiry faded until the Renaissance. His work recorded in numerous complex treatises discusses almost every conceivable aspect of man's knowledge. In this author's opinion, Galen's quest to discover the ancient mystery of cerebral or psychic pneuma echoes today's discussions of consciousness among physicists.

The fundamental principle of life in Galenic physiology was *pneuma*, an air like substance circulating in three bodily systems. The *pneuma physicon*, or animal spirit was in the brain. *Pneuma zoticon*, or vital spirit was in the heart and the third, *pneuma physicon* in the liver.

Galen wrote that, in the arteries entering the brain, the vital spirit was transformed into the *cerebral spirit* (*pneuma psychikon*, *animal spirit*) which represented the active principle of the central nervous system. Galen regarded this spirit also as the active agent of all sensory organs. The principal seat of the cerebral *pneuma* was believed to be in the ventricles of the brain.¹

Since Galen regarded either *pneuma* or light separately as insufficient for visual perception, he postulated the fusion of both as indispensable: the cerebral *pneuma*, meeting the sunlight on the surface of the object of vision, was transformed into an activated state.²

Having practiced only animal dissection, Galen thought optical *pneuma* was flowing from the brain to the eyes through hollow optic nerves. Isaac Newton's (1642–1727) mechanical model of nerve action, using the 'vibrating motion' of an aetherial medium, had no need for a hollow nerve. Johann Gottfried Zinn (1727–1759) helped demolish the theory of the hollow optic nerve in his seminal atlas *Descriptio anatomica oculi humani* (1755).³ We've since learned that optic nerves are actually a thick bundle of nerve fibers converting light through electrochemical processes to electrical impulses in the brain thus conducting light traveling from the retina to the brain.

The problem is to discover what Galen was looking at when he decided that the optic nerves really had the lumen he was sure they must have. He gives directions for finding the orifices at the ends of the nerves. "For in dissections of large animals ... it can be seen that a luminous *pneuma* is carried in those [optic] nerves since they have distinct orifices both at their beginning above and at the insertion into the eyes." He notes that "a perceptible groove or "slit could be interpreted as an opening from the optic-nerve-optic-tract system into the descending part of the lateral ventricle."⁴

¹ Siegel, Rudolph E. M.D. 1970. Galen on Sense Perception, Basel: S. Karger. P.4.

² Ibidem, pp.75-76. "The Stoics postulated a combination of light with *pneuma*..."

³ Reeves, Carole, Taylor, D. 2004. "A history of the optic nerve and its diseases". Cambridge Ophthalmological Symposium, Eye 18: 1096–1109. doi:10.1038/sj.eye.6701578

⁴ Galen on the Usefulness of the Parts of the Body vol. 1. 1968. Trans., intro. and comm. Margaret Tallmadge May. Pp. 399-401.

History: Turning a blind eye to the blind spot

The off-axis attachment of the optic nerve was illustrated for the first time in 1619 by the German mathematician and Jesuit priest, Christoph Scheiner.⁵ In 1668, Edme Mariotte, a pioneer of neurophysiology and a Roman Catholic priest, announced his discovery of the blind spot. Known as Mariotte's Spot in visual fields this non-seeing area in the eye corresponds to the head of the optic nerve.

Physiological and philosophical controversy surrounding the imperceptibility or 'filling-in' of the blind spot continued well into the nineteenth century. One obvious explanation had been surprisingly difficult to grasp.⁶

Harry Helson's 1929 research reviews the prominent role of the blind spot in discussions of the seat of vision in the eye, the ability of optic nerve fibers to respond to light, electrical stimulation, etc. His theoretical and concluding remarks on the blind spot recommend possible ways of explaining the results, this in my opinion, being the most relevant:

[T]he optic nerve fibers which are responding directly to light fits in with a rapidly growing belief that all protoplasm is affected by light, that the phenomena of excitation and transmission of nerve impulses are electrical in nature, [...] should receive serious consideration.⁷

194

The foregone conclusion of the scientific establishment is that the blind spot is insensitive to light and therefore, absolutely blind. It is not surprising that little if any research exists that explores a relationship of the memory function in dreaming to the blind spot.

⁵ Reeves, Carole, Taylor, D. 2004. "A history of the optic nerve and its diseases". Cambridge Ophthalmological Symposium, Eye 18: 1096–1109. doi:10.1038/sj.eye.6701578

⁶ Ibidem. "If the blind spot had been situated in the axis, a blank space would have always existed in the centre of the field History of the optic nerve of vision, since the axis of the eyes, in vision, are made to correspond. But ... the blind spots do not correspond when the eyes are directed to the same object, and hence the blank, which one eye would present, is filled up by the opposite one."

⁷ Helson, Harry, "The Effects of Direct Stimulation of the Blind-Spot". 41 (3): 345-397. University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/1414679>

Advances in brain and light technology

Front page news of cutting-edge light and brain research revitalized my two decades of dream research to arrive at a re-examination of the effect of light on the brain. Current research would serve as a blueprint to examine functionality of the blind spot.

Brain and light technology in neuroscience is progressing at an astonishing rate. Denmark's one million dollar euro brain research prize was awarded in 2013 to six leading scientists for the development of 'optogenetics,' a revolutionary technique that advances our understanding of the brain and its disorders.⁸ Nine scientific pioneers were awarded in 2014 the Norwegian Kavli Prize for discovery of specialized brain networks for memory and cognition.

A neuroscientific challenge: the blind spot and prenatal memory

Optogenetics introduces light responsive proteins into cultured cells or the brains of live animals allowing for investigation of the structure and function of neural networks. By turning genetically specified populations of neurons on or off with light, the combination of genetics and optics can control well-defined events within specific cells.

Research of the retina using electrical signals as photons of light which control brain activity may have application to a memory function activated by the optic disc. Using light to control neuronal firings in optic nerve fibers introduces the possibility of cracking a neural code to pre-natal memory.

Certain proteins, molecules, a binding mechanism, etc. revealed in my 1997 dream consciousness study⁹ but not explicated here, include the molecule rhodopsin found in the rod cells of the eye. In 2009, Optogenetics in collaboration with labs at MIT published the first use of channelrhodopsin-2 used to turn on mammalian neurons with blue light.

When light strikes the retina, a retinal molecule may absorb a photon, promoting it into an excited electronic state. The rhodopsin has to be reconstituted or the ability to respond to light will be lost completely in a few seconds at most. Might this be consistent with the phenomena of threshold experiences where people see "their entire lives flash before their eyes." Because we are

⁸ Deisseroth, Karl. 2014. "Optogenetics: Controlling the Brain with Light [Extended Version]". *Scientific American* 2010 (October 20).

⁹ Gardiner, Judy B. 1997. "A Dream Odyssey of Visual–Emotional–Cortical Connections..." © Judy B. Gardiner. Unpublished study.

thinking in hyper speed, a similar electronic impulse may be activated by light. Some dreams report seeing all the answers to the universe in a blinding moment.

Research of historical and scientific data connecting to dream material supported a basis for conclusive inquiry. The study utilized associative recognition memory; the ability to learn, remember and recognize the relationship between waking and dreaming consciousness. This faculty was instrumental in validating dream content and clarifying its interconnecting circuitry to arrive at new insights. Explicated is a sampling of relevant dreams.

Dream Referents

Visual, cortical, and cognitive dream referents in the study include, in part:

Visual: lens, optic chiasm, optic disc, optic nerve, neuronal columns, pyramidal cells, retina, saccades, uvea, visual cones, v2;

Cortical: adrenal gland, amygdala, hippocampus, HPA axis, hypothalamus, infundibular recess, mamillary bodies, third ventricle, synapse formations;

Cognitive processing: circadian clock, memory, neural computations, neural networks, neural transmitters.

A firm believer in the diagnostic power of dreams Galen dreamt he committed an outrage by leaving work on vision unexplained and proceeded to write the first great study of optic nerve.¹⁰

I have similar concerns about not communicating the evidence and perceptions that have come through in my own dreams. It is fitting that the first dream I describe below features Claudius Galen's work.

Note: Dream content is italicized.

The Optic Nerve Key Ring

A deceased friend appears in a dream announcing that he is working on a *breakthrough for (hu)mankind; the optic nerve*. The dream image resembling that of the optic nerve, features *a key ring*

¹⁰ Siegel, Rudolph E. M.D. 1970. Galen on Sense Perception. Basel: S. Karger. P. 40.

with the message: "the same key fit all six apartments but no one knows it." There are five keys but six apartments. The keys identified as the five senses echo Galen's theory that one cerebral pneuma acts for each sense organ.¹¹

As the study develops, it suggests a locus where the sixth sense, long assumed to be the pineal gland, may reside. I submit that the sixth unknown apartment represents the key to intuition and non-logical knowing. Galen first wrote of the pineal gland but later refuted the view that it regulates the flow of psychic pneuma in the ventricles because the pineal gland is attached to the outside of the brain.¹²

Richard L. Gregory writes,

There is some residual neural activity reaching the brain even when there is no stimulation of the eye by light. This is known from direct recording from the optic nerve in the fully dark-adapted cat's eye and we have strong reasons for believing that the same is true for human and all other eyes.¹³

Might that residual neural activity manifest in our dreams, in our memory?

Another optic nerve dream placed *a cat named Percival atop a woman's head*. This imagery represented ganglion cells in the cat retina thus transmitting visual information to the brain through the optic nerve.¹⁴ Percival became dream-speak for perceive.

197

A Secret Underground

"Galen described correctly that both optic nerves, on their course to the brain, are [partially] crossed at the chiasma."¹⁵ A subset of dreams centering on the optic chiasm displayed the *letter X* from the Greek letter chi.

A compelling dream journeys through a secret underground lighting the way to the hypothalamus at the base of the brain hinting at something unseen and underneath. An X above a window viewed from below and illuminated by the sun is descriptive of the brain receiving light

¹¹ Ibidem, pp.74-75.

¹² Galen on the Usefulness of the Parts of the Body vol. 1. 1968. Trans., intro. and comm. Margaret Tallmadge May. Pp. 418-19.

¹³ Gregory, Richard L. 1997. *Eye & Brain, The Psychology of Seeing*, 5th ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. URL: <http://www.columbia.edu/cu/psychology/terrace/w1001/readings/gregory.pdf>

¹⁴ A. David Milner and Melvyn A. Goodale, *The Visual Brain in Action*, 2nd ed. p .26 (USA, Oxford Psychology Series, 1995)

¹⁵ Siegel, Rudolph E. M.D. 1970. Galen on Sense Perception. Basel: S. Karger. P. 59.

in the optic chiasm. A building designated as a dead-end with a doorway marked X is identified as a secret room. Is the dead-end a hidden part of the optic chiasm that has been buried over time.

I have learned that in the brain there are never any dead ends. Every nucleus or group of neurons receives connections from a multitude of neurons and sends axons to other parts of the central nervous system. Years of research and intuitive examination birthed an assumption that the “secret room” is the “infundibular recess,” a funnel shaped area in the third ventricle. This assertion unfolds as the study progresses.

Again, X symbolized the crossing of retinal fibers in the optic chiasm. Hearing a gong and a clap in a single dream concurred with Galen’s prescient theory that one pneuma acts for each sense organ. This dream suggests an association of two sensory inputs or crossmodal processing: the ability to use one sense—vision—to learn something in another sense—sound.

Speed of Light

The mysterious quest deepened with words by Richard L. Gregory:

Because of the finite velocity of light, and the delay in nervous messages reaching the brain, we always sense the past.

If we could see billions of light years into the distance, observing Galen’s second century would be unremarkable.

Dream images of optical anatomy and function fused faster than thought could travel. A dream illustrating the *speed of light* from eye to brain contained symbols of the *retina, lens, cornea, cerebral cortex, and cerebrospinal fluid*. Learning that the third ventricle provides a pathway for cerebrospinal fluid, I re-associated the third ventricle with the “*Secret Underground* dream.” The relationship of the bending of light, transmission of electrical signals to the brain, and connection to the past was still emerging.

An Ancient Melody

Most revelatory was the dream (8/28/96) instructing the dreamer to play an old, very thin disc, like a CD in blue and yellow. She hears music from a long time ago. Heavy with an old world feeling, it was musty as though it had been kept in a closet for a long time.

Interacting with a cluster of recurring disc dreams related to vision and light, I associated memory storage in a CD with forgotten memory and the optic disc. *The dream song, Eat the Egg* decoded to digesting an embryo of an idea. The eye develops in the embryonic forebrain from which the optic nerve and retina develop. *Eggs contained in soft mesh holders* point to the lamina cribrosa, a soft mesh-like structure at the optic nerve exit and a reminder of Galen's netlike body (the retina). *Directed to eat one of the eggs*, the dreamer chooses an *ostrich egg*, often symbolic of resurrection and immortality, in this case, Galen's doctrine of vision.¹⁶

The compact disc (CD) association to memory storage resounded. The optic disc is the point in the eye where the optic nerve fibers leave the retina. This revived Galen's exploration of orifices at the ends of the nerves. In a normal human eye the optic nerve head carries over a million neurons from the eye towards the brain. Dr. Harry Helson (1898-1977) and others in the twentieth century conceived of the blind-spot in relation to light:

[T]he problem of vision in the blind-spot assumes importance once more if it is true that the optic nerve fibers respond to direct stimulation by light or electricity.¹⁷

A Single Burst of Light

Affirmation of the bending of light relating to the optic disc occurred in November 1997 when I awakened, not from a dream, but with words arriving in the pneuma as from a distant voice:

The refraction of light traveling through the fibers of the optic nerves rotates the optic disc (blind spot) and the prismatic bending of light opens the visual field so that we can see all the facets of our lives in a single

¹⁶ Ibidem, pp. 40, 116.

¹⁷ Helson, Harry, "The Effects of Direct Stimulation of the Blind-Spot". 41 (3): 345-397. University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/1414679>

rotation or burst of light. The optic disc acts as the CD storing all the recorded information and is opened by the bending of light flowing through the fibers of the optic nerves.

This startling message analogizes Leonardo da Vinci's (1452–1519) comparison of the eye to a camera obscura based on light passing through a small hole into a “darkened room.”¹⁸ Da Vinci's views were unclear as to whether rays from the visual field were caused to intersect a second time through reflection or refraction. The distant voice acknowledged “refraction.”

Applying optogenetics research using light responsive proteins, the “burst of light” metaphorically describes the sequence of light striking the retina, a retinal molecule absorbing a photon, thus promoting it into an excited electronic state. An electrical impulse or ‘information’ is then sent to the brain for processing. In theory, when the molecule rhodopsin is reconstituted, consider that it opens the visual field to pre-natal memory for mere fractions of a second.

Using different wavelengths of light, delivered via fiber optic cable, scientists can control the activity of the cells that send to and receive information in the brain. Blue light activates targeted neurons; yellow light quiets them.¹⁹ (Reference: *Ancient Melody: CD in blue and yellow.*)

A dream of tubes filled with glowing blue light merged with the concept of seeing light in the dark.

200

8/26/09 Two clear cylindrical tubes are open at the top. Someone fills them with a blue substance and they become candles that glow in the dark. They are lit from within and are glowing blue. They must be carried downstairs immediately.

The immediacy may refer to the few seconds it takes for a retinal molecule to respond to a photon of light.

I briefly depart from the visual system to convey related aspects of the brain evidenced in this dream study.

¹⁸ Lindberg, David C. 1996. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: The University of Chicago Press.

¹⁹ Stanford Alumni. 2010. “New Light on the Brain”.

https://alumni.stanford.edu/get/page/magazine/article/?article_id=28287

Hippocampus and amygdala explore memory and light

The *dreamer tries to balance an image of light under an oval shape* representing the amygdala. It has been argued that associative recognition in humans is critically dependent on the hippocampal formation. A dream illustration of *sparkling water* (excitation) arising from the *hypothalamus* under a *crusty oval shape* (amygdala) suggests a synaptic communication between the hypothalamus and the extended amygdala.

Dream imagery infers that application of light to the amygdala may initiate interplay between the amygdala and the hippocampus reinforcing consolidation of old and new memories. Associative memory functions between the amygdala, hippocampus and hypothalamus (including the optic chiasm and infundibulum) may then facilitate activation of the HPA.

These connections led to research of the limbic system and major pathways of the amygdala.

The central nucleus of the amygdala produces autonomic components of emotion [...] primarily through output pathways to the lateral hypothalamus and brain stem. [...] The link between prefrontal cortex, septal area, hypothalamus, and amygdala likely gives us our gut feelings ²⁰

Yip Yip Yaphank: Pre-Natal Consciousness

Consolidation of old and new memories was characterized in a dream entitled *Yip Yip Yaphank*. Unaware that it was a Broadway play in New York (1918), recall of a song my father sang in the 1940s; *Oh How I Hate To Get Up in the Morning* was the lead song in *Yip, Yip, Yaphank*, a play that preceded my birth, a play I had no waking knowledge of.

The dream description and sketch matched a 1918 theatrical review in uncanny detail. Had the illumination of an original memory matrix in the amygdala retrieved a current life memory (the song) and encoded a pre-birth event (the play). Consolidation of the two was curious: the remembered song, the non-recallable play. Images of waking supported the song: an *alarm clock* (circadian clock), a *computer* (neural processing), a *shower cap* (worn when arising).

Neurobiologists have found that the strength of memory is controlled by the number of cells in the auditory cortex that process a sound.²¹

²⁰Department of Neurobiology and Anatomy, University of Texas Medical School at Houston. <http://neuroscience.uth.tmc.edu/s4/chapter06.html>

Joining the amygdala and hippocampus were images of the HPA axis.

The HPA axis: an underlying message

Galen reported fundamental discoveries in the anatomy of the third ventricle, including the pituitary gland which essentially acts after the hypothalamus prompts it.

The complex interaction between hypothalamus, pituitary and adrenal consistently pointed to something “underneath.” Attention to the bottom of the hypothalamus shone light on Galen’s theory that the chambers at the base of the brain supplied animal spirit, the active principle of the central nervous system, to the “optic nerves.”

The Adrenal Gland—the HPA Axis—the Third Ventricle

202

In Galen’s committed search for truth, he wrote:

[I]t is impossible to explain correctly the usefulness of any part without first finding out the action of the whole instrument.²²

Imbued with Galen’s *raison d’être*, I set out to decipher a multifaceted dreamscape and learn what the eye would have in common with the adrenal gland and the HPA axis:

A dream of the adrenal gland pairing vision and birth was characterized by a *kidney-shaped adrenal patch next to the dreamer’s eye*. Two *kidney-shaped images following the word “synapse”* highlight an adrenal component for therapeutic use. Instructions *to check the autonomic and central nervous systems* conclude with repetition of the word *synapse* again suggesting a synaptic function involving both

²¹ Kim, Dongbeom, Pare, Denis, Nair, Satish S. 2013. “Assignment of Model Amygdala Neurons to the Fear Memory Trace Depends on Competitive Synaptic Interactions”. *Journal of Neuroscience* 33 (36): 14354. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.2430-13.2013

²² Galen on the Usefulness of the Parts of the Body vol. 1. 1968. Trans., intro. and comm. Margaret Tallmadge May. Pp. 392-93.

systems: the eye, by electrically communicating via retinal projections to the central nervous system, and the adrenal gland, via the HPA axis pathways influenced by autonomic nervous system arousal.

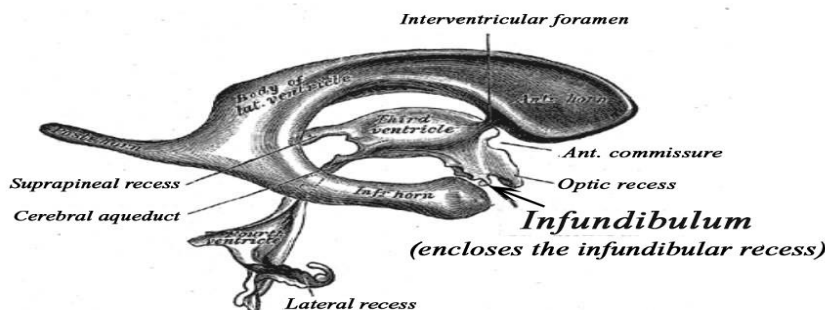
Adrenal images segue to a *dream teacher conducting a course while the dreamer is seated alone behind a column* resembling a vertical neuronal column in the visual cortex.²³ The dreamer senses that electrical connections in this column activate visual memories.

The dream speaks of a *force moving everyone from underneath* illustrated as a *revolving electronic disc in the center of the floor*—or—an electric eye on the floor of the third ventricle.

Dream synopsis:

The *electronic disc* (optic disc) in the *center of the floor* of the third ventricle (bounded by the hypothalamus) relates to the optic chiasm in the center of the brain. I submit that the *revolving disc on the floor* of the third ventricle is the optic disc, powered by light and electrically charged chemicals which open the visual field, thus stimulating visual and electrical signals stored in lost memory.

THIRD VENTRICLE Infundibular recess: extends into infundibulum



"The source of the optic nerves extends to this end of the ventricles (third) and has an orifice that is hard to see." ~ Claudius Galen

²³ Guyton, Hall. 2006. Secondary Visual Areas of the Cortex. In Textbook of Medical Physiology, 11th ed., p. 642. fig. 51-4. <http://malakand1.com/Textbook%20of%20Medical%20Physiology%20Part-2.pdf>

An extension of the hypothalamus, the infundibulum connects the pituitary gland to the base of the brain. This diagram attempts to illustrate the barely visible infundibular recess referred to earlier as the “*secret room*.” (Reference: Secret Underground dream).

Dreams of *funnels, cones* and *recessed lighting* provided significant associative material. An eye-opening dream linking to the infundibular recess consists of *soft, flesh colored, funnel-shaped keys and binoculars*.

Today in casts of the ventricular system, a small ‘hole’ may be seen in the body of the third ventricle, but not seen in all people,²⁴ concurring with Galen’s frustration of an “orifice that was hard to see.”²⁵

Neuronal firings and brain mapping

A dream of a slide machine (neural network computing unit) is surrounded by a mass of coil shaped matter (brain). It mentions a “firing process” and heat that seals (images sealed in memory). The slide machine holds two slides above, two below (pairing visual images with higher and lower states of consciousness or upstream and downstream neurons). Instruction to press down with the thumbs (fingerprinting) to operate the machine infers the recording of impressions in the brain, i.e., memory-printing through brain measuring techniques in memory systems.

In Galen’s cognitive physiology, heat is the cause of the alteration of the pneuma, the substance that triggers thought inside the brain ventricles.

Our Sixth Sense: the Key to Intuition–Instinct–Insight

A dream message, *the key is under the tree*, pivots on the issue of trust while acknowledging the relationship of eye to brain, optical to psychological. The breakthrough Optic Nerve dream advises *there are five keys but six apartments. The same key fit all six apartments but no one knows it*.

²⁴ Project Gutenberg. http://www.self.gutenberg.org/articles/Third_ventricle

²⁵ Galen on the Usefulness of the Parts of the Body vol. 1. 1968. Trans., intro. and comm. Margaret Tallmadge May. Pp. 400-01.

The five keys identified as the five senses echo Galen's theory that one cerebral pneuma (*pneuma psychikon*) acts for each sense organ.²⁶ *Under the tree* symbolizes the hypothalamus at the base of the brain. What of the *sixth apartment*? *What is the one key that fits them all*? Ruling out external senses, remaining is one internal sense prefixed with in, as in inner.

I propose that intuition (inner knowing), instinct (inner feeling), and insight (inner seeing) merge as one unified sense.

The dream introduces instinctive behavior and trust. *Is it a wild or docile animal? Can it be trusted?* This addresses Avicenna's (980 -1037) celebrated example of the sheep's perception of the hostility in the wolf:

Avicenna announces that intention is something not to be perceived by external senses [...] the sheep cannot be said to literally "smell danger" in the scent of the wolf or "see danger" in the wolf's eyes.²⁷

A photographer captures an image of a round recessed opening in the ceiling. A small someone above the opening cannot be seen. The photographer as "the eye" observes a recessed opening in the brain or according to Galen, "an orifice that is hard to see."²⁸

The unseen person above the opening may symbolize a suppressed image, a possible key to understanding the psychology of dreaming/waking memory. The invisible someone, the diminutive, unseen self, explains the inaudible voice of our unified inner sense where the suppression of unknown or non-recallable memory may reside.

The reasons for the suppression of a second image are purely psychological and better understood today than at Galen's time. When the squinting eye receives an optical impression the mind suppresses its conscious perception.²⁹

The dreamer says, *So that we know someone is there, put out an arm or leg.* The straightforward directive contains an evidential clue; an appendage:

²⁶ Siegel, Rudolph E. M.D. 1970. *Galen on Sense Perception*, Basel: S. Karger. Pp. 74-5.

²⁷ Magnani, Lorenzo, Li, Ping, ed. *Philosophy and Cognitive Science. Western & Eastern Studies*: Springer. DOI10.1007/978-3-642-29928-5

²⁸ Galen on the Usefulness of the Parts of the Body vol. 1. 1968. Trans., intro. and comm. Margaret Tallmadge May. Pp. 400-01. Galen says: "But the upper extremity, where it extends toward the middle [third] ventricle, grows broader and a turn is made there laterad, [the ventricles] inclining gradually downward toward the base. They do not reach it, however, but becoming narrower little by little, they come to an end in the shape of a horn, not exactly straight but turned slightly back. The source of the optic nerves extends to this end of the ventricles and has an orifice that is hard to see."

²⁹ Siegel, Rudolph E. M.D. 1970. *Galen on Sense Perception*, Basel: S. Karger. P. 111.

The infundibulum, a funnel-shaped stalk which encloses the infundibular recess symbolizes an appendage in the brain.

I propose that buried in this infundibular recess *under the tree* (hypothalamus) is the key to our integrated sixth sense, “Intuition–Instinct–Insight.”

Vision–Evolution–Memory

This dream tells an evolutionary tale.

The dreamer addresses an audience: *Our dreams encapsulate our past, present and future.*” *She recognizes people from her past.*

An exercise class focuses on jerky moves and tapping around the eyes. Jerky moves or saccadic eye movements occur when the brain suppresses the visual image during rapidly occurring saccades, about three times each second in order to examine the world around us; the still periods between are termed fixations.

One is unconscious of the movements from point to point:³⁰

In researching a relationship of saccadic eye movement to long-term memory, the below theory was instructive.

[T]ranssaccadic memory conceived within the theoretical framework for object perception proposed by Kahneman and Treisman (1984) ... maintains that to explain the perception of objects, one must assume the existence of four levels of representation ... among which is an abstract long-term recognition network.³¹

Consider transsaccadic memory relevant to pre-natal memory.

Tapping around the eyes evokes emotional response and relates to the lacrimal gland thus pointing to sensory cells in Brodmann area 18 or V2 (associated with long-term memory).

³⁰ Guyton, Arthur C., M.D., Hall, John E., Ph.D. 1996. Textbook of Medical Physiology, 9th ed. Pp. 653, 658.

³¹ Irwin, David E. 1996. “Integrating Information across Saccadic Eye”. Current Directions in Psychological Science 5 (3): 94-100. <http://www.jstor.org/stable/20182401>

The dreamer looks at a map folded in half and marked with a small x on the left (past) and large X on the right (future) with more detail but is too far away. “The more distant secondary visual areas are V3, V4, etc.”³²

Dream imagery (ex. x,X: optic chiasm) symbolizing visual areas led to this research:

The secondary visual areas, also called *visual association areas*, lie lateral, anterior, superior, and inferior to the primary visual cortex. Most of these areas also fold outward over the lateral surfaces of the occipital and parietal cortex.³³

Something at the top of the map in the light yellow section needs to be seen; a plausible path to a wavelength of light entering the retina, ultimately projecting to the visual cortex. Yellow, the primary color of wavelength of 571.5-578.5 mu could also point to the yellow spot above the fovea centralis, the area of highest visual acuity.

The dream concludes with:

[T]hree species that had been washed into a metal net. They all wound up looking the same: elongated fish—elephants—the third was forgotten. The fish resemble electric eels. It's something that happened a long time ago which made everyone mad. No one knew what happened.

207

For the first time in 2014 the genome of the electric eel has been sequenced. This discovery has revealed, despite millions of years of evolution, the secret of how fishes with electric organs have evolved to produce electricity outside of their bodies.³⁴ Sense perception in the electric eel may “represent a model for Galen's pneumatic concept of vision, since emitted waves rebound from objects in front of the fish (electric eel) like Galen's pneuma which supposedly returns from the object of vision.”³⁵

This dream presents an evolutionary reminder of our human instincts, our sensory detectors. Like nerve cells in the electric eel, elephant feet and trunk are being tested for an ability to detect vibrations. The elephant, known for its memory, compassion, and ability to express emotion may be reminding us, *the third forgotten species*, of our invisible sense, Galen's psychic pneuma, the “first instrument of the soul.”

³² Guyton, Hall. 2006. Secondary Visual Areas of the Cortex. In Textbook of Medical Physiology, 11th ed., p. 642. fig. 51-4. <http://malakand1.com/Textbook%20of%20Medical%20Physiology%20Part-2.pdf>

³³ Ibidem,

³⁴ “Genomic Basis for the Convergent Evolution of Electric Organs”. 2014. Science 344 (6191.1522-1525).

³⁵ Siegel, Rudolph E. M.D. 1970. Galen on Sense Perception, Basel: S. Karger. Pp. 74-5.

Observations in the preceding dreams were largely guided by a unified sixth sense and validated by concentrated research. The methodology was initialized by deciphering codes and identifying themes which formed a framework composed of vision, light and memory. This sparked realization of convergent vision: merging the invisible with the visible, integrating dreaming with waking, past with future, illustrating how psyche and matter influence each other. Dreams shared in this study and the pathways they lead to unearth the vast knowledge embedded in our psyches.

Was Galen's cerebral pneuma today's Consciousness

When we look to ancient wisdom, the clues are everywhere.

Since the seventeenth century, the philosophy of the visual spirit has been replaced with electricity traveling along nerve fibres much to Galen's credit whose writings clearly foretold the concept of electrical conduction between the brain and the optic nerve. Lacking today's neural imaging techniques and devices to detect electrical activity in the brain, his findings were unparalleled. Energy molecules and hormone receptors were unrecognized in the second century. The term "blind spot" was non-existent but for Galen who insisted that an orifice at the end of the third ventricle was hard to see.

His theory of a luminous pneuma being carried in the optic nerves, though modified over time, endures with new findings and burgeoning technology when fields of consciousness, neuroscience, physics and spirituality are converging.

Galen related visual perception to an active state of the cerebral pneuma present simultaneously in space, in the eye and in the optic nerve remained in agreement with (his) general physiological doctrine which was based on the concept of qualities:

The qualitative change (alloiosis) induced by the incoming picture is transmitted to the central sense organ [i.e. the brain, tes psyches hegemonikon]' [since it contains a perceptive faculty].³⁶

Galen's attempt to reconcile matter and spirit is reflected in his writings:

³⁶ Ibidem, p. 74.

[I]t is impossible to avoid altogether saying something about the substance of the soul if one is explaining the structure of the body that contains it ...³⁷

Yeats' *anima mundi*, the soul of the world reveals the transcendent inner light that Galen struggled to explain physiologically and which continues to challenge scientists.

Had Galen foreseen the 'substance of the soul' as consciousness, an ephemeral, yet enduring quality of the invisible providing a life-giving spirit of light, energy, perception, memory, intuition, empathy, divinity—all that we sense as existence, that we know without reason but presently are unable to quantify.

I posit that this consciousness is actually the vehicle by which the amygdala conveys emotion and memory to the sixth unified sense.

This inquiry rests on the concept that Galen's cerebral *pneuma* is today's basis for consciousness which flows through a collective, universal mind and is the arbiter of all personal and universal energies.

Under the nocturnal cover of dreams and their symbols slept truths that surpass reason and thought. Light appearing as sunlight, yet hidden, illuminated its speed, bending, and refraction. The symbolic *X* (chiasm), the *optic nerve key ring* (sixth sense) the *old disc-CD player* (optic disc), repeating clues pointing to "*something under*" (hypothalamus) plus *funnels, recessed lighting, and cones led to that which is unseen* – the infundibular recess.

It may be helpful to have a renewed look at Galen's pneumatic doctrine of visual perception as well as "other regions of the brain stem supplied with visual signals transmitted in type W optic nerve fibers. These represent the older visual pathway, but their function is unclear."³⁸

³⁷ Galen on the Usefulness of the Parts of the Body vol. 1. 1968. Trans., intro. and comm. Margaret Tallmadge May. P. 418.

³⁸ Guyton, Hall (1996) *Textbook of Medical Physiology*, 9th ed., p. 658; A. David Milner and Melvyn A. Goodale, *The Visual Brain in Action*, 2nd ed., pp. 26-7 (USA, Oxford Psychology Series, 1995).

SUMMARY

A Scientific Inquiry: Galen's Optics in Dreams of Vision, Light & Pre-Natal Memory

The following inquiry is derived from a 1994 experiential study in dreaming consciousness in which a series of thirty-eight interlocking dreams revealed Claudius Galen's (c130-201) pneumatic doctrine of vision. The research centers on the relationship of light in the brain to vision and memory. The objective is to contribute to the understanding of consciousness by elucidating learning-related patterns of neural activity guided by associative recognition in dream-wake states. Scientific breakthroughs introducing photons of light to control brain activity strengthened the findings.

Premises stemming from neuroscientific and spiritual insights:

*Activation of light in the optic disc may open the visual field to access pre-natal memory.

*A unified sixth sense merging Intuition-Insight-Instinct may have its locus in the infundibular recess of the third ventricle.

*Memory matrix in the amygdala relays information to the sixth sense thereby serving all sense organs.

210

KEYWORDS

Dreaming, Amygdala, Brain, Light, Cognitive/Sensory Processing, Consciousness, Claudius Galen, HPA Axis, Intuition-Instinct-Insight, Memory, Neuroanatomy, Optogenetics, Optic Disc, Optic Nerve, Soul, Synapse, Third Ventricle, Universal Mind, Visual Cortex

BIBLIOGRAPHY

1. Deisseroth, Karl. 2014. "Optogenetics: Controlling the Brain with Light [Extended Version]". *Scientific American* 2010 (October 20).
2. Department of Neurobiology and Anatomy, University of Texas Medical School at Houston. <http://neuroscience.uth.tmc.edu/s4/chapter06.html>
3. Dreher, Bogdan and Robinson, Stephen R. 1991. *Neuroanatomy of the Visual Pathways and their Development*. CRC Press I LLC.
4. Galen on the Usefulness of the Parts of the Body vol. 1. 1968. Trans., intro. and comm. Margaret Tallmadge May. Pp. 392-93, 399-401, 418-19.
5. Gardiner, Judy B. 1997. "A Dream Odyssey of Visual–Emotional–Cortical Connections..." © Judy B. Gardiner. Unpublished study.
6. "Genomic Basis for the Convergent Evolution of Electric Organs". 2014. *Science* 344 (6191.1522-1525).
7. Gregory, Richard L. 1997. *Eye & Brain, The Psychology of Seeing*, 5th ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. P. 92.
8. Guyton, Arthur C., M.D., Hall, John E., Ph.D. 1996. *Textbook of Medical Physiology*, 9th ed. Pp. 653, 658.
9. Guyton, Hall. 2006. Secondary Visual Areas of the Cortex. In *Textbook of Medical Physiology*, 11th ed., p. 642. fig. 51-4.
<http://malakand1.com/Textbook%20of%20Medical%20Physiology%20Part-2.pdf>
10. Heimer, Lennart. 1995. *The Human Brain and Spinal Cord*, 2nd ed. Springer-Verlag.
11. Helson, Harry, "The Effects of Direct Stimulation of the Blind-Spot". 41 (3): 345-397. University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/1414679>
12. Hobson, J. Allan. 1998. *The Dreaming Brain*, 1st ed. Basic Books.
13. Irwin, David E. 1996. "Integrating Information across Saccadic Eye". *Current Directions in Psychological Science* 5 (3): 94-100.
<http://www.jstor.org/stable/20182401>
14. Kim, Dongbeom, Pare, Denis, Nair, Satish S. 2013. "Assignment of Model Amygdala Neurons to the Fear Memory Trace Depends on Competitive Synaptic Interactions". *Journal of Neuroscience* 33 (36): 14354. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.2430-13.2013
15. LeDoux, Joseph. 1994. "Emotion, Memory and the Brain." *Scientific American* 270.
16. Lindberg, David C. 1996. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: The University of Chicago Press.
17. Magnani, Lorenzo, Li, Ping, ed. *Philosophy and Cognitive Science*. Western & Eastern

-
- Studies: Springer. DOI10.1007/978-3-642-29928-5
18. Milner, David A., Goodale, Melvyn A. 1995. *The Visual Brain in Action*, 2nd ed. USA: Oxford Psychology Series: 26-7.
 19. Project Gutenberg. http://www.self.gutenberg.org/articles/Third_ventricle
 20. Ptolemy's Theory of Visual Perception. 1996. Trans., with Intro. and Comm. by A. Mark Smith. Philadelphia: American Philosophical Society 86 (2).
 21. Reeves, Carole, Taylor, D. 2004. "A history of the optic nerve and its diseases". *Cambridge Ophthalmological Symposium, Eye* 18: 1096–1109.
 - a. doi:10.1038/sj.eye.6701578
 22. Siegel, Rudolph E. M.D. 1970. *Galen on Sense Perception*, Basel: S. Karger. Pp. 4, 40, 59, 74-76, 111, 116.
 23. Stanford Alumni. 2010. "New Light on the Brain".
 24. https://alumni.stanford.edu/get/page/magazine/article/?article_id=28287.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESEJE

MILITARY COMPONENT OF AMERICAN HISTORICAL MEMORY: “THE JUSTICE” OF THE VIETNAM WAR¹

SVETLANA N. SHCHEGOLIKHINA

The Herzen State Pedagogical University of Russia

There might have never been written a real, objective world history, the history of a state or people.

