

IRYDION

LITERATURA – TEATR – KULTURA

I

**Komitiet Redakcyjny czasopisma
„Irydion. Literatura – Teatr – Kultura”**

Redaktor naczelny
dr hab. prof. AJD Agnieszka CZAJKOWSKA

z-ca Redaktora naczelnego
dr hab. prof. AJD Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

Sekretarz redakcji
dr Joanna WAROŃSKA

Redaktor tematyczny
dr Joanna WAROŃSKA

Rada Naukowa

prof. dr hab. Dariusz KOSIŃSKI (Uniwersytet Jagielloński)
prof. dr hab. Dariusz ROTT (Uniwersytet Śląski)
prof. PhDr Maria SOBOTKOVÁ (Univerzita Palackého v Olomouci)
doc. dr Larysa VAKHNINA (Narodowa Akademia Nauk Ukrainy)
prof. dr hab. Andrzej ZAKRZEWSKI (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie)

Recenzenci

dr hab. Katarzyna FAZAN (Uniwersytet Jagielloński)
prof. dr hab. Irena JOKIEL (Uniwersytet Opolski)
dr hab. Joanna KISIEL (Uniwersytet Śląski)
prof. dr hab. Jarosław ŁAWSKI (Uniwersytet w Białymstoku)
dr hab. Anna SZCZEPAN-WOJNARSKA (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)
prof. dr hab. Joanna ŚLÓSARSKA (Uniwersytet Łódzki)

Procedura recenzowania jest zgodna z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego:

1. Złożone artykuły naukowe wstępnie ocenia Komitet Redakcyjny.
2. Teksty pozytywnie zaopiniowane otrzymują kod, a następnie są kierowane do dwóch niezależnych zewnętrznych recenzentów.
3. Recenzenci nie znają nazwisk ani afiliacji Autorów, którzy nie znają nazwisk recenzentów (zasada *double-blind review process*).
4. Pisemna recenzja kończy się jednoznacznym wnioskiem o zakwalifikowaniu artykułu do publikacji lub o jego odrzuceniu. Jeśli tekst wymaga poprawek, autor otrzymuje recenzję, zawierającą odpowiednie sugestie.

Wersja papierowa czasopisma jest wersją pierwotną

AKADEMIA IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

IRYDION

LITERATURA – TEATR – KULTURA

I

dawniej:

PRACE NAUKOWE AKADEMII IM. JANA DŁUGOSZA
W CZĘSTOCHOWIE. FILOLOGIA POLSKA. HISTORIA I TEORIA
LITERATURY



Częstochowa 2015

Redaktor naczelny wydawnictwa
Andrzej MISZCZAK

Korekta
Paulina PIASECKA

Redaktor techniczny
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Damian RUDZIŃSKI

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2015

ISSN 2391-8608

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ajd.czyst.pl
e-mail: wydawnictwo@ajd.czyst.pl