The problem has a dual basis. The first is the one that Wilhelm Dilthey called “the hermeneutic circle”² -- the facts will not find their use until you understand the system. But this is impossible to create if you do not know all facts and details.

The second basis of the existence of the problem is associated with the subjective factor. Witnesses may not be truthful due to the fact that they are too emotionally involved in events and do not possess all information. And the next generations, in addition to lack of possession of

¹ The research is carried out by the grant of the Russian science Foundation (project No. 14-18-00390) in the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen.

² Dilthey, Wilhelm. 1996. Selected Works, Vol. IV: Hermeneutics and the Study of History. Princeton: Princeton University Press.

full information, are influenced by their historical experience and are not able to convey the atmosphere of the events, as they did not live at that time. Then, there is the situation described in the theory of cognitive dissonance from 1950s³. According to the theory, when the opinions, beliefs and assumptions contradict the new incoming information, there is a mental conflict. Therefore, for the sake of its avoidance, it is a constant “rethinking history” in which the social practice of this period when history is written mainly determines the historical perspective of the past.

The military component occupies a significant place in the historical memory and there are several explanations. Firstly, according to polemology, war is the main driving factor in the development of mankind. War is the most notable of all conceivable forms of social life, it is the result and the source of the breach, and restores the balance in the individual society and the world in general. War performs the function of one of the main drivers of technological progress and the main factor of collective simulation (dialogue and borrowing crops), which plays a significant role in social changes. Secondly, war very quickly and dramatically changes the individual and collective psychology, self-image and worldview.

Like any other phenomenon, the military component of historical memory has both an external and an internal side which is reflected in the historical characters (images) and myths. Myth is based on the priority of ideas to facts. War in itself generates a certain kind of amnesia, or at least some numbness, because human psyche in a form of protection tries to forget something unpleasant. In turn, dosage information may become a means of forming a military component in historical memory.

The military factor has become quite a big place in American historical memory, which is reflected in the interest in military history in particular, and in the fact that American wars of the twentieth century have been the maximum revisions on all levels--state, public, private. Traumatic events, of course, must take place in memory of people, their cultural and social life. But sometimes creators of social memory prefer an event to be forgotten as it generates contradiction between what the society would like to see and what to show others, and the way the event actually is. So military historical memory like no other memory is full of myths and is constantly revised. This is true especially when it comes to controversial facts or events?, not achieving expected success of military companies. The Vietnam War, therefore, is a good example of such situation connected with memory.

³ Festinger, Leon. 1957. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press.

On September 10th, 1963 the National Security Council met on the issue of Vietnam. Major General Victor H. Krulak, the Joint Chief of Staff Special Assistant for Counterinsurgency, and Joseph Mendenhall, of the State Department Far East Planning Office who had been on a trip in Vietnam together were giving their analysis of the situation in Vietnam. After they had finished, president John F. Kennedy asked them:

Were you two gentlemen in the same country?⁴

There are many questions about the involvement of the USA into the Vietnam War. After the war, all main participants tried to explain mistakes and find the causes why the war was lost. There were explanations of politicians, soldiers, diplomats, journalists and civilians. If we compare all these explanations, we can find one obvious thing: all of the authors of the explanations named the same causes, but they ranged reasons in a different order and put different accents on them. After the Vietnam War, Colonel Harry Summers, Jr. carried out analysis of it, "re-fought" and won it in a short period⁵. The same thing happened with the memory of this war.

Participants of these events are still alive, and they bear a large share of the responsibility for the formation of the image of the American combatants, the attitude towards the war and military memory in society.

Veterans of American wars are characterized by three types of perception of their military experience. While some of them try to forget it, others think of stability, commitment and comradeship typical of the military period of their life, while others believe these tragic years as the happiest years of their life. The first category includes, generally, the professional military officers who graduated from the military Academy; the second one—privates and the third one—non-commissioned officers (sergeants, corporals etc.). Veterans of the second and third category are a large group and they are active in the formation of historical source base, so it is natural to expect unconditional glorification and mythologizing of the war. Myths about the war through the generations evolve towards the glorification and become more sentimental. The wish of a "happy ending story" inevitably leads to the repetition of the same war stories, again and again, which becomes a part of the public system of values⁶. And to explain the complex and

⁴ Young, Marilyn. 1991. *The Vietnam Wars 1945-1990*. New York: HarperCollins; HarperPerennial. Pp. 100-101.

⁵ Schell, Jonathan. 2000. *The Real War: The Classic Reporting on the Vietnam War*. Boston: De Capo Press. P. 41.

⁶ Kinney, Katherine. 2000. *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*. Oxford: Oxford University Press.

“unheroic” moments they use the formula “we were so naive, removing the responsibility from the participants.”

The veteran category includes not only soldiers, but also civilians who were at war; a special place among them is occupied by war correspondents. Their interpretation of the events of the past and the present vision of the situation in the country and the world strongly determines how it will be remembered in history. The perception of the military correspondents depends on many factors, among which their motive to go to war is important. Journalist's Paul Dean's (a former military officer who served in Germany, Korea and Vietnam) involvement into the war was divided into three categories by journalists in Vietnam: 1) serious observers; 2) those who have mainly described human drama of war; 3) those who arrived to Vietnam because they liked the war, and they thought to use it for their career⁷. The bulk of the work on the Vietnam War, that have read and watched the Americans, belonged to the third category of journalists. If we summarize most of the historical sources, the Americans largely perceived the war as it was seen by Michael Herr. He went to Vietnam with the aim to write something about the war⁸. Herr is a typical representative of the middle class, with education on the college level, not of militarist beliefs, emphasizing his Jewish origin (which on psychological level can be interpreted as an appeal to the images of Jerusalem and the Holocaust, and on social level it will be close to ethnic, non-Protestant minorities). So, his perception of the war was acceptable to most Americans. His book *Dispatches* (1977) is considered a classic history of the Vietnam War; Herr participated in the creation of scripts for popular fiction and documentary films about the war. In this example, there is a significant feature of American society that perceive only what they want, what corresponds with their views on themselves.

The Vietnam War was often called “the TV war” that was the most accessible directly from the events. And again, let's pay attention to the process of transformation of perception. Historian Oscar Patterson III and journalist Clarence R. Wyatt after analysis of 180 regular evening programs on ABC, CBS and NBC and 1800 articles from leading newspapers came to the conclusion that television audience is more attracted to unusual, and what was interesting, and TV did not show the dead, the dying, and wounds⁹. Initial inconsistency (documentary shots against interpretation, including art) gave a way to understanding, justification and glorification of the events. One example is the change of type of an American hero. When the reality was not like

P. 189.

⁷ Dean Paul. 1991. *The Role of the Press*. In: *The Vietnam Reader*. Ed. by Walter Capps. New York: Routledge. P. 232.

⁸ See his interview in the documentary: *The First Kill*. Director: Coco Schrijber. Lemming Film, 2001.

⁹ Wyatt, Clarence 1995. *Paper Soldiers: The American Press and the Vietnam War*. Chicago: Chicago University Press. Pp. 217-218.

in John Wayne's movies, when you could see the apparent contradiction between the ideal image in the *Green Berets* (1968) and in the staff of the chronicle with the terrible experience of the ordinary Americans, the solution was found in movies like Oliver Stone's *Platoon* (1986). John Wayne did not match the image of the hero of the Vietnam War. Not a handsome hero, but a "guy from the neighbourhood", the same as everyone, becomes a symbol of this war. Sympathize with him, try to understand him psychologically, therefore he is right, he is a "good guy" who fought against the "bad guys". This is the basis of justification.

Reflection of American historical memory is connected with the widespread practice of consideration of possible alternatives in history. This approach is typical both for popular variants of historical knowledge, and for researchers.

Anti-war movement during the Vietnam War is usually associated with the student movement, members of which believed that educated USA was strictly against the policy of the American administration. It is fashionable to call the war "the war of the sons of blue collar" (which is actually true), and consider that the war was an example of the most striking manifestations of social injustice, totally unacceptable in American society. But the most people do not pay attention to the fact that about 80% of former Vietnam unprofessional soldiers (those "sons") went to war as volunteers, and to the problem of the impossibility of obtaining education or a job (which not often was the cause of volunteerism--veterans often talk about boring life in the United States, the desire to prove themselves as heroes, to leave home anywhere, the desire to prove their maturity etc.)¹⁰.

The second fact, which people try not to notice, is associated with the public opinion of that time, not the interpretation of it, which sometimes is more desirable. One example is connected with the My Lai Massacre. Journalist Peter Arnett said that almost nobody knew about this event before the military Tribunal¹¹. In January 1970, Brigadier General William E. Depuy spoke about Vietnam at Boston College. He encouraged students in the hall to ask any questions, and when no one answered, he tried to provoke: "Would you like to ask me about My Lai?". Only one hand went up and a student asked: "What is 'My Lai?'"¹². In 1971, according to the survey of Gallop about the withdrawal of American troops from Vietnam, 40% of people with education on the college level, were against (sic!) the withdrawal of troops. And in March 1973, only 7% of Americans viewed the Vietnam among the important issues¹³. In 1989, on the first

¹⁰ Appy, Christian. 1993. *Working-Class War*. Chapel Hill, Lnd.: Bruce Springsteen. Pp. 23, 47, 48.

¹¹ Gil, Dorland. 2001. *Legacy of Discord: Voices of the Vietnam War Era*. Washington, D. C.: Brassey's. P. 10.

¹² Loewen, James. 1995. *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American Textbooks Got Wrong*. New York: The New Press. P. 240.

¹³ Hillstrom, Kevin, Hillstrom, Laurie Collier. 1998. *The Vietnam Experience*. Westport: Greenwood Publishing Group. P 153.

day of classes in one of American colleges students were asked the question “Who fought in the Vietnam War?”. One in four students said: “North and South Korea” (sic!).¹⁴

In connection with the 40th anniversary of the assassination of President John F. Kennedy, the media were filled with discussions on the topic how contemporary history would have gone, if shot in Dallas had not happened. The main focus is of course on the Vietnam War. Again revive images of Camelot, frozen in 46 years of age, the image of the President is becoming more and more idealistic. John F. Kennedy is defined as one of the most influential presidents of the United States along with George Washington, Abraham Lincoln, Franklin D. Roosevelt¹⁵. Noteworthy, all three who are listed in addition to JFK were also associated with the wars: War for the Independence of the USA, the Civil War, the Second World War. This again suggests that in American historical memory association with the military history of the country is one of the basic points. It is, actually, not surprising: 1) the further an event is, the more it is decorated in a myth or object convenient for perception and therefore more distant events seem to be known better than recent ones, 2) civil memory is fully formed at the age of 10, so it was after this age, children are most susceptible to the perception of historical heritage—they say what they believe in¹⁶.

Thus, there is a gradual transformation of the concept of “victory”. Explanation and definition of it it is in the answer: “We have proven our creditability”. The latter can be everything from economic and technical superiority to confirmation of the reality of the actions of democracy.

Military events like no other give the opportunity for regular activation of historical memory to maintain a sense of national identity. A system of symbols—small material symbols, monuments and symbolic rituals—serves this goal.

A symbol represents a concentrated visible expression of basic ideas, phenomena or concepts based on structural similarity. The characters are also specific means of communication between people: a symbol helps to know belonging to a particular social community, to learn how to pervade this community’s central idea, etc. In the U.S., multinational, mobile community, a country of immigrants, a system of symbols (images) play much more significant role than in

¹⁴Loewen, James. 1995. *Op. cit.* P. 240.

¹⁵ Sabato, Larry. 2013. *The Kennedy Half-Century. The Presidency, Assassination, and Lasting Legacy of John F. Kennedy.* New York, London: Bloomsbury.

¹⁶ Mosse Mosse, George. 1990. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars.* Oxford: Oxford University Press;

Winter, Jay, Sivan, Emmanuel, ed. 1999. *War and Remembrance in the Twenties Century.* Cambridge: Cambridge University Press;

Bramson, Leon, Goethals, George, ed. 1968. *War. Studies from Psychology, Sociology, Anthropology.* New York: Basic Books.

many other countries. Language, appearance, way of life in this country cannot be unifying states and society factors. And therefore, in the formation of the American collective memory symbols become one of the main means.

Former medic George Evans, who was in Vietnam in 1969, recalled that on the sixth month of his stay in the war, he decided that he no longer wanted to be a soldier, so he stopped cutting hair, cleaning clothes, shaving, and generally looking like a soldier. The apotheosis of his symbolic denial of military service became a dispute over the given him by cap, by the first rescued wounded marine. When the commander demanded to lead the uniform order (otherwise he would arrest Evans for violating the uniforms, lack of discipline and insubordination), George Evans responded with a clichéd joke:

Well, go ahead. What are they gonna do, send me to Vietnam?¹⁷

Along with active cultivation of making military values, there are also opposite examples of the use of symbols to underscore opposition to the war, which is also a part of the military memory. In the movie *Full Metal Jacket* (1987) directed by Stanley Kubrick, the master of symbolism, one of the main characters, private Joker, has a badge of pacifism on his uniform.

Small material symbols are the most interesting and original part of American military material memory. It expresses the attitude of the Americans towards war, and their military experience; they can become the subject matter of the dispute and the symbol of the call to public opinion. Every organization of veterans or soldiers has its "original characters" which are used in various ways: from applying their clothes, ending with the images on playing cards and glasses. Veterans of the American Legion, veterans of foreign wars have their own form of service, the most remarkable part of which is a cap. Former military men decorate their caps with different badges and signs. In addition to traditional cap decorations, there is a lot of fun, containing phrases that appeared during the war (for example, on a cap of a Vietnam War veteran was attached a badge with the inscription: "When I die I know I'm going to heaven because I have spent my time in hell." Or on a cap of another veteran of the Vietnam War, there was a badge with words: "If you weren't there, shut up."). And it all began with their service in Vietnam. And nowadays, the veterans proudly use signs of their military past.

Thus, in a diverse American society, small material symbols function as personal identity in the socio-historical structure. They also express a personal historical experience and attitude that are basis of association with others having similar experiences in order to save it.

¹⁷ Appy, Christian. 2003. *Patriots: The Vietnam War Remembered From All Sides*. New York: Viking. Pp. 452-453.

There are some positive traits that distinguish American military historical memory, and the ways of its formation. Among them are: a clear view of historical ideas of society and the state; respect for past, which manifests itself in action, not just words; the formation of patriotic ideas in the twentieth century that was delivered as one of the important state and public tasks, which involved substantial material and moral means. Despite the fact that in the twentieth century the United States won almost none of the war, the country managed to maintain in society the idea of “heroic and victorious” historical past. The formation of military heritage is through repression or restitution for the loss, penalties or amnesty. Memory shapes the foreign and domestic policy, legitimizes the actions of modern political leadership and social activities.

Thus, the American military experience fully reveals itself in the conclusion of George L. Mosse, who studied mainly the formation of European military memory. Indeed, the reality of military experience is transformed into what might be called the Myth of the military experience which depicts war as a meaningful and even sacred event. This myth masks the war and legitimizes it, provides the nation with a profound religious sense by creating modern saints and martyrs, places of worship, and the desire to repeat this experience¹⁸.

The way out is the artificial formation of historical memory of the society, representing more or less acceptable system for the identification of the living generation. Undoubtedly, the most famous monument is the Memorial to Veterans of the Vietnam War, or Wall. Small copies can be found in many American cities. Behind the construction of the Wall was not just an abstract symbol, but a part of living memory, which is expressed, for example, in the tradition to bring to it what is important and seems to be necessary for young people, and characters from their own relationship to history and modernity. Modern technology has enabled us to make a mobile Wall. On the website of the Memorial to the veterans of the Vietnam war¹⁹, a virtual Wall provides information on each one, whose name is engraved on it. There is also an interesting topic: the death toll in Vietnam every day of every year from 1961 to 1970. Using the above tools, everyone can find out where these combatants come from, their age, branch of service, where they died, etc. That is, the Vietnam War has ceased to be nameless, as it was, and what the whole war informally adhered to in the army.

On November 11th, 2003 at the Vietnam Veterans Memorial (Washington, D.C) a memorable meeting took place. Many different people, sometimes surprising and funny types, gathered together. Among this crowd, there were six Vietnamese men dressed in camouflage. They kept aloof from other veterans, they were not laughing or talking. It seemed that they were

¹⁸ Mosse, George. 1990. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford: Oxford University Press. P. 7.

¹⁹ The Vietnam Veterans Memorial. The Wall – USA. <http://www.thewall-usa.com/>.

too wary. Unlike American veterans who were easily engaged in conversation, the Vietnamese ones were laconic. They are from South Vietnam, and have lived in the United States since the early 1970s. This year only one young Vietnamese boy came to the wall. Almost all of these people had been in Vietnam, and now are becoming American citizens. Two things seemed surprising: firstly, after almost thirty years of their life in this country, they still felt like strangers; secondly, they were not considered as "associated" American veterans. How to be with them? They are still not included in American historical memory of the Vietnam War.

Summing up, historical memory can be divided into three main levels: collective (national), mass and individual. The ratio between them can be different: the same, overlap or contradicting each other. So when forming the collective historical memory should be made of the three main factors: political order, their own interests' agents, the desire not to offend or not to initiate an active disagreement from those who have personal experience that has formed an opinion on this period, or event. Memory is expressed in signs and symbols, affecting both the mind and the subconscious mind; it constantly recharges sense of national identity, loyalty lifestyle and righteous actions. The history of society during war clearly identifies basic principles of nature as an individual and society as a whole. The military component is one of the most accurate tests of justice and legality, correctness of life as individuals, social groups and the whole society. Therefore, the study of the formation of national memory, using military experience, allows high accuracy to determine the major features of mentality. For the history of formation of the memory of the American society, exactly the Vietnam War can be called the most striking example of the use of memory about it to prove its creditability.

SUMMARY

Military Component of American Historical Memory: “the Justice” of the Vietnam War

Historical memory can be divided into three main levels: collective (national), mass and individual. The ratio between them can be different: the same, overlap or contradicting each other. So when forming the collective historical memory should be made of the three main factors: political order, their own interests' agents, the desire not to offend or not to initiate an active disagreement from those who have personal experience that has formed an opinion on this period, or event. Memory is expressed in signs and symbols, affecting both the mind and the subconscious mind; it constantly recharges sense of national identity, loyalty lifestyle and righteous actions. The history of society during war clearly identifies basic principles of nature as an individual and society as a whole. The military component is one of the most accurate tests of justice and legality, correctness of life as individuals, social groups and the whole society. Therefore, the study of the formation of national memory, using military experience, allows high accuracy to determine the major features of mentality. For the history of formation of the memory of the American society, exactly the Vietnam War can be called the most striking example of the use of memory about it to prove its creditability.

222

KEYWORDS

War, justice, memory

BIBLIOGRAPHY

1. Appy, Christian. 1993. *Working-Class War*. Chapel Hill, Lnd.: Bruce Springsteen.
2. Appy, Christian. 2003. *Patriots: The Vietnam War Remembered From All Sides*. New York: Viking.
3. Bramson, Leon, Goethals, George, ed. 1968. *War. Studies from Psychology, Sociology, Anthropology*. New York: Basic Books.
4. Dean, Paul. 1991. *The Role of the Press*. In: *The Vietnam Reader*. Ed. by Walter Capps. New York: Routledge.
5. Dilthey, Wilhelm. 1996. *Selected Works, Vol. IV: Hermeneutics and the Study of History*. Princeton: Princeton University Press.
6. Festinger, Leon. 1957. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press.
7. *The First Kill*. Director: Coco Schrijber. Lemming Film, 2001.
8. Gil, Dorland. 2001. *Legacy of Discord: Voices of the Vietnam War Era*. Washington, D. C.: Brassey's.
9. Hillstrom, Kevin, Hillstrom, Laurie Collier. 1998. *The Vietnam Experience*. Westport: Greenwood Publishing Group.
10. Kinney, Katherine. 2000. *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*. Oxford: Oxford University Press.
11. Loewen, James. 1995. *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American Textbooks Got Wrong*. New York: The New Press.
12. Mosse, George. 1990. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford: Oxford University Press.
13. Sabato, Larry. 2013. *The Kennedy Half-Century. The Presidency, Assassination, and Lasting Legacy of John F. Kennedy*. New York, London: Bloomsbury.
14. Schell, Jonathan. 2000. *The Real War: The Classic Reporting on the Vietnam War*. Boston: De Capo Press.
15. Winter, Jay, Sivan, Emmanuel, ed. 1999. Cambridge: Cambridge University Press.
16. Wyatt, Clarence 1995. *Paper Soldiers: The American Press and the Vietnam War*. Chicago: Chicago University Press.
17. Young, Marilyn. 1991. *The Vietnam Wars 1945-1990*. New York: HarperCollins; HarperPerennial.
18. The Vietnam Veterans Memorial. The Wall – USA. <http://www.thewall-usa.com/>

19. The Virtual Wall. Vietnam Veterans Memorial. Available at: <http://www.virtualwall.org/>.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESSEJE

THE ROLE OF ANCIENT CHINESE IMAGINATION IN TAOIST TREATISE *HUANG T'ING JING (THE BOOK OF YELLOW COURT)* AND ITS REFLECTION IN LIFE AND WORKS BY HUANG T'ING-JIAN

YAROSLAVA SHEKERA

Kyiv National Taras Shevchenko University

The *Book of Yellow Court* (《黄庭经》, *Huang T'ing Jing*, below--*The Book*) is a treatise on internal alchemy and one of the basic works in the School of Higher Purity (Shangqing, 上清派); it ascends to verbal tradition and to the dynasty of Han (206 BC-220 A.D.). *The Book* combines the ideas of Zhuang-zi, Confucius and Buddha as well as it contains the detailed information about various methods of self-improvement. In the Wei-Jin period (220-420), the internal (《黄庭内景经》) and external (《黄庭外景经》) variants of *The Book* were spread, and on their basis a lot of Taoist treatises were created afterwards. Having accumulating the basic Taoist postulates about preserving the energy of physical and mental

bodies, they combined with traditional medical theory about the human internals--all that outpoured in the slender and developed system of self-improvement and the achievement of immortality.

The central principle of *The Book*, as Zhang Zhen-qian points out, is the following:

抚养性命守虚无，恬淡无为何思虑。 [If] to rear life and to follow nonexistence (keep emptiness), [be] quiet and in non-action--then what [is it possible] to think about? (from the “External chapter”)¹

Consequently, for successful Taoist self-improvement, it is enough to find rest, give up all the material desires, forget about the outer world and concentrate on one’s own microcosm. The basic condition for attaining longevity is a “sitting in the half-conscious state” (坐忘)--this notion ascends to the writing of “Zhuang-zi” (《庄子》, 4th–3rd cent. BC):

随肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。 [You] forget about the body, get rid of hearing and sight, abstract from forms and knowledge, [you] are single with Great Unity, that is just “sitting in the half-conscious state” (from a Chapt. 6 “Great teacher”, 《大宗师》)².

Such “sitting,” surely, must be harmoniously combined with different internal practices, described in *The Book*. It should be noticed that Buddhist meditation of *chan* (禅) has similar nature: anything external, any feeling must not bother your mind, and then a lucid moment, that is feeling Unity with the Universe, will come by itself.

Before considering the role of *The Book* in life and works of Huang Ting-jian, we should briefly recount its conception--the peculiarities of Taoist adherent “rising in the world of immortals” process. Our recount will be based mainly on the fundamental research of modern Russian scientist Sergey Filonov³.

Taoist adherents considered that by means of physical body perfection it is possible to influence great forces of the Universe and so-called Spirits-Keepers that are the deities

¹ Zhang, Zhen-qian. “Discussing Huang Ting Jing’s Influence on Lu You” (论《黄庭经》对陆游的影响). Journal of Beijing Technological University (Social and Scientific Sciences) 13 (1). [URL]: <http://www.docin.com/p-287044021.html>. (February, 2013). P. 129.

² Wang, Fu-zhi. 1981. Zhuang-zi with comments (庄子解). Beijing: Chinese Press.

³ Filonov, Sergey. 2011. Golden Books and Nephrite Letters: Taoist Written Monuments of 3rd–4th cent. (Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв.). St. Petersburg: St. Petersburg Oriental Studies.

personifying these forces in the “internal space” of physical body (内神). Affecting these forces also supposes the receiving of their return beneficial response--their protection and help. Afterwards, an adherent can attain special wonderful qualities⁴. The method that allows to “see” definite organs and their Spirits-Keeper is the “internal sight” (内观), by means of which Taoist adherent revives and gives life to the images of Another World who inhabit the “internal landscape” of human organism. Surely, such “vision” is possible as a result of the special Taoist meditation, and also after imagining what exactly is needed to “see”. In such a way we can explain the exact description of all these spirits that is produced, undoubtedly, by folk imagination. From the modern scientific point of view, it is possible to say that such visualization, and then perfection and rising, are just auto-suggestion, and anything else. The adherent rises spiritually because human organism initially has enormous potential (both on physical and energetic levels), so Taoist apologists exposed these capabilities by different methods.

So, in what way the confluence of internal and external deities took place? The Book answers this question as follows:

治生之道了不烦，但 ... 兼行形中八景神，二十四真出自然。Tao, that leads life to the harmony, does not stand any fuss. When you ... send Eight jing--effulgent deities, that live in your body--on veritable ways, only then twenty four Perfects will come out [to you] from the upper Heavens (from the 23th Chapt. of “internal” variant of *The Book*)⁵.

Thus, a Taoist adherent should make his internal souls (spirits 神) luminous, and that will enable him to observe his own entrails. Besides, this light will go outside, reach Skies and cause the return response of Higher Forces which supposedly must descend to Earth and reunite with the internal spirits of Taoist adherent who is perfecting himself. As we can see, the way to self-improvement does not stand any fuss: first you should get a clear idea of wisdom from the books and treatises, and then practice “actions” with deities in your own body. In the mentioned fragment from The Book it is said about naturalness (自然) that is true essence of a human: one must complete one’s own nature, calling out from it--but higher, celestial--spirits to the physical body.

It should be noticed that the medieval western theurgy suggested a similar “algorithm” of opening the adherent’s soul, its “alchemic treatment”: the first theurgic stage is that “in a state of

⁴ Ibidem, p. 167.

⁵ Huang Ting Jing with Comments (黄庭经集释). Comment by Liang, Qiu-zi and others. 2005. Beijing: Central Translation Press. Pp. 34-35.

meditation an invocation of Divine emanations takes place”, afterwards the latter “penetrate inside the Soul of person,” and yet through a few stages the “alchemic treatment of the soul” ends with preparation of Medicine and “revitalization” of the primary state of organism”⁶ As we can see, external alchemy, more popular in the West, than in the East, supposed the inalienable affecting of the internal world of human; the idea of Unity with the Universe and its “Divine emanations” is also evident.

It is *The Book* where for the first time in the history of organized Taoism it is stressed that the search of the higher state of existence should take place not outside a human being, but inside. “Only turning the eyes into oneself, not metaphorically, but in the most direct sense of this word--reviewing oneself from inside with efforts in the visual wandering on “cultural space” of one’s own body--a person can attain the state of the *xian*-immortal.”⁷ Such position is akin to the buddhistic one (comp. the methods of self-concentration aimed at spiritual self-improvement in different yoga practices that are actively reviving nowadays); this once again confirms the common roots of Taoism and Buddhism and explains the reason why the Indian Buddhism so easily got accustomed on Chinese soil, afterwards having combined with Taoism and Confucianism and forming the very Taoist-Buddhist-Confucianist syncretism (三教合一).

Naturally, a question arises: how accurate was the picture of internals that the ancient Chinese had, in order to force them to shine (using their own imagination) or to cause other mystic effects? As Sergey Filonov considers,

Taoist adherents and Taoist text of the Six Dynasties period (3rd–4th cent. – *Ya. Sh.*) describe the world of images, far from being at all times corresponding to the earthly world and those images in which a modern human perceives the world and himself in it⁸

In those distant times in China the art of treatment was better developed than in the West, and the location of the main internals was roughly known, but their exact “placing” by a Taoist adherent (but not by a doctor) was rather doubtful. Therefore, another question arises: in such an enigmatic way, even not imagining their own organs in their right places and, moreover, possessing real functions--how could a Taoist adherent effectively perfect himself, not only

⁶ Kleshchevich, Olga. 2013. The Content Problem of 16th–17th cent. Alchemic Treatise as a Manual for Individual’s Spiritual Perfection (Проблема содержания алхимического трактата XVI–XVII вв. как пособия по духовному совершенствованию человека). Abstract of Diss... Cand. of Culturology. St. Petersburg: Russian Pedagogical A. Gertsen University. P. 23.

⁷ Filonov, Sergey. 2011. Golden Books and Nephrite Letters: Taoist Written Monuments of 3rd–4th cent. (Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв.). St. Petersburg: St. Petersburg Oriental Studies. P. 169.

⁸ Ibidem, p. 212.

spiritually, but also physically? The only acceptable answer, from our point of view, is that the crucial role here is played by a firm belief which doesn't allow any doubt, and also clear visualization of certain organs in "the right place"--and, consequently, auto-suggestion that some certain processes take place with adherent's "I".

As it is generally known, the perception of the world comes from purely individual experience (the "reference point" is merely an exact person--only from the position of each person a special, unique picture of the world is imagined), consequently, the methods of "ascension" and perfection, surely supposing harmonizing with an environment, must be purely individual for every Taoist or other apologist. From this point of view, common and the only guidance of *The Book*, intended for all the Taoist adherents, does not appear to be completely rational. It can only be supposed that the way of achievement of the higher verity was single for everybody (there was only general "framework"), but exact manifestations depended on the personal traits of the adherent's individual nature.

According to *The Book*, only attentive reading, copying or verbal recitation of Taoist canons⁹ is enough--yet it promotes further absorbing of the adherent in the aura of Taoist conceptions of internal structure of human and invocation of the spirits, which causes further spiritual development and "ascending to the Skies" no less effectively than other, seemingly more effective methods (internal sight 内观, refusing from cereals 辟谷, strengthening of spiritual energy *jing* 固精¹⁰, perfection of energy *qi* 气¹¹, protecting the One 守一¹²)¹³ It should be supposed that the mentioned methods were practiced by Taoist recluses isolated from the society, while statesmen, having no opportunity to become recluses, but having great desire to perfect themselves (Huang Ting-jian also belonged to them), were mostly limited by attentive study of Taoist canons.

We should now consider how the methods of self-improvement expounded in *The Book* have been reflected in the life and works of Huang Ting-jian (黄庭坚, 1045–1105), the famous

⁹ E.g., only the "internal variant" of *The Book* should be read ten thousand times, and only in this case the treatise would influence adherent in positive way: 沐浴盛洁弃肥薰, 入室东向诵玉篇。约得万遍义自鲜, 散发无欲以长存。 *To wash oneself, to fill with purity, to refuse [in meal] fat and smoked, // To enter the room and, turning eastward, to recite hieroglyphs. To read exactly ten thousand times – and the content will naturally become bright, // To let the hair down, not to have any desires – in order to live long life* (from Chapt. 36 "Ablution", «沐浴章») [«Huang Ting Jing» P. 55].

¹⁰ *Jing* is the substance from which the person is born; that is "the main energy" that plays important role for accomplishing all the functions of body.

¹¹ *Qi* is the single spiritually-material substance of the world (pneuma), a part of which exists in every human being, and everything depends on its presence in the body: "when the pneuma suffers from harm, and desires triumph, then the energetic spirituality (*jing shen*) separates from the body" [Ge, Hong. P. 88].

¹² Protecting the One (United) is the concentration of attention on the certain part of the body.

¹³ Filonov, Sergey. 2011. Golden Books and Nephrite Letters: Taoist Written Monuments of 3rd –4th cent. (Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв.). St. Petersburg: St. Petersburg Oriental Studies. P. 167.

poet, calligrapher and statesman of North Song dynasty. Jiangxi province, where the poet was born, is the basic district of spreading and activity of such Taoist trends as the Way of Orthodox Unity (Zheng-yi, 正一派), School of Supreme Clarity (Shang-qing, 上清派), the Way of Clean Precision (诸如净明道) and more, so extraordinary popularity of *The Book* and the methods of self-improvement it describes are highly motivated in this region. Despite the fact that life and works of Huang T'ing-jian were influenced by all three religious-philosophical studies of old China, his insight into the essence of Taoism was the most notable; this determined the poet's philosophical and political views, literary creation, and even his art of calligraphy.

The very name of Huang T'ing-jian is closely related to *The Book's* name – they differ only in one character. One of the possible reasons of such “coincidence,” in the opinion of Liu Si-zhuan¹⁴, is the following (this version of origin of the poet's name is not connected with the name of *The Book*): since the elder brother was called Da-lin (大临), future poet was given the name of T'ing-jian (庭坚), and younger brother was later named Shu-da (叔达; in fact these were exactly the names of three out of the eight sons of the mythical emperor Zhuan-xu (颛顼, appr. 2514–2437 BC). All the sons were extremely talented, and together they were called 八恺 *eight joys*. It should be supposed that, giving children such names, their father Huang Shu (黄庶), on the one hand, prophesied good fortune to them, and on the other hand, followed the example of ancient wise lords, that was very widespread phenomenon in the Celestial Empire.

The name of Huang T'ing-jian can be also explained in another way. The Yellow Court is an important center of human organism, and its location is determined in various ways: the cavity under a belly-button, or the place above the stomach three *cun* (寸, unit of length approximately 3 cm) below belly-button; the “palace” of the Yellow Court is supposedly a spleen. Sometimes this term is also used to define the special energy *qi*, which is produced in the process of self-perfection. So, in *Meng xi bi t'an* (《梦溪笔谈》, 11th cent.) it is said:

黄庭，有名而无所，冲气之所在也。故养生家曰，能守黄庭，则能长生。Huang T'ing has the name, but does not have place, it's the place which fills with energy. Therefore, those who engage in life rearing, say that if [one] can guard Huang T'ing, one could have eternal life.¹⁵

¹⁴ Liu Si-zhuan. Huang Ting-jian and «Huang Ting Jing» (黄庭坚与《黄庭经》).

¹⁵ Shen, Kuo. 1998. *Meng Xi Bi Tan* (梦溪笔谈). Guiyang: Guizhou Public Press. P. 265.

Anyway, as to the location of the mysterious Yellow Court, Taoist adherents are convinced: it is worthy to train it to the 坚 *strong, reliable* state--and attaining the immortality is quite possible. (Note that in *The Book's* name the character 经 means 径, that is *way, path* to revealing the Yellow Court). From this point of view it can be assumed, that, having the corresponding last name (Huang) and cherishing Taoist traditions in the family, Huang T'ing-jian's father, who was good at "Tao of life rearing" (养生之道) in particular, thought this way and gave such a name to his son.

The second name of Huang T'ing-jian (字 子, given to a person in the age of 20, expressed the best features of its owner and was most often semantically related to the first name) is Lu Zhi (鲁直). Literal translation is: 鲁 *foolish; poor in mind*; 直 *direct, straightforward*; the meaning of dissyllabic lexeme is similar: 鲁直 *rough; rectilinear, sincere*. Some views of different researchers on the origin of the poet's second name are presented by Liu Si-zhuan¹⁶; here is the version which has a direct relation to our research. The very nature of the poet's second name is connected with the homonymy of Chinese language: the character 鲁 is homonymous to 努 *make efforts*; giving the second name to the son, his father skillfully hid one of the basic methods described in *The Book*--the method of "direct penetration inward" (中黄直透). Its essence is given in the *Large dictionary of Chinese Taoism*:

脐后闾前，中有一窍，曰关元，乃是理进下黄，升由黄道、直透中黄、上黄者。Behind the belly-button and before the "entrance," inside there is a hole called guan-yuan (acupuncture point of the middle meridian, three cun under the belly-button--Ya. Sh.)-- so nature enters lower xia-huang, rises along the middle meridian, straight penetrates into zhong-huang and shang-huang¹⁷.

It is said about the true energy *qi* (真气), which without any difficulty rises and goes down along the middle vein; *The Book* says about this fact:

上有黄庭下关元，后有幽阙前命门，呼吸庐间入丹田，玉池清水灌灵根，审能修之可长存。

Above is Yellow Court, down is guan-yuan, behind are kidneys (or: interkidney space), ahead is the "gate of life" ming-men (the place between kidneys--Ya. Sh.); when breathing gets to the stove (metaphor of a human

¹⁶ Liu, Si-zhuan. Huang Ting-jian and "Huang Ting Jing" (黄庭坚与《黄庭经》). [URL]: http://blog.sina.com.cn/s/blog_611bd4e4010189or.html.

¹⁷ Big Dictionary of Chinese Taoism (中华道教大辞典). 1995. Chief Ed. Hu, Fu-chen. Beijing: Chinese Social Scientific Press. P. 1180.

organism--Ya. Sh.) and enters dantian, clear water from the nephrite lake (mouth--Ya. Sh.) irrigates the root of life (tongue--Ya. Sh.)--this process can be perfected, and then eternal life is reachable (from the “External Chapter”)¹⁸.

As we can see, the adherent must make some effort (努力), and then *qi* energy will directly (直) flow to the proper areas of body. This is the method of improvement of one’s nature and crystallizing (cherishing) of one’s initial *qi*--when upper, middle and lower *dantians*¹⁹ in a human organism become three Yellow Courts (that is the reason of absence of one concrete location of this important point which gave name to *The Book*).

The character 庭 *t’ing* of the poet’s first name also has the meaning of “direct” (直). In the dictionary of “Er-ya” (《尔雅》, 3rd cent. BC) it is said: 庭，直也，直而且坚，故曰鲁直。 *T’ing--direct, direct and strong, that’s why it’s said “lu-zhi” (“direct, open, sincere”)*. The poet’s second name probably is the usual decoding of characters of his first name (as a rule, giving *zhi* to the child took place in such a way). Thus, the second name of Huang T’ing-jian (Lu Zhi) accumulated a few ideas among which there are some straight related to *The Book*.

From his childhood the future poet--though born in a Confucianist family--was submerged in the Taoist atmosphere. In the domestic library there was text of *The Book*-- young Huang T’ing-jian rewrote the treatise from the pattern of famous calligrapher Wang Xi-zhi (王羲之, 303–361); in mature age he practiced methods, described in *The Book*. His love for Taoism from young years is testified by such lines, written in eight-year age:

青衫乌帽芦花鞭，送君归去玉帝（一作明主）前。若问旧时黄庭坚，谪在人间今八年。Blue skirt, black hat, whip with reed flowers, // [I] see you off to the Nephrite emperor (or: Pure emperor). // If [the emperor] asks about Huang T’ing-jian from the old times, // [Answer that he] was thrown down to the secular world already eight years ago (from the poem “Seeing my friend off to take state exams”, 《送友人赴举》²⁰).

It should be supposed, that “Nephrite emperor” is the figurative name of the lord of that time; as we can see, future poet was sure of own “celestial” origin: celestials, allegedly, whipped him off to the people’s world for some guilt, so in his earthly life he should constantly aspire to

¹⁸ Huang Ting Jing with Comments (黄庭经集释). Comment by Liang, Qiu-zi and others. 2005. Beijing: Central Translation Press. P. 133-134.

¹⁹ *Dantian* is “the trunk of Tree of person’s life and psychical energy” (lower *dantian* is the root of *jing* and the source of *qi*, middle *dantian* is the root of *shen* spirit, and upper *dantian* is the root of wisdom) [Chen, Xiao-wang].

²⁰ Huang, Ting-jian. 2001. Complete Works (黄庭坚全集). Chengdu: Sichuan University Press. P. 175.

self-improvement in order to become the celestial immortal and in the end return to the Sky for eternal life.

In the poetry--both *shi* (诗) and *ci* (词) genres--Huang Ting-jian does not describe the exact process of self-perfection, but in disguised way he only writes about the state preceding to purification (“preparatory work”) or, on the contrary, about the consequences of an adherent’s internal work. In some poems of *shi* genre there are such references:

行役劳人望县斋，心如枯井垂（一作喜）尘埃。青灯帘外潇潇（一作萧萧）雨，破梦山根殷殷雷。

(In the trip [I] saw people who worked, contemplated districts [and felt] fast [of heart], // The heart is like dried-up well in which specks of dust hang (or: are glad). // In greenish flame of an oil-bearing lamp, behind the curtains rain drizzles (or: wind howls and rain), // Loud thunder has violated [my] sleep at the foot of the mountain) (from the poem “Wandering on service westward of the district, glad to see rain, on a commission send to Gong-jian dafu”, «行役县西喜雨寄任公渐大夫»²¹).

After such self-improvement *without* special psychotechnics and active internal work (sitting in half-conscious state 坐忘 and fast of heart 心斋²²) a person simply merges with nature and sees the very essence of the environment with quite different, “clean” eyes--but not with eyes polluted with stereotypes of society.

Huang Ting-jian, however, does not describe in his works the complicated manipulations of a Taoist adherent with his inner world--the manipulations to which *The Book* is devoted; only separate lexemes (*to sit in a half-conscious state, fast of heart* etc.) hint at poet’s attentive study and practice of the methods of Taoist self-improvement. For example, in the poem “Together with Zi Zhan-shu write on the last rhymes of the *Book of Yellow Court* and present to Taoist Jian” (“次韵子瞻书黄庭经尾付蹇道士”) the poet expressed his understanding of the self-improvement method offered by *The Book*. Let’s present an original and interlinear translation of this poem:

琅函绛简蕊珠篇，寸田尺宅可蕲（一说祈）仙。

高真接手玉宸前，女丁来谒粲六妍。

²¹ Huang, Ting-jian. Cited work. P. 283.

²² Fast of heart – long period of self-wiping from passions; according to «Zhuang-zi»: 气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。Let the spirit of life in you be empty and spontaneously respond to external things. The only Tao gathers in emptiness. Emptiness is a fast of the heart (from Chapt. 1 “Carefree Wondering”, «逍遥游»).

金龕（一说轮）闭欲形完坚，万物荡尽正秋天。
 使形如是何尘缘，苏李笔墨妙自然。
 万灵拱手书已传，传非其人恐飞骞。
 当付骊龙藏九渊，蹇侯奉告请周旋，纬萧探手我不眠。

Taoist books on bamboo planks fell down from Ruizhu [palace],
 The point between eyebrows and face--you can beg celestials for [longevity].
 Perfect Taoist adept stretches out his hands in front of Jade palace,
 Six graceful beautiful women came to the [table with] tasty dishes.
 The golden flute (or: a wheel) is closed--its form is perfect and strong,
 Lots of things have gone away--it is autumn now.
 [Celestials] made so that the forms [of things] are connected to the secular world,
 Brush and ink [of artists] Su and Li depict nature.
 Ten thousand spirits stretched hands – the books have been already passed,
 [But passed] not to this person, [he] is afraid that [the celestials] will fly away.
 [Books] have been passed to the Black Dragon who has hidden in a water depth.
 Jian then will tell [about it], [I] ask [the celestials] to float in the air,
 [I] weave [something] from weeds, stretch out my hands--I don't sleep.²³

Unfortunately, since we did not manage to find comments to this poem of Chinese literary critics, we can only speculate on its content. So, in the first line the author mentions the palace of Ruizhu that was situated in the world of Higher Purity (Shangqing), and supposedly from there the bamboo planks with the text of the “internal” variant of *The Book* were thrown into the frail (secular) world. Taoist Jian, whom Huang Ting-jian dedicated his poem to (unfortunately we did not find any information about him), was trying to get Taoist books from the celestials, but they were passed to the Black Dragon (骊龙, mythological creature, the owner of the wonderful pearl, which can be taken from his chin when the dragon is sleeping), who afterwards hid in the river depths--a symbol of the Taoist wise hermit, who does not show his wisdom to the people.

²³ Huang, Ting-jian. 2001. Complete Works (黄庭坚全集). Chengdu: Sichuan University Press. P. 243.

This testifies--in artistic, poetic way--that wise Taoist books (including *The Book*) are not easy of access for common people (from the secular world), and only Taoist adherents who constantly improve themselves can get these books.

Second line of the poem contains an allusion to *The Book*:

寸田尺宅可治生，若當決海百瀆傾。 [By means of] the point between eyebrows and face it is possible to exist, [it] is like a hundred large rivers flock to the sea (from the "Internal" variant, Chapt. 21 "Celestials' residence", «瓊室»)²⁴.

This chapter emphasizes the importance of an adept's face in the practice of self-improvement (in the point between eyebrows there is an important chakra Ajna). By using the 寸田尺宅 expression, poet in a hidden way speaks about Taoist Jian's life.

The fifth line of poem can be also interpreted in different ways. The phrase 金轮 has following meanings: 1) *the golden wheel (symbol of supreme power in Buddhism)*; 2) *the golden disk (figuratively about the Moon)*; 3) *sun* etc. The most suitable, in our opinion, in the context of poem is the translation of "Moon"--this is a traditional symbol of eternity, which, however, is constantly changing (Moon phases). Thus, Huang T'ing-jian by means of the Moon image renders strong, adamant and perfect nature of Taoist Jian, as well as fluctuation of time and coming of old age (the symbol of autumn).

Thus, according to *The Book of the Yellow Court*, the main in achievement of immortality is the Taoist concept of inner peace, concentration on the spiritual resources of the follower and waking up--through the power of imagination--so-called Internal Refulgences (*Nei-jing*, deities of all the internal organs) which, having found an echo in the outside world (External Refulgences, *Wai-jing*), contribute to the spiritual growth of the Taoist adept's organism and nurturing of *qi* energy. Various manipulations of adherents with own imagination, and also creative imagination and fantasy of the Chinese poets, which allowed them various reincarnations and incomprehensible wandering (e.g., to the celestials), testify to inexhaustible possibilities of human intellect, known to the Chinese already in those old times. Song poet Huang T'ing-jian, closely connected with *The Book* by his both names, highly appreciated this fundamental treatise on Taoist internal alchemy; he studied and practiced the methods of self-improvement described in it. In his poetic works, however, there are very few direct references on the text of *The Book*; this testifies that it was rather closed for masses and also indicates the mystery of the Taoist study.

²⁴ Huang Ting Jing with Comments (黄庭经集释). Comment by Liang, Qiu-zi and others. 2005. Beijing: Central Translation Press. P. 100.

SUMMARY

The Role of Imagination of Ancient Chinese in Taoist Treatise “Huang Ting Jing” (“The Book of Yellow Court”) and its Reflection in Life and Works of Huang Ting-jian

The Book of Yellow Court (originated, according to different estimations, in the 2nd cent. BC) is the fundamental Taoist internal alchemy treatise devoted to self-improvement and visualization of spirits. The article highlights some aspects of Taoist adept's practice on his way towards self-improvement related to ancient Chinese beliefs about the human body and human existence in the universe. The reflection of teachings of *The Book* in the life and works of the Chinese Song era (960–1279) poet Huang Ting-jian has been also shown; the detailed analysis of some of his poems has been made.

The key idea of this article is the Taoist concept of inner peace, concentration on spiritual resources of the follower and waking up--through the power of imagination--so-called Internal Refulgences (*Nei-jing*, deities of all the internal organs) which, having found an echo in the outside world (External Refulgences, *Wai-jing*), contribute to the spiritual growth of the Taoist adept's organism, nurturing of *qi* energy and, what is the most important, conception and cultivation of the Taoist immortal embryo, which is aimed to bring immortality to the adept. Taoist adherent's various manipulations with the imagination, as well as creative imagination of Chinese poets that allowed them different transformations and incomprehensible journeys (e.g., to the Celestials), indicate the infinite possibilities of the human intellect, that Chinese people have already known in those old times.

236

KEYWORDS

“Huang Ting Jing”, internal sight, internal and external spirits, methods of self-improvement, *shi* and *ci* poetry, allusion

BIBLIOGRAPHY

1. Big Dictionary of Chinese Taoism (中华道教大辞典). 1995. Chief Ed. Hu, Fu-chen.
2. Ge, Hong. 1999. Baopu-Zi (Баопу-Цзы). St. Petersburg: St. Petersburg Oriental Studies.
3. Huang, Ting-jian. 2001. Complete Works (黄庭坚全集). Chengdu: Sichuan University Press.
4. Huang Ting Jing with Comments (黄庭经集释). Comment by Liang, Qiu-zi and others. 2005. Beijing: Central Translation Press.
5. Kleshchevich, Olga. 2013. The Content Problem of 16th–17th cent. Alchemic Treatise as a Manual for Individual's Spiritual Perfection (Проблема содержания алхимического трактата XVI–XVII вв. как пособия по духовному совершенствованию человека). Abstract of Diss... Cand. of Culturology. St. Petersburg: Russian Pedagogical A. Gertsen University.
6. Liu, Si-zhuan. Huang Ting-jian and “Huang Ting Jing” (黄庭坚与《黄庭经》). [URL]: http://blog.sina.com.cn/s/blog_611bd4e4010189or.html.
7. Shen, Kuo. 1998. Meng Xi Bi Tan (梦溪笔谈). Guiyang: Guizhou Public Press.
8. Filonov, Sergey. 2011. Golden Books and Nephrite Letters: Taoist Written Monuments of 3rd–4th cent. (Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв.). St. Petersburg: St. Petersburg Oriental Studies.
9. Wang, Fu-zhi. 1981. Zhuang-zi with comments (庄子解). Beijing: Chinese Press.
10. World Taijiquan Association Website. [URL]: <http://taiji-bg.com>.
11. Zhang, Zhen-qian. “Discussing Huang Ting Jing's Influence on Lu You” (论《黄庭经》对陆游的影响). Journal of Beijing Technological University (Social and Scientific Sciences) 13 (1). [URL]: <http://www.docin.com/p-287044021.html>.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESSEJE

PISANIE W POPRZEK DYSKURSÓW.

EMANCYPACYJNY POTENCJAŁ PROZY SYLWII CHUTNIK

DOBROŚŁAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA

Uniwersytet Gdański

Jak zauważył Włodzimierz Karol Pessel, w projektach dotyczących Warszawy „coraz węższe są linie demarkacyjne między artystami, społecznikami i badaczami, architektami i pomysłodawcami artystycznych interwencji”¹. To, co dotąd jawiło się jako pewien postulat teoretyczny (interdyscyplinarność, powiązanie świata akademickiego, biura projektowego, przestrzeni społecznego działania i ulicy), w najnowszej varsavianistyce znajduje coraz ciekawsze realizacje². W tym odświeżeniu sposobów interpretowania miasta oraz powiązania go z przestrzenią działania niemalą rolę odrywała (i nadal odgrywa) Sylwia Chutnik.

¹ W.K. Pessel, *Nowa fala varsavianistyki*, [w:] *Miasto na żądanie. Aktywizm, polityki miejskie, doświadczenia*, red. Ł. Bukowiecki, M. Obarska, X. Stańczyk, Warszawa 2014, s. 244.

² Na szczególną uwagę zasługują takie książki/projekty, jak *Stacja Muranów* Beaty Chomątowskiej, *Festung Warschau* Elżbiety Janickiej czy seria spacerowników miejskich, w tym jedna z ciekawszych realizacji tego gatunku: *Warszawa kobiet* Sylwii Chutnik. Wymienione tytuły nie ograniczają się do tekstów książek, ale łączą się z różnymi działaniami w przestrzeni miejskiej, czy to w postaci przewodnickich spacerów, czy też w sprzężeniu z dzielnicową inicjatywą społeczno-kulturalną (jak w przypadku *Stacji Muranów*). Wśród varsavianów sytuujących się na pograniczu różnych

Analizując twórczość Chutnik, możemy dostrzec ciekawe i, jak sądzę, bardzo owocne, sprzężenie różnych dyscyplin i obszarów działania. Pisarka, będąc jednocześnie m.in. kulturoznawczynią, absolwentką Gender Studies, doktorantką na Uniwersytecie Warszawskim, aktywistką miejską, prezeską Fundacji Mama oraz przewodniczką po Warszawie, zdaje się korzystać z całego instrumentarium wypracowanego w ramach poszczególnych zawodowo-biograficznych doświadczeń. Twórczość warszawskiej autorki jest nie tylko mocno zakorzeniona w teoriach feministycznych i badaniach nad płcią kulturową (*gender*), ale także obficie czerpie m.in. ze studiów miejskich (*urban studies*), badań nad pamięcią (*memory studies*), rozmaitych ruchów emancypacyjnych oraz aktywności miejskiej. Wszystko to zdaje się przenikać do jej prozy, przy czym ani przez chwilę jej teksty nie tracą na swojej literackości³.

Cechą charakterystyczną prozy Chutnik jest jej silne powiązanie z miejskością oraz z „warszawskością”. Celowo rozdzielam te kategorie, mimo iż w tekstach autorki stanowią one nierozłączną parę. Świat przedstawiony, a bardzo często również główny bohater tej literatury to po prostu miasto Warszawa. Nie tylko nasycenie tych tekstów realiami topograficznymi, społecznymi i kulturowymi, ale także liczne odwołania intertekstualne do wcześniejszych tekstów o Warszawie, wpisują te książki w bogatą tradycję varsavianistyki. Jednocześnie jednak sposób, w jaki autorka wykorzystuje kategorie przestrzenne można rozpatrywać na poziomie bardziej ogólnym. Tym samym moja interpretacja będzie meandrowała między analizą warszawskości tekstów Chutnik (z jej kulturowymi, społecznymi, intertekstualnymi i urbanistycznymi uwikłaniami) a samym sposobem posługiwania się kategorią przestrzeni (i wiążącym się z nią potencjałem performatywnym i emancypacyjnym).

Mówiąc o mieście, trzeba mieć świadomość niezliczonych nawarstwień zjawisk przynależących do różnych, często kontrastowych obszarów. „Miasto jest zawsze sumą rywalizujących i uzupełniających się funkcji, wyrażających się w wybranych formach”⁴. Łącząc w sobie *bios*, *techné* i *logos*, staje się areną złożonych, wielopłaszczyznowych, kłączowych wręcz relacji. Miasto rozpatrywać można jako „szczególnie ważny sposób produkcji i doświadczenia przestrzeni kulturowej”⁵. Składa się na nie płatanina tego, co realne i tego, co wyobrażone, na plan/y miasta nakładają się mapy mentalne mieszkańców. Jest wreszcie przestrzenią, w której

dziedzin warto również wymienić m.in. *Archimapy* (wydawane przez Muzeum Powstania Warszawskiego), dostępne również w formie bezpłatnej aplikacji na telefon. Należy przy tym wspomnieć, że autorką jednej z tych map (*Ancymapa. Warszawa dla dzieci*) jest Sylwia Chutnik.

³ Pojęcie literackości już dawno wyzbyło się roszczeń do czystości gatunkowej. Przeciwnie, podkreślanie heterogeniczności, przekraczanie gatunków, przecinanie dyskursów, mieszanie różnych form ekspresji stanowi jeden z głównych środków, jakimi posługuje się współczesna literatura. Zob. m.in. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014; R. Nycz, *Sylny współczesne*, Kraków 1996.

⁴ M. Leśniakowska, *Warszawa: miasto palimpsest*, [w:] *Chwała miasta*, red. B. Świątkowska, Warszawa 2012, s. 101-102.

⁵ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 304.

kumuluje się przeszłość i nasz stosunek do niej. Miasto wytwarza i przechowuje mity, kreuje porządki i hierarchie wartości⁶, dlatego, jak podkreśla Ewa Rewers, „jest znakomitym, bo wielowarstwowym i wielofunkcyjnym, lustrem terażniejszości”⁷. Z drugiej strony, właśnie dzięki temu, stanowić ono może arenę oporu wobec dominujących dyskursów i wzorców tożsamości.

Warto dodać, iż posługując się kategorią przestrzeni, wykraczamy poza jej wymiar fizyczno-terytorialny i postrzeganie jej jedynie jako magazynu czy kontenera. Dzisiaj pojęcie to funkcjonuje w różnych, często sprzecznych ze sobą wymiarach, a najciekawsze rozpoznania wyłaniają się z postrzegania go jako kategorii relacyjnej.

Przestrzeń to społeczna produkcja przestrzeni jako wielowarstwowy i sprzeczny w sobie proces społeczny, jako specyficzne umiejscawianie (*Verortung*) kulturowych praktyk, jako dynamika relacji społecznych, niosąca w sobie możliwość przestrzennych zmian. Zwłaszcza zmiany oblicza miast i krajobrazów, dokonujące się w wyniku przestrzennego podziału pracy pozwalają dostrzec wyraźnie, w jakiej mierze przestrzeń może być kształtowana przez kapitał, pracę, restrukturyzację ekonomiczną oraz relacje społeczne i konflikty⁸.

Przyjęcie takiej, poszerzonej definicji przestrzeni okazuje się szczególnie pożyteczne w przypadku analizowania sytuacji społecznej, kulturowej i egzystencjalnej rozgrywanej w mieście, gdyż „perspektywa przestrzenna stwarza [...] możliwość analizowania postrzeganych łącznie niewspółmiernych oboczności z życia codziennego, wzajemnego oddziaływania struktur oraz indywidualnych decyzji, które dotychczas realizowano raczej odrębnie”⁹.

Badania w ramach *urban studies* ogniskują się wokół takiego pojęcia przestrzeni, które ujawnia wewnętrzne konflikty, strategie władzy oraz przebieg dyskursów¹⁰ i właśnie z taką przestrzenią mamy do czynienia w kontekście tekstów Sylwii Chutnik.

W twórczości autorki *Kieszonkowego atlasu kobiet* ważną rolę odgrywa miejskość jako taka¹¹, ale nie bez znaczenia jest sam charakter Warszawy. Jest to miasto, którego tkanka na skutek rozmaitych transformacji i tąpnięć historii ulegała licznym, dramatycznym przeobrażeniom.

⁶ Tamże, s. 304-305.

⁷ Tamże, s. 305.

⁸ D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 342.

⁹ Tamże, s. 365.

¹⁰ Tamże, s. 346-347.

¹¹ Notabene, Warszawę traktuje się czasami jako synonim miejskości jako takiej. Jacek Dukaj w swoim eseju o miejskości pisze: „Kiedy jestem w Krakowie, wiem, że jestem w Krakowie, kiedy jestem we Wrocławiu, wiem, że jestem we Wrocławiu, a kiedy jestem w Warszawie – wiem, że jestem w mieście. Warszawa jest naszym Miastem. W tym sensie Miastem Ameryki Północnej – tamtejszym powszechnikiem miasta – jest Nowy Jork, zaś Miastem Azji Wschodniej – Hongkong (w coraz większym stopniu także Szanghaj). Mówiąc «miasto», myślimy «Warszawa»; mówiąc «Warszawa», myślimy «miasto». Przynajmniej ja”. J. Dukaj, *Miasto płynie*, [w:] *Chwała miasta*, red. B. Świątkowska, Warszawa 2012, s. 20-21.

Specyfika Warszawy polega na tym, że stolica Polski nie tylko przeżyła wojenny kataklizm, własną śmierć, lecz w tym, że miasto to stało się areną gigantycznej transformacji społeczno-demograficznej. Stąd struktura społeczna nijak nie odzwierciedla się w warszawskiej topografii. Warszawy XXI wieku, w widowym odróżnieniu od Paryża czy Londynu, nie ufundowało stopniowe narastanie, lecz szereg zerwań. Nowa fala warsawianistyki tym różni się od poprzedniej, że co prawda z różnym skutkiem, ale systematycznie wykształca świadomość wielowarstwowości miasta. „Budowę” Warszaw podejmuje, by jakoś sobie z tą lataniną samodzielnie poradzić – bez osuwania się w nostalgię¹².

Warszawa fascynuje, odpycha i przyciąga. Jak podkreśla Sylwia Chutnik we wstępie do swojego spacerownika: „Pozwoliłam sobie na zabawę z miastem, z tym trudnym przypadkiem choroby o nazwie Warszawa. Gdzie miłość i fascynacja to proces długotrwały, a romantyczne zakochanie się od pierwszego wejrzenia nie wchodzi w grę”¹³.

Można powiedzieć, że teksty Chutnik to konsekwentnie proza miejska. Akcja praktycznie wszystkich jej utworów rozgrywa się w Warszawie (część opowiadań z tomu *W krainie czarów* rozgrywa się w Sosnowcu). Nawet jeżeli miejsce akcji jest zlokalizowane poza miastem, a tak jest w przypadku powieści *Dzidzia*, Warszawa pozostaje w tle i stanowi niezbędny punkt odniesienia. W przypadku tej książki można powiedzieć, że rozgrywa się ona w cieniu wspomnienia powstania w getcie i powstania warszawskiego. Nieco inaczej sytuacja wygląda też w przypadku opowiadania otwierającego tom *W krainie czarów*. Choć przebywamy poza miastem, akcja toczy się na działce, która przecież stanowi residuum życia miejskiego, jest jego odbiciem, dopełnieniem.

Narracje Chutnik osadzone są w realnej topografii Warszawy. Z niemal werystycznym odtworzeniem przestrzeni mamy do czynienia nie tylko w spacerowniku, w którym znajdują się mapy i dokładne zapisy tras zwiedzania, ale również w powieściach i opowiadaniach. Akcja *Cwaniar* rozpoczyna się na cmentarzu Bródnowskim, *Kieszonkowego atlasu kobiet* na bazarze przy Grójeckiej. Bohaterowie krążą po warszawskich ulicach, zaglądają na podwórka, handlują na bazarze, a wszystkie miejsca, o których mowa można bez trudu zlokalizować na mapie.

Halina przeszła szybko przez Rynek, uśmiechając się mimowolnie do ulubionego fresku Stryjeńskiej na rogu ze Świętojańską. Skręciła na Górę Gnojną. Dobrze, że to wtorek, bo nie było dużego tłoku i tylko nieliczni turyści bląkali się z pomiętymi mapami¹⁴.

¹² W. K. Pessel, dz. cyt., s. 244.

¹³ S. Chutnik, *Warszawa kobiet*, Warszawa 2011, s. 5.

¹⁴ Taż, *Cwaniary*, Warszawa 2012, s. 43.

Halina skręciła na Kanoninę, odruchowo dotykając wielkiego dzwonu – niby na szczęście, na dotyk wszystkiego najlepszego. Pomyślała o swoim mieszkaniu, o parzącym słońcu i jeszcze o tym, że bardzo by chciała teraz odpoczywać, wylegając się jak kot. Przecięła dziedziniec Zamku, omijając slalomem wycieczkę pstrykającą zdjęcia w powietrzu, chmurom i temu dziwnemu zapachowi luksusowych hoteli położonych w centrum miasta¹⁵.

Warszawa w tekstach Chutnik to nie tyle stolica czy atrakcja turystyczna, ale przestrzeń codziennego doświadczenia. Czytelnik poznaje to miasto z perspektywy jego mieszkańców. Nawet nazwy, jakie padają w książkach, pochodzą z miejskiego slangu i są rozpoznawane tylko przez miejscowych, tak jak w tym fragmencie: „Trzeciego sierpnia Anna pojechała tramwajem z ronda Gierka do matki zamieszkałej na Siennej, tuż przy cmentarzu”¹⁶. „Rondem Gierka” kierowcy nazwali tory kolejowe w okolicach Dworca Centralnego, w miejscu, w którym zbiega się Aleja Jana Pawła II z Alejami Jerozolimskimi. Nazwa ta stanowi symbol nieudanych rozwiązań komunikacyjnych, „drogowej fuszerki” i zakorkowanych objazdów¹⁷.

Sylvia Chutnik w swoich tekstach nie tylko odtwarza Warszawę fizyczną, ale również tę kulturową. Jej prace są nasycone odniesieniami intertekstualnymi, są w twórczy sposób wrośnięte w literacką tradycję tekstów o Warszawie. Z nawiązaniem mamy do czynienia zarówno na poziomie gatunku, autorka odwołuje się na przykład do *urban legends*, ballad podwórzowych, ballad dziadowskich czy reportaży, jak i konstrukcji świata przedstawionego – teksty te wpisują się w poetykę warszawską i w to, co można nazwać syndromem warszawskim, a więc specyficznym stosunkiem do pamięci i przestrzenności, który wiąże się z poddawaniem w wątpliwość tego, co realne i zastępowanie obrazu zlepką złożoną z tęsknot, pragnień i wspomnień¹⁸. Chutnik obficie czerpie z literatury varsavianistycznej, czy to na zasadzie cytatu, jak w *Kieszonkowym atlasie kobiet*, w którym ważną rolę odgrywają powracające piosenki podwórkowe¹⁹ (podkreślony zresztą zostaje ich wpływ na imaginarium bohaterki), czy odwołania, np. gdy jedna z bohaterek *Cwaniar* zainspirowana miniętym domem Poli Gojawiczyńskiej, myśli o napisaniu nowej wersji *Dziewcząt z Nowolipiek*. Tekst literacki może też stanowić dla autorki punkt zawężenia akcji całej powieści. Akcja *Kieszonkowego atlasu kobiet*

¹⁵ Tamże, s. 45.

¹⁶ S. Chutnik, *W krainie czarów*, Kraków 2014, s. 33.

¹⁷ „Rondo Gierka nazwane przez drogowców byłoby więc w Warszawie symbolem wielkiej drogowej fuszerki, niedotrzymanych terminów, zakorkowanych objazdów, z którymi kierowcy zmagają się do dziś. Inaczej niż w innych miastach (Sosnowiec, Włocławek, Piotrków Trybunalski), gdzie rondo I sekretarza powstały ku jego chwale”. J. Osowski, *Gdzie jest „rondo Gierka”? Nazwa bardzo trafna*, „Gazeta Wyborcza” 19.02.2012. Dostępny na:

http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,11173679,Gdzie_jest_rondo_Gierka_Nazwa_bardzo_trafna.html [dostęp 28.05.2015].

¹⁸ Szerzej piszę o tym w artykule *War-san! Przestrzeń Warszawy utkana z pamięci*, „Aspekty” 2014, nr 1.

¹⁹ Autorka na końcu książki umieszcza informacje o pochodzeniu owych cytatów: są to m.in. fragmenty piosenek podwórkowych Bronisława Wieczorkiewicza (zebrane w tomie *Warszawskie ballady podwórzowe*).

rozgrywa się na ulicy Opaczewskiej, której został poświęcony wiersz Jana Janiczka *Ulica Opaczewska*. Tekst utworu wpisany został w przestrzeń miasta w formie upamiętnienia na pomniku „Barykada Września”: „Ja jestem zła ulica! Nie przystępuj do mnie/ Najeźdźco, który niesiesz śmierć samolotową” i dalej: „Ja jestem zła ulica, lecz choć bój doskwiera/ Nie wpuszczę cię do miasta, gwałcicielu krwawy.../ Ja – pani Opaczewska – bronię dziś Warszawy”²⁰. Spięcie tych dwóch tekstów nie służy jedynie efektownemu zestawieniu. Książka Chutnik, eksploatująca i przewartościowująca miejskie kody związane z doświadczeniem i pamięcią wojny (głównie z perspektywy kobiet), wyraźnie nawiązuje do gniewnego, bojowego nastroju wiersza, w sposób nieco przewrotny rozwijając genderowy model pamięci miasta. Z kolei *Cwaniary* stanowią żeńską odpowiedź na jedną z ważniejszych narracji warszawskich: *Złego* Leopolda Tyrmanda.

Twórczość Chutnik jest gęsta od metaforyki przestrzennej, w jej tekstach ozywają metafory i symbole związane z miastem, mapy mentalne przecinają się z mapami topograficznymi, w sposobie opisu poruszania się po mieście bohaterów oraz w próbie zapisu ich doświadczeń i traum dopatrzeć się można różnych form oporu wobec zastanej rzeczywistości. Wnikliwa analiza tych wszystkich poziomów, metafor i wpisanych w fabułę narzędzi krytycznych wymagałaby dużo obszerniejszego studium. Dlatego w tekście tym skupię się jedynie na pewnej grupie zabiegów narracyjnych, które mają w sobie potencjał emancypacyjny, rozsadzają zacementowane schematy poznawcze i pomagają wyjść poza interpretowanie rzeczywistości przez pryzmat kultury dominującej. Moja uwaga zwrócona zostanie głównie w stronę społecznie produkowanej przestrzeni.

Sylwia Chutnik w swoich tekstach pisze w poprzek tradycyjnych podziałów na centrum i margines oraz na przekór polityce historycznej, utartym w przestrzeni fizycznej, symbolicznej i społecznej podziałom na „my” i „oni”. Wydobywa stereotypy i kulturowe klisze dotyczące różnych grup społecznych, po czym świadomie je ignoruje. Bohaterami swoich tekstów czyni przede wszystkim osoby znajdujące się na marginesach, wykluczone między innymi ze względu na płeć, wiek, pochodzenie etniczne, status ekonomiczny czy orientację seksualną. W zbiorze *Mówi Warszawa*, którego koncepcja jest oparta na wpisaniu w mapę miasta opowiadań pisarzy związanych z Warszawą, swoją bohaterką uczyniła Bożenę, starzejącą się prostytutkę²¹. W *Kieszonkowym atlasie kobiet*, oprócz sylwetek głównych bohaterów: Czarnej Mańki, pani Marii, Marysi i paniopana Mariana, otrzymujemy całą galerię postaci: matek gastronomicznych, handlarek bazarowych czy matek klozetowych. Chutnik z wrażliwością i bez oceniania opisuje

²⁰ J. Janiczek, *Ulica Opaczewska*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Ulica_Opaczewska_w_Warszawie [dostęp 13.04.2015].

²¹ Opowiadanie to zostało włączone w późniejszy zbiór *W krainie czarów*.

najróżniejsze, często zdegradowane rejony warszawskiej rzeczywistości, które rzadko kiedy przebijają się do ogólnej świadomości.

W przywoływanych tekstach znaleźć możemy różne formy oporu wobec hegemonii dominujących dyskursów. Feministyczne krytyczki udowadniają, iż posłużenie się kategoriami przestrzennymi w celu wydobywania głosu grup marginalizowanych i mniejszości może okazać się niezwykle skuteczne. Przykładem może być *Warszawa kobiet*, w której na jaw wychodzi wiele kobiecych historii. Chutnik w swoim prekursorskim projekcie podkreśla:

Warszawianki fundowały klasztory, budynki użyteczności publicznej, projektowały i rzeźbiły, uczyły nowe pokolenia, pisały książki i opiekowały się biednymi i chorymi. Gdzie one teraz są? W podręcznikach szkolnych? Na trasach tradycyjnej wycieczki miejskiej? A może w przepastnych tomach opisujących walczone dzieje naszego kraju? Otóż nie ma ich nigdzie²².

W takim wypadku władzę oddziałującą w sposób dyskursywny możemy rozpatrywać jako rodzaj językowej/poznawczej zasłony, która uniemożliwia dostrzeżenie tego, co znajduje się poza mapą. Miejscy aktywiści udowadniają, że odzyskanie zamazanych i zniekształconych linii historii jest możliwe. Okazuje się, że posłużenie się kategorią mapy, wczytanie się w miasto jak w palimpsest, na którym pozostały ślady przeszłości, umożliwia np. odtworzenie, „odgrzebanie” (jak sama o tym mówi Sylwia Chutnik) pamięci o kobietach.

Dyskurs według Michaela Foucaulta to pewna forma władzy, jak sam to określa, jest to „zbiór wypowiedzi należących do jednego systemu formacyjnego”²³, a tym samym jest to system, w którym możliwe jest zaistnienie wiedzy. Możemy więc mówić o pewnej siatce, w ramach której, poprzez komunikację, nasza rzeczywistość jest porządkowana i kreowana. Stąd też postulat Foucaulta, by władzę i wiedzę analizować w ścisłym, wzajemnym powiązaniu. Teksty Chutnik można interpretować w kategoriach prób przerwania czy rozbrojenia nienaruszalności i przezroczystości dominujących dyskursów, które, oparte na różni, produkują i podporządkowują sobie tych, których umieszczają na marginesach. Notabene, w punktach tych możemy mówić o pewnym współbrzmieniu krytyki postkolonialnej, feminizmu i zwrotu przestrzennego.

Jednym z kluczowych sposobów rozbijania owych dyskursów w prozie Chutnik jest sposób prowadzenia narracji. Najbardziej charakterystyczną cechą tej narracji jest jej heterogeniczność. Określenia z języka potocznego, mówionego, mowy środowiskowej splecione

²² S. Chutnik, *Warszawa kobiet...*, s. 7.

²³ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 140.

są z terminologią naukową, językiem symbolicznym, religijnym czy poetyckim. W wielu fragmentach narracja ta wydaje się być złożona z wziętych z rzeczywistości przetworzonych struktur dyskursywnych.

Topografia jest niezmienna: najpierw warzywa i owoce, najbliżej ulicy, żeby się ten olów uleżał na skórkach. Potem pieczywo – „buleczki prosto ze Szczyrku”. I nabiał – „zawsze świeże” na zielono leży z mięsem w rzędzie drugim. Są jeszcze zagubione budy z antykwariuszami jak z powieści Borgesa. Znajdziesz tam każdą książkę, której szukasz. Tylko tam tak ciasno, że jak jedną wyjmiesz z półki, to cała buda się rozsypie. Sprzedawcy wyglądają jak zakładki, jak szare Filifionki, jak kurz.

Na bazarze jest wreszcie oddzielny sektor konfekcji używano-latanej i na końcu elita. Bez stoisk i opłat, bez czajników na prąd i kluczy do publicznego kibla²⁴.

Narratorka wsłuchuje się w język miasta, rejestruje to, co jest w zasięgu wzroku. Nie rozdziela na kulturę wysoką i niską, dla niej wszystko to istnieje w silnym splocie, jest częścią większej, jakby organicznej całości. Język tej prozy nie stygmatyzuje, przeciwnie, wykorzystuje pojęcia i kategorie, które na ogół wykorzystywane są do piętnowania (jak na przykład starucha, dziad, bazarowa, stara kurwa), przejmując je i wywracając, wprowadza do opisu, tak że tracą one swoją uprzedmiotawiającą moc.

Sposób, w jaki nakreśla świat przedstawiony można porównać do brikolażu (bricolage)²⁵. Chutnik korzysta z różnych obszarów języka, jego skrawków, fragmentów i symboli, po czym je łączy w sposób nieoczywisty: przelamuje znane zwroty, przekręca konotacje, reinterpretuje symbole. Splata je ze sobą, rozbrajając niejako ich dyskursywną moc.

Narratorka, będąc jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz opisywanego świata, zbliża się do swoich bohaterów, by uchwycić to, co najcenniejsze dla ich egzystencji. Dlatego tak ważny jest dystans, ironia i pisanie w poprzek języka. Choć pisze jakby z wnętrza opisywanej kultury, nie rości sobie pretensji do zawłaszczającej wszechwiedzy. Raczej wizytuje ten świat, wsłuchuje się w niego.

W sposobie prezentacji bohaterów możemy upatrywać „antropologicznego przesunięcia perspektywy”. Koncepcja ta, przedstawiona przez Tomasza Rakowskiego w książce *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, postuluje spojrzenie na osoby

²⁴ S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2013, s. 5.

²⁵ Zob. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001; J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

doświadczone przez ubóstwo i niedostatek nie przez pryzmat kultury dominującej, skłaniającej do interpretowania tego świata w kategoriach niedoboru bądź opóźnienia kulturowego (a nawet braku kultury), ale jako wyraz pełnoprawnego humanistycznego doświadczenia.

To „antropologiczne przesunięcie”, antropologiczna wizytacja świata człowieka zdegradowanego, pozwala natomiast wreszcie dostrzec, poprzez własne „niedziałanie” i owe szczególne współczujące myślenie – że nie są to światy „puste”. Pozwala na to, by z całą powagą (z całą uwagą) uznać ten inny, obcy sposób funkcjonowania w świecie, pełen napięć, niepokojów, lęków społecznych, jako istniejący *par excellence* i opisać wreszcie, tak jak zalecał to Valentine, pełnoprawne doświadczenia i sposoby bycia ludzi biednych i zubożałych. Opisać wewnętrzny, kulturowy świat człowieka zdegradowanego²⁶.