SPIS TREŚCI

Od redaktorek	7
PISARZE CZĘSTOCHOWSCY	
Ewelina MIKA	
Metafizyka... „od kuchni”? O noweli <i>Kucharz</i> Jerzego Lieberta	11
Metaphysics... from the kitchen? About a short story <i>Kucharz</i> by Jerzy Liebert (Summary)	28
Joanna WAROŃSKA	
Próby dramatyczne Jerzego Lieberta	29
Dramatic attempts of Jerzy Liebert (Summary)	41
Kalina SIKORA	
U kresu twórczości, u początku poetyckiego istnienia.	
O liryce Ludmiły Marjańskiej	43
At the end of creation, at the beginning of the poetic existence.	
About Ludmiła Marjańska's poetry (Summary)	54
Katarzyna ZWOLSKA-PŁUSA	
Kategorie czasu i przestrzeni <i>sacrum</i> w poezji Ludmiły Marjańskiej	55
Sacrum's time and space themes in Ludmiła Marjańska's poetry (Summary)	66
Anna TOMZIK	
Metaforyka światła w twórczości Ludmiły Marjańskiej. Szkic	67
Metaphor of light in Ludmiła Marjańska's poetry. Adumbration (Summary)	78
Paulina PIASECKA	
O dojrzałości w chwili największej próby. <i>Żywica</i> Ludmiły Marjańskiej	79
The maturity at the time of the greatest ordeal. <i>The Resin</i> of Ludmiła Marjańska (Summary)	88
Agnieszka RESZKA	
„Śmierć tylko żywych kaleczy smugami dymu...” – cierpienie i śmierć	
w twórczości Ludmiły Marjańskiej i Heinricha Heinego	89
“Only the living creatures cuts Death with trails of smoke” – suffering and death in works	
of Ludmiła Marjańska and Heinrich Heine (Summary)	100
Iwona SKRZYPCZYK-GAŁKOWSKA	
Wątki autobiograficzne i echa historii w twórczości prozatorskiej Ludmiły	
Marjańskiej na przykładzie powieści <i>Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny</i>	101
Autobiographical motifs and echoes of history in the prose works of Ludmiła Marjańska	
on the example of the novel entitled <i>The first snows, the first springs</i> (Summary)	124
Joanna SULARZ	
<i>I Bóg o nas zapomniał...</i> – literacki dokument o polskich zesłańcach na Sybir	125
<i>And God has forgotten us</i> – a literary document of Polish deportees (Summary)	135

KULTURA W CZĘSTOCHOWIE

Robert K. ZAWADZKI

- Nocą, kiedy oglądam obraz* – w kręgu fascynacji
Wizerunkiem Jasnogórskim. Wiersz Janusza St. Pasierba 139
At night, while I am watching the Icon – within the range of fascination for the Jasna Góra Image.
A poem by J.S. Pasierb (Summary) 149

Adam REGIEWICZ

- Ukryte. Co o Częstochowie opowiadają kryminały? 151
The Hidden. What crime stories are telling us about Częstochowa? (Summary) 168

Agnieszka POBRATYN

- Władysław i Antoni Krzemińscy – pierwsi częstochowscy filmowcy 169
Władysław and Antoni Krzemiński – first Częstochowa's filmmakers (Summary) 183

VARIA

Aleksandra MODLIŃSKA

- Waszmościowie, na zdrowie! Obyczajowość bachiczna
w powieściach dotyczących „epoki saskiej” Józefa Ignacego Kraszewskiego . 187
Bacchalian customs. The way Kraszewski sees and presents them (Summary) 213

Piotr MITZNER

- Jerzy Liebert a rosyjscy emigranci 215
Jerzy Liebert and Russian emigrants (Summary) 218

Iwanna PAWELCZUK

- Инспирация постимпрессионизма в практике авангардистов начала XX в.
(на примере отдельных произведений К. Малевича) 219
Inspiracja postimpresjonizmu w praktyce awangardystów początku XX w. (na przykładzie
niektórych dzieł K. Malewicza) (Streszczenie) 227
The Post-impressionism inspirations in the practice of the Avant-garde XX.
(analysis of individual works of Malevich) (Summary) 228

Joanna ŚLÓSARSKA

- Między „ja” a tożsamością kolektywną w tekstach polskich migrantów
przebywających w Wielkiej Brytanii i Irlandii po roku 2004 229
Between “I” and collective identity in the texts of Polish migrants living in the UK
and Ireland after 2004 (Summary) 237