Badania etnograficzne Tomasza Rakowskiego dotyczyły konkretnych grup społecznych – ludzi zdegradowanych społecznie i ekonomicznie, którzy na skutek transformacji znaleźli się na marginesach społecznej uwagi – bezrobotnych, zbieraczy i kopaczy z biedaszybów. Tym, co łączy z tekstami Chutnik, jest pewien typ antropologicznej wrażliwości, umiejętność dostrzeżenia osób i grup społecznych znajdujących się na marginesach dominującej kultury. Warszawska autorka pisze o tych, którzy, jak sama określa w najnowszym zbiorze opowiadań, cierpią „na deficyt czarów”²⁷. Chutnik daje głos tym, którzy żyją poza sceną wielkich zdarzeń, lub – nawet jeśli biorą w niej udział, pozostają niewidoczni. Pozwala wybrzmieć opowieściom o życiu ludzi, którzy – podobnie jak opisywani przez Rakowskiego bezrobotni – znajdują się na marginesach społecznej uwagi, a tym samym, odebrane zostało im prawo do własnej historii i kulturowego samostanowienia. W swoich powieściach i opowiadaniach opisuje oddolne praktyki użytkowania miasta i przestrzeni, przybliża czytelnikowi okruchy codzienności, drobne incydenty.

W świecie odtwarzanym przez Chutnik ogromną rolę odgrywają nie tyle słowa, co zwyczajne wydarzenia, proste gesty, sposoby posługiwania się ciałem. Kulturowe i egzystencjalne życie jej bohaterów organizuje się wokół przestrzeni i przedmiotów, jest silnie zakorzenione w materii. Wszystko to, co ważne, wydarza się jakby pod powierzchnią zwykłych zdarzeń.

To, co ludzie mówią, jest bardzo często marnym kluczem do tego, jak myślą i żyją, co znaczy, że ów wewnętrzny świat kultury nie zawiera się w prosty sposób w słowach, deklaracjach i zachowaniach. Jest to raczej w dużym stopniu rodzaj wiedzy „cichej” i bezsłownej”, wiedzy bez wyraźnego jej określenia. Ta

²⁶ T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Gdańsk 2009, s. 22.

²⁷ S. Chutnik, *W krainie czarów...*, s. 9.

niewidzialna rzeczywistość, kulturowa wiedza jednak istnieje, jak wszyscy wiemy, i w sposób realny kształtuje nasze zachowania, nasz sposób bycia czy percepcję²⁸.

Życie warszawskich bohaterów wypełniają drobne, codzienne obowiązki, powtarzalne czynności, gesty i rytuały.

W małym dwupokojowym mieszkaniu na Opaczewskiej bałagan robił się praktycznie sam. Wystarczyło zamknąć oczy lub zgasić światło, a papiery i kurz mnożyły się i pączkowały. Dwudziestoletnia Mańka wdychała tylko głęboko, nakładła fartuch po pracy na bazarze i zaczynała obchód. Przedpokój: krzywo położone buty. Trzeba wyrównać. Ale zaraz, strasznie ubłocone. Trzeba więc usiąść ze szmatką i wyczyścić. Adidasy, trampki i stare kozaki. Przy reszcie rodziny jej buty wyglądały najgorzej. Nigdy nie miała siły, aby pomyśleć o czymś dla siebie. Ubrania zносиła do ostatniej nitki, buty wymieniała tylko w przypadku, jeśli w podeszwie robiła się dziura. Szuru-bur, w jedną i drugą stronę. Buty lśniły. Można je było równo poukładać obok siebie. Od najmniejszych po największe. Nie, może lepiej jedno za drugimi. W parach, w gotowości do wymaszerowania²⁹.

Opis sprzątania ciągnie się przez kilka następnych stron. W charakterystyczny dla narracji Chutnik sposób – na pół ironicznie, na pół poważnie, opisane zostały działania, które można scharakteryzować jako krzątactwo. Wydaje się, że ironia, jaką posługuje się autorka, posłużyć ma zachowaniu pewnego dystansu do ról i wykonywanych zadań. Ciepła ironia wpleciona w opis krzątania się Mańki służy egzystencjalnemu dowartościowaniu tego typu czynności, przy jednoczesnym obnażeniu kulturowego (a więc umownego) przyporządkowania tego rodzaju aktywności kobietom. Domowa praca kobiet: sprzątanie, gotowanie, zajmowanie się dziećmi, osobami starszymi i chorymi zwykle pozostawało „niewidzialne”. W *Kieszonkowym atlasie kobiet* czynności te nie tylko zostały dostrzeżone i opisane, ale także dowartościowane jako jedne z podstawowych przejawów egzystencji. Jolanta Brach-Czaina, trawestując myśl Heideggera, podkreśla, iż „krzątactwo należy do naczelných kategorii ujmujących obecność w świecie. Jest sposobem bycia w codzienności. [...] Choć różnorodnie przejawia się krzątanie, stanowi dynamiczny fundament codzienności. Kto bytuje krzątaczko, ma w niej udział”³⁰.

Z kolei w opowiadaniu *Anna*, w którym przedstawiona została relacja między tytułową bohaterką i jej naznaczoną traumą Holocaustu matką, to co najważniejsze wydarza się pod powierzchnią zdarzeń, codziennych utyskiwań, krzątactwa i powszedniej bieżącej w okaleczonym, zaniedbanym świecie przedmiotów. Całe opowiadanie aż gesty jest od opisów wykonywanych przez bohaterkę rutynowych działań, sprzątania, gotowania, przemieszczania się

²⁸ T. Rakowski, dz. cyt., s. 28.

²⁹ S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet...*, s. 17-18.

³⁰ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 73.

po mieście, uporczywego zmagania się z uporządkowaniem życia codziennego. W toku trwania opowiadania ujawnia się jednak ukryty sens tych działań. Matka, czekając na powrót zamordowanej w getcie rodziny, zaniedbywała tzw. sprawy doczesne³¹, z kolei córka, poprzez swoje gorączkowe, często wręcz przerysowane działanie, rozpaczliwie próbowała zappełnić pustkę po tej traumie. Umyta podłoga, naprawiony kran czy porządny obiad dla matki i dzieci miały być lekarstwem na traumatyczną (post)pamięć.

Sylwia Chutnik w swoich tekstach próbuje przełamywać pewne schematy poznawcze, przerywając reprodukcję wspierających je dyskursów. Dzięki antropologicznemu przesunięciu, ciepłej ironii i empatii autorka przybliża życie ludzi „bez głosu”, osób znajdujących się na marginesach życia społecznego. Pokazuje ich wewnętrzny, pełen egzystencjalnych napięć świat. Jednocześnie, nacinając, podważając i reinterpreterując dominujące wzorce kulturowe, bada fenomen wykluczenia oraz szuka punktów o charakterze subwersywnym, które pozwolą wykroczyć poza skostniałe i uprzedmiotawiające paradygmaty.

Przedstawione w niniejszym tekście propozycje interpretacyjne to jedynie zarys szerszego projektu, mającego na celu zbadanie potencjału emancypacyjnego pojawiającego się w relacji między przestrzenią miejską i literaturą. Pod tym względem książki Sylwii Chutnik zasługują na szczególną uwagę. W zaangażowaniu tej literatury, jej niezwykłym nasyceniu świadomością kulturowych zależności oraz w jej powiązaniu z projektami miejskimi i obywatelskimi, upatrywałabym jej wyjątkowości oraz dostrzegałabym w niej potencjał performatywny.

³¹ „Nic tu w ogóle nie było w tym domu, bo sprzęty albo zepsute, albo sprzedane, zgubione, pożyczone. Matka nie umiała prowadzić domu, to była zła gospodyni, bo nic nie miała, niczego nie szanowała. Zawsze tak było, w dzieciństwie gubiła kredki i szkolne zeszyty, potem zgubiła obrączkę i raz nawet dziecko w sklepie. Zakupów nie zabierała z kasy, chociaż zapłaciła, stawiała torby, gdzie popadnie, i potem nie pamiętała gdzie. Czasami produktów spożywczych nie przenosiła z przedpokoju i po kilku dniach były spleśniałe. Gotowała wodę bez soli, przypalała garnki, tłukła pokrywki”. S. Chutnik, *W krainie czaróm...*, s. 34-35.

SUMMARY

Writing across discourses: emancipatory potential of Sylwia Chutnik's prose

The article analyses the ways in which Sylwia Chutnik uses the category of space to break cognitive schemes and stop the reproduction of discourses which support them. Thanks to “anthropological shift of perspective” (T. Rakowski), warm irony and empathy the author of *Pocket Atlas of Women* (*Kieszonkowy atlas kobiet*) shows the lives of people “without a voice” and their inner world full of existential tensions. At the same time, the narrative strategy of Chutnik supports undermining and reinterpreting of the dominant cultural patterns, explores the phenomenon of exclusion and looking for points of subversive character that enables to go beyond fossilized and objectified paradigms.

KEYWORDS

Urban space, memory studies, discourse, Sylwia Chutnik, emancipation, minorities, varsavianistyka

BIBLIOGRAPHY

1. Bachmann-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
2. Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.
3. Chutnik S., *Warszawa kobiet*, Warszawa 2011.
4. Chutnik S., *Cwaniary*, Warszawa 2012.
5. Chutnik S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2013.
6. Chutnik S., *W krainie czarów*, Kraków 2014.
7. Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 251-267.
8. Dukaj J., *Miasto płynie*, [w:] *Chwała miasta*, red. B. Świątkowska, Warszawa 2012, s. 20-28.
9. Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
10. Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Toruń 2014.
11. Korczyńska-Partyka D., *War-saw! Przestrzeń Warszawy utkana z pamięci*, „Aspekty” [online] 2014, nr 1, <http://aspekty.ikp.uw.edu.pl/?artykul=war-saw-przestrzen-warszawy-utkana-z-pamieci> [dostęp 12.08.2015].
12. Leśniakowska M., *Warszawa: miasto palimpsest*, [w:] *Chwała miasta*, red. B. Świątkowska, Warszawa 2012, s. 95-102.
13. Lévi-Strauss C., *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001.
14. Nycz R., *Syby współczesne*, Kraków 1996.
15. Pessel W.K., *Nowa fala warszawianistyki*, [w:] *Miasto na żądanie. Aktywizm, polityki miejskie, doświadczenia*, red. Ł. Bukowiecki, M. Obarska, X. Stańczyk, Warszawa 2014, s. 238-245.
16. Rakowski T., *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Gdańsk 2009.
17. Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
18. Janiczek J., *Ulica Opaczewska*,
19. http://pl.wikipedia.org/wiki/Ulica_Opaczewska_w_Warszawie [dostęp 13.04.2015].
20. Osowski J., *Gdzie jest „rondo Gierka”?* Nazwa bardzo trafna, „Gazeta Wyborcza” 19.02.2012.
Dostępny na:
21. http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,11173679,Gdzie_jest__rondo_Gierka__Nazwa_bardzo_trafna.html [dostęp 28.05.2015].

JEDNAK



KSIĄZKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESSEJE

PODMIOT MIĘDZY SYNTEZĄ A DEFINICJĄ – Dyskurs Janusza Sławińskiego

MACIEJ MICHAŁSKI

Uniwersytet Gdański

Janusz Sławiński to jedna z najważniejszych postaci polskiego literaturoznawstwa. Na tę pozycję oprócz wartości samych tekstów wpłynęła także twórcza jego obecność w różnych obszarach uprawiania nauki. Był on bowiem współtwórcą i stałym uczestnikiem najważniejszych konferencji literaturoznawczych w Polsce, redaktorem czasopism naukowych („Teksty” i „Teksty Drugie”, „Almanach Humanistyczny”, „Kultura Niezależna”), inicjatorem i redaktorem wielu publikacji zarówno ściśle specjalistycznych, jak i dydaktycznych, wreszcie organizatorem nauki (szczególnie w Fundacji na rzecz Nauki Polskiej). Bardzo wczesnie zyskał sobie nieformalny autorytet w środowisku¹, o czym świadczy też to, w jaki sposób opisują jego twórczość inni badacze². Tym, co wzbudzało – i wciąż wzbudza – ten szacunek i fascynację

¹ Pisze o tym E. Balcerzan (*Sześć początków*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4) oraz W. Głowala („Być sobie jednym” – i być autorytetem „Teksty Drugie” 1994, nr 4).

² W poświęconym Sławińskiemu numerowi „Tekstów Drugich” (1994, nr 4) pisali o nim R. Nycz, W. Bolecki,

zarazem, jest też forma jego tekstów (szczególnie styl) związana z intrygującym sposobem podchodzenia do opisywanych zagadnień. Uderza też, jak bardzo – mimo wyraźnej teoretycznej pasji Sławińskiego – podmiotowy charakter ma jego twórczość³. Edward Balcerzan pisze wręcz, że już od wczesnych tekstów autora *Tekstów i tekstów* widoczny jest wątek utajonej autobiografii duchowej⁴. Opis tego wyraźnej podmiotowego charakteru jego pisarstwa jest celem niniejszego szkicu. Będzie to strukturalistyczna lektura dzieł współtwórcy polskiego strukturalizmu – a tym samym stanowiąca skromny hołd dla Profesora Sławińskiego i zarazem głos do jego tezy wygłoszonej na jubileuszowej XXX Ogólnopolskiej Konferencji Teoretycznoliterackiej w Krasicy we wrześniu 2001 roku⁵.

Na wstępie warto zwrócić uwagę na osobliwy paradoks, jaki charakteryzuje twórczość Sławińskiego. Otóż dyskurs teoretycznoliteracki, szczególnie strukturalistyczny, stronił od zbyt wyraźnego sytuowania podmiotowości w tekście. Oczywiście podmiot zawsze w wypowiedzi jest obecny, także w „pięknych teoriach”⁶, chodzi tu jednak o podmiotowość odciskaną w sposób jaskrawy i ewidentnie świadomy. U Sławińskiego jest ona widoczna w typowych jej przejawach w dyskursie naukowym, które można rozpatrywać na poziomie tematycznym i implikowanym, czyli formalnym⁷. Pod względem tematycznym śladem podmiotu jest poruszany krąg tematów oraz jego ewentualna ewolucja, krąg inspiracji widoczny w tekstowych odniesieniach, a także w autotematycznych wypowiedziach, jeśli takowe się pojawiają. Implikowane przejawy podmiotowości widoczne są w indywidualnych cechach stylu (szczególnie w metaforyce czy też wyraźnej podmiotowo nacechowanej ironii), przywiązaniu do określonych form wypowiedzi i ewentualnej ewolucji pod tym względem oraz w zastosowanych formach osobowych. Dodać należy, że w dyskursie naukowym szczególnie formalne ślady podmiotowości mają bardzo konwencjonalny charakter, toteż przejawem indywidualności autorskiej są te sytuacje, w których badacz odstępował od konwencji. Chciałbym zatem omówić podmiotowy styl Sławińskiego, zaczynając od przedstawienia ewolucji jego twórczości – zarówno tematycznej, jak i formalnej – a następnie przyjrzeć się gatunkom jego pisarstwa oraz budowie wypowiedzi ze jego tekstów oraz metaforykę i ironię.

E. Balcerzan, E. Kuźma, J. Madejski, W. Głowala i S. Szymutko.

³ Podkreślali to w przywołanym numerze „Tekstów Drugich” J. Madejski (*Narracje teoretycznoliterackie Janusza Sławińskiego*), S. Szymutko (*Ciało profesora Sławińskiego*) i E. Balcerzan oraz R. Nycz (*O (nie)cytowaniu Janusza Sławińskiego*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2006).

⁴ E. Balcerzan, dz. cyt., s. 22.

⁵ Na pytanie, co nam zostało ze strukturalizmu, J. Sławiński odpowiedział: „jak to co? Wszystko”...

⁶ Zob. E. Bruss, *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore and London 1982.

⁷ Oba te sposoby przejawiania się podmiotowości w wypowiedzi – tematyczny i implikowany – omawia pokrótce A. Okopień-Sławińska (*Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967).

Idąc tropem tezy o wpisanej w pisarstwo Sławińskiego autobiografii duchowej, warto rozpocząć od przyjrzenia się ewolucji twórczości autora *Konceptji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* i *Prób teoretycznoliterackich*.

Ewolucja myśli – ewolucja formy

O ewolucji w pisarstwie Sławińskiego piszą autorzy numeru „Tekstów Drugich” (1994, nr 4) poświęconego autorowi *Tekstów i tekstów*, przede wszystkim Erazm Kuźma i Jerzy Madejski, w mniejszym stopniu zwraca na nią uwagę Emilia Januszek⁸. Początkowy etap określany jest mianem myślenia systemowego. Włodzimierz Bolecki w swoim artykule, najobszerniej komentującym pisarstwo Sławińskiego głównie w kontekście poststrukturalizmu, raczej wskazuje względnie jednorodny, od początku na antysystemowy tor rozważań Sławińskiego⁹.

Myślę, że wątpliwości te da się rozstrzygnąć, analizując ewolucję form pisarskich Sławińskiego. Co ciekawe jest on autorem jednej tylko spójnej i obszernej rozprawy książkowej – i zarazem pierwszej swojej samodzielnej książki – *Konceptji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* (1965). Już wstęp sugeruje sposób porządkowania myśli: autor zaczyna od precyzowania tytułowych pojęć¹⁰. Skłonność do precyzji terminologicznej widać w całej pracy, w której kluczowe pojęcia opisowe wyróżnione są rozstrzelonym drukiem. Sławiński na szeroką skalę zastosował tu metodę analizy strukturalnej, we wschodnioeuropejskiej wersji strukturalizmu nastawionej na uważne badanie języka wypowiedzi, szczególnie jego warstwy brzmieniowej¹¹.

Choć według badaczy myśli Sławińskiego reprezentuje ona okres systemowy w jego refleksji, już sam charakter rozprawy, reprezentującej ujęcie poetyki historycznej, pokazuje, że celem autora nie jest stworzenie systemu. Historyczność wprawdzie da pogodzić się z systemowością i tak po części czyni Sławiński, ponieważ stosuje uniwersalną metodę badania do zjawiska historycznego, czyli relatywnego (sam pisze o zrekonstruowaniu repertuaru zasad

⁸ E. Januszek, *Dyskurs teoretycznoliteracki Janusza Sławińskiego*, Kraków 2012. Książka E. Januszek w wielu miejscach zbieżna jest z ustaleniami poczynionymi w tym tekście, ponadto znacznie szerzej i „systemowo” niejako opisuje dyskurs J. Sławińskiego. Pomijając już kwestie perspektywy czasowej (zasadnicze ustalenia z niniejszego artykułu dokonane zostały w ramach projektu badawczego pt. *Ślady podmiotowości w pisarstwie J. Tischnera i J. Sławińskiego* z 2004 r.), skupiam się tu na wybranych wątkach budowania podmiotowości w twórczości autora *Prób teoretycznoliterackich*, rozkładając akcenty nieco inaczej niż E. Januszek, która nie koncentruje się na konstrukcji podmiotu, a także nieco mniejszą wagę przywiązuje do ewolucji myślenia i stylu.

⁹ W. Bolecki, *Janusz Sławiński: u źródeł polskiego poststrukturalizmu*, [w:] tegoż, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999.

¹⁰ J. Sławiński, *Konceptja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 8 i nast. (dalej cytaty lokowane w tekście za pomocą skrótu K i numeru strony).

¹¹ Zob. W. Bolecki, dz. cyt.

poetyckich „w postaci systemowej” K 30). Jednak dwie rzeczy decydują o tym, że Sławiński miał świadomość ograniczonej zasadności zastosowania określonej metody i stąd nie można mówić o daleko idącej systemowości jego podejścia. Po pierwsze jest to fakt zastosowania takiego podejścia badawczego do zjawisk historycznych, co pokazuje czasowe ograniczenie stosowalności owej analizy. Po drugie i – jak sędzę – ważniejsze rozważania Sławińskiego dotyczą awangardy, czyli twórczości, w której językowa świadomość odpowiadała jak najbardziej temu, jak wnikliwie podchodzi się do analiz językowych w strukturalizmie. Zresztą powstanie i rozwój metod formalistycznych i strukturalistycznych to mniej więcej ten sam okres, co rozkwit awangard.

Warto tu zwrócić uwagę, że autorzy, którymi szczególnie chętnie zajmuje się Sławiński także w późniejszym okresie, to pisarze o wyraźnie lingwistycznym nastawieniu: Miron Białoszewski, Julian Przyboś, Tadeusz Peiper. Badacz tym samym zdaje się mówić, że stosowana przez niego metoda daje najlepsze efekty przy analizie określonego rodzaju twórczości – a to oznaczać może, że wskazuje tym samym na jej ograniczenia...

Należy pamiętać, że skłonność do teoretycznych rozważań i uogólnień w pierwszych pracach Sławińskiego związana może być z kontekstem uprawiania nauki o literaturze niedługo po październikowej odwilży. Otóż wprowadzanie strukturalizmu wiąże się z metodologiczną opozycją wobec marksizmu. Tłumaczy to manifestowy oraz polemiczny charakter jego tekstów.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to okres powstawania klasycznych już teoretycznych rozpraw Sławińskiego, takich jak *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, *Wokół teorii języka poetyckiego*, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, *Funkcje krytyki literackiej* zebranych w zbiorze *Dzieło – język – tradycja* (1974). Już same tytuły budzą respekt ze względu na rozległość poruszanej problematyki i trudność w teoretycznym jej ujęciu. Rozprawy te można potraktować jako przejaw myślenia systemowego, za pomocą którego Sławiński zagospodarowywałby kolejne interesujące go obszary, jakby uzupełniając pewne luki¹². Tak zresztą określa swą twórczość sam autor we wstępie do *Tekstów i tekstów*, czyni to jednak z autoironią właściwą tej książce, ale także kwestionującą zasadność takich dążeń:

[...] to teksty zamierzone jako kawałki większej całości, która być może kiedyś – w trudnej do wyobrażenia przyszłości – powstanie, usprawiedliwiając wtedy ex post ich fragmentaryczność. Pracę nad tego typu tekstami traktuję jako stopniowe zabudowywanie pewnej przestrzeni problemowej – teoretycznoliterackiej czy metodologicznej, której granice zaledwie przeczuwam, zresztą za każdym razem od nowa. Niejasna obietnica Scalenia, gdzieś tam migocząca w tunelu czasu przyszłego, narzuca takim pisaniom konieczność poddania się imperatywowi spójności. Muszą one jakoś współdziałać ze sobą, dopasowywać się

¹² Taki wniosek wysnuwa Madejski, dz. cyt., s. 56.

i podtrzymywać nawzajem. Muszą w miarę zgodnie zdążać ku wspólnemu celowi lub przynajmniej zręcznie udawać takie zdążanie (T 5-6¹³).

Dalej autor pisze o swoich doktrynerskich skłonnościach, upodobaniu do systemów, teorii i paradygmatów. I ta autoironiczna definicja odpowiada pisaniem bez tej ironii wcześniejszym tekstom ze zbioru *Dzieło – język – tradycja*. Tutaj Sławiński jest myślicielem systemowym w tym znaczeniu, że porządkuje podejmowaną problematykę i stan badań oraz tworzy własne ujęcie teoretyczne o możliwie syntetycznym charakterze, dające się zarazem zastosować uniwersalnie.

Jednocześnie forma jego tekstów sugeruje, że takich obszernych systemowych całości nie chce tworzyć. Choć Sławiński jest wnikliwym interpretatorem, co pokazała już jego pierwsza rozprawa, tutaj widać, że interesuje go bardziej synteza niż analiza czy konkretne zastosowanie własnych propozycji. Unikanie większych wypowiedzi i większych całości może jednak sugerować niechęć do uspojniania swej myśli, zatem kierunek odwrotny od budowania systemu. Co znaczące, Sławiński nie pisze już żadnej dużej syntetycznej rozprawy, zaś wspomniane artykuły wraz z innymi opublikowane zostały w zbiorze o bardzo ogólnym tytule. Zatem badacz tworzy ujęcia możliwie całościowo i systemowo ujmujące rozważane zagadnienia, a zarazem poprzez formę swoich tekstów sugeruje, że albo dany problem da się ująć krótko, albo że nie chce tworzyć żadnej summy na dany temat¹⁴. Można wiązać to ze swoiście poststrukturalistyczną świadomością Sławińskiego, jak konstatuje Bolecki. Z pewnością natomiast jest on teoretykiem tworzącym własne koncepcje – tak jest np. w *Semantyce wypowiedzi narracyjnej*. Artykuł ten pozornie traktuje tylko o kwestiach semantycznych, a wyraża w istocie określoną własną wersję ontologii dzieła literackiego, choć nieodległą od koncepcji Henryka Markiewicza.

Skłonności do syntetyzowania widać także w tym, że w latach sześćdziesiątych Sławiński pisuje teksty dydaktyczne *Ćwiczenia z poetyki opisowej* (1962), *Czytamy utwory współczesne* (1967) czy też jako współautor tworzy klasyczny podręcznik *Zarys teorii literatury* (1962). Dydaktyka wymaga umiejętności dokonywania syntez (i wiary, że takowe uda się osiągnąć), które da się jednocześnie możliwie prosto przekazać. Nic dziwnego zatem, że podręczniki pisze równoległe do swoich kluczowych teoretycznych rozpraw, które wyrażały taką właśnie umiejętność syntetyzowania.

¹³ J. Sławiński, *Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 5-6 (poniżej odniesienia do tej pozycji umieszczam bezpośrednio w tekście za pomocą skrótu T wraz z numerem strony).

¹⁴ Opisuje to E. Januszek, pisząc o „praktykowaniu teorii” przez Sławińskiego czy też o działaniach niejako dwukierunkowych: w niektórych tekstach narzucających dziełom „kategorie i metafizykę lingwistyczną”, w innych zaś wydobywających z utworów wielorakie sensory (Januszek, dz. cyt., s. 135). Tę dwukierunkowość opisuje także J. Madejski, z jednej strony widząc u Sławińskiego (za autodefinicją jego samego) skłonność do systemowości (struktury), z drugiej do destrukcji (biografii) (*Biografia struktury – struktura biografii. Dopiski do teorii Janusza Sławińskiego*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje...*, s. 28 i nast.). Natomiast A. Skrendo stawia tezę, że Sławiński to przede wszystkim „general czytania”, dla którego najważniejsza jest interpretacja – a budowanie teorii tylko jej ma służyć (A. Skrendo, „General czytania”, [w:] *Dzieła, języki, tradycje...*).

Późniejsze tomy Sławińskiego *Teksty i teksty* (1991) oraz *Próby teoretycznoliterackie* (1992) to według zgodnej opinii badaczy jego myśli zbiory artykułów dobitnie pokazujących ewolucję w refleksji autora *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Zebrane w nich prace pochodzą z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, choć zdarzają się też starsze. Widać zatem, że Sławiński niespecjalnie zabiegał o publikacje książkowe swoich rozpraw, a także że nie powstawały one z zamysłem spójnego zagospodarowania jakiegoś obszaru badawczego. Większość z nich to zresztą teksty powstałe okazjonalnie – jako wprowadzenia do kolejnych numerów „Tekstów” lub wstępy do kolejnych pokonferencyjnych tomów z serii *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. W ich stylu widać niejednokrotnie ironię i narastającą skłonność do fabularyzacji, silniejsze podmiotowe piętno, wreszcie eseizację wypowiedzi. Wciąż tematycznie krążą one wokół zagadnień struktury dzieła literackiego i jego interpretacji, komunikacji literackiej oraz historyczności literatury.

Sam jednak autor zaczyna dystansować się do swojej wcześniejszej postawy. Czyni to dwójako. Po pierwsze deklaruje to wprost we wstępie do *Prób teoretycznoliterackich*, pisząc: „Wcale nie jestem przekonany, że dziś potrafiłbym skutecznie podtrzymywać w sobie przedwczorajsze zapaly integracyjne. Coraz częściej bowiem odczuwam gotowość akceptacji, a nawet pozytywnego wartościowania – partykularyzmów, upartych jednostronności i podziałów” (P 7¹⁵). Po drugie narasta w jego pisarstwie tendencja do podejmowania problematyki metanaukowej i socjologicznej – zatem wyraźnie autotematycznej, przy czym czyni to niejednokrotnie z ironią, czego przykładem jest wyżej zacytowany fragment wstępu do *Tekstów i tekstów*. Jeśli zatem w swoich klasyfikacjach naukowców pisze o doktrynerach i scjentytach¹⁶, pisze też o sobie (zresztą o swoich skłonnościach doktrynerskich pisał wprost, T 6). Metarefleksja, którą podejmuje, prowadzi do relatywizacji także własnych osiągnięć i skłonności. Paradoks polega na tym, że nawet tworząc wysoce ironiczne czy nawet szydercze klasyfikacje strategii naukowych i postaw naukowców, wciąż czyni to za pomocą swoich niewątpliwych porządkująco-syntetyzatorskich talentów i zamiłowań.

Można za Jerzym Madejskim powiedzieć, że Sławiński dochodzi do przekonania, że „ostateczną i wystarczającą sankcją do uprawiania dyscypliny jest podmiot badający”¹⁷. A skoro tak, to nie wymaga usprawiedliwienia podjęcie takiego, a nie innego zagadnienia,

¹⁵ J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 7 (poniżej odniesienia do tej pozycji umieszczam bezpośrednio w tekście za pomocą skrótu P wraz z numerem strony). W tej reedycji dodano w stosunku do pierwodruku jeden tekst (*Miejsce interpretacji*), nie narusza to jednak kształtu i charakteru tej publikacji.

¹⁶ Zob. *Gorzkie żale i Wzmianki o eklektyzmie z Tekstów i tekstów*.

¹⁷ J. Madejski, *Narracje teoretycznoliterackie...*, s. 59. Podobnie na kwestię podmiotowości kładzie nacisk Szymutko (dz. cyt., s. 43).

fragmentaryczność tekstów, ironia, osobisty ton. Autor *Prób teoretycznoliterackich* formułuje w związku z tym cele nowej, ciekawszej jego zdaniem (w danym momencie) humanistyki:

Czy nie jest po prostu ciekawsza humanistyka (a więc i teoria literatury), która pielęgnuje – czy wręcz pomnaża – na swoim terytorium odmienności problematyk, pojęć i terminologii, od tej, która zdąża do ich zniesienia, do łączenia, scalania, upodabniania i językowej unifikacji różnorodnych doświadczeń intelektualnych? Ostatecznie nie wszystko musi zostać splecione w jeden warkocz... (P 7).

A jednak autor tych scalających tendencji się nie wyrzeka – widoczne są one wyraźnie także w *Próbach teoretycznoliterackich*. Ale paradoks ten najlepiej świadczy o podmiotowym, zatem niekoniecznie konsekwentnym i racjonalnym charakterze dyskursu Sławińskiego, a może nawet całej humanistyki.

Tendencje – skłonności – pokusy

Jeśli jednak pokusić się o „spłeczenie w jeden warkocz” dzieła Sławińskiego, można uchwycić skłonności czy też tory myśli dominujące w tej twórczości. Myślę, że jego twórczość przenikają widoczne od samego początku dwie tendencje: dążenie do syntezy i do nazywania (definiowania). Określenie synteza w odniesieniu do sposobu myślenia autora *Tekstów i tekstów* wydaje mi się trafniejsze od systemu, którym tak chętnie posługują się badacze jego pisarstwa (z wyjątkiem Boleckiego, który podkreśla antysystemowość jego myśli). Nie tylko dlatego, że Sławiński, pisząc o własnych „zapalch integracyjnych”, bliższy jest temu właśnie określeniu. Jak sądzę, trzy cechy różnią przede wszystkim syntezę od systemu i jednocześnie przemawiają za tym pierwszym pojęciem jako trafniejszym wobec dzieła Sławińskiego. Systemowość charakteryzuje uniwersalność (nawet ze skłonnością do nomotetyczności), ścisła wewnętrzna koherencja i relacyjność elementów, co nie jest konieczne w ujęciach syntetycznych. Spójność syntezy nie musi polegać na uspójnieniu syntetyzowanej wiedzy i szukaniu wspólnego mianownika, może być po prostu opisowym ogarnięciem całości zjawisk z jakiejś sfery. Tak też dzieje się u Sławińskiego, który częściej opisuje nie zawsze spójny stan rzeczy, zatem jego syntezy mają charakter lokalny, czasem też względny historycznie. Trzeba jednak przyznać, że bardziej widoczne jest to w późniejszym okresie, bowiem jeszcze w zbiorze *Dzieło – język – tradycja* pojawia się nieraz ton

manifestu¹⁸. Widoczne jest to czasem w strukturze artykułów, gdzie na końcu pojawia się podsumowanie zbierające wnioski wygłaszane w tonie jednoznacznie twierdzącym. Jednak zwracanie uwagi na przemiany historyczne powoduje, że tendencje uniwersalizujące nie są zbyt silne w wypowiedziach Sławińskiego, a w każdym razie słabną z czasem. Jeśli zaś chodzi o wewnętrzną relacyjność elementów systemu, w syntezie znów nie jest ona konieczna. Sławiński chętnie porusza się bowiem na dużym poziomie ogólności i raczej zależy mu na oświetleniu zjawiska własną myślą, niż połączeniu na siłę określonych aspektów. Chętnie wskazując na niekonsekwencje i luki w innych teoriach, nie rości sobie prawa do tworzenia własnej, w której owych braków by nie było. Widać to w tworzonych klasyfikacjach, w których wymienione obok siebie klasy zjawisk niekoniecznie muszą wchodzić we wzajemne relacje.

Sklonność do syntetyzowania przejawia się w różnym stopniu i na różnych poziomach. Najpełniejszą syntezę stanowi *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej* oraz pisane z innymi literaturoznawcami *Zarys teorii literatury* oraz *Słownik terminów literackich*. (Zresztą fakt, że dzieła te współtworzone były przez innych, świadczy, że skłonność Sławińskiego nie jest odosobniona, a stanowi do pewnego stopnia cechę środowiskową, metodologiczną czy też pokoleniową). Najskromniejszą, choć w sumie najczęstszą formą syntezy jest znajdowanie trafnych i krótkich parafraz. Oto świetny przykład przytaczany przez Stefana Szymutkę jako przejaw demitologizacji literaturoznawczej profesji – skoro tak krótko i kolokwialnie można streścić poezję, na cóż subtelny trud badacza?

Odpowiedź Brylla: gdy się musi, to i można. Odpowiedź Białoszewskiego: „odczepić się” i schronić w przyjaznej prywatności. Odpowiedź Herberta: było się kiedyś Europą – i to zobowiązuje. Odpowiedź Nowej Fali: trzeba pomyśleć o zorganizowaniu samoobrony¹⁹.

Częstą formą syntezy jest tworzenie różnych klasyfikacji przejawiających się w wyliczaniu zjawisk swoiście i niejednokrotnie intrygująco nazwanych.

O ile jednak o syntetyzujących czy też systematyzujących skłonnościach Sławińskiego pisano więcej, o tyle mniej miejsca poświęcano nie mniej ważnej, jak sądzę, tendencji – do nazywania (definiowania zjawisk)²⁰. Ma ona charakter dwukierunkowy. Pierwszy i najważniejszy kierunek wyraża się w pragnieniu określenia opisywanych zjawisk przez właściwe słowo. To tendencja oczywista – Norwidowskie „odpowiednie dać rzeczy słowo” może przecież stanowić

¹⁸ Tak określa to Madejski, tłumacząc, że wynika to z funkcjonowania opozycji stara – nowa teoria (tamże, s. 57).

¹⁹ S. Szymutko, dz. cyt., s. 48.

²⁰ E. Januszek pisze raczej o tendencjach „prawodawczych” (dz. cyt., s. 91 i nast.), mam wrażenie jednak, że silniejsza od takich „instytucjonalno-legislacyjnych” skłonności była potrzeba porządkowania, doprecyzowywania.

motto całej humanistyki i innych dziedzin nauki. U Sławińskiego, jak sądzę, stosunek do słowa jest szczególny. Dobrze widać to w stosowanej przez niego tak powszechnie metaforyce. Przejawem tego jest także wyróżnianie rozstrzelonym drukiem istotnych słów i wyrażeń, szczególnie w *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Klasyfikacyjne zamiłowania Sławińskiego są też, jak sądzę, tego wyrazem: tworzenie różnych typologii to wszak okazja do nazywania, a do swoich nazw autor *Tekstów i tekstów* przywiązuje się szczególnie. Widać to wyraźnie w tej właśnie książce, jak chętnie powtarza ukute przez siebie terminy, jak chętnie je mnoży. Z pewnością dużo w tym pierwiastka ludycznego, zabawy słowami (nie przypadkiem Sławiński interesuje się twórczością Białoszewskiego), ale nie tylko. Myślę, że ta tendencja jest przejawem silnej, może nawet magicznej wiary w słowo, w końcu dość typowej dla literaturoznawców. Znalezienie właściwego terminu to dla niego możliwość zaistnienia w świadomości określonego wycinka rzeczywistości.

I odwrotnie. Drugi kierunek tendencji do nazywania wyraża się w precyzji pojęciowej, co znalazło bardzo praktyczną realizację w postaci współtworzonego *Słownika terminów literackich* (1976). U Sławińskiego relacja między słowem a rzeczą wydaje się bardzo ważna. Szacunek dla terminu to wyraz pokory wobec rzeczywistości. Stąd wiele u niego tekstów, które tłumaczą, co właściwie kryje się za określonymi nazwami, artykułów mówiących, co to jest podmiot liryczny, interpretacja i analiza, czym są przestrzeń i opis w literaturze, krytyka literacka, socjologia literatury itd. Nie przypadkiem jedna z najważniejszych jego rozpraw dotyczy semantyki (wypowiedzi narracyjnej) i nie przypadkiem tak ubolewa nad ruchomymi i arbitralnymi znaczeniami słów, takich jak „dyskusyjny” i „kontrowersyjny”, które w pragmatyce literaturoznawczej mają wyraźnie negatywne konotacje (*Z poradnika dla doktorantów*).

Tematyka twórczości

Kręgi zainteresowań Sławińskiego są w zasadzie sprecyzowane. Sam we wstępie do *Prób teoretycznoliterackich* pisze, że stanowią je poetyka dzieła, teoria literackiej komunikacji i teoria procesu historycznoliterackiego. To autorskie określenie z ostatniej książki można uznać za niemal parafrazę tytułu wcześniejszego zbioru artykułów: *Dzieło – język – tradycja*. Trzeba jednak przyznać, że takie uporządkowanie niewiele wnosi, są to bowiem określenia tak szerokie, że da się w nich zmieścić ogromną większość teoretycznoliterackich zagadnień. I kiedy spojrzy się na twórczość Sławińskiego, widać wyraźnie, że ilość poruszanych przez niego zagadnień jest imponująca. Właściwie dziwić może fakt, że są tematy, o których nie napisał, co wynika zapewne

z tego, że nie było okazji do wygłoszenia „jednego poruszenia w przedmiocie”, okazji w postaci konferencji bądź edytorskiej inicjatywy. Sam autor przyznaje, że drugą grupą jego tekstów oprócz bardziej uporządkowanych kawałków większej całości są wypowiedzi „puszczone w samopas i przeto rozpelzające się na różne strony”, których podłożem były „chwilowe zapaly, słomiane ognie zaciekawień, momentalne fascynacje...” (T 6). Interesującym przykładem jest intertekstualność, o której Sławiński, jak zauważa Ryszard Nycz, długo się nie wypowiadał, a jednak jego ujęcie tego zagadnienia zostało sformułowane dość wcześnie – samodzielnie i dalekowzrocznie²¹ (nawet jeśli nie w pełni systemowo). Zatem precyzyjne określenie kręgu tematycznego tekstów Sławińskiego jest co najmniej kłopotliwe, szczególnie jeśli znaleźć tu jakąś wiążącą zasadę – oprócz wspomnianej wyżej, czyli racji ściśle podmiotowej.

Widoczna jest natomiast jedna zauważalna tendencja. Tematyczna ewolucja Sławińskiego wydaje się być dość typową drogą myśli humanistów. Od formułowania i zastosowania określonych koncepcji do autotematyzmu skupiającego się na metodologicznych i socjologicznych uwarunkowaniach uprawianej działalności, czemu towarzyszy wspomniana powyżej ewolucja form wypowiedzi od względnie spójnych i syntetycznych do coraz bardziej fragmentarycznych i okazjonalnych. U Sławińskiego dochodzi jeszcze pasja socjologa nauki, który rozważania metodologiczne łączy z obserwacjami zachowań naukowców, które, jak się okazuje w świetle jego refleksji, nieczęsto mają merytoryczne i racjonalne podstawy.

Interteksty i inspiracje

Sławiński to autor wyraźnie dialogiczny w dość szczególny sposób. Z jednej bowiem strony odnoszenie się przez niego do stanu badań i innych badaczy jest niezbyt częste i z reguły raczej neutralne²². Można powiedzieć, że wręcz „depersonalizuje ten zakątek swoich tekstów”²³. Rzadko też zdarza się wyraźnie oceniające – pozytywnie i negatywnie – odniesienie²⁴. Liczba odniesień w tekstach Sławińskiego spada zresztą z czasem: w pierwszych rozprawach jest ich немало, czego dobrym przykładem jest *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w której niemal połowa tekstu to komentujące przywołanie różnych ujęć. Później jednak Sławiński skupia się na tym, co sam chce

²¹ R. Nycz, dz. cyt., s. 11-12.

²² R. Nycz stawia wręcz tezę, że nieobecność cytatów – poza nielicznymi wyjątkami – to cecha piarstwa Sławińskiego (tamże, s. 9).

²³ W. Głowala, dz. cyt., s. 38.

²⁴ Głowala podaje dwa takie przykłady: odniesienia negatywnego do R. Barthesa i pozytywnego do Ph. Hamona (tamże, s. 38–39).

przekazać, jakby „niecierpliwilo” go dostosowywanie się do wymogów prezentacji stanu badań i udzielanie głosu innym²⁵. Zdecydowanie bardziej woli parafrazować czyjąś myśl, co ułatwia mu przyswojenie jej na potrzeby własnej konstrukcji myślowej. Dominuje u niego nastawienie na temat, a nie na innych uczestników wspólnoty, których koncepcje stara się postrzegać w szerszym kontekście, jako przejaw ogólniejszych trendów. I właśnie o takich tendencjach chętniej mówi Sławiński niż o konkretnych autorach, co wyraźnie świadczy o owych depersonalizujących skłonnościach. Widać to także w jego książkach w indeksach osób – niezwykle jak na dzisiejsze niepisane standardy ubogich. Niewiele też u Sławińskiego recenzji czy tekstów w całości poświęconych komentowaniu czyjejś myśli. Wyjątek czyni dla dwóch badaczy – Jana Mukařovskiego i Kazimierza Budzyka, którym wiele zawdzięcza i których prace zebrał i opublikował, pisząc jednocześnie wstępy do przygotowanych przez siebie edycji²⁶.

Z drugiej jednak strony widać, jak wiele tekstów Sławińskiego wyrasta z chęci skomentowania tego, co napisali, powiedzieli i jak zachowali się inni. To bowiem daje mu podstawę do tego, by móc porządkować lub wylawiać określone literaturoznawcze tendencje. Widać tu temperament socjologa, a przecież niemało prac poświęcił socjologii nie tylko literatury, ale też i literaturoznawstwa. Dobrym pretekstem do własnych rozważań stawały się wstępy i posłowania do redagowanych przez siebie tomów zbiorowych bądź wstępniaki do numerów „Tekstów”. Dawało to okazję do zmierzenia się z zagadnieniem poprzez ujęcia innych autorów. Przy czym czyjeś rozważania traktowane są jako punkt wyjścia do własnych uzupełnień, nie zaś do polemicznej konfrontacji, na które często pozwalał sobie Sławiński na konferencjach.

Tendencję do traktowania czyjejś myśli jako punktu wyjścia widać także w zamilowaniu do ironii, szczególnie adresowanej do literaturoznawczego środowiska. Dzięki temu, że Sławiński depersonalizuje odwołania i rzadko przywołuje konkretne autorskie koncepcje, to ironizowanie rzadko ma wyraźnie konfrontacyjny i osobisty charakter. Rzadko, ale jednak zdarza się, jak dzieje się np. w tekście poświęconym Andrzejowi Walickiemu *Jeszcze jeden ukąszony, choć poranek świta*.

Gatunki wypowiedzi²⁷

Notatka na reklamowej stronie okładki *Tekstów i tekstów* podaje, że ulubionym gatunkiem Sławińskiego jest hasło encyklopedyczne²⁸. Nawet jeśli potraktować to stwierdzenie wyłącznie

²⁵ Takim „zniecierpliwieniem” tłumaczy Głowala negatywny stosunek Sławińskiego do rozważań R. Barthesa w jednym z tekstów (tamże, s. 38).

²⁶ Zauważa to R. Nycz (dz. cyt., s. 9).

²⁷ To zagadnienie szeroko omawia E. Januszek w swojej książce, nie ma potrzeby powtarzać jej ustaleń, tutaj jedynie sygnalizuję najważniejsze moim zdaniem tendencje.

reklamowo i humorystycznie, dobrze pokazuje to syntetyzującą skłonność badacza, a jednocześnie ascetyzm w wyrażaniu myśli. Generalnie jednak rozpiętość gatunkowa jego twórczości budzi respekt, podobnie jak jej zakres i wartość poznawcza. Odnajdziemy u niego rozprawy monograficzne, rozprawy w formie artykułów, podręczniki, skrypty (jeśli za taki potraktować *Ćwiczenia z poetyki opisowej*), hasła słownikowe, wstępy i posłowia, manifesty, recenzje, eseje, felietony oraz różne okolicznościowe teksty: wspomnieniowe (np. *Pożegnanie Romana Z.*), rocznicowe (np. *Wprowadzenie do badań nad konferencjami teoretycznoliterackimi*). Dodać do tego można utwory o charakterze pastiszowym, jak np. *Z poradnika dla doktorantów*, czy bajki.

Jak wspomniałem wcześniej, różnice pod względem zamiłowania do określonych gatunków powiązać można z ewolucją zauważalną w twórczości Sławińskiego. I tak w początkowym okresie dominują teksty pełniejsze, dłuższe o bardziej syntetyzującym charakterze (jak rozprawy czy formy dydaktyczne). Później uprawia on najchętniej gatunki z natury fragmentaryczne, a raczej ascetyczne w formie i objętości, i zarazem nie znajdujące się w głównym nurcie gatunkowym dyskursu naukowego, gdzie znajdują się różne odmiany rozpraw i traktatów²⁹.

Bogactwo gatunkowe jest najwyraźniejszym przejawem twórczej osobowości, która wyłamuje się z ograniczeń nakładanych przez dyskursywne konwencje. Łatwo odnieść to do biografii Sławińskiego, który zarówno w życiu naukowym, jak i w swoich tekstach podejmował różne wyzwania. Choć uprawiane przez niego formy wypowiedzi w większości mieszczą się w katalogu gatunków dyskursu naukowego, to jednak ta bogata twórcza ekspresja pokazuje, że trudno zmieścić się w ścisłych dyskursywnych ramach. W pewnej mierze Sławiński podważa zatem ów dyskurs, pokazując jego ograniczenia. Pośrednio wyraża to w *Tekstach i tekstach*, pisząc, że każdy posiada wykrystalizowaną, prywatną genologię, jego zaś nie jest zbyt wysublimowana (T 5). Co ciekawe, genologia to jeden z nielicznych obszarów refleksji literaturoznawczej, na polu którego Sławiński niemal się nie wypowiadał. Może to dziwić w sytuacji, kiedy interesowały go takie formalne aspekty wypowiedzi literackiej, jak brzmienie czy stylistyka.

Przyglądając się poszczególnym tekstom, można zauważyć jednak, że nie są one wewnątrznie tak zróżnicowane. Na poziomie budowy wypowiedzi widać bowiem pewne podobieństwa, co powoduje, że zróżnicowanie gatunkowe traci swą ostrość.

²⁸ Podaję za Głowalą (dz. cyt., s. 41), który zresztą wyciąga z tego całkiem poważne i trafne, jak sądzę, wnioski.

²⁹ Krótką i syntetyczną prezentację gatunków w dyskursie naukowym daje A. Wilkoń (*Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002, s. 265).

Budowa wypowiedzi

Trudno oczywiście krótko omówić budowę tekstów Sławińskiego, skoro mamy do czynienia z takim bogactwem gatunków oraz ewolucją sposobu myślenia i wyrażania tych myśli³⁰. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na trzy charakterystyczne cechy struktury wypowiedzi autora *Tekstów i tekstów*: specyfikę inicjalnych części jego prac, charakter zakończeń oraz skłonność do narracyjności i fabularyzacji, która przejawia się w budowie wypowiedzi.

Sławiński rozpoczyna swoje teksty, od razu przechodząc do zagadnienia. Brak z reguły wprowadzeń, zapowiedzi, ale rozpoczęcie wygląda tak, jakby artykuł był częścią jakiegoś dialogu czy dłuższej wypowiedzi, a czytelnik wiedział (zapewne z tytułu), o czym będzie mowa. Na przykład jeden z klasycznych jego tekstów *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim zaczyna się*:

Zauważa mimochodem Hans Sedlmayr, że procedery historyka sztuki, który przechodzi od interpretacji indywidualnego dzieła do jego historycznej analizy, przypominają żywo eleacki paradoks strzały [...] ³¹.

Można odnieść wrażenie, że Sławiński prowadzi jakiś dialog, że nawiązuje do jakiejś rozpoczętej wcześniej myśli. Można widzieć w tym echo marzeń w większych niezrealizowanych całościach, o czym pisze we wstępie do *Tekstów i tekstów*. Zdradza to dialogiczny i polemiczny temperament autora, wyraźny także w jego pozatekstowych zachowaniach³².

Kolejną cechą początków tekstów Sławińskiego jest to, że przedstawienie intencji, z jaką powstał tekst, i jego celu pojawia się dopiero po kilku, kilkunastu stronach, kiedy autor wystarczająco dokładnie uzasadnił konieczność omówienia danego zagadnienia. Widać w tym nastawienie na temat, a nie autoprezentację własnych pomysłów. Badacz wyraźnie pragnie wyjść ze swoimi propozycjami dopiero w momencie, kiedy czytelnikowi dobitnie przedstawione zostaną racje, że istnieje pole do zagospodarowania, że są luki, które należy wypełnić³³. Tak dzieje się na początku *Semantyki wypowiedzi narracyjnej*:

³⁰ Ponownie przywołać można pracę E. Januszek, a szczególnie jej interesujące uwagi o retoryczności pisarstwa Sławińskiego (rozd. *Retoryka, performatywność, perswazja*).

³¹ J. Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998, s. 11 (dalej przypisy w tekście zaznaczone za pomocą skrótu D wraz z numerem strony).

³² Balcerzan wspomina słynne konferencyjne polemiki Sławińskiego (dz. cyt., s. 20).

³³ Choć jednocześnie E. Januszek zwraca uwagę, że Sławiński chętnie posługuje się „poetyką wstępnych oczywistości”, czyli odwoływaniem się do jakiejś anonimowej, choć rzekomo powszechnej i niekwestionowanej wiedzy o określonym zagadnieniu (dz. cyt., s. 68). Mam jednak wrażenie, że dla autora *Prób teoretycznoliterackich* ważniejsze jest szczegółowe przedstawianie wagi motywacji podjęcia takiego, a nie innego tematu.

Jedną z uderzających cech obecnego stanu zainteresowań literaturoznawczych, tych zwłaszcza zainteresowań, które nie dotyczą determinacji genetycznych, lecz sposobu istnienia twórców literackich, jest zasadniczy rozdział między rodzajem pytań badawczych stawianych poezji a rodzajem pytań stawianych prozie narracyjnej (D 97).

Dopiero po dwunastu stronach pod koniec części pierwszej autor wyjawia, co jest jego zamysłem, choć w zasadzie po wstępnym wyjaśnieniu dla czytelnika staje się to w tym miejscu artykułu dość oczywiste. To zresztą częsty zabieg delimitacyjny. Czyni więc zadość Sławiński konwencji artykułu naukowego, która sugeruje prezentację własnych celów i założeń.

Zakończenia jego tekstów są dość typowe. Pojawia się tu często stosowana w dyskursie naukowym strategia asekuracyjna³⁴ polegająca na uprzedzeniu ewentualnej krytyki przez zasygnalizowanie na przykład szkieletowości czy nieostateczności własnych propozycji. W finale *Semantyki wypowiedzi narracyjnej* Sławiński pisze nadzwyczaj skromnie:

Wszystkie te uwagi mają charakter zupełnie wstępnych i dlatego prowizorycznych – sformułowań, które mogłyby uzyskać rangę ustaleń teoretycznoliterackich, gdyby udało się podążając zarysowaną tu drogą, zaproponować coś w rodzaju „algebry” wielkich figur semantycznych wypowiedzi narracyjnej (D 125).

Oczywiście jest to realizacja konwencjonalnej strategii tekstowej, tym niemniej również można wytłumaczyć to autorską nadzieją na sfinalizowanie zamyślanej, choć zapewne nieosiągalnej całości.

Zakończenia jednocześnie zdradzają również skłonność autora do porządkowania. Otóż Sławiński często w punktach podsumowuje swoje wnioski. To także ma charakter konwencjonalny, ale jednocześnie jest dobrym przykładem syntetyzujących zdolności badacza, potrafiącego przeformułować swoje tezy w uporządkowany sposób.

W zwieńczeniach tekstów pojawia się tendencja podobna jak we wstępach. Mimo kończenia tekstów przez asekurację i podsumowania Sławiński ich nie puentuje. Kończy je częściej jakby zawieszając głos, jakby można jeszcze coś dopowiedzieć, jakby jego wypowiedź nie musiała się kończyć akurat w tym momencie. Daje to wrażenie, że artykuł jest częścią większej wypowiedzi bądź dialogu – a podobnie rozpoczyna swoje teksty, o czym była mowa powyżej.

Badacze pisarstwa Sławińskiego zwracają uwagę na skłonność do uwypuklania narracyjności i fabularyzacji wywodu, nie ma więc konieczności szerszego rozważania tej kwestii³⁵.

³⁴ Zob. M. Wojtak, *Dyskurs asekuracyjny w dyskursie naukowym*, [w:] *Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana*, red. S. Gajda, Opole 1999.

³⁵ Piszą o tym Kuźma, Szymbutko i Madejski („Teksty Drugie” 1994, nr 4).

Widać to już w jego pierwszej książce. W *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* jest (wraz ze wstępem) jedynie pięć rozdziałów i choć są one wewnętrznie podzielone na ponumerowane części, wyraźne jest to, że autor chce prowadzić czytelnika przede wszystkim tonem własnego wywodu, nie zaś za pomocą porządkującej delimitacji tekstu. Tę narracyjną skłonność Sławińskiego widać wyraźniej w dalszych pracach, gdzie rzeczywiście do głosu dochodzi tendencja do fabularyzowania.

W jaki sposób funkcjonują owe fabuły u Sławińskiego?³⁶ Podstawowa funkcja nie różni się od klasycznie egzemplarycznej roli, jaką w tekstach naukowych pełnią różnego rodzaju anegdota, przykłady, włączone opowiadki³⁷. Widać też w tym ogólniejszą skłonność do literaryzacji wywodu, do zacierania granic między literaturoznawstwem a literaturą, w czym też można widzieć przejaw poststrukturalistycznego myślenia Sławińskiego. Ta estetyzacja pojawia się u niego od wczesnych tekstów, początkowo jednak przede wszystkim pod postacią interesującej metaforyki.

Styl

267

Cechy stylu mogą stanowić najwyraźniejszy ślad podmiotowości. W dyskursie naukowym, nawet humanistycznym, ten potencjał jest osłabiony przez większe niż gdzie indziej skonwencjonalizowanie. Jeśli jednak literaturoznawcy starają się wyróżniać na tym tle, z pewnością taki rozpoznawalny idiolekt wypracował Sławiński, szczególnie za sprawą metafor oraz ironii.

Metaforyka

Metaforykę Sławińskiego omawiał interesująco Erazm Kuźma, nie ma więc potrzeby dokładnie powtarzać jego ustaleń. Warto podkreślić, że stosowana przez naukowca metaforyka może być czułym miernikiem zmian stanowiska światopoglądowego i dominujących paradygmatów, o czym

³⁶ Pisze o tym także E. Januszek (podrozdział *Obrazy i exempla*).

³⁷ Zob. K. Stierle, *Historia jako exemplum – exemplum jako historia. O pragmatyce i poetyce tekstów narracyjnych*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4; S.L. Anderson, *Philosophy and fiction*, „Metaphilosophy” 1992, vol. 23, issue 3.

interesująco pisał Clifford Geertz na przykładzie dyskursu antropologicznego³⁸. Widać to dobrze u Sławińskiego w zmienności metaforyki w jego dziełach: od sfery pojęciowej związanej z opozycjami i sferą gry do bardziej rozproszonych metafor w późniejszych tekstach³⁹. Odpowiada to ewolucji w myśleniu badacza. Zaczyna on od refleksji strukturalistycznej, operującej opozycjami i w polskiej sytuacji zmuszonej do konfrontacji z marksizmem, co znajduje odbicie w przenośniach wykorzystujących skojarzenia militarne. Już w pierwszym zdaniu *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* autor pisze o „ograniczaniu pola zainteresowań” i „osaczeniu tematu”. Jeśli chodzi o opozycje, dominują takie jak dosłowne – metaforyczne, wewnętrzność – zewnętrzność, serio – ludycznie⁴⁰.

Później wraz z uświadomieniem sobie, że od metaforyczności uciec się nie da, metafory stają się bardziej różnorodne i trudne do pogrupowania, choć jedna zdaje się dominować: to metafora enklawy, getta, „niszy ekologicznej” (I 259). Myślę, że zdradza ona samoświadomość Sławińskiego dotyczącą sytuacji literaturoznawcy czy też – szerzej – humanisty. W tym kontekście zmiana metaforyki nie oznaczałaby tylko przemiany paradygmatu myślenia, a raczej ewolucję owego stanu samoświadomości. Z pewnością jednak określony krąg metafor bliski jest Sławińskiemu, charakteryzując przy tym podmiotowość jego dyskursu.

Ironia i autoironia

Najbardziej charakterystyczną cechą stylu Sławińskiego jest ironia⁴¹. Początkowo służy polemice, czasem złośliwej, choć rzadko adresuje ją personalnie. Tak dzieje się na wstępie artykułu *Pozycja narratora w „Nocach i dniach”*:

Wszystkie niemal prace krytyczne o dziele Dąbrowskiej podkreślały jako jedną z jego charakterystycznych właściwości – „nieobecność formy”. Owa nieobecność, czy też raczej niezauważalność, była zjawiskiem o tyle paradoksalnym, że – jak gdyby na przekór swojej naturze – została zauważona (właśnie ona w pierwszym rzędzie) nawet przez tych krytyków, którzy potrafili przeoczyć zjawiska aż nazbyt widoczne (D 126).

³⁸ C. Geertz, *O gatunkach zmaconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.

³⁹ Zob. E. Kuźma, *Metafory Janusza Sławińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4.

⁴⁰ Tamże, s. 28–29.

⁴¹ To jest zagadnienie zasługujące na szersze studium. Nawet E. Januszek w swojej monografii poświęca tej kwestii jedynie trzy strony, a jak się wydaje, warto dokładniej przyjrzeć się tej kwestii, szczególnie na tle miejsca i funkcji ironii w dyskursie humanistycznym.

Poza tym ironia pojawia się dość dyskretnie w tekstach, w których ze względu na styl i temat trudno spodziewać się ironicznego tonu. Oto przykład z *Semantyki wypowiedzi narracyjnej*:

Ingarden [...] podał jako negatywny przykład formułę mówiącą, że Wołodyjowski składa się ze znaczeń. Zdanie takie istotnie na pierwszy rzut oka wydaje się niedorzeczne i gdybyśmy poddali się temu wrażeniu, musielibyśmy uznać za ostatecznie skompromitowaną wszelką próbę semantycznego ujęcia kategorii tego rzędu, co postać literacka. Jeśli jednak potrafimy przetrwać mężnie okres, w którym formuła wyżej przedstawiona uderza nas przede wszystkim swoją groteskowością, możemy przypadkiem dojść do przekonania, że – choć niefortunnie ukształtowana – nie jest tak bezsensowna, jak się uprzednio wydawało. Przychodzi nam na myśl, że sprawniej wyrażona, może nawet nabrać godności dyskutowalnej tezy (D 111).

Ironia rozluźnia tu rygor naukowego stylu, w czym dostrzec można dystans do niego, a zatem i po części do własnych rozważań, co wyraźniejsze stanie się w późniejszej twórczości Sławińskiego. Oczywiście nietrudno dopatrzeć się tu zabiegu uatrakcyjniania wywodu. Ten przykład jest o tyle intrygujący, że pochodzi z artykułu kanonicznego dla studentów polonistyki, dla których jego autor stanowi wcielenie strukturalistycznej naukowości, beznamietnej i kostycznej.

W późniejszym okresie ironia ma charakter coraz bardziej ludyczny w warstwie zewnętrznej, ale jednocześnie staje się – zgodnie z coraz bardziej autotematycznym torem rozważań Sławińskiego – autoironiczna. Widać to już w poetyce tytułów, np. *Zwłoki metodologiczne*, *Jeszcze jeden ukąszony, choć poranek świata*, *Gorzkie żale* czy *Jedno z poruszeń w przedmiocie* (wszystkie przykłady z *Tekstów i tekstów*). W skłonności do ironicznych tytułów Sławiński przypomina Kołakowskiego, podobnie zresztą jak i w metodzie prowadzenia dyskursu, zamiłowaniu do śmiałych metafor⁴², a także stosunku do poststrukturalizmu francuskiego. Gorzko ironiczne – bo autotematyczne – są klasyfikacje dotyczące humanistów: autor wyróżnia takie figury współczesnej nauki jak dyletant, snob, modniś, eklektyk, purysta, esteta i doktryner, pisze o takich strategiach uprawiania humanistyki jak strategia scjentyficzna, artystyczna, proroka, organizatora i działacza, oryginalności za wszelką cenę i metodologa⁴³.

Widać w tych klasyfikacjach ludyczny element – w ujęciu Huizingi, który pisał o ludyczności nauki – ale bez wątpienia znaczenie ironii w tym się nie wyczerpuje. Ta figura myśli służy coraz bardziej wyrażeniu ironicznej postawy wobec współczesnej humanistyki, toteż jej adres zostaje wprost określony:

⁴² Zwraca na to uwagę Madejski (*Narracje teoretycznoliterackie Janusza Sławińskiego*) s. 55).

⁴³ J. Sławiński, *Teksty i teksty...* (szczególnie *I cóż dalej szary człowieku*, *Trzy postrachy*, *Wzmianka o eklektyzmie*).

Tego rodzaju hipokryzja przenika całą właściwie myśl hermeneutyczną, i to nawet wtedy, gdy ta potrafi skądinąd jasno i realistycznie określać charakter pracy interpretacyjnej. Ciekawe, że chyba najsilniej stała się odczuwalna w radykalnej hermeneutyce dekonstrukcjonistycznej, gdzie wysofistykowanej samowoli praktyk interpretacyjnych, uzasadnianej przekonaniem o iluzoryczności obiektywnego, suwerennego bytowania tekstu i znaczenia, towarzyszą pełne świętoszkowatości deklaracje o poszanowaniu „inności” tekstu (jakże liczne u Jacquesa Derridy, prawodawcy kierunku) [...] (P 70–71).

Ironia służy tu wyrażeniu własnego stanowiska, zdystansowanego do zjawisk współczesności, jednocześnie świadomego, że własny głos ma niewielki wpływ na tę sytuację. Intencja dydaktyczna czy nawet mentorska, która przebija z tej wypowiedzi (pierwotnie wygłoszonej zresztą na zjeździe polonistów), zmierza do pesymistycznej konstatacji:

Toteż kryzys stanowczości i uporu w podtrzymywaniu doktryn teoretycznoliterackich, który dziś przeżywamy, jest zarazem (i inaczej być nie może) kryzysem produktywności interpretacji (P 79).

W tym tekście, jednym z nielicznych w ostatnich latach, wraca Sławiński mimo dokonanej ewolucji do swoich początków – doktrynera i prawodawcy. Nie przekreśla to pesymizmu, w czym zresztą bardzo przypomina Kołakowskiego. Z metodologicznego opozycjonisty i nowatora przeciwstawiającego się marksizmowi przez drogę ludycznej, choć gorzkiej ironii, wraca do roli „doktrynera”, świadomego swej anachroniczności, ale jednocześnie broniącego własnej tożsamości ściśle powiązanej z literaturoznawczą „niszą ekologiczną”:

Gdyby całkiem poważnie traktować wszystkie oświadczenia poststrukturalistycznych rewizjonistów, manifesty sceptycyzmu poznawczego, arie wyznawców derridianizmu i dekonstrukcji, wyśpiewywane na tyłu światowych scenach i gorąco oklaskiwane, należałoby uznać, że dyscyplina nasza nie ma już po prostu prawa istnieć, a my wszyscy dawno powinniśmy rozejść się do innych zajęć, pozostawiając na placu jedynie tych, co potrafią wymownie rozprawić o odmianach tej nieobecności. Czy możliwe jest praktykowanie historii literatury, która nie pozostaje wyłącznie bibliografią i faktografią? Tylko naiwny potrafi odpowiedzieć na takie pytanie. [...] Pozostaje więc tylko wyć z rozpaczy albo rozejrzeć się za grubym sznurem konopnym (P 61).

W istocie więc ironia, która pozornie wydaje się być narzędziem ataku, okazuje się środkiem rozpaczliwej obrony. Obrony własnej tożsamości jako literaturoznawcy. Jako podmiotu, także tekstowego. Paradoks polega na tym, że przeciwstawiając się roli humanisty

sprowadzającej się do kontemplowania „odmian własnej nieobecności”, Sławiński coraz częściej milczał, coraz rzadziej się wypowiadał. W ten sposób przyznał sobie rację w swojej diagnozie współczesności, choć zapewne wolałby tej racji nie mieć. Autobiografia duchowa zmierzała w ten milczący sposób do cichego i nieuchronnego, ale zarazem wymownego zakończenia...

SUMMARY

Subject between synthesis and definition – discourse of Janusz Sławiński

The paper presents some aspects of discourse of Janusz Sławiński, especially focused on subjectivity and style. The evolution of his theoretical concepts and style was also analyzed.

KEYWORDS

Subjectivity, discourse of humanities, Janusz Sławiński

BIBLIOGRAPHY

1. Anderson S.L., *Philosophy and fiction*, „Metaphilosophy” 1992, vol. 23, issue 3, s. 203-213.
2. Balcerzan E., *Sześć początków*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4, s. 19-26.
3. Bolecki W., *Janusz Sławiński: u źródeł polskiego poststrukturalizmu*, [w:] tegoż, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 309-349.
4. Bruss E., *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore and London 1982.
5. Geertz C., *O gatunkach zmaconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 214-236.
6. Głowala W., „Być sobie jednym” – i być autorytetem, „Teksty Drugie” 1994, nr 4, s. 37-42.
7. Januszek E., *Dyskurs teoretycznoliteracki Janusza Sławińskiego*, Kraków 2012.

8. Kuźma E., *Metafory Janusza Sławińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4, s. 27-36.
9. Madejski J., *Narracje teoretycznoliterackie Janusza Sławińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4, s. 53-59.
10. Madejski J., *Biografia struktury – struktura biografii. Dopiski do teorii Janusza Sławińskiego*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2006, s. 28-44.
11. Nycz R., *O (nie)cytowaniu Janusza Sławińskiego*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2006, s. 9-13.
12. Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967, s. 109-125.
13. Skrendo A., *„Generał czytania”*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2006, s. 45-59.
14. Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.
15. Sławiński J., *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998.
16. Sławiński J., *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
17. Sławiński J., *Teksty i teksty*, Kraków 2000.
18. Stierle K., *Historia jako exemplum – exemplum jako historia. O pragmatyce i poetyce tekstów narracyjnych*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 333-363.
19. Szymutko S., *Ciało profesora Sławińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4, s. 43-52.
20. Wilkoń A., *Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002.
21. Wojtak M., *Dyskurs asekuracyjny w dyskursie naukowym*, [w:] *Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana*, red. S. Gajda, Opole 1999, s. 139-146.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

ESSEJE

OD PODEJRZLIWOŚCI DO WIARYGODNOŚCI. KILKA WSTĘPNYCH UWAG DO TWÓRCZOŚCI MICHAŁA HELLERA W ŚWIETLE TEORII DYSKURSU

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA

Uniwersytet Gdański

Za jedną z bardziej intrygujących (choć dziś już oczywistych) cech Foucaultowskiego dyskursu uznać by można jego niejednokierunkowość, rodzaj sprzężenia zwrotnego, które nie pozwala ustanawiać relacji schematycznych, relacji następujących po sobie i tworzących jawne zależności pomiędzy podmiotem a dyskursem. Tezę taką można wysunąć z większą śmiałością, jeśli na pisarstwo Michela Foucaulta spojrzeć się jako na całość archeologiczno-genealogiczną, w świetle której człowiek nie panuje nad dyskursem, nie tworzy go i nie posiada, ale – jak cytuje francuskiego myśliciela James D. Marshall – „występuje w swej dwuznacznej roli przedmiotu wiedzy, jak i poznającego podmiotu”¹. Podmiot wie, mówi i działa, ale jednocześnie jest przedmiotem, „na który nakierowane jest działanie”, jest „produktem

¹ J.D. Marshall, *Foucault a badania edukacyjne*, [w:] *Foucault i edukacja. Dyscypliny i wiedza*, pod red. S.J. Balla, tłum. K. Kwaśniewicz, Kraków 1994, s. 20-21.

dyskursu”². Z kolei nieodłączna od dyskursu kategoria instytucji (a w tym również wiedzy i władzy), rozumiana jedynie jako struktura ograniczająca twórczość człowieka, prowadzi naturalnie do postawienia pytań o aktywną i nieskrępowaną działalność podmiotu w jej życiu społecznym, politycznym, kulturowym itd.

Celem niniejszego artykułu nie jest przegląd skomplikowanych i niejednoznacznych relacji pomiędzy podmiotem, dyskursem, instytucją, władzą czy wiedzą. Esej ten, na przykładzie twórczości Michała Hellera, pokazuje jedynie niebezpieczeństwa związane z zawężonym rozumieniem pewnych Foucaultowskich kategorii (instytucja, autorytet) i na ich miejsce proponuje pozytywne kierunki badawcze. Jak sądzę, inspirującym punktem wyjścia może stać się zagadnienie relacji podmiotu i miejsca jego wypowiedzi. Według Foucaulta:

Opisanie sformułowania jako wypowiedzi polega nie na analizie stosunków pomiędzy autorem a tym, co mówi (lub tym, co chciał powiedzieć bądź mówi niechcący), lecz na określeniu pozycji, jaką może i musi zajmować wszelka jednostka, aby być tego sformułowania podmiotem³.

Zaproponowane w tytule niniejszego eseju zagadnienia, dotyczące podejrzliwości i strategii uwiarygodnienia, nie są wyłącznie pytaniami o językowe chwytły retoryczne, o światopoglądowe zaplecze autora, ale również o kontekst Hellerowskich wypowiedzi i legitymizację jego działania:

Nadawca, przez sam fakt wypowiedzania, implikuje, że warunki powodzenia, warunki prawne zostały spełnione; tak będzie w przypadku dyskursu: przez samą realizację dyskursu objawia swą w i a r y g o d n o ś ć [podkr. – moje M.W.-B.] i swoje prawo do wypowiedzania⁴.

Zarazem, postawionego tutaj celu uwiarygodnienia Hellerowskiego dyskursu nie należy traktować jako formy auto-apologetyki samego Hellera czy apologetyki pisarza (dokonywaną przez badacza), ale raczej jako wyraz wewnątrztekstowej podatności na dyskusję lub nawet jedną z ról podmiotu wypowiedzi, który (świadomie bądź nie, z założeniem bądź nie) potrafi komentować swoją twórczość z poziomu metatekstowego i ujawniać niektóre mechanizmy

² Por. również komentarz D. Howartha: „Zgodnie ze swoim antyhumanistycznym podejściem Foucault twierdzi, że podmioty społeczne nie są autonomicznymi twórcami dyskursów. Są raczej funkcją i efektem dyskursu”, D. Howarth, *Michel Foucault i archeologia praktyk dyskursywnych*, [w:] tegoż, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 89.

³ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977, s. 126. W nowszej literaturze dotyczącej badań nad dyskursem stosuje się często na określenie miejsca czy pozycji podmiotu termin roli społecznej: „To osoba należy do dyskursu w chwili, gdy przyjmuje określone role społeczne. W dyskursie podmiot przestaje być indywidualnością, stając się elementem miejsca podmiotowego wyznaczonego przez zinstytucjonalizowane relacje dyskursywne” (H. Grzmil-Tylutki, *Francuska lingwistyczna teoria dyskursu. Historia, tendencje, perspektywy*, Kraków 2010, s. 11).

⁴ H. Grzmil-Tylutki, dz. cyt., s. 50. Badaczka komentuje w tym fragmencie pragmatyczną teorię dyskursu.

konstruowania własnego dyskursu. Tym samym nie stawiam tutaj pytania o zapewne najbardziej palącą kwestię w twórczości Michała Hellera – sposobów łączenia dyskursów (humanistycznych ze ścisłymi, teologii z nauką ścisłą), dialogów zrealizowanych i projektowanych – lecz, cofając się na poziom propedeutyczny, zapytuję o problematyczne (i czasem konfliktowe) węzły: o miejsce, z którego przemawia Heller; w imieniu czego przemawia; o rolę, jakie przyjmuje podmiot; o sposoby legitymizacji wypowiedzi. Jak sądzę, to właśnie na styku dyskursów można upatrywać sposobów twórczego redefiniowania Foucaultowskich kategorii.

I.

Porządek dyskursu Michela Foucaulta, jak powszechnie wiadomo, został wygłoszony w ramach wykładu inauguracyjnego w Collège de France w 1970 roku. Wyrażone już we wstępie pragnienie bycia „objętym przez mowę i niesionym poza wszelki możliwy początek” może zostać odczytane jako pragnienie, by znaleźć się w centrum nieopanowanego dyskursu, który nie daje się wypowiedzieć, który „mówi nami”. Bezwolne zdanie się na dyskurs byłoby szansą na wyzwolenie się z owego początku, przemowy, reguł, a więc rytualizacji narzucanej przez instytucje⁵. Ograniczenia, których domaga się instytucjonalność, Foucault wyraża celnie aforystycznym stwierdzeniem: „byle kto nie może mówić o byle czym”⁶. Jednak ograniczenia te są zawsze dwuznaczne, bowiem jednym wypowiedziom dają początek, a inne drastycznie marginalizują. Można powiedzieć, że sama instytucja, w swojej istocie, w swoim źródłowym sensie – mówiąc językiem nie Foucaultowskim – łączy w sobie władzę zarówno ustawodawczą, jak i wykonawczą: daje prawo do wypowiedzi i do postępowania właśnie wedle określonej legislatury; działanie w ramach struktury to działanie zgodne z prawem, sama zaś instytucja wyjaśnia zasadność zabrania głosu (funkcja uwierzytelniająca), „patronuje” tekstom i czuwa nad nimi (funkcja opiekuńcza), autoryzuje je i sygnuje (funkcja kontrolna), a nade wszystko czyni pewne wypowiedzi możliwymi, pozwala im – i tu mówiąc już językiem francuskiego filozofa – pojawić się w polu dyskursu (funkcja założycielska). Podmiotom instytucja przynosi zaszczyt bądź złą sławę, wypowiedziom i tekstom – istotność bądź zapomnienie; i odwrotnie, pewne osoby i ich działalność może narazić dobre imię instytucji.