RECENZJE

Elżbieta WRÓBEL

- Nowe odkrycie Ameryki 241

Od redaktorek

Czasopismo „Irydion” jest kontynuacją zasłużonego dla częstochowskiej polonistyki rocznika, jakim były „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”. Ukazywał się on od 1985 roku, jego twórcą był założyciel Instytutu Filologii Polskiej w ówczesnej Wyższej Szkole Pedagogicznej, prof. Edward Polanowski. Od 2013, wraz ze zmianą redakcji, podjęta została próba zmiany profilu czasopisma w myśl nowych wyzwań, przed którymi stanęła akademicka polonistyka. Nowy numer zyskał temat wiodący – 150. rocznica wybuchu powstania styczniowego, który koncentrował wokół siebie większość publikowanych tekstów. Czasopismo wzbogaciło się o artykuły nadsyłane z zagranicy, recenzje i nieznane dotąd materiały literackie i dokumentalne. W 2014 roku ukazał się ostatni numer czasopisma w tradycyjnej oprawie, w całości poświęcony komparatystyce. Jego redaktorem tematycznym jest nasz kolega, Adam Regiewicz. Począwszy od 2015 roku, czytelnicy otrzymują pismo „Irydion”, którego nazwa jest bliska sercu każdego polonisty. Szczególnie zaś serdeczne związki łączą ją z Częstochową – to w Złotym Potoku, gdzie w 1858 roku mieszkał Zygmunt Krasiński, znajduje się staw nazwany przez poetę Irydionem. Tytuł dramatu Krasińskiego firmujący częstochowskie czasopismo polonistyczne wskazuje również na jego dominantę tematyczną – wiek dziewiętnasty widziany w optyce literatury, teatru i historii. Nie oznacza ona jednak rezygnacji z najbardziej aktualnych problemów, przed którymi staje współczesny czytelnik literatury, odbiorca teatralny czy po prostu świadomy uczestnik kultury. Przykładem jest obecny numer czasopisma, koncentrujący się wokół tematu częstochowskiego i podejmujący refleksję nad twórczością pisarzy dwudziestego wieku i współczesnych, związanych z naszym miastem. Publikując w nim teksty poświęcone Ludmile Marjańskiej, Jerzemu Liebertowi, Andrzejowi Kalininowi, napisane w większości przez młodych adeptów polonistyki – doktorantów Wydziału Filologiczno-Historycznego AJD w Częstochowie, ale też przez wytrawnych znawców literatury, jak Joanna Ślósarska, Piotr Mitzner, Adam Regiewicz czy Robert Zawadzki – redaktorki chciały podkreślić naukową tożsamość rocznika, nieodłącznie związaną z miejscem i ludźmi tworzącymi polonistyczne środowisko w Częstochowie. Apelując

szczególnie do umysłów i serc badaczy literatury i kultury, nie zamykamy się bynajmniej w granicach ciasnego profesjonalizmu. Nie mamy ambicji tworzenia naukowego Parnasu, z wyżyn którego będziemy debatować nad dawną i współczesną twórczością literacką. Chcemy, aby redagowane przez nas czasopismo było czytane przez naukowców, studentów i doktorantów, przez nauczycieli i uczniów, a także przez pasjonatów literatury. Zapraszamy do publikowania przedstawicieli różnych środowisk naukowych, wierząc, że jedynie międzydyscyplinowy namysł nad przeszłością i kulturą jest w stanie sprostać współczesnym wyzwaniom humanistyki.

PISARZE CZĘSTOCHOWSCY

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.01>

Ewelina MIKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Metafizyka... od kuchni? O noweli *Kucharz* Jerzego Lieberta