Nie ulega wątpliwości, że pisarstwo Michała Hellera trudno oddzielić od placówek, w których filozof działa, które współtworzy i w imieniu których, niejako z ich ramienia,

⁵ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France w 1970 roku*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 6: „Temu tak powszechnemu życzeniu instytucja odpowiada ironicznie, nadając tym początkom charakter uroczysty, otaczając je kręgiem uwagi i milczenia, narzucając im, jakby z oddali, zrytualizowane formy”.

⁶ Tamże, s. 7.

przemawia. Krótka refleksja nad rodzajem tych instytucji pozwala zastanowić się nad postawionym sobie przez autora celem nawiązania dialogu między współczesną nauką i współczesną teologią. Wszystkie dziedziny-specjalizacje Hellera, od teologii poprzez filozofię nauki aż po kosmologię i fizykę, są naturalnie związane z historią edukacji i zawodowej drogi autora Filozofii przypadku⁷, z instytucjami, w ramach których owe dyscypliny się uprawia. Heller uczęszczał do Wyższego Seminarium Duchownego w Tarnowie, przyjął święcenia kapłańskie, uzyskał stopień magistra teologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, tam też rozpoczął studia z filozofii przyrody, został profesorem zwyczajnym Papieskiej Akademii Teologicznej i członkiem Papieskiej Akademii Nauk. Heller należy do Watykańskiego Obserwatorium Astronomicznego i jest fundatorem Centrum Kopernika Badań Interdyscyplinarnych⁹. Nie trudno zauważyć, że jego historia biograficzna, oparta jedynie na przywołaniu instytucji z ich nazw, wiąże nierozzerwalnie uprawianie nauki z patronatem katolickich ośrodków. Naukowy dorobek nie jest więc zewnętrzną wobec religijnego światopoglądu przestrzenią i ten właśnie katolicki mecenat może podważyć zasadność pytania o dialog naukowo-religijny: Heller pisze i myśli, również o nauce, jedynie w ramach katolickiego dyskursu, z punktu widzenia chrześcijańskich wyobrażeń na temat świata nauk empirycznych. Stojące za pisarzem instytucje wyznaczają jasno określone granice, są przestrzenią, w której reguły myślenia, na przykład o tradycji konfliktu wiedza – wiara, są uformowane. Ujmując rzecz wprost, jego twórczości nieustannie grozi zdeterminowanie przez miejsce wypowiedzi, przemawianie z ambony, uprawianie pisarstwa dosłownie *ex cathedra*. Tym, co decyduje o wartości i znaczeniu Hellerowskiego głosu, jest jego wykształcenie i specjalizacja, „pozycja instytucjonalna” (uniwersytet, ośrodki katolickie) i „pozycja podmiotu” (Heller jako teolog i filozof)¹⁰. Są to tak zwane „poważne akty mowy”, o których Howarth pisze:

[...] bada on [Foucault – przyp. M.W.-B.] te zachowania językowe, których „wykonawcy” – z powodu swojego wykształcenia, pozycji instytucjonalnej lub dzięki modalności dyskursu – są uprawnieni do wypowiedziania „poważnych” prawd. Zgodnie z tym ujęciem opinie na temat, na przykład, globalnego ocieplenia stają się wypowiedziami dopiero wówczas, gdy zostają wypowiedziane przez odpowiednio wykwalifikowanych naukowców i ekspertów klimatycznych, którzy dla uwiarygodnienia swoich wypowiedzi przedstawiają sensowne teorie, wsparte dowodami. Podsumowując, w centrum archeologicznego projektu Foucaulta

⁷ W niniejszym artykule posługuję się następującymi skrótami dzieł Michała Hellera: WS – *Wszczęświat i Słowo*, Kraków 1994; NFNT – *Nova fizyka i nova teologia*, Kraków 2014; MM – *Moralność myślenia*, Tarnów 1993, SŻSW – *Sens życia i sens wszechświata. Studia z teologii współczesnej*, Kraków 2015, BN – *Bóg i nauka. Moje dwie drogi do jednego celu. Michał Heller w rozmowie z Giulio Brottim*, przeł. E. Nicewicz-Staszowska, Kraków 2013.

⁸ Dzisiaj to Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie.

⁹ Por. S. Wszolek, *Krótki życiorys księdza profesora Michała Hellera*, [w:] M. Heller, *Podróż z filozofią w tle*, wyb. i oprac. M. Szczerbińska-Polak, Kraków 2014.

¹⁰ Por. D. Howarth, dz. cyt., s. 89.

znajdują się zespoły wypowiedzi, które w określonych momentach historycznych są przez pewne społeczeństwa i społeczności u z n a w a n e [podkreślenie – D.H.] za „poważne” prawdy¹¹.

Instytucje „produkują” autorytety, Foucaultowskie podmioty typu „nie byle kto”. W tekście Hellera umacnianie własnej pozycji zachodzi bezpośrednio również w warstwie tekstowej. Za sposób uprawomocnienia podmiotu jako autorytetu należałoby uznać takie przykłady, które wskazują na jednoczesne: 1) posługiwanie się kategorią doświadczenia życiowego, oraz 2) związany z uprzednim dystans czasowy, naturalne wypowiedanie się podmiotu tekstowego o przeszłości z punktu terażniejszego. Doświadczenie rozumiem tutaj nie tyle jako kategorię epistemologiczną, co jako zbiorcze określenie repozytorium, w którym zawarte są – podobnie jak Foucaulta ważne/poważne wypowiedzi (akty mowy) – ważne/poważne wydarzenia. Do tych ostatnich należałoby zaliczyć te fakty biograficzne, które stają się znaczące z punktu widzenia formacji własnego dyskursu jako dziejotwórczego, a więc odwołania Hellera na przykład do jego działalności w Watykanie, zwłaszcza za czasów pontyfikatu Jana Pawła II. Z kolei dystans czasowy pozwala na dwojaką perspektywę: A) doświadczonego podmiotu-mędrca, który wiele zobaczył i przeżył, i którego przeżycia wzmacniają pozycję autorytetu; B) opowiadacza o aspiracjach prezentystycznych, który z perspektywy własnych czasów spogląda analitycznym okiem w przeszłość (inne epoki)¹². W *Nowej fizyce...* historia myśli naukowej i chrześcijańskiej jest syntezą dokonaną przez metanarratora, dopatrującego się w dziejach teleologicznej „intrygi dramatu”:

Skoro chrześcijaństwo odegrało tak wielką rolę w przygotowaniu drogi naukom przyrodniczym, należałoby oczekiwać, że powstanie tych nauk rozpocznie okres symbiozy myśli naukowej i religijnej. Tak się jednak nie stało. Rozpoczął się nie okres symbiozy, lecz okres dramatów (NFNT, s. 27).

W innym miejscu Heller tak przedstawia zetknięcie myśli chrześcijańskiej z ideami nowożytnymi:

Filozofia chrześcijańska była wówczas [w XVII w. – przyp. M.W.-B.] tak dalece „wyspecjalizowana” w swoich arystotelesowsko-tomistycznych narzędziach, że potrafiła już tylko uruchomić mechanizmy izolujące i zachowawcze. Kryzys stał się nieunikniony (NFNT, s. 97).

¹¹ Tamże, s. 91-92.

¹² Te prezentystyczne aspiracje celnie opisał J. Habermas w odniesieniu do samego Foucaulta: „Foucault chce wyjść poza prezentystyczną świadomość czasów, właściwą nowoczesności. Chce przełamać uprzywilejowanie terażniejszości, wyróżnianej ze względu na odpowiedzialność za przyszłość i narcystycznie odnoszącej się do przeszłości”, zob. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2005, s. 285.

We fragmencie tym widać dobrze wykorzystanie figury *prolepsis*, polegającej na antycypowaniu wydarzeń¹³ pod szczególnym kątem (zapowiedź konfliktu czy kryzysu). Ten dwojaki dystans, do własnej przeszłości i innych epok, uzasadniony wiekiem autora, jego biograficznym zapleczem, w tym historią jego edukacji i działalności naukowej, pozwala ustanowić jeszcze jedną rolę tekstową – wizjonera. Prognozowanie przyszłości dotyczy formułowania obaw związanych z kondycją współczesnej teologii i jej najbliższymi losami, a także konkretnych propozycji podnauk (teologii nauki¹⁴), w końcu też zasada się na instruktażowym pouczeniu nie wyzbytym uwag o charakterze umoralniającym:

O tym, że dialog – lub lepiej: jakieś świadome oddziaływanie teologii z naukami (ale dla językowego uproszczenia pozostaniemy przy dialogu) – jest niezbędny, nie będę przekonywał. Jeśli ktoś ma jeszcze co do tego wątpliwości, oznacza to, że niczego nie nauczył się z lekcji historii (NFNT, s. 102).

Te dwie tekstowe role, kronikarza i wizjonera, są komplementarne, a nawet, biorąc pod uwagę figurę *prolepsis*, nie do końca odróżnialne. Pozycja autorytetu funduje wymiennosc tych ról, upoważniając do swobodnego, bezkarnego przemieszczania się po linii czasu. Przeszłość, czyli owa historia jako nauczycielka życia, jest poręczeniem sensowności stawianych przez Hellera tez dotyczących niedalekiej przyszłości; jest też podstawą do tego, by – na mocy autorytetu – wysunąć bardziej ważne stwierdzenia, wychodzące poza „przygodne” pouczenie i sytuujące się w ramach „trwałej” aksjologii, dopominającej się o imperatyw:

[...] jest również prawdą, że teologia nie jest dla religii tylko luksusowym dodatkiem. Jest ona koniecznością wynikającą z tego, że człowiek nie może nie myśleć o tym, co jest dla niego największą wartością. I dlatego dobre stosunki pomiędzy teologią a naukami winny nam leżeć na sercu (NFNT, s. 103).

Krótki rzut oka na dzieło Hellera pozwala zatem stwierdzić, że w budowaniu pozycji autorytetu znaczenie odgrywa nie tylko „biografia instytucjonalna” (rozumiana tutaj doraźnie jako zakorzenienie w ośrodkach generujących pewien typ wiedzy i wyznaczający sprecyzowany rodzaj

¹³ Zob. hasło *prolepsis* [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 2005, s. 245: „niezgodna z porządkiem czasowym lub logicznym kolejność pojawiania się jakichś elementów w wypowiedzi”, w narracji polega np. „na wprowadzeniu w opis aktualnej sytuacji bohatera informacji o nieznaney mu jeszcze przyszłości. Np.: «Szedł rażno leśną drogą – ku swojej zgubie»”; w retoryce to właśnie wspomniana przeze mnie wcześniej figura *refutatio*.

¹⁴ Koncepcję tę rozwija M. Heller m. in. w *Nowej fizyce i nowej teologii*; szeroko omawia ją W.M. Macek w książce *Teologia nauki według księdza Michała Hellera*, Warszawa 2010.

myślenia), ale również retoryczna warstwa tekstu. Lub, mówiąc wprost, tekst jest odbiciem konkretnego sposobu myślenia, tekst jest sygnaturą instytucji.

Warto więc wrócić do problemu postawionego sobie przez Hellera celu nawiązania dialogu teologiczno-naukowego i zapytania o to, czy biograficzny „autograf” instytucji katolickich nie zwalcza po prostu wiarygodności Hellerowskiego zadania. Istnieją, jak sądzę, z pewnością co najmniej dwie rzetelne linie obrony: 1) zbadanie, w jakim stopniu naukowe (dotyczące nauk ścisłych) tezy Hellera są/muszą być, jako wyniki badań empirycznych, niezależne od dyskursu religijnego; 2) sięgnięcie do opracowań historycznych, pozwalających stwierdzić, jakie znaczenie w uprawianiu nauki ścisłej odgrywały w Polsce (zwłaszcza komunistycznej) ośrodki katolickie. W końcu pojawia się też pytanie, czy w ogóle perspektywa poza-katolicka jest dla budowania wiarygodności Hellerowskiego dyskursu niezbędna (i czy jest w ogóle możliwa?), skoro zadaniem autora *Filozofii przypadku* jest nic innego jak budowanie relacji między teologią chrześcijańską a współczesną nauką¹⁵. Pytanie to można zawiesić i znów zwrócić się ku tekstom. Jak sądzę, siłą uwiarygadniającą Hellerowski dyskurs, czyniący zeń „poważny akt mowy”, jest krytyczne zwrócenie się do własnego źródła, do samej instytucji. Jak przyznaje Heller w *Moralności myślenia*, „dyplomy nie stwarzają jeszcze kosmologa: podobnie zresztą jak nie stwarzają matematyka, fizyka czy biochemika” (MM, s. 65). Na kartach *Nowej fizyki i nowej teologii* rozdział pierwszy, zatytułowany *Trzysta lat współlistnienia Kościoła i nauk przyrodniczych*, zapowiada krytyczny rzut oka zwłaszcza na struktury kościelne, działające wedle wyznaczonej, nieświadomionej w pełni *invisible college*. To ostatnie Heller rozumie jako „nawyki myślowe wypracowane długoletnią tradycją, układy sił pomiędzy różnymi szkołami, paradygmaty utrwalone w metodach i narzędziach przekazywania wiedzy, niepisane kodeksy zachowań i sposobów gromadzenia informacji” (NFNT, s. 27). Można więc powiedzieć, że Hellerowska definicja „instytucjonalizowania” jest na wskroś Foucaultowska, skoro przez ów termin autor rozumie, w świetle historii kościoła, „nie tylko podporządkowanie filozofii i teologii kościelnej autorytetem” (NFNT, s. 27), ale również owe schematy myślenia, *invisible college*. Co więcej, to właśnie w instytucjonalizacji Heller dopatruje się powodów nieporozumienia teologii i nauk przyrodniczych w ciągu ostatnich wieków¹⁶. W twórczości Hellera krytyka instytucjonalności staje się zatem osobną figurą retoryczną, jedną ze strategii uwiarygodnienia, której zadaniem byłoby odcięcie się od własnego źródła, instytucji definiującej kontekst i sposób wypowiedzi, zdystansowanie się do miejsca wyznaczającego *invisible college*.

¹⁵ Zob. projekt wspomnianej teologii nauki.

¹⁶ Powodów tych jest znacznie więcej, o czym Heller pisze w różnych miejscach. Rozbrat między teologią chrześcijańską a nauką jest spowodowany m.in. również innym „zaangażowaniem filozoficznym”; dla teologii jest to tradycja arystotelesowska, dla nauki – archimedejska, por. NFNT, s. 94-95.

II.

Książka daremnie usiłuje jawić się jako przedmiot, który mamy pod ręką; daremnie krzepnie w ów mały prostopadłościan, który ją w sobie zamyka. Jej jedność jest zmienna i relatywna: gdy poddać ją badaniu, przestaje być oczywista – nie wskazuje na siebie samą, albowiem może powstać jedynie ze złożonego pola dyskursu.

M. Foucault, *Archeologia wiedzy*

Za instytucjonalne praktyki, przywołane przez Aleksandrę Synowiec za Michelelem Foucaultem, „które równocześnie wzmacniają i przeprowadzają, legitymizują i wdrażają obowiązującą prawdę”, należy uznać tak proces wydawniczy, jak i miejsce przeprowadzania eksperymentu: „systemy książek, wydawnictw, bibliotek, jak niegdyś towarzystwa nauk, a obecnie laboratoria”¹⁷. W kontekście Foucaultowskiej filozofii prawda jest jedynie wybiórczą wiedzą – w danym momencie przyjmowaną przez społeczeństwo, wzmacnianą przez owe instytucjonalne praktyki, w mniejszym bądź większym stopniu kontrolujące w ten sposób przepływ informacji (stąd u Foucaulta słynna paralela wiedzy-władzy). Sięgając po dzieła Hellera – z których znaczna część jest obecnie wydawana i wznawiana przez Copernicus Center Press, a więc wydawnictwo działające w ramach założonego przez filozofa-teologa Centrum Kopernika Badań Interdyscyplinarnych – nie trudno postawić pytanie o sposób dystrybucji wiedzy, a zwłaszcza o sprofilowanie ujęcia religijno-naukowego. Wydawnictwo Copernicus promuje m.in. serię „Nauka i religia”, w której ukazują się ważne (w sensie „ważnych aktów mowy”) publikacje, a więc poza Michała Hellera *Nową fizyką i nową teologią* są to np. *Ewolucja i stworzenie* Ernana McMullina czy Daniela Dennetta i Alvina Plantingi *Nauka i religia. Czy można je pogodzić?* Pytanie o sposoby umacniania dyskursu, rozumiane wcale nie negatywnie, nie jest pytaniem retorycznym, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę wprowadzoną właśnie (2015 r.) w obieg serię edycji studenckiej dzieł Hellera (przypominającą gęsto zadrukowane serie kieszonkowe, drukowane na niskiej jakości papierze). Wręcz odwrotnie: realna i rzetelna ocena tego, jaki typ dyskursu (oraz jaki rodzaj wiedzy) jest promowany przez wydawnictwo Copernicus, wymagałaby osobnego, ogromnego studium badawczego, w ramach którego można by zająć się na przykład walką paradygmatów w rozumieniu współczesnej badaczki francuskiej analizy dyskursu, Haliny Grzmil-Tylutki: „Walka paradygmatów w łonie jednego dyskursu jest walką z monopołem doktrynalnym, ideologicznym i zarazem siłą napędową rozwoju danego dyskursu”¹⁸. Tego typu

¹⁷ A. Synowiec, *W stronę analizy tekstu – wprowadzenie do teorii dyskursu*, [w:] „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej” 2013, z.65, s. 390.

¹⁸ H. Grzmil-Tylutki, *Francuska analiza dyskursu po zwrocie pragmatycznym*, [w:] *Pragmatyka, retoryka, argumentacja. Obrazy*

dociekania można by oprzeć choćby na zestawieniu profili książek o podobnej tematyce wydawanych pod szyldem różnych wydawnictw (niekoniecznie od razu mielibyśmy do czynienia z „walką paradygmatów”), np. „Biblioteki Filozofii Religii” (serii w ramach wydawnictwa Znak) czy „Na ścieżkach Nauki” (serii w Prószyński i S-ka). Tu trzeba by mieć na uwadze to, że dzieła Hellera przed powstaniem Copernicus były publikowane w różnych miejscach. Badania nad „walką paradygmatów” (w tym wypadku dotycząca ujęcia problemu dwóch dyskursów, nauki i religii!) wymagałyby Foucaultowskiej podejrzliwości względem celów nadrzędnych czy względem niechętnie dziś podejmowanej kwestii intencjonalności (niezależnie od tego, czy owe cele i intencje byłyby praktykami opierającymi się na kompleksie wiedza-władza): popularyzatorskiej, edukacyjnej czy wreszcie realnej potrzeby stworzenia przestrzeni dla dialogu religii (czy teologii) i nauki. Decydującą rolę odgrywałyby tutaj: 1) wzajemne, intertekstualne komentarze; 2) ustanowienie własnego archetektu, tzn. walka o „wprowadzenie własnych wypowiedzi założycielskich do panteonu wielkich dzieł”, walka o „prymat własnej interpretacji archetektów”¹⁹; 3) ustanawiane w tekstach delimitacje między „prawdziwie naukowymi tekstami” a tymi „jedynie popularnonaukowymi”; 4) typy paradygmatów lub dyskursów definitywnie odrzucane przez inne typy paradygmatów bądź dyskursów (np. dyskurs ateistyczny); 5) „miejsca wspomagające”, a więc zwłaszcza czasopisma, w których ukazują się teksty różnych autorów (dla Hellera np. „Tygodnik Powszechny”) itp.

Już ta treściwa propozycja możliwości kierunku badań ukazuje, że Hellerowskie opus nie jest niezależne ani od podmiotowej „biografii instytucjonalnej” (kościół, uniwersytet, własne ośrodki), ani od „biografii instytucjonalnej książki” (wydawnictwa, serie). Znaczenie (treść, wiedza) nie jest bowiem niezależne od praktyk instytucjonalnych. By nie dać się zwieść oceniającemu myśleniu (i karykaturalnej bądź złowrogiej wizji Hellera jako człowieka-instytucji, który „przygotowuje miejsce” dla własnego dyskursu), warto raczej wątpliwości formułować wychodząc od tekstu. Zwłaszcza bowiem Nowa fizyka i nowa teologia wprowadzić może czytelnika w konsternację, mniej lub bardziej antypatyczną. Wzbudzenie nieufności (a nawet kontrowersji) zależy w dużym stopniu od sytuacji odbioru, a właściwie od zaplecza lekturowego i intelektualnego czytelnika: 1) tekst wydaje się pozornie spójny, złożony z publikowanych w różnym czasie i miejscu miniesejów; zostały one opatrzone obiecującym tytułem Nowa fizyka i nowa teologia, który sugerowałby rodzaj kompendium wiedzy, podczas gdy pozostaje zbiorem budzącym wątpliwości natury naukowej, bo opartym na uogólnieniach i łatwych syntezach; 2) pojawiają się powtórzenia intertekstualne: publikacje Nowa fizyka..., Wszechświat i słowo albo

Języka i dyskursu w naukach humanistycznych, red. P. Stalmaszczyk, P. Cap, Kraków 2014, s. 254.

¹⁹ Tamże, s. 255.

Bóg i nauka powielają te same uogólnione tezy, co może wydać się pewnym gestem uprawomocniania dyskursu; 3) za umocnienie dyskursu można by poczytać różnice w wydaniach Nowej fizyki..., z których pierwsze opatrzone jest komentarzem odnośnie pierwotnej publikacji, ale wydanie trzecie, najnowsze, jest już „ukonstytuowanym dziełem”, wyzbytym wskazówek.

Zasygnalizowane powyżej problemy instytucjonalizacji tekstu i podmiotu warto wzbogacić również o krótką uwagę na temat pozycji (miejsca) podmiotu w odniesieniu już nie do instytucji, ale do episteme.

III.

Podmiot wypowiedzi zajmuje również miejsce w danej *episteme* rozumianej jako „zespół stosunków między naukami, figurami epistemologicznymi, pozytywnościami i praktykami dyskursywnymi [...]”²⁰. U Hellera problem ten staje z oczywistych względów zagadnieniem bezpośrednio teoretyzowanym. Jednak filozof-teolog dość ogólnikowo (żeby nie powiedzieć: ogólnie albo nawet niedbale) streszcza historię konfliktu teologii i nauki (np. na kartach wspomnianych już: *Nowej fizyki i nowej teologii*, we *Wszechświecie i Słowie* czy w publikacji *Bóg i nauka*). Zamierzeniem Hellera nie było przeprowadzenie rzetelnego studium dziejów, które ujawniłoby argumenty o koniecznym i niezaprzeczalnym związku nauki i teologii, ustanawiając w ten sposób bazę dla ponownego nawiązania dialogu między dyscyplinami. Jest wręcz odwrotnie: autor *Wszechświata...*, zamiast rozumianym w dużym uproszczeniu zmysłem historycznym, posługuje się raczej – jak przystało na myśliciela, któremu bliska jest filozofia nauki i metodologia – ogólnymi modelami, strukturami, typizacją itp. Gdyby w myśl nieustannych Hellerowskich typologii spróbować uporządkować przywoływane w różnych miejscach wydarzenia o następstwie konfliktogennym lub pokojowym dla relacji nauk – czy będzie to „powrót” Arystotelesa w XIII wieku i przystosowanie go do myśli teologicznej przez św. Tomasza, czy „odkrycie” metody empirycznej, czy administracyjna działalność Kościoła w poszczególnych epokach – okazałoby się, że autor *Filozofii przypadku* mówi w zasadzie o dwóch etapach w historii zachodnioeuropejskiego chrześcijaństwa: o zgodnym okresie ożywej koegzystencji nauki i teologii oraz, od momentu powstania nauki nowożytnej, o okresie powolnego rozmiłowania się dyscyplin. Heller przywołuje co prawda trzy rodzaje rewolucji (przełomowych z punktu widzenia dialogu): scholastyczną, klasyczną i kwantowo-relatywistyczną (BN, s. 72), przyznaje jednak na koniec, iż należałoby raczej mówić o „Popperowskiej konwencji permanentnej rewolucji”, wedle której „od czasów Newtona do dziś funkcjonuje zasadniczo ta

²⁰ Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, s. 232.

sama metoda fizyki, jedynie z tą różnicą, że dawniej doświadczenia wykonywane przez fizyków były bliskie «światu zmysłowemu», a dziś zostały one w znacznym stopniu «ustrukturalizowane» przez matematykę» (NFNT, s. 66). Nawet więc pobieżny rzut oka na wydarzenia przywołane na kartach Hellerowskich pozycji pozwala z grubsza wyróżnić wspomniane dwa etapy w historii konfliktu i zauważyć, że obecnie – używając języka Foucaulta – znajdujemy się w całkiem odmiennej *episteme*. Jedynym zatem sposobem nawiązania dialogu jest inna konstrukcja sensu, oparta na warunkach podyktowanych przez ową Popperowską permanentną rewolucję, przez ów wzorzec dezintegrujący:

Dawniej jakaś teoria naukowa mogła zagrażać jakiemuś dogmatowi wiary. Dziś nauka jako całość wydaje się zagrażać istnieniu religii w ogóle. Nie zaprzeczając jej, ani zwalczając; po prostu nie zostawiając dla niej miejsca w obrazie świata, jaki kreśli (WS, s. 22).

Dziś, wobec rozlicznych ataków przypuszczanych na naukę z różnych stron, wydawać by się mogło, że to nauka, a nie wiara, pilnie potrzebuje apologetyki. Rzecz jednak w tym, że nauce (rozumianej jako intersubiektywny wytwór ludzkiej działalności) na takiej apologetyce nie zależy; nauka jest przeświadczona o „wewnętrznej logice” swojego rozwoju [...] (NFNT, s. 70).

Mówiąc najogólniej, nauka według Hellera całkowicie zdominowała dyskurs religijny, nie pozostawiając dla tego ostatniego żadnej znaczącej (ważnej) przestrzeni dla negocjacji znaczeń, dla kształtowania obrazu świata. Stąd w *Nowej fizyce i nowej teologii* autor przywołuje pejoratywne określenia „ekspansjonistycznej” bądź „agresywnej” metody naukowej (NNT, s. 9, 72), ale po to, by za chwilę powiedzieć o „wewnętrznej plastyczności” tej metody (NFNT, s. 9). Tym zatem, co wydaje się kluczowe dla określenia miejsca/pozycji podmiotu, to teza o dominacji jednego dyskursu nad drugim.

IV.

Hellerowski podmiot wypowiedzi znajduje się na wiele sposobów w różnorodnych miejscach lub, mówiąc językiem Foucaulta, sam jest owym miejscem. Po pierwsze, biorąc pod uwagę przywoływane powyżej publikacje z zakresu dialogu dyscyplin, podmiot umiejscawia siebie na obrzeżach dyskursów, jest *niezdyscyplinowany*. Tę skądinąd oczywistą przecieź kondycję sam Heller określa jako „podwójną przynależność” (BN, s. 17), gdzie indziej, gdy mowa o programie działania, odwołuje się do konieczności kształcenia „ludzi-mostów” (NFNT, s. 102) posiadających kwalifikacje z dziedziny naukowej i religijnej jednocześnie. Po drugie, sam gatunek,

esej popularnonaukowy, sytuuje go w pozycji podmiotu, który nie porusza się po „centrum” teologii i nauki, ale korzysta z pęknięć, szczelin otwartych na korespondencję; teksty te (nazwijmy je tu „dialogowymi”) pozostają w szczególnym stosunku do innych tekstów Hellera, tych „ortodoksyjnych”, podpadających jednoznacznie bądź to pod nauki ścisłe, bądź pod zagadnienia religijne; podmiot jawi się jako *nieortodoksyjny*. Po trzecie, przemawia z pozycji na wskroś zmarginalizowanej. Religia, co prawda chyba nie tak jak Foucaultowskie dyskursy wykluczone, znajduje się obecnie poza możliwością udziału w konstrukcji sensu. Mechanizm marginalizacji jest tutaj szczególny, bo nie polega na opresyjności (nauki), ale na ignorancji (ze strony nauki) i samowykluczeniu religii: ta ostatnia, zdawszy sobie sprawę z odmienności metodologicznej, uznała konflikt wiedza-wiara za pozorny i poczuła się zwolniona od obowiązku współpracy²¹. To tutaj właśnie Heller, nie chcąc wdawać się w apologetykę teologii, ukazuje moment niezwykle istotny z punktu widzenia dialogu: mówi, że dłużej nie da się już mówić, bo dyskurs religijny jest po części opowiadaniem o dyskursie zanikającym²²; to podmiot *zmarginalizowany*. Po czwarte, zdaje się być *zdekoncentrowany*, bo umiejscowiony między dyskursami, usiłujący zonglować argumentami tak, by nie zostać wykluczonym przez żaden z nich; to podmiot nieustannie grający, nigdy do końca nie działający w czyimś interesie (nauki bądź teologii), z punktu widzenia homogenicznych dyscyplin postępujący nieortodoksyjnie, jak *advocatus diaboli* – zawsze na ich niekorzyść, nie w ich sprawie. Ale właśnie to ostatnie, próba dialogu skonfliktowanych dyskursów widziana jako gest przeciw jednolitym dyscyplinom, pozwala widzieć owe dyskursy jako zrzekające się aspiracji do wiedzy-władzy, zrzekające się własnej prawomocności; wydawać by się mogło, że to właśnie dyskursy w konflikcie stają się wiarygodne. Podobnie jak podmiot wypowiedzi – który jak adwokat diabła działa w złym/cudzym interesie, nigdy nie będąc dość zdyscyplinowanym, nigdy nie dość po stronie religii albo nauki – przemawia przeciw własnej kanonizacji, przeciw świętości własnej wypowiedzi, własnego dyskursu. Tylko w ten sposób, stale zwracając się przeciw sobie, podmiot staje się wiarygodny.

Jak sądzę, w takim kontekście staje się możliwa redefinicja pojęcia instytucji, podkreślająca jej aspekt twórczy. Do tego znaczenia nawiązuje Grzmil-Tylutki, gdy przytacza etymologię łacińskiego słowa *instituo*: „ustawić, zbudować, założyć; ustanowić [...], coś (nowego) wprowadzić”²³. Trudno raczej uznać, by Michel Foucault myślał o tym pozytywnym aspekcie, gdy

²¹ Por. NFNT, s. 78-81.

²² Jest to niezwykle ciekawy moment dla badań nad dyskursem: ukazuje bowiem dyskurs religijny jako „niewidzialny”, tzn. posiadający nadal silne instytucjonalne podparcie, które jednak – z punktu widzenia nauki – nie dostarcza „ważnych aktów mowy”.

²³ H. Grzmil-Tylutki, *Francuska lingwistyczna...*, s. 139.

dawał wyraz (nie pierwszy raz²⁴) swojemu niepokojowi związanemu z odwiecznymi operacjami typologizacji:

Niepokój budzą również pewne podziały i zespoły, które stały się dla nas czymś powszednim. Czy można przyjąć bez zastrzeżeń rozróżnienia między wielkimi typami dyskursu [...] przeciwstawiające sobie nawzajem naukę, literaturę, filozofię i religię, historię, fikcję itd. [...] Nie jesteśmy pewni stosowania tych rozróżnień w naszym świecie dyskursu, dzisiaj²⁵.

Pisarstwo Hellera należy rozpatrzyć pod tym właśnie kątem: mniej lub bardziej twórczego (w sensie powyższym) budowania dyskursu, jego zapoczątkowania, delimitacji, ustanawiania itd. Czy Heller łączy dyskursy? Czy rozmywa granice nigdy do końca nie ustanowione? Czy może uprawia tekstową herezję, wybierając z ortodoksyjnych dyscyplin to, co nadaje się do scalenia? Czy wykonuje jedynie gesty symboliczne lub pozorne, retoryczne? Jednym słowem, należy zapytać za Foucaultem, czy Heller naprawdę usiłuje „wypłoszyć niejasne formy i moce, za pomocą których przyzwyczajono się łączyć z sobą ludzkie wypowiedzi, wypędzić je z mroku, w którym panują”²⁶? Okazuje się bowiem, że Hellerowskie „bycie pomiędzy” dyskursami ujawnia miejsce zawsze niezidentyfikowane, rolę zawsze niedookreśloną, wiarygodność zawsze wątpliwą, a pozycję adwokata diabła – zawsze ulaskawioną.

SUMMARY

From suspicion to credibility. Several preliminary remarks on Michał Heller's work in light of discourse theory

This essay attempts at finding the essential connection between theory of discourse and the Michał Heller's writing strategy. Some fundamental concepts of Michael Foucault become very stimulative in light of Heller's vision of connecting disciplines (physics/cosmology, theology/religion, philosophy). The aim of this article is also to reveal the problems of using narrow meanings of some concepts (especially “institution”, “authority”).

²⁴ Wystarczy wspomnieć słowo wstępne Michela Foucaulta do jego *Słów i rzeczy*.

²⁵ M. Foucault, *Archeologia wiedzy...*, s. 45.

²⁶ Tamże.

KEYWORDS

Discourse, subject, institution, Michał Heller

BIBLIOGRAPHY

1. Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.
2. Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France w 1970 roku*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
3. Grzmil-Tylutki H., *Francuska lingwistyczna teoria dyskursu. Historia, tendencje, perspektywy*, Kraków 2010.
4. Grzmil-Tylutki H., *Francuska analiza dyskursu po zwrocie pragmatycznym*, [w:] *Pragmatyka, retoryka, argumentacja. Obrazy języka i dyskursu w naukach humanistycznych*, red. P. Stalmaszczyk, P. Cap, Kraków 2014, s. 245-264.
5. Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2005.
6. Heller M., *Moralność myślenia*, Tarnów 1993.
7. Heller M., *Wszelchświat i Słowo*, Kraków 1994.
8. Heller M., *Bóg i nauka. Moje dwie drogi do jednego celu. Michał Heller w rozmowie z Giulio Brottim*, przeł. E. Nicewicz-Staszowska, Kraków 2013.
9. Heller M., *Nowa fizyka i nowa teologia*, Kraków 2014.
10. Heller M., *Sens życia i sens wszechświata. Studia z teologii współczesnej*, Kraków 2015.
11. Howarth D., *Michel Foucault i archeologia praktyk dyskursywnych*, [w:] tegoż, *Dyskurs*, przeł. A. Gańsor-Niemiec, Warszawa 2008, s. 81-108.
12. Macek W.M., *Teologia nauki według księdza Michała Hellera*, Warszawa 2010.
13. Marshall J.D., *Foucault a badania edukacyjne*, [w:] *Foucault i edukacja. Dyscypliny i wiedza*, pod red. S.J. Balla, tłum. K. Kwaśniewicz, Kraków 1994, s. 17-34.
- A. Okopień-Sławińska, *Prolepsis*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 2005, s. 245
14. Synowiec A., *W stronę analizy tekstu – wprowadzenie do teorii dyskursu*, [w:] „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej” 2013, z.65, s. 383-396.
15. Wszolek S., *Krótki życiorys księdza profesora Michała Hellera*, [w:] M. Heller, *Podróże z filozofią w tle*, wyb. i oprac. M. Szczerbińska-Polak, Kraków 2014, s. 9-16.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

PROLEGOMENA

RECENZJA KSIĄŻKI IWONY E. RUSEK, *PRAGNIENIE* – *SYMBOL – MIT. STUDIUM O „PRÓCHNIE” WACŁAWA* *BERENTA*

PAULINA ORCZYKOWSKA

Uniwersytet Gdański

Iwona E. Rusek, *Pragnienie-Symbol-Mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*.
Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, ss. 215.

Publikacja Iwony Rusek jest interesującym studium oraz przykładem nowego, interdyscyplinarnego i komparatystycznego spojrzenia na jedną z najwybitniejszych powieści Młodej Polski autorstwa Wacława Berenta – człowieka, którego biografia pełna „białych plam” i miejsc niedookreślenia odpowiada kompozycji *Próchna*, gdzie niewiadome i niedopowiedziane elementy stanowią ważny składnik fabuły. Jest to pierwsza publikacja w całości traktująca o związkach wspomnianego utworu z myślą filozoficzną Artura Schopenhauera, zawierająca, oprócz analizy dzieła, również obszernie wyjaśnienie schopenhauerowskich rozważań.

Książka Rusek składa się z trzech części, poprzedzonych *Wprowadzeniem*, dopelnionych *Zakończeniem* oraz uzupełnionych *Bibliografią*. Dodatkowym atutem są krótkie streszczenia zawartości publikacji w aż trzech językach obcych: angielskim, włoskim i niemieckim, stwarzające możliwość szybkiego zapoznania się z jej najważniejszymi myślami także badaczom nieposługującym się na co dzień językiem polskim. We *Wprowadzeniu* autorka przedstawia swoje motywacje dotyczące wyboru tematu, określa cele pracy, czyni pierwsze, zasadnicze rozpoznanie problemu badawczego oraz szczegółowo przypomina czytelnikom dotychczasowy stan badań nad dziełem Berenta, prezentując tym samym bardzo dobrą znajomość zagadnienia. W studium nie zabrakło również obszernej analizy filozofii Schopenhauera (między innymi z dodatkiem tabel i obrazowych schematów, które w zamierzeniu autorki mają wyjaśniać i ilustrować trudniejsze kwestie), a także odniesienia tych rozważań do *Próchna*.

Badaczka już na początku rozważań precyzyjnie określa powód zainteresowania przedmiotem swej pracy: „motywował mnie poruszony przez pisarza problem, gdyż jego istota dotyczy człowieka oraz procesów, którym nieustająco podlega, a których prawie nigdy nie percypuje”¹ (s. 12). Zauważa także, że żaden z dotychczasowych badaczy *Próchna*, choć wielokrotnie analizowali oni wątki nietzscheańskie, nie skupiał się nad obecnością w tejże powieści myśli Schopenhauera. Wątkowi temu należytej uwagi nie poświęcił nawet jeden z najwybitniejszych badaczy twórczości Berenta, profesor Jerzy Paszek. Pomimo, że w swoich licznych studiach traktujących o *Próchnie* (wszystkie najważniejsze opracowania i teksty Paszka do 2010 roku zebrane są w tomie: *Alfabet Paszka: Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski*²) porusza wiele istotnych kwestii, jego badania wymagały uzupełnienia. Publikacja Rusek jest zatem świeżym spojrzeniem na tekst przebadany gruntownie, o którym pozornie nie można już napisać nic wartościowego i nowego jednocześnie. Stanowi także fascynującą próbę twierdzącej odpowiedzi na pytanie, czy Berent posłużył się filozoficznymi kategoriami Schopenhauera.

Paradoksalnie, ogromną zaletą i jednocześnie wadą publikacji jest druga część wstępu, zatytułowana *Filozofia Artura Schopenhauera, czyli rzecz o pragnieniu*, poświęcona dogłębnym rozważaniom na temat filozofii dziewiętnastowiecznego myśliciela. Rusek na dwudziestu dwóch stronicach objaśnia punkt po punkcie najistotniejsze kwestie schopenhauerowskich kategorii myślowych. Zamieszcza wiele przydatnych cytatów i bardzo obszerne przypisy, pozwalające jeszcze w trakcie czytania sięgać do odpowiedniej literatury i poszerzać swoją wiedzę. Autorka posługuje się licznymi schematami i tabelkami, mającymi uprzystępnąć tekst. Twierdzi także, że

¹ I.E. Rusek, *Pragnienie – Symbol – Mit. Studium o Próchnie Wacława Berenta*, Warszawa 2013. Wszystkie cytowane fragmenty i odniesienia pochodzą z tej edycji. W nawiasach podano numery stron.

² *Alfabet Paszka: Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski*, pod red. J. Jakóbczyk, K. Kralkowskiej-Gątkowskiej, M. Piekary, Katowice 2010.

podobnie jak Schopenhauer „hołduje zasadzie językowej prostoty i klarowności” (s. 27). Jednakże nie da się ukryć, że dla czytelnika bez przygotowania filozoficznego poruszany przez Autorkę temat nadal pozostaje niejasny i miejscami niezrozumiały. Rusek w swych rozważaniach – niewątpliwie bardzo wartościowych i zasługujących na uznanie – posługuje się językiem dość hermetycznym, przejrzystym jedynie dla odpowiednio przygotowanych odbiorców. Jednakże schopenhaueryzm, jako istotny kierunek myślowy filozofii nowoczesnej, wart jest przeanalizowania i przemyślenia, gdyż może to rzucać światło na refleksję na temat kondycji człowieka ponowoczesnego. Książkę Rusek, a szczególnie zestawienie *Próchna* z filozofią Schopenhauera, uważać można w związku z tym za ważne osiągnięcie dla polskiej humanistyki. Jeden z recenzentów, prof. UW, dr hab. Wiesław Rzońca, zauważa w swej recenzji (fragment zamieszczony na okładce), że „pożytek z lektury niniejszej monografii odniosą nie tylko historycy literatury Młodej Polski, ale także tzw. zwykły czytelnik zainteresowany modernizmem oraz jego przeobrażeniem w postmodernizm”. Wydaje się, że aby było to możliwe, publikacja Rusek wymagałaby preredagowania. Skomplikowany i trudny filozoficzny język, jakim posługuje się badaczka, jest – jak już wcześniej zaznaczono – zbyt hermetyczny dla przywołanego wyżej tzw. zwykłego czytelnika.

W jej rozważaniach pojawiają się także potknięcia w konstrukcji akapitu. Przykłady widać już na początku rozdziału poświęconego filozofii Schopenhauera: „Refleksja nad materią życia, a tym samym świata, stanowi punkt wyjścia dociekań filozofa, który precyzuje je, stwierdzając, iż świat z jednej strony jawi się jako rzecz sama w sobie, z drugiej jako przedstawienie. Wola jako rzecz sama w sobie jest tą częścią rzeczywistości, która choć nigdy nie zostanie przez nas poznana i doświadczona, istnieniem swym konstytuuje wszelki byt. W tym sensie porównać ją możemy do drugiej strony księżycy: niewidocznej, ale obecnej, gdyż stanowi najbardziej wewnętrzne jądro każdej jednostki, a zarazem całości. Rozważania Schopenhauera nie dotyczą więc rzeczy samej w sobie jako takiej, lecz jedynie jej przedmiotowego przejawu, tj. otaczającej nas rzeczywistości, co oznacza, że świat, w którym żyjemy, jest przedmiotowością woli albo innymi słowy: wolą, która stała się przedmiotem (przedstawieniem)” (s. 28). Jak pokazuje powyższy cytat, struktura tematyczno-rematyczna tekstu pozostawia wiele do życzenia. Relacje wynikania pomiędzy informacjami zawartymi w kolejnych wypowiedzeniach nie są dostatecznie wyraźne. Powoduje to wrażenie chaosu, niespójności i braku logiki.

W ostatniej części wstępu, zatytułowanej *Kategorie schopenhauerowskie w „Próchnie”* Wacława Berenta, Rusek zestawia ze sobą omawianą myśl filozoficzną i jedną z najwybitniejszych powieści Młodej Polski. Pomocą w uwiarygodnieniu rozważań czyni list napisany przez Berenta do Zenona Przesmyckiego-Miriama. Autorka, posługując się tym, co zostało już o *Próchnie*

powiedziane, prezentuje nową drogę interpretacji i niewykorzystywany dotychczas w refleksji badawczej kontekst. *Novum* obecne w jej książce polega właśnie na jednoznacznym przyporządkowaniu kategorii schopenhauerowskich do istniejących już powszechnie znanych interpretacji. Pokazać można to choćby na przykładzie rozważań o narracji i obecnym w niej strumieniu świadomości. W rozdziale omawiającym kategorie schopenhauerowskie w powieści Berenta, Rusek pisze: „[...] dostrzegana przez krytyków i badaczy polifoniczna struktura *Próchna*, w której poszczególne postaci opowiadają o swoich losach, odwołując się do odmiennych tradycji literackich, w świetle ustaleń Schopenhauera nie oznacza żadnej specjalnej techniki narracyjnej, lecz zupełnie naturalny, bo przypisany każdemu człowiekowi sposób postrzegania świata, którego wyraz stanowi indywidualny rodzaj dyskursu” (s. 51). Słowa te przypominają rozważania Andrzeja Makowieckiego z publikacji *Młodopolski portret artysty*. Pisze on tam: „Pojmowanie w Młodej Polsce literatury jako ekspresji osobowości implikowało przenikanie do dzieła treści konfesyjnych, które absolutyzując świat przeżyć bohatera uzurpowały sobie charakter ogólnoludzki. Pojmowanie rzeczywistości jako subiektywnego przeżycia, prowadziło do specyficznej konstrukcji narracyjnej, którą – za M. Głowińskim – nazywamy bohaterem prowadzącym”³. Wyraźnie wskazuje to zatem na zależność narracji od subiektywnych przeżyć bohatera, o czym pisze także Rusek. Bardziej odczytany odbiorca, zapoznając się z publikacją *Pragnienie, symbol, mit*, może niestety mieć wrażenie, iż prezentowane w publikacji sądy są zbyt mało nowatorskie.

Właściwa część *Studium* dzieli się na trzy części, składające się z mniejszych podrozdziałów. Dotyczą one kolejno postaci Władysława Borowskiego, Karola Jelsky’ego i Henryka Hertensteina. Można zatem zauważyć, że układając kompozycję swej publikacji, autorka pozostała wierna sposobowi układu części w *Próchnie*. Jerzy Paszek we *Wstępie* do powieści Berenta wskazuje, że jej pierwsze wydania również podzielone były na trzy części i „odpowiednio do tego trójczęściowego podziału wyróżniały się trzy postacie: w części pierwszej – Borowski, w drugiej – Jelsky, w trzeciej – Hertenstein”⁴. Dokładnie taką samą kompozycję ma książka Rusek, co uważać można za jej duży walor – wprowadza bowiem ład w rozważaniach. Ponadto wywody badaczki są logiczne i uporządkowane, czego dobrym przykładem mogą być tytuły podrozdziałów, ułatwiające zorientowanie się w treści. Przedstawia ona bohaterów powieści Berenta jako bezwzględnych egoistów, kierujących się wyłącznie swoimi zachciankami i absurdalnymi marzeniami. Podporządkowując sobie całą rzeczywistość, niszczą przy tym innych, a niektórzy z nich także samych siebie.

³ A. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 52.

⁴ I. Paszek, *Wstęp*, [do:] W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Warszawa 1979, s. XX.

W części pierwszej, poświęconej Władysławowi Borowskiemu, autorka przedstawia czytelnikom sposób rodzenia się w człowieku imaginacji, niebędącej już zwykłą wyobraźnią, ale czymś na kształt urojenia, chorej projekcji umysłu i wiążącymi się z nią konsekwencjami. Okazuje się bowiem, że odwiedzające ojca Borowskiego aktorki oraz obecny w głowie chłopca obraz własnej matki, miały na syna większy wpływ niż rodzic stawiający lustro i próbujący obudzić świadomość syna. Poprzez całkowitą identyfikację z matką, dziedzictwem chłopca stał się – idąc za myślą Schopenhauera (s. 71) – intelekt, nie zaś wola. Jego dziedzictwo zostało bezpowrotnie zatrute, pozbawiło bohatera woli, skazało na powolne próchnienie. Spuścizną po matce stał się dominujący smutek i tęsknota, pierwsza miłość „udowodniła”, że ból i cierpienie niezbędne są aktorowi do właściwego performowania. Aktorstwo pochłania Borowskiego tak mocno, że zaczyna nadawać rytm i wyznaczać kierunek jego życia. Rusek przedstawia Borowskiego jako okrutnego egoistę, starożytną Sfinę, którą wchłonął w siebie razem z trucizną abstrakcyjnych wyobrażeń – dziedzictwem matki. Rusek niemalże uwagi poświęca również Zosi Borowskiej, kobiecie ukazywanej w technice kontrapunktowej jako zlepek imaginacji różnych bohaterów, postaci, której sam Berent praktycznie nie dopuszcza do głosu. Badaczka zadaje odbiorcy pytanie: Gdzie jest Zosia? – i pokazuje mu, że kobieta ta zaginęła w bezkresnym lotroście Borowskiego. Według Rusek jego spotkania z Kunickim od początku stanowiły element zaplanowanej egoistycznej gry, która punkt po punkcie przebiegała tak, jak to sobie wcześniej zaplanował. Badaczka odziera zatem obraz Borowskiego-artysty z niewinności i pokazuje jego prawdziwą twarz, człowieka skupionego wyłącznie na realizowaniu swoich wymyślonych, nierzeczywistych i niemożliwych do spełnienia zatrutych pragnień. W swych rozważaniach posługuje się cytatami, udowadniając w ten sposób słuszność stawianych tez.

Kolejna część publikacji Rusek prezentuje refleksje badaczki na temat Karola Jelsky’ego, parającego się dziennikarstwem, zawodem pogardzanym przez modernistów, uznawanym za rzemiosło mające niewiele wspólnego z prawdziwą sztuką, rodzącym w bohaterze kompleksy i frustracje. Jego pragnienie, by stać się wybitnym twórcą, nie może się ziścić, gdyż, oprócz braku odpowiedniego talentu, jest również przeklęty przez zło, którego się dopuścił. Podobnie jak Borowski, bohater ten doświadczył młodzieńczego romansu, opierającego się na cierpieniu i zdradzie, przekładających się na podwaliny kariery artystycznej mężczyzny. Nie potrafi także żyć sztuką samą w sobie i samą dla siebie, gdyż, jak trafnie osądza Rusek, „jego dziennikarstwo, uprawiane pod patronatem Merkurego, nastawione było na uzyskanie doraźnych, wymiernych korzyści [...]” (s. 128). Podobnie, jak to dzieje się u innych bohaterów, również w jego życiu niebagatelne znaczenie odgrywa postać Zosi Borowskiej, z której wdzięków dziennikarz nie obawia się skorzystać – prostytuuje ją z cynizmem i premedytacją, jak określa to badaczka w swej

publikacji (s. 130). W relacjach z pozostałymi bohaterami Jelsky jawi się jako człowiek wyjątkowo słaby. Chęć obronienia i ukrycia za wszelką cenę swej niekompetencji i niewielkich zdolności usprawiedliwia w jego mniemaniu nawet oszustwo i ranienie innych. Rusek słusznie zauważa, że właśnie cierpienie zadawane innym i brak miłości powodują niemoc twórczą dziennikarza. Pisze ona, idąc za tropem zostawionym przez Berenta w powieści, że Tanatos zabiera go do krainy wiecznej pustki. Analiza postaci Jelsky'ego przeprowadzona przez Rusek zasługuje na szczególne uznanie. Bez wahania obnaża ona przed czytelnikiem prawdziwą twarz dziennikarza, którą w powieści przyćmić może samobójcza śmierć bohatera. Czytelnik dający się zwieść pozornie cierpiącemu człowiekowi zapomina, kim był on za życia w powieści i czego się dopuścił, co zresztą nie bez powodu nie jest powiedziane dosłownie. A Rusek w swojej pracy uwypukla ten właśnie aspekt.

Ostatnia część rozprawy traktuje o muzyku, Henryku Hertensteinie, zatwardziałym hedoniście, żyjącym głównie dla erotycznych przyjemności, sztuki i pławienia się w grzechu. Podobnie jak Borowski i Jelsky, Hertenstein cierpi na nieuleczalną chorobę twórczej niemocy, próchniejąc i pograżając się nieustannie w pustce swojego życia. Poznaje szatańskie zwierciadło sztuki, jego umysłem władają zbudowane z dźwięków imaginacje, stwarzające odbiegający od rzeczywistości obraz innych bohaterów. Rusek słusznie zauważa analogiczność relacji między Henrykiem a wyobrażoną Hildą oraz Borowskim i jego matką „zakłęta” w obrazie. Jednakże w przedstawieniu badaczki Henryk znacznie różni się od dwójki pozostałych bohaterów pseudo-artystów. Wskazuje ona na ważny aspekt, Hertenstein nie zadawał innym bólu – nie chciał wykorzystywać tego doświadczenia do próby tworzenia, ale niestrudzenie walczył ze swoim egoizmem. Wywody badaczki nie są jednak do końca spójne. Początkowo (w podrozdziale *Narożnica kamienna*) stara się jasno pokazać, że bohater ten poniósł porażkę (s. 179). Dalej pisze jednak coś zupełnie innego. Czytając słowa umieszczone na samym końcu tego podrozdziału, można przypuszczać, że Rusek wskazuje właśnie na podnoszenie się Henryka z klęski. Jego kroki ku artystycznemu odrodzeniu, choć chwiejne, są niezaprzeczalne. Rusek pisze: „Hertenstein, który jako jedyny zrozumiał potęgę płynącą z prawdziwej miłości, nie stał się co prawda twórcą, ale zamienił się w płodną mierzwę” (s. 182). Słowa te dalece odbiegają zatem od wyrażania ostatecznej porażki i klęski bohatera. Przeciwnie, dają raczej nadzieję, przyczyniają się do otwartego zakończenia powieści i refleksji dotyczącej możliwości odzyskania mocy twórczej. Jednak tutaj niespójność rozważań się nie kończy. Badaczka po raz kolejny sama zaprzecza temu, co napisała, ponownie skłaniając się ku całkowitej porażce Hertensteina. W ostatnim zdaniu całego studium, a zarazem ostatnim zdaniu podrozdziału *Zakończenie*, czytamy: „Ich [bohaterów

– przyp. P.O.] jedynym przeznaczeniem jest próchno”. Wrażenie niespójności zostaje spotęgowane, a wszelkie własne rozważania czytelnika – ucięte.

W tym miejscu warto dodać jeszcze kilka uwag technicznych, dotyczących sposobu wydania książki i jej opracowania redakcyjnego. Na pochwałę i uznanie zasługuje niewątpliwie szata graficzna. Proste geometryczne kształty, odzwierciedlające ład i porządek rozważań Rusek, skonstrastowane są jednocześnie ze stosunkowo rzadko obecnie spotykanym złożeniem tekstu w tzw. chorągiewkę, czyli wyrównaniem lewostronnym, doskonale obrazującym młodopolską zawilóść przedmiotu rozważań i burzącym porządek. W tym zestawieniu wydaje się on bowiem jedynie pozorny, a w czytelniku budzi się niepokój, zmuszający do wnikliwego zgłębiania treści.

Na pochwałę zasługuje układ graficzny *Bibliografii* i *Indeksu nazwisk*. Pod względem kompozycji tekst *Bibliografii* ułożony jest w bardzo przejrzysty sposób, pozwalający na szybkie wyszukanie istotnych publikacji. Zastosowano w nim kolumnę dwułamową. Dodatkowo w samych adresach bibliograficznych pojawia się kompozycja schodkowa, posortowana pod względem ważności danych: najbardziej wyróżnia się tam nazwisko i imię (całe, zamiast inicjału) autora (wersaliki, pismo pogrubione), po nim uwydatnia się tytuł dzieła (pismo krzywe, pogrubione). Kolejne dane w każdym adresie bibliograficznym (autorzy wstępów, opracowań, przekładów, miejsca i lata wydań, numer i seria BN, znaki techniczne typu „[w:]”) nie posiadają żadnego szczególnego wyróżnienia (pismo proste), które mogłoby przyciągnąć uwagę bardziej niż powinno. Dzięki temu oko czytelnika automatycznie skupia się na autorze dzieła, a następnie na tytule. Myślę, że należy zwrócić także uwagę na wprowadzony przez Rusek zapis publikacji Biblioteki Narodowej. Dla przykładu przytaczam jeden z nich: „**WACŁAW BERENT**, *Próchno*, oprac. J. Paszek, BN seria I, nr 234, Wrocław 1998”. Autorka rozwija tradycyjny zapis „BN I 234”, dodając słowa „seria” i „numer”, co widać w podkreślonym fragmencie. O ile naukowcom informacja ta wydać się może zbędna, w przypadku tak zwanego „zwykłego” czytelnika jest niemalże zbawienna, nie każdy bowiem zna ten sposób zapisu, o czym przekonać się można, czytając publikacje popularne i popularnonaukowe. Bibliografia (której tytuł jako jedyny w całej publikacji został wyśrodkowany nie zaś wyrównany do lewej strony) posiada tylko kilka bardzo drobnych niedociągnięć. Są to głównie niespójności w stosowaniu dywizów i półpauz oraz błąd techniczny w drugim adresie bibliograficznym (pierwsza litera imienia Słowackiego zamiast pogrubioną kursywą zapisana jest pismem prostym). Uwagę zwrócić należy także na błędnie podany numer tomu przy adresie bibliograficznym rozprawy Schopenhauera *O tym, co człowiek sobą przedstawia* (znajduje się ona nie w II lecz w I tomie) – literówka ta, choć może wydawać się niewielka, może w znaczący sposób utrudnić dotarcie do wspomnianego

tekstu. *Indeks nazwisk* skonstruowany został tak samo jak *Bibliografia*, z tą różnicą, że zastosowano w nim jedynie pismo proste.

Uwagze nie mogą umknąć również drobne błędy korektorskie. Składają się na nie zarówno błędy fleksyjne, interpunkcyjne, jak i niejednorodność w wyróżnianiu cytatów. Dla przykładu: przypis 48 na stronie 18 – zamiast formy mianownikowej, pojawia się odmieniona forma nazwiska w przypisie typowo bibliograficznym; błąd fleksyjny na stronie 33: „Dzieje się tak, ponieważ powstały w umyśle obraz świata jest dla jednostki jedyny i realny, a co najważniejsze bezpośredni, podczas gdy wszystkie inne (w tym ludzie, przedmioty, zjawiska) funkcjonują na zasadzie pośrednich danych, ujmowanych za pomocą wyobrażeń” [podkr. – P.O.] (ponieważ odmieniony czasownik ‘funkcjonować’ odpowiada tutaj podkreślonemu fragmentowi sprzed nawiasu, nie zaś treści w nawiasie, powinno się zastosować końcówkę fleksyjną –e). Na dłuższy komentarz zasługuje znaczący błąd interpunkcyjny na stronie 85: „Wyobrażeniem tego ostatniego, stała się za sprawą Borowskiego, Zosia”. Wyrażenie oddzielone w zdaniu przecinkami jest wtrąceniem, bez którego zdanie powinno swobodnie funkcjonować. Jednak w przypadku „wycięcia” fragmentu w zdaniu z publikacji Rusek, otrzymujemy zupełnie niezrozumiały zlepek wyrazów. Dzieje się tak przez źle postawiony przecinek. W poprawnie zbudowanym zdaniu pierwszy przecinek należałoby przesunąć o dwa wyrazy dalej i umieścić po słowach „stała się”.

Wracając do cytowania, należy jeszcze przeanalizować kilka kwestii. W książce Rusek pojawiają się wyróżnienia kursywą (np. we *Wstępie*), pogrubienia niektórych fragmentów tekstu połączone jednocześnie z kursywą (w części o Schopenhauerze) oraz wyodrębnienia graficzne z jednoczesnym pogrubieniem, kursywą, zapisane kapitalikami (widoczne jest to w rozdziałach o bohaterach). Dodatkowo na stronie 51 autorka wyodrębnia cytat graficznie, nie stosując przy tym kursywy, pogrubienia ani kapitalików. Widać także wyraźnie, że kapitaliki zarezerwowane zostały dla bezpośrednich cytatów z *Próchna*. Jednakże pojawia się tutaj niekonsekwencja: na stronie 87 Rusek zamieszcza cytaty z powieści, z których jeden zapisany jest kursywą i pogrubiony, znikają zaś w nim kapitaliki. Biorąc pod uwagę fakt, że badaczka być może celowo wyróżniała cytaty w taki sposób, należy jednak zauważyć, że spowodowało to niepotrzebne zamieszanie, brak spójności i trudności w czytaniu (kapitaliki i wersaliki nie należą bowiem do najlepiej widocznych dla oka kształtów pisma).

Wspomniany wcześniej trudny i hermetyczny język filozoficzny, stosowany przez Rusek, wymaga chociażby podstawowego kursu filozofii. Powoduje to, że czytelnik sięgający po książkę musi znajdować się na określonym przez autorkę poziomie intelektualnym. Zachwiane jest to niestety w niektórych momentach książki przez wyjaśnianie truizmów – czego *exempla* można

mnożyć. Autorka, posługując się *Słownikiem symboli* Kopalińskiego⁵, a także znanym każdemu badaczowi *Słownikiem języka polskiego* Lindego⁶, przytacza wyjaśnienie stosunkowo banalnych pojęć: ‘podniecić’ (przypis 91 na stronie 83), ‘pustka’ (przypis 98 na stronie 84), ‘lotrostwo’ (przypis 182 na stronie 104), ‘żniwa’ (przypis 87 na stronie 144). Czytelnik może zatem poczuć się nieco zagubiony, szczególnie dlatego, że terminy wymagające komentarza, na przykład ‘vulva’ lub ‘Daena’ (s. 87), pozostają bez najmniejszego objaśnienia. Podsumowując, można powiedzieć, że książka Iwony Rusek, choć nie wolna od błędów i niedociągnięć, niesie немало ciekawych treści. Jej walorem jest zebranie wszystkich ważnych informacji – dotychczasowe interpretacje, myśl Schopenhauera czy obszerna bibliografia – w jednej publikacji, co ułatwi młodym badaczom poszerzanie swojej wiedzy i docieranie do nowych, jeszcze przez nich niepoznanych treści.

SUMMARY

Iwona E. Rusek, “Determination, Symbol, Myth. Study of the Wacław Berent’s novel *Próchno (Decay)*”

295

The main purpose of the article is to analyze a book *Determination, Symbol, Myth. Study of the Wacław Berent’s novel “Próchno” (“Decay”)* written by Iwona E. Rusek.

KEYWORDS

Wacław Berent, „Decay”, Young Poland, Schopenhauer

⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

⁶ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951.

BIBLIOGRAPHY

1. *Alfabet Paszka: Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski*, pod red. J. Jakóbczyk, K. Kralkowskiej -Gątkowskiej, M. Piekary, Katowice 2010.
2. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
3. Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951.
4. Makowiecki A., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
5. Paszek I., *Wstęp*, [do:] W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Warszawa 1979, s. III-XCV.
6. Rusek I. E., *Pragnienie – Symbol – Mit. Studium o Próchnie Wacława Berenta*, Warszawa 2013.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

PROLEGOMENA

RECENZJA KSIĄŻKI KINGI DOBROWOLSKIEJ *BUDOWNICZY ŻŁOTYCH MOSTÓW. LEŚMIAN I RETORYCZNA KRYTYKA METAFOR*

PIOTR POLASZEK
Uniwersytet Gdański

Kinga Dobrowolska, *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014.

We wstępie do wydanych w 2002 r. *Poetyk Leśmiana* Eugeniusz Czaplejewicz pisał, „że śmiesznie mało książek poświęconych Leśmianowi ukazało się pod koniec XX stulecia”¹. Rzeczywiście, lata 90. nie były zbyt łaskawe dla autora *Dziejby leśnej*. Biorąc pod uwagę tę okoliczność, można chyba sądzić, że współredaktor pierwszej w nowym stuleciu pracy zbiorowej o twórczości zamojskiego rejenta nie spodziewał się, jak prorocze słowa napisał:

¹ E. Czaplejewicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 7.

Poetykom Leśmiana [...] Wystarczy jednak, że wpisują się w szerszy plan – poszukiwań archimedesowego punktu oparcia, by poruszyć nowe stulecie i zagospodarować jego wyobraźnię. Tym punktem może być właśnie p o w r ó t d o L e ś m i a n a ²

Zapewne nie tylko dzięki przywoływanej tu już pracy zbiorowej, ale i być może również dzięki *Twórczości Bolesława Leśmiana. Studium i szkicom* pod red. Tomasza Cieślaka i Barbary Stelmaszczyk, wydanym dwa lata wcześniej, lawina ruszyła. Pierwszym kamyczkiem była książka Anny Sobieskiej *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, wydana w 2005 r. Później właściwie nie było roku, w którym nie ukazałaby się książka poświęcona, jeśli nie wyłącznie, to przynajmniej w dużym stopniu, piarstwu autora *Łąki*. A dodać do tego trzeba również niezliczone artykuły w książkach zbiorowych, czasopismach, czy zbiorach esejów.

Nowi badacze wyznaczali często nowe drogi leśmianologii. Znakiem szczególnym XXI-wiecznych badań nad Leśmianem jest łączenie jego twórczości z symbolizmem rosyjskim. To, co w XX w. ledwie zaznaczono, teraz rozwinięto bardzo mocno, przykładem może być wspomniana już książka Sobieskiej, ale również duże fragmenty pracy Edwarda Bonieckiego *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana*, czy teksty Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz i Izabelli Migal drukowane odpowiednio w „Pamiętniku Literackim”³ i „Tekstach Drugich”⁴.

Równie istotne są badania nad wyobraźnią Leśmiana. Tu wypada wymienić prace Wojciecha Owczarskiego *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulża i Kantora* oraz Marii Karwowskiej *Prapamięć uspiona*. Prace wychodzące z różnych inspiracji (psychoanaliza vs. Gilbert Durand), jednak poszukujące odpowiedzi na podobne pytania o naczelnym symbole u autora *Napój cienistego*.

Pojawiły się również w nowym stuleciu prace poświęcone nie tylko poezji, ale i twórczości dramatycznej, a nawet eseistycznej autora *Skrzypka opętanego*. Trzeba też wspomnieć o edycji *Dzieł wszystkich* Leśmiana pod redakcją Jacka Trznadla, a także o książce Małgorzaty Gorczyńskiej *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, która poświęcona została leśmianologii i jej naczelnym toposom. Ta książka jest również pewną formą nobilitacji „nauki o Leśmianie”, przez przedstawienie jej dziejów i podziałów wewnętrznych.

Gorączka wokół Leśmiana nie ustala i w tym roku. Jest on wręcz wyjątkowo obfity, jeśli chodzi o pozycje książkowe poświęcone w całości piarstwu poety. Oto ukazał się bowiem tom pokonferencyjny *Stulecie „Sadu rozstajnego”* pod red. Urszuli M. Pilch i Mariana Stali, jak

² Tamże, s. 9.

³ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Piesni Wasilisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 27-49.

⁴ I. Migal, *Leśmiana w język rosyjski wyprawa*, [w:] „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 195-210.

i książki Piotra Szweda *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego oraz Kingi Dobrowolskiej Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor* (Warszawa 2014). Niniejszą recenzję pragnąłbym poświęcić tej ostatniej pozycji.

Autorka postanowiła spojrzeć na poezję Bolesława Leśmiana z perspektywy badawczej, która do tej twórczości jeszcze nie była stosowana, a to już prawdziwa rzadkość. Leśmian jest bowiem atrakcyjny dla wielu kierunków literaturoznawstwa ze względu na swoją wielowydawalność. Tym razem jego dorobek poetycki został zbadany od strony krytyki retorycznej, a dokładniej – krytyki metafor.

Jak przystało na kogoś zajmującego się retoryką, autorka stosuje klasyczny podział kompozycyjny swojej pracy. Przedstawia najpierw stan badań nad poezją Leśmiana, następnie omawia metodę badawczą, by ostatecznie przejść do analiz konkretnych utworów.

Przedstawia Dobrowolska stan badań na 70 stronach swojej pracy, niespełna 30 poświęcając przedstawieniu metody badawczej (a mieści się tu również historia kierunku), by analizy utworów zawrzeć na około 100 stronach. Odnosi się wrażenie, że zaburzona została proporcja między częścią pierwszą a trzecią.

W części pierwszej badaczka postawiła sobie niewłaściwe zadanie. Mianowicie stara się przedstawić cały dorobek leśmianologii, jej rys historyczny od pierwszych wystąpień krytycznych po najnowsze publikacje. Jest to w obecnej chwili zadanie godne osobnej książki, która już zresztą powstała i którą autorka zna. Rozdział książki Dobrowolskiej jest bowiem wobec pracy wspomnianej już Gorczyńskiej wtórny, czasem się nią posilkuje (to nie zarzut, ale jedynie wskazanie, że ta praca została już wcześniej w sposób odpowiedni wykonana), czy wręcz przejmuje jej punkty widzenia. Nie przewartościowuje więc autorka Budowniczego... tez zawartych w *Miejscach Leśmiana*, jedynie podobny materiał nieco inaczej komponuje.

Zresztą nawet tak postawione zadanie wykonuje badaczka niekoniecznie prawidłowo. Wiele miejsca poświęca dawnym pracom, dość dokładnie omawia choćby eseje Artura Sandauera, o najnowszych właściwie jedynie wzmiankując. Niekiedy ma się wręcz wrażenie, że nowszych prac (których jeszcze nie mogła omawiać Gorczyńska) autorka wręcz nie doczytuje... Jest to tym wyraźniejsze, że nie skąpi badaczka miejsca dawniejszym opracowaniom.

Nie krytykuję samej idei przedstawiania stanu badań, ale przy bibliografii liczącej około 600 pozycji konieczny jest pewien wybór (powtarzam: jeśli nie chce się napisać na ten temat osobnej pracy). W przypadku pozycji, która zajmuje się krytyką metafor, na miejscu byłoby przedstawienie stanu badań metafor, metaforyki, czy – nawet szerzej – retoryki lub poetyki u Leśmiana. Już w takim wypadku nie zabrakłoby materiału, a jego zestawienie stanowiłoby

istotną wartość; przedstawienie stematyzowanego stanu badań poszerzałoby tezy zawarte u Gorczyńskiej.

Przedstawienie, choćby w zarysie, wystąpień krytycznych, a zwłaszcza tych nieprzychylnych poecie z początków jego kariery, stało się chyba już od czasów Jacka Trznadla i jego monografii niemalże rytuałem, który ociera się o naukowy banal (drugim przykładem leśmianologicznej grafomanii jest odwieczne dla tej dziedziny pytanie „gdzie umieścić Leśmiana?” i przedstawianie losów odpowiedzi na nie). Sposobem na ominięcie owego banału, ucieczką od niego jest prezentacja dotychczasowych ujęć konkretnego zagadnienia, które chce się omówić.

W drugiej części swojej pracy badaczka przedstawia dziedzinę, która stanowi inspirację metodologiczną dla książki. Tą metodą jest retoryczna krytyka metafor. Autorka stwierdza, że jest to metoda za granicą, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, popularna, lecz wciąż niedoceniana w Polsce. Na 30 stronach daje badaczka syntetyczny (zaiste!) obraz historii teoretycznych rozważań na retorykę, wychodząc od Arystotelesa, a na współczesności kończąc. Mamy w książce również przegląd historii nauczania retoryki w amerykańskich uczelniach, które są ojczyzną ruchu retorycznego w jego nowej odsłonie.

Przedstawia też kilka definicji retoryki, pokazuje złożoność problemu, jednak, niestety, nie opowiada się przy żadnej z nich. Wprowadza to nieco chaosu, bo ostatecznie nie wiemy (jedyne domyślamy się), który pogląd jest autorce najbliższy. Z przedstawionych definicji możemy wyciągnąć wniosek, że retoryka to, najogólniej, sztuka wpływania na innych ludzi i ich zachowania, co najrozsądniej jest wpisać w kontekst teorii komunikacji (nadawca oddziałuje na odbiorcę) i oddziaływania wzajemnego na siebie przez użycie symboli (które definiuje się podobnie jak w strukturalizmie). Ta definicja jest dosyć szeroka, ostatecznie można w nią wpisać również cele czysto informacyjne (informacyjny aspekt retoryki).

Nieco bardziej precyzyjna jest badaczka przy definiowaniu metafory. W krytyce retorycznej, zdaniem Dobrowolskiej, przyjmuje się kognitywistyczne rozumienie metafory. I właśnie w taki, kognitywny sposób, analizuje metaforykę Leśmiana autorka *Budowniczego...*

Badaczka z całą pewnością posiada wysokie kompetencje z zakresu retoryki i kognitywistycznej krytyki metafor, ale nie sposób w pełni wypowiedzieć się na ten temat na zaledwie 30 stronach pracy. Może słuszniej byłoby się skupić nie na historii dziedziny i korzeniach amerykańskiej fascynacji krytyką retoryczną, a jedynie odesłać do syntetycznych źródeł, poświęcając swą uwagę dokładnemu przedstawieniu definicji terminów naukowych, jakimi badaczka posługuje się w swojej pracy. Dla przykładu: definicji retoryki pojawia się kilka, autorka dopisuje do nich konteksty z innych dziedzin, ale ostatecznie na żadną się nie decyduje. Taka erudycja prowadzi do chaosu. Ponadto rozważania poświęcone samej definicji retoryki są

nico skrótowe. Lepiej jest już natomiast z definicją metafory. Tu przynajmniej jasno odwołuje się Dobrowolska do kognitywizmu i jego rozumienia przenośni.

W trzeciej części swojej pracy badaczka, przed przejściem do analiz konkretnych utworów, wprowadza czytelnika w symbolistyczne rozumienie rzeczywistości. Powołując się na rozmaitych autorów, w tym teksty teoretyczne samego Leśmiana, objaśnia podwójne postrzeganie świata przez pryzmat tego, co widoczne i tego, co przez to widoczne jedynie sygnalizowane. Metafora jest czymś, co łączy obraz z myślą, pozwala postrzegać świat totalnie (i intuicyjnie – tu odwołanie do Bergsona). Łączy Dobrowolska wysoką pozycję metafory u Leśmiana z jego fascynacją człowiekiem pierwotnym: „Metafora zajmuje więc u Leśmiana miejsce szczególne: odzwierciedla metafizyczny sposób myślenia właściwy człowiekowi pierwotnemu [...]”⁵. Metafora, uwikłana w nurt symbolizmu zwany realistycznym, pozwala poecie jednocześnie patrzeć na obie rzeczywistości: konkret i tajemnicę, i autorka dobrze tę kwestię uchwyciła.

Leśmian tworzy cały system powiązanych ze sobą metafor, które wzajemnie się oświetlają i uzupełniają. Pisał o tym wcześniej Michał Głowiński w szkicu *O języku poetyckim Leśmiana*⁶ i wielka szkoda, że swoich wniosków z wnioskami uznanego badacza nie zderzyła autorka. Uznaje ona wszakże, że metafora, bliska kognitywnej, jest „niezwykle istotnym elementem twórczości”, bo jest „narzędziem poznania i sposobem myślenia o rzeczywistości”⁷.

Pierwszym utworem, który autorka *Budowniczego...* ocenia przez pryzmat takiej metafory totalnej jest *Łąka*, finalny poemat drugiego tomiku Leśmiana. W poemacie znajduje kilka ogólnych metafor: „Łąka to kobieta”, „spotkanie z Łąką to miłosna schadzka”, „narodziny Łąki to narodziny Chrystusa”, „Łąka to królowa”, „Łąka to panna młoda”. Przyjrzyjmy się, jak Dobrowolska jedną z nich przedstawia i wyzyskuje.

Metaforę „Łąką to kobieta” wprowadza autorka w sposób następujący: „Łąka jest ukazana jako kobieta, a jej cechy ludzkie i pleć są wyraźnie podkreślone: bohaterka wspomina z nostalgią spotkanie z drugim bohaterem utworu i swoje narodziny, używa przy tym aż trzech form czasownikowych w rodzaju żeńskim [...]”⁸. O ile antropomorfizacja jest dziełem poety (bardzo charakterystyczny dla niego zabieg), o tyle rodzaj gramatyczny i pleć Łąki są już językowo ustalone! Bez znacznej ingerencji w język i jego poczucie czytelnicze nie mógł Leśmian nie zastosować formy żeńskiej czasowników w odniesieniu do „Łąki”. Konsekwencją tej żeńskości Łąki jest już sam miłosny charakter relacji z człowiekiem-mężczyzną i to jest rzecz warta rozważenia.

⁵ K. Dobrowolska, *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014, s. 126.

⁶ M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*, Kraków 1998.

⁷ K. Dobrowolska, dz. cyt., s. 127.

⁸ Tamże, s. 131.

Trafnie zauważa Dobrowolska owo uczłowieczenie Łąki, nadanie jej cech KOBIETY (nie tylko gramatycznych), szkoda jednak, że nie wyzyskuje swojej trafnej obserwacji do końca. Kiedy zauważa: „Równocześnie Łąka podkreśla, że na razie istnieje między nimi różnica, ona wciąż jest »na dnie zieleni, pod powierzchnią rosy«, a on »tam kędy dla mnie kończą się niebiosy«”⁹, to nie próbuje stąd wyciągnąć wniosków dotyczących relacji męskości z kobiecością. Kobieta-Łąka, wiązana z siłami ziemi i natury, a z drugiej strony mężczyzna, związany z wysokim niebem oraz dziedziną kultury. Takie napięcie jest bardzo silnie obecne w literaturze Młodej Polski, będącej naturalnym kontekstem dla poezji Leśmiana. Omawiany poemat ze swoją próbą zbliżenia Łąki i człowieka jest być może zarazem próbą zbliżenia męskości i kobiecości.

Zauważa autorka, że Łąka obawia się o bohatera-kochanka i o to, aby ten nie „zapodział się w zieloności”, jak tytułowy bohater inicjalnego dla tomiku *Topielca*, jednak nie widzi swego wzrostu zaufania do natury, jaki objawia się w *Łące* (tomiku): od niebezpiecznego *Topielca* na skraju boru, poprzez groteskową i przymusową jedność z naturą w *Pile*, ale także azyl w udomowionej przestrzeni natury, jaką przedstawia cykl *W malinowym chruśniaku*, aż po syntetyzującą *Łąkę*. Różnica między *Topielcem* a *Łąką* nie polega tylko na dobrowolności aktu oddania się naturze, bo z własnej woli na łaskę Pily oddał się również parobczak, ale na wzajemnym zaufaniu obu stron. A w tym wszystkim nie bez znaczenia jest fakt, że łąka to obszar kultury, może najbardziej dziki, naturalny, ale jednak jest zawsze częścią ziemi, którą zajmuje się człowiek (stąd błędne jest traktowanie przez autorkę jako synonimów słów „łąka” i „leśna polana”). Do porozumienia może dojść tam, gdzie są punkty wspólne. Dlatego malinowy chruśniak jest bezpiecznym miejscem natury, gdzie rozkwiatać może harmonijna miłość (notabene autorka dość mocno upraszcza leśmianowską erotykę, pisząc, że „ta miłość [Łąki i człowieka – P.P.] nie różni się od tej opisywanej w innych wierszach – jest tak samo totalna, równie upojna, agresywna i niebezpieczna”¹⁰).

Badaczka trafnie zauważa wiele kwestii (np. wspomnianą tu już obawę Łąki o kochanka, czy zmianę jego tonu po spotkaniu), jednak nie zawsze dąży do sformułowania wszystkich możliwych do wyciągnięcia wniosków. Z jednej strony – czyni to wywód bardziej przejrzystym, ale z drugiej – interpretacja cierpi na tym, a to wielka szkoda.

Przykładem bardzo dobrej analizy jest z kolei ta poświęcona *Dębowi*. Znowu badaczka odnajduje w tekście utworu kilka metafor, tym razem jednak zręcznie nakłada je na siebie, co pogłębia obraz utworu. Słusznie pisze autorka: „Analiza sieci metafor w tej balladzie pozwala zobaczyć, jak autor *Łąki* tworzy i spleta poszczególne metafory i jak wielowątkowo je

⁹ Tamże, s. 143.

¹⁰ Tamże, s. 144.

prowadzi”¹¹. *Dąb* jest też bardziej jednolicie ocenianym utworem Leśmiana niż *Łąka*, stąd może większa łatwość w analizowaniu tego tekstu. I choć, co oczywiste, nie we wszystkich szczegółach z badaczką trzeba tu się zgadzać, to mamy do czynienia z solidną i ciekawą analizą.

Pomimo pewnych dysonansów książka Dobrowolskiej stanowi ciekawą propozycję odczytania poezji Leśmiana. Podchodzono do niej już z wielu perspektyw badawczych, a prawdziwą miarą wielkości dla poszczególnych utworów Leśmiana powinna być liczba różnych odczytań, jakich się one doczekały. Oznacza to bowiem, że zastosowane symbole i metafory są niezwykle bogate, czy może wręcz przeciwnie – są pojemnymi znakami, pod które podkładać można wiele konkretyzacji. Kinga Dobrowolska wzbogaciła leśmianologię o jeszcze jedno spojrzenie na tę poezję. O kolejną niepełną analizę, o tyle wartościową, że swojej niepełności w pełni świadomą.

Lawinowo rosnąca twórczość leśmianologiczna ma się dobrze i przewiduję, że będzie się miała nawet lepiej. Jest bowiem jeszcze wiele metod badawczych, które nie były przykładane do Leśmiana, a których entuzjaści również zapragną zmierzyć się ze spuścizną wielkiego poety. *Budowniczy złotych mostów* w swej części analitycznej jest tekstem cennym i ambitnym. Nie jest to książka wolna od niedoskonałości, czy nie w pełni uzasadnionych tez, jednak pewna jej odkrywczość stawia ją w uprzywilejowanej sytuacji.

SUMMARY

The review of „Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor” by Kinga Dobrowolska

Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor by Kinga Dobrowolska is an example of a new comeback to Leśmian, which started about 10 years ago. The book uses the rhetorical criticism to have a new look on Bolesław Leśmian's poetry. Although the composition of the work may be unsettled, it contains some interesting analyses of several poems.

¹¹ Tamże, s. 168.

KEYWORDS

Leśmian, rhetoric, metaphor criticism, rhetorical criticism, current research

BIBLIOGRAPHY

1. Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Piesni Wasilisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 27-49.
2. Czaplejewicz E., *Słowo wstępne*, [w:] *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 5-10.
3. Dobrowolska K., *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014.
4. Głowiński M., *O języku poetyckim Leśmiana*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony*, Kraków 1998, s. 63-99.
5. Migal I., *Leśmiana w język rosyjski wyprawa*, [w:] „Teksty Drugie”, 2010 nr 6, s. 195-210.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

PROLEGOMENA

WIEDZMA W KOŚCIELE. O FILMIE *WĄTPLIWOŚĆ* JOHNA PATRICKA SHANLEYA

EWA GRACZYK

Uniwersytet Gdański

Ten, nie najmłodszy już film (z 2009 roku) dzieje się w czasach, które nieźle pamiętam z mojego dzieciństwa: w 1964 roku, niedługo po śmierci Kennedy'go. Głównymi bohaterami *Wątpliwości* są: siostra przełożona małego zgromadzenia zakonnego zajmującego się katolicką szkołą, siostra Aloysius Beauvier, jej sporo młodsza podwładna, siostra James oraz ojciec Brendan Flynn, nauczyciel wychowania fizycznego, postać kultowa w tym małym środowisku, kapłan wygadany i lubiany. Akcja *Wątpliwości* jest bardzo prosta i sprowadza się do śledztwa, które przeprowadza siostra przełożona w sprawie ojca Brendana.

Siostra przełożona, dzięki obserwacjom młodszej z sióstr odkrywa, że ksiądz wykorzystał seksualnie jednego z uczniów jej szkoły. Zawiadamia o tym swoich przełożonych, ci jednak nie wierzą jej, dlatego siostra zaczyna działać na własną rękę. Posługując się podstępami, a nawet szantażując księdza, zmusza go do opuszczenia szkoły.

Meryl Streep gra kobietę o niezwykle przenikliwości i intuicji psychologicznej, gra osobę, która widzi dużo więcej niż inni i która czyni z tego użytek, broniąc uczniów swojej szkoły przed niebezpieczeństwami. Gra przy tym kogoś niemilego – pełnego gniewu, rozgoryczonego i podejrzliwego. Co uczyniło ją taką? Dowiadujemy się, że była kiedyś mężatką, że jej mąż zginął na wojnie, nie jest więc stereotypową starą panną, jak to na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. W końcu widzowie zaczynają przypuszczać, że to jej doświadczenie kierowania zakonną szkołą jest źródłem rozgoryczenia zakonnicy.

W konstrukcji tej postaci wiele jest anachronizmów, znaczącego pomieszania czasów: siostra przełożona pozostaje katoliczką przedsoborową, żyjącą w klimacie lęku przed grzechem i potępieniem, zarazem jednak jest reprezentantką naszej współczesnej wrażliwości, w dzisiejszy sposób definiuje pedofilię, nie przychodzi jej do głowy, żeby oskarżać dzieci wykorzystywane seksualnie o współudział w grzechu, nie miesza homoseksualizmu z pedofilią, i co może najbardziej dzisiejsze, zdaje się dostrzegać groźne skutki nieważności głosu kobiet w kościele.

Po wysłuchaniu relacji siostry James (ta opowiada, jak jeden z uczniów po spotkaniu z księdzem sam na sam, rozgorączkowany i niespokojny położył głowę na ławce i nie odpowiadał na jej pytania) Aloysius Beauvier nabiera przekonania, że ojciec Brendan Flynn jest groźnym przestępcą – zamaskowanym wilkiem w owczarni, pedofilem w sutannie. Dyrektorka szkoły domyśla się, że powtarza on schemat zachowań, który polega na wypatrywaniu najbardziej niepewnego siebie ucznia i na otoczeniu go czymś, co ojciec nazywa serdecznością i opieką, a co jest uzależnieniem, manipulacją i wykorzystaniem seksualnym. Pod koniec filmu zostajemy poinformowani, że ojciec Brendan od dawna krążył po rozmaitych parafiach, nigdy nie dość wcześnie demaskowany przez jakąś przenikliwą siostrę zakonną i wysyłany, jak trefny pieniądz, w dalszy obieg.

Duchowny wygłasza w filmie dwa i pół kazania.

Pierwsze z nich mówi śmiało i butnie, bo nie zdaje sobie jeszcze sprawy, jak groźnego ma przeciwnika w osobie uważnie go słuchającej siostry przełożonej. Zaczyna od zarysowania znanego każdej kobiecie i każdemu mężczyźnie poczucia osamotnienia w nieszczęściu – w chorobie, opuszczeniu, żalobie. Ksiądz mówi, a kamera wędruje powoli po pełnym kościele pokazując oblicza starych, smutnych, chorych; widzimy, jak dobrze trafiają do nich słowa duchownego. Za chwilę – właściwie niezauważalnie – ojciec rozszerzy w swoim kazaniu wspólnotę cierpiących, osamotnionych, dla tych, którzy męczą się niewyznanym, a ciągle powtarzanym grzechem. Ci, którzy go słuchają, myślą pewnie o własnych przewinieniach i nie są świadomi, że ksiądz Brendan rozciąga parasol empatii i przebaczenia na przestępcę takiego, jak on sam; wilka w owczarni, który nie zamierza zmienić swoich obyczajów. W jego homilii parasol

wspólnoty obejmie, bez świadomości słuchających go parafian, zbrodniarza latami ukrywającego się wśród tych, którzy powierzyli mu własne dzieci. Ksiądz brawurowo i bezwstydnie prowadzi swój wywód-parawan. Przynależność do współczującej wspólnoty jest w jego pierwszym kazaniu zupełnie bezwarunkowa; chrześcijanie nie muszą wyznawać win, nie muszą stawać przed obliczem prawa, nie muszą się poprawiać, nie ma w jego mowie żadnej etycznej dynamiki wyznania, pokuty i kary.

Drugie kazanie jest brutalną próbą zastraszenia siostry przełożonej; trzecie kapitulacją i pożegnaniem się z wiernymi.

Pod koniec filmu zaczynamy mieć wrażenie, że Aloysius Beauvier zaczyna samą instytucję kościoła podejrzewać o podstawowy, strukturalny błąd etyczny. Widzi, że choć udaje się jej osaczyć księdza pedofila, wypchnąć drapieżnika, to w gruncie rzeczy wcale go nie karze, tylko przesuwa w inne miejsce, ofiarowuje nowe „tereny łowieckie”. Zaczynamy rozumieć jej rozgoryczenie, zaczynamy widzieć, jak trudno jest żyć ze świadomością, że nie można zatrzymać zła; że ci, którzy mają władzę, nie słuchają tych, którzy są systemowo gorsi i nieważni. Wiedźma, jak inne siostry, żyje w kościele, w którym nic nie znaczy.

Ciekawy jest przypadek drugiej z zakonnicy, siostry James. Jest ona zbyt hojnie uposażona, jest zarazem dobra, jak i przenikliwa, dlatego nie wie czasem, jak się zachować: czy iść za porywem serca i wszystkim przebaczać czy wyciągnąć straszne wnioski z własnych obserwacji. Z jednej strony to Pollyanna, Ania z Zielonego Wzgórza, dziewczynka o złotym serduszku, a z drugiej, najprawdopodobniej, następczyni siostry przełożonej, kolejna wiedźma w kościele, której przypadnie kiedyś (jeśli przeżyje, jeśli nie oszaleje) trudna rola przebiegłej i podejrzliwej obrończyni słabych i bezbronnych.

Bardzo wymowne są obrazy kuchni w tym pozornie skromnym filmie. Reżyser zestawia ze sobą dwa wizerunki jedzenia: obfitą, mięsożerną kolację księży zderza z chudym menu zakonnicy. Ascezie siostr towarzyszy triumfalistyczna, jakby pornograficzna biesiada księży. To właśnie pożerając krwawe mięsiwa, jeden z duchownych wyrzuca z siebie wyrok na którąś z zakonnicy: „Gruba!”. Może nie sypiać z kobietami, ale zachowuje nad nimi seksualną władzę sądenia, wybierania, unicestwiania.

Charakterystyczne dla sposobu traktowania tego filmu w Polsce jest zdanie, które znalazłam w polskiej Wikipedii: „Zakonnica angażuje się w prywatną krucjatę mającą na celu wydalenie księdza ze szkoły. Bezkompromisowo i bez żadnych dowodów wdaje się w psychologiczną wojnę z księdzem, którego uważa za zagrożenie dla moralności lokalnej społeczności”¹. Autor czy

¹ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wątpliwość_\(film\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wątpliwość_(film)) [dostęp 26.07.2015].

autorka tego fragmentu wiele zrobił(a), żeby podważyć wiarygodność poczynań siostry przełożonej. Także wielu innych recenzentów przyjęło słowo „Wątpliwość” z tytułu filmowego dzieła za dobrą monetę; można powiedzieć, że posłusznie go przyjęło i pisało ciągle o niepewności dotyczącej tego, „jak było naprawdę”: „bez żadnych dowodów wdaje się w psychologiczną wojnę z księdzem, którego uważa za zagrożenie dla moralności lokalnej społeczności”. Rzecz polega jednak na tym, że drogą jakby policyjnych prowokacji, siostra Aloysius zdobywa te dowody – pod koniec filmu wiemy, że ojciec Brendan dopuścił się grzechu pedofilii. Siostra przełożona doprowadza do pokrętnego, ale niewątpliwego przyznania się winowajcy do swoich czynów; rezygnacja z pracy w szkole też jest tego dowodem. Dodatkowo, żebyśmy mieli pewność w pewności, film jest dedykowany jednej z zakonnicy, która w latach sześćdziesiątych prowadziła nieugiętą walkę z pedofilami w amerykańskim kościele. Dedykacja pojawia się na końcu filmu niewątpliwie po to, żeby przedwcześnie nie ujawniać, że (kto) zabił.

Wątpliwość nie dotyczy tego, czy ojciec Brendan jest pedofilem czy nie, wątpliwości dotyczą metod, jakimi posługuje się siostra przełożona, żeby dotrzeć do prawdy: dlatego nazwałam ją wiedźmą, to znaczy czarownicą. Siostra nie ma dostępu do systemowych, racjonalnych, prawnych procedur zdobywania wiedzy, odkrywania prawdy, a potem wyciągania z niej prawnych, formalnych konsekwencji zmieniających rzeczywistość społeczną. Te procedury są własnością mężczyzn, posiadających całą władzę w kościele, biskupów, księży i zakonników. Kobiecie pozostaje ścieżka nieformalna, marginalna, „kobieca” – intuicja, momenty nagłego wglądu, przyłapanie uczniów i nauczycieli na pozornie drobnych gestach i wyrażeniach, wyciąganie (prawdziwych) wniosków na podstawie niewidocznych dla innych, zdawałoby się błahych, sygnałów – na przykład reakcji dziecka na czyjś dotyk; podejrzliwej analizy słów z kazania ojca Brendana. Pozostają jej metody działania słabych, droga sztuczek i podstępów. Dlatego jej odkrycia i czyny są kwestionowane przez właścicieli Słowa Bożego, rozumu, systemów i struktur; przez sprawujących absolutną władzę duchownych (uduchowionych) mężczyzn; są bowiem „irracjonalne”, „nieformalne” i „nielegalne”.

Zadziwiająco, jak stłumiona, jak wstydliva i niechętna była recepcja tego filmu w naszym kraju. To stłumienie, odmowa odczytania, jest, jak sądzę, sygnałem pewnego klimatu. W sprawach polskiego kościoła, tak jak w zakonnej szkole w filmie *Wątpliwość*, niczego nie da się wyjaśnić, wypowiedzieć głośno, uderzyć pięścią w stół. Bezsilni, nieważni – kobiety w obronie jeszcze słabszych dzieci – muszą działać podstępnie, żeby odsunąć od nich sprawców pozostających pod opieką potężnej instytucji.

Żyją jak mysz pod miotłą.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

KONFRONTACJE

MOWA NA ŚMIERĆ UNIWERSYTETU¹

IZABELA MORSKA

Uniwersytet Gdański

Jestem jedną z nielicznych osób, które uczestniczyły w protestach studenckich w latach 1980-1982. Od razu powiem, że tłumów nie było. Na antykomunistyczne protesty przychodziła garstka osób. Raz, zdesperowani, przemaszerowaliśmy korytarzami – mnie przypadł korytarz historyków – otwierając drzwi i przerywając zajęcia. Nikt do nas nie dołączył – a był to protest na dziś bardzo popularne święto 11 listopada.

Biorąc pod uwagę kontekst (my – nieliczni, a władza taka ogromna), sytuacja nasza była w tamtym czasie beznadziejna. Nasza obecna sytuacja jest podobnie beznadziejna.

Paralelność tych dwóch sytuacji pokazuje, jak bardzo się boimy – boimy się protestować, boimy się działać w ramach obywatelskiego nieposłuszeństwa, boimy się ryzykować ścierania się z władzą, boimy się brać udział w działaniach pozornie z góry skazanych na przegraną.

Człowiek, który się boi, świadom tego lub nie, czuje się bardzo źle na swój temat. Jedynym wyjściem z takiego stanu jest zachowywać się tak, jakby się miało odwagę. W ten sposób można nauczyć się odwagi.

¹ Mowa wygłoszona podczas happeningu protestacyjnego pt. „Śmierć uniwersytetu” (10 czerwca 2015 r.).

Na okupacyjnym strajku studenckim z listopada 1981 roku, dość już licznie wspartym przez studentów – choć prawie niepopartym przez kadre – dowiedziałam się, co to znaczy uniwersytet otwarty. To był taki uniwersytet, na którym z przyjemnością chodzi się na wykłady, bo celem uczelni nie jest dręczenie studenta niewybranym przez niego materiałem.

Wtedy odkryłam, że studiowanie jest też nauką dokonywania wyborów. Taki uniwersytet poznałam dopiero później w życiu – z przykrością wymawiam te słowa – gdzie indziej, na Zachodzie. Ale gdy wróciłam na Uniwersytet Gdański, tym razem jako wykładowca, to uderzyło mnie najpierw, że te najbardziej archaiczne formuły pracy – te wymuszające bierność u naukowców i studentów, wprowadzone bodaj w latach siedemdziesiątych – zostały zachowane, bo struktura pracy na uniwersytecie nie zmieniła się od tamtego czasu. Ostatnia reforma z 2011 roku tego nie zmieniła. Przydała tylko biurokracji.

Reforma edukacji wciąż jest konieczna. Wciąż konieczne są zwiększone nakłady finansowe państwa na wyższe uczelnie. Wciąż konieczna jest zmiana struktury tak, aby zwiększyć komfort pracy wykładowców i doktorantów, oraz by zwiększyć samodzielność studentów – zmiany takie, dzięki którym uniwersytet stałby się godnym miejscem pracy.

Tymczasem projekt uniwersytetów flagowych zmierza w kierunku wprost przeciwnym – zmierza do tego, aby uniwersytet stał się niegodnym miejscem pracy. Zmierza do tego, by pogłębił się podział między uprzywilejowaną Polską Centralną a niedokształconą prowincją. W jego rezultacie całe Pomorze, od Szczecina do Gdańska, właściwie cała północ Polski – zostanie pozbawiona bazy intelektualnej.

Projekt ten zmierza do tego, abyśmy nigdy już tu na Pomorzu nie protestowali, bo zabraknie nam ludzi, którzy z dumą będą mogli się nazwać intelektualistami, lub będą mogli powiedzieć, że kształcili ich intelektualiści. Wystarczy spojrzeć na mapę. Bez choćby jednego porządnego uniwersytetu z silną bazą humanistyczną zabraknie nam nadziei, że coś się kiedykolwiek zmieni. Nie będziemy mieć bazy i podstaw, żeby protestować.

Odpowiem teraz na ważne pytanie: Po co są w wolnym państwie intelektualiści? Są po to, żeby krytykować polityczną władzę. Są od tego, żeby władza nie czuła się komfortowo. Tylko ten brak komfortu wymusza na politycznej władzy odpowiedzialność.

Wolny uniwersytet jest w wolnym państwie gwarancją takiej myśli intelektualnej, która wymuszać będzie odpowiedzialność władzy. Jest jej bastionem.

Podział na uniwersytety flagowe i uniwersytety techniczne sprawi, że nasze środowisko się podzieli – my tutaj na technicznym Uniwersytecie Gdańskim będziemy zazdrościć tym, którzy się umościли – bo tak to z naszej północnej, głodnej i chłodnej perspektywy ujrzymy – na nielicznych uniwersytetach flagowych w centralnej Polsce, a ci z flagowych nie będą mieli czasu krytykować

władzy, bo będą zajęci obroną własnych przywilejów – przed nami. Tak się sprawdzi reguła „dziel i rządź”.

Następnie zostaniemy uzależnieni od samorządów miejskich oraz ich źródeł finansowania. Tak otworzy się morze korupcji i politycznych przepychanek – w zależności od tego, jaka partia będzie miała przewagę w mieście, tej będziemy słuchać. Będziemy zobowiązani działać wspólnie z uczelniami prywatnymi, a to znaczy, że bez gadania będziemy produkować dyplomy licencjackie i magisterskie dla studentów z uczelni prywatnych. Nie będzie mowy o podwyżkach, bo przecież samorzady nie będą miały pieniędzy. Będzie się od nas oczekiwało łączenia etatów – jeszcze bardziej niż dziś – żeby wiązać koniec z końcem. Będziemy się czuli upodleni.

Rozbicie środowiska uniwersyteckiego zdaje się być celem władzy, a podział uczelni stanie się tego celu ukoronowaniem. Sporo się ostatnio ukazało artykułów w prasie, które praktycznie szczują młodych naukowców na starszych naukowców, doktorantów na profesorów. Tymczasem Polska wcale nie ma nadmiaru profesorów. Naszym celem powinno być raczej wymuszenie na ministerstwie takiego systemu pracy, który pozwalałby w miarę godnie opłacać doktorantów, włączając ich aktywnie w system uniwersyteckiej pracy.

Ulepszanie, usensownianie – a nie dzielenie – powinno być naszym celem.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

KONFRONTACJE

MALUŚKA ZIEMIA OBIECANA¹

EWA GRACZYK

Uniwersytet Gdański

Tyle napisałam serio i tyle się namartwiłam, że więcej już nie potrafię. I teraz powiem wam, co czytam z DZIAŁAŃ naszych władców od edukacji, nauki i szkolnictwa wyższego. Nie z ich pięknych deklaracji, tylko z realnych decyzji i czynów:

Nie ma przeszłości i przyszłości, liczy się tylko zysk i kasa teraz.

Nie ma związków, wszystko leży osobno i wszystko dzieje się dzisiaj.

Najważniejszy jest wzrost gospodarczy kraju, a ma on spaść z nieba – gotowy i osobny. Ten wzrost gospodarczy kraju nie ma żadnego związku z kulturą i nauką; nie ma nic wspólnego z uczonymi, filozofami, pisarzami, artystami, studentami, robotnikami, matkami i żonami; wzrost gospodarczy kraju kroczy zupełnie sam od kaski po większą kasę. Ten wzrost niczego nie potrzebuje poza spadającą z nieba kapitału przedsiębiorczością przedsiębiorców. Są oni jak perpetuum mobile, bez żadnego dopływu znaczeń i energii z zewnątrz, mają wszystko, co jest im

¹ Mowa wygłoszona podczas happeningu protestacyjnego pt. „Śmierć uniwersytetu” (10 czerwca 2015 r.).

potrzebne, bo są przedsiębiorczy i robią wzrost gospodarczy kraju. Przed tymi cudownymi postaciami zgoła niepotrzebni inni są kulą u nogi i kulą się po kątach.

Światły przedsiębiorca nie musi umieć czytać ani pisać, nie musi rozumieć nikogo i niczego, współpracować z drugim też nie potrzebuje (jak będzie trzeba coś przeczytać czy zrozumieć, to sobie kupi tanio jakąś uniwersytecką papugę). Szacunek dla kogoś innego jest tej postaci zupełnie niepotrzebny. Człowiek interesu nie choruje i nie umrze, a jego dzieci urodzą się od razu takie same jak on.

Trzeba wprawdzie jeszcze trochęłożyć na akademickich leni, bo takie panuje w lepszym świecie decorum. W Europie zdają się nieco liczyć z tymi pozorami.

Wszystko idzie w jak najlepszym kierunku, bo Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego robi co może, żeby skoncentrować się na jedynie słusznym wzroście gospodarczym kraju – tak prosto i pięknie liczonym w PKB. I konsekwentnie oszczędza na obibokach, żeby mieć więcej na ukochany wzrost.

JEDNAK



KSIAZKI

GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

NOTY O AUTORACH

SAUL ANDREETTI – is currently an independent researcher in Comparative Literature, Myth and Fantasy. The main focus of his research is on Michael Ende's novel *The Neverending Story*. He has published a book of poetry entitled *La mente e la curva*.

EVIN ASLAN – Evin Aslan is currently working as free-lance translator and writing her PhD thesis in the English Department at Madrid Autónoma University, working on the relationship between literary and psychic processes. She worked as a teaching assistant in Comparative Literature Department at Istanbul Bilgi University for nine years.

EWA CHOJNACKA – absolwentka filologii polskiej. Uczestniczka studiów doktoranckich na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie (Instytut Filologii Polskiej – Zakład Literatury Romantyzmu, Pozytywizmu i Młodej Polski). Zainteresowania naukowe skupiają się wokół literatury polskiej II połowy XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Młodej Polski. Ważniejsze publikacje: *Jedna rewolucja – dwa spojrzenia. Obraz rewolucji w twórczości Andrzeja Struga i Gustawa Daniłowskiego*, [w:] *Palanistyka – Polonistika – Polonistyka 2011*, pod red. A. Kikleviča, S. Važnika, Minsk 2012; *Biografia artysty zaklęta w opowieści. O miejscu i roli bajki w „Próchnie” Wacława Berenta*, „Wiek XIX. Rocznik TLiAM” Rok V (XLVII) 2012; *Zatraceni w smutku. Europejskie reminiscencje w zbiorze nowel „Wyspa smutku” Tadeusza Konczyńskiego*, [w:] *Palanistyka – Polonistika – Polonistyka 2012*, pod red. A. Kikleviča, S. Važnika, „Medysont”, Minsk 2013; *Z historii kart najpiękniejszych. Heroizm i tragizm w „Kryjakiach” Marii Jehanne Wielopolskiej*, „Wiek XIX. Rocznik TLiAM” R. VI (2013); *W obliczu aksjologicznej próżni. O rozpadzie świata wartości w literaturze Młodej Polski i w prozie najnowszej*, „Prace Literaturoznawcze” 1 (2013).

JUDY B. GARDINER – Consciousness Research, author, lecturer, dream group facilitator, dream counseling. Coined term "Cosmic Dreaming." Discovered bi-directional potential of dreaming (observing and connecting personal concerns and cosmic events). IASD, Rhine Research. Collaborated with Dr. Montague Ullman, renown for REM sleep/ESP research and pioneer of the experiential dream group process.

EWA GRACZYK – prof. dr hab., badaczka literatury polskiej pracująca na Uniwersytecie Gdańskim, zajmująca się m.in. okresem romantyzmu, literaturą kobiet oraz twórczością Witolda Gombrowicza.

EDWARD JAKIEL – dr hab., profesor nadzwyczajny UG, kierownik Katedry Historii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Absolwent Liceum im. Bojowników o Polskość Warmii w Ornecie. Ukończył filologię polską na UG, tu też się doktoryzował (recepca C. Norwida w Młodej Polsce) i habilitował. Założyciel i kierownik Pracowni Badań nad Biblią i Religią w Literaturze Polskiej XIX i Początku XX wieku, przekształconej w Pracownię Badań nad Biblią w Literaturze Polskiej i Polskim Filmie. Organizator trzech konferencji naukowych na temat Biblii i apokryfów w literaturze polskiej (2012,2013,2014). Prowadzi badania nad literaturą Młodej Polski, Biblią w literaturze, problematyką religijną w literaturze (szczególnie liturgia w literaturze) i religijną literaturą użytkową.

DOBROŚŁAWA KORCZYŃSKA-PARTYKA – polonistka, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Przygotowuje pracę doktorską pt. *Narracje miejskie w polskiej literaturze współczesnej po 1989 roku: pamięć, przestrzeń, dyskurs*, pod kierunkiem prof. UG, dr hab. Aleksandry Ubertowskiej. Redaktorka tomu *Kobiety i historia. Od niewidzialności do sprawczości*. Autorka artykułów w tomach zbiorowych. Jej główne zainteresowania badawcze to: studia miejskie, studia nad pamięcią, badania postzależnościowe, pedagogika innowacyjności.

MAREK KURKIEWICZ – dr hab., urodził się w Chełmnie (1974). Ukończył filologię polską na UMK w Toruniu (1998), gdzie odbył również studia doktoranckie. Obecnie pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Polskiej Literatury Nowoczesnej i Ponowoczesnej (XIX-XXI wiek), w Instytucie Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa UKW w Bydgoszczy. Jest autorem książek *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (2004), *Symbole, narracje, eschatologie. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2007), *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski* (2013) oraz współredaktorem prac *Modernizm. Zapowiedzi – Krystalizacje – Kontynuacje* (2009) i *Marian Hemar wczoraj i dziś* (2012). Ponadto publikował artykuły na łamach „Ruchu Literackiego”, „Tematu”, „LiteRacji”, a także w licznych księgach zbiorowych.

TADEUSZ LINKNER – profesor zajmujący się historią literatury Młodej Polski, literaturą regionalną – Kaszub i Kociewia, mitologią słowiańską w literaturze polskiej, krytyką literacką i edytorstwem

MACIEJ MICHALSKI – prof. UG, pracuje w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej IFP UG. Zajmuje się związkami literatury i filozofii oraz polską prozą XX wieku. Opublikował *Dyskurs*, *apokryf*, *parabola*. *Strategie filozofowania w prozie współczesnej* (2003) oraz *Filozof jako pisarz. Kołakowski – Skarga – Tischner* (2010), artykuły w książkach zbiorowych oraz m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Pograniczach”.

IZABELA MORSKA – dr, pracuje w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki UG. Wcześniej *visiting scholar* przy ISEES i BBRG University of California, Berkeley. Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej.

JANUSZ MOSAKOWSKI – ur. 1972 w Grudziądzu. Stypendysta Deutsches-Polen Institut, Marszałka Województwa Pomorskiego, Stypendium Kulturalne Miasta Gdańska. Zainteresowania badawcze: polska i niemiecka literatura lokalna oraz regionalna związana z Gdańskiem i Pomorzem, beletrystyka historyczna, a także związki Biblii i literatury pięknej.

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA – z wykształcenia historyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Warszawskiego w Instytucie Literatury Polskiej, w Zakładzie Literatury i Kultury II połowy XIX w. Główne zainteresowania naukowo-badawcze: dzieje dramatu i teatru w II połowie XIX i I połowie XX wieku; historia i antropologia literatury, genologia, szczególnie pogranicze literatury i gatunków użytkowych - historia świadomości polityczno-społecznej społeczeństwa polskiego i jej odzwierciedlenie w literaturze II połowy XIX; analiza wybranych, często zapomnianych dziś utworów literatury polskiej XIX i XX wieku. Członek Stowarzyszenia im. Stefana Żeromskiego. Autorka takich prac jak m. in. „*Tragedia chłopska Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka-kompozycja-idee*, (2001), *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, (2004); *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku* (2005); *Heroizm ludzkiego istnienia. W kręgu wybranych zagadnień etycznych w literaturze polskiej II połowy XIX i I połowy XX wieku. Szkice* (2007); *W kręgu meteorologii i astronomii Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 10 (2007); *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1976-1939 wobec kryzysu kultury* (2009).

PAULINA ORCZYKOWSKA – absolwentka filologii polskiej (magisterium) na Uniwersytecie Gdańskim, doktorantka w Katedrze Historii Literatury na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Współpracuje z Pracownią Badań nad Biblią i Religią w Literaturze Polskiej XIX

i początku XX wieku, z którą współorganizowała trzy konferencje naukowe. Publikuje teksty naukowe (*Między Starym a Nowym Testamentem – Elżbieta i Zachariasz jako postaci przełomu w świetle „Vox Clamantis” Jadwigi Marcinowskiej*, w: *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska. Stary Testament*, pod red. E. Jakiela i J. Mosakowskiego, Gdańsk 2014, s. 161-172 [ISBN 978-83-7865-181-9]). oraz popularnonaukowe (seria artykułów w kwartalniku o wychowaniu dla nauczycieli „Być dla innych”). Zainteresowania badawcze obejmują dziewiętnastowieczną i współczesną literaturę grozy oraz młodopolskie spojrzenia na Biblię. Redaktor, korektor, specjalista w dziedzinie PR i marketingu.

PIOTR POLASZEK – doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, którego jest również absolwentem. W pracy naukowej zajmował się do tej pory poezją młodopolską oraz zagadnieniami związanymi z wpływem języku Internetu na język młodzieży licealnej.

NATALIA POLESZAK – magister filologii polskiej, doktorantka Wydziału Filologicznego UwB, nauczycielka języka polskiego w Liceum Ogólnokształcącym Centrum Szkół Mundurowych w Białymstoku; w kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się: onirologia młodopolska, somatyczność w literaturze XIX i XX wieku, literackie obszary transgresyjne, literatura Młodej Polski i jej konteksty filozoficzne.

HANNA RATUSZNA – dr hab. [Ph.D. with professorship], an employee of the Institute of Polish Literature of the Nicolaus Copernicus University in Toruń (in the Department of Young Poland and Interwar Period). She is an author of the following books: *„Wieczność w człowieku”. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (Toruń 2005) oraz *„Błysk obrazu” – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski* (Toruń 2009), the editor and the co-author of: *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska* (Toruń 2006), *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz* (Toruń 2006), *Krótkie formy dramatyczne* (Toruń 2007), *Religie i wierzenia polskiego modernizmu* (Toruń 2009), *Młodopolska synteza sztuk* (Toruń 2010), *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej* (Stuttgart 2013).

EMMANUELLA ROBAK – ukończyła studia magisterskie z filologii polskiej oraz studia licencjackie z filologii angielskiej na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jej zainteresowania literackie to przede wszystkim estetyka modernizmu w literaturze polskiej a także angielska literatura oddająca ducha ery wiktoriańskiej. Obecnie jest na drugim roku studiów doktoranckich na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Przygotowuje rozprawę doktorską, która będzie dotyczyć interpretacji podróżopisarstwa Jerzego Żuławskiego w aspekcie najnowszych badań literaturoznawczych: geopoetyki, (auto)biografizmu oraz historyzmu.

SVETLANA SHCHEGOLIKHINA – is an Associate Professor at the Russian State Pedagogical University, Saint-Petersburg, Russian Federation. She received her PhD from the same University in 1999 and since that time till now she has been teaching the history of international relations, the contemporary history, the history of the USA and special courses there. Her main scholar interests are connected with different themes – she published about 38 articles on historical psychology (studying fear, death, humor, historical memory, etc.), social history (during the Vietnam war, the First World War), and historical source studies. Dr. Shchegolikhina presented her research papers on the conferences in Russia and abroad and she was a NISCUPP scholar at Fairfield University, Connecticut, USA.

YAROSLAVA SHEKERA – works as an assistant professor in (Ukraine) for about 10 years, teaching Chinese literature and various linguistic and literary specialized disciplines (for senior students). Since 2003, she has been extensively participating in international and all-Ukrainian scientific conferences and methodological Oriental seminars (St. Petersburg, Moscow, Vyaz'ma, Ljubljana, Vilnius). Y. Shekera has about fifty scientific publications. During 2008–2013, she composed and issued a three-volume “Anthology of Chinese literature (from ancient times to the XIII cent.)” (vol. I – together with his colleague N.V. Kolomiyetc). In these tutorials, except for theoretical materials on the history of Chinese literature, the poetic translations of ancient Chinese poems made by Y. Shekera has been widely represented.

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskim. Sekretarz redakcji „Jednak Książki. Gdańskiego Czasopisma Humanistycznego”. Stypendystka Marszałka Województwa Pomorskiego dla Twórców Kultury na rok 2014.