W wątpliwości zaznaczonej w tytule (być może w nieco przewrotny sposób) zawiera się intuicja, że refleksja na temat duchowości obecna w noweli *Kucharz* Jerzego Lieberta została ukazana w sposób trochę jakby nieoficjalny, a może lepiej powiedzieć: nie dość konwencjonalny – bo po uprzednim wprowadzeniu głównego bohatera do kuchni zakładu gastronomicznego, którego jest pracownikiem. Rzeczywiście można wyczuć naruszenie jakiejś „normy”, pod warunkiem, że wymagamy zachowania zasady „odpowiedniości” w stosunku do określonych tematów. Refleksja o metafizyce, pokazanej w noweli Lieberta „od kuchni”, pokazywałaby nieujawniane do końca aspekty przeżyć duchowych – myśli, uczuć, doznań. Owo „od kuchni” da się wytłumaczyć łatwo: pisarz ukazuje w niej niejako na pierwszym planie przeżycia wewnętrzne bohatera, które można, jak się zdaje, definiować w kontekście swojego doświadczenia religijnego, jakim jest przeżycie mistyczne. Wydaje się, że to „od kuchni” – mimowolnie narzucające kontekst związany z kulinariami, którym raczej (przynajmniej w pobieżnym rozumieniu) bliżej do fizyki, zjawisk empirycznych i doznań zmysłowych oraz doczesnego i cielesnego wymiaru rzeczywistości – zestawione w tytule ze sferą, która jest domeną tego, co metafizyczne, pozamaterialne, duchowe, zwykle tajemnicze i nieuchwytnie, służy wyeksponowaniu pewnego dysonansu, który bierze się z próby konfrontacji tych dwóch sfer. Konfrontacji, która w noweli przybiera postać szczegółowego analizowania doznań duchowych. Analizowania tego, co wiwisekcji się nie poddaje lub poddaje z wielkim trudem.

Nowela... „od kuchni”

Pierwszą wzmiankę na temat *Kucharza* uczynił poeta w liście do Agnieszki (Bronisławy Wajngold) z 15 IX 1925 roku, słanym z Warszawy:

Piszę również na ten cały konkurs, żeby sobie później nie wyrzucać, że mogliby zakwalifikować do druku. Zacząłem ją (nowelkę) wczoraj, mało mam czasu, bo 1-go trzeba ją już gotową (najpóźniej) i wydrukowaną na maszynie oddać.

Nazywa się *Kucharz*. Rzecz cała (rzecz prosta) dzieje się w kuchni. Gdy dostaniesz ten list, będzie już pewno skończona. Wtedy bym Ci ją przysłał.

Zresztą siedzę teraz nad nią, obmyślam i piszę nie wychodząc z domu. Dobry pisarz zrobiłby z tego pomysłu nie byle jaką rzecz, ale u mnie wiem już, co wyjdzie¹.

Wspomniany w korespondencji konkurs literacki to cykliczna zabawa ogłoszana na łamach miesięcznika „Naokoło Świata”, redagowanego przez Ferdynanda Goetla. Nowela Lieberta została wyróżniona i opublikowana w 51 numerze tego pisma (w lipcu 1928 r.). Zgodnie z wymogami tekst konkursowy winien liczyć od 600 do 1000 wierszy, a wyniki miały być podane do publicznej wiadomości w grudniu tegoż roku. Laureata wyłoniła komisja, w której zasiadli: Karol Irzykowski, Zdzisław Dębicki, Ferdynand Goetel, Władysław Zawistowski, Adam Zagórski².

Na podstawie dalszej korespondencji można nakreślić okoliczności powstawania utworu. Od początku Liebert podkreśla, że tworzy niejako pod presją czasu: „Siedzę teraz w domu i piszę na gwałt mego *Kucharza*, żeby zdążyć na czas. Powiedz mi tajemnicę prędkiego pisania, a chętnie z niej skorzystam”³. Od początku też w relacjach listownych poeta poddaje w wątpliwość jakość literacką noweli, podkreślając jej formalne i fabularne nieskomplikowanie, a gdy już zakończy pracę nad tekstem, dokona w liście do Agnieszki z 23 IX 1925 swego podsumowania:

Przez tydzień napisałem mego *Kucharza* i dziś już przepisuję go na czysto. [...] Jestem zmęczony i niezupełnie zadowolony. Nie mogę, widać, jeszcze dać sobie rady z prozą. Wyszła rzecz lepsza od dawnych, ale też naszpikowana poezją. Oprawiłem ją w ramki prozaiczne i kto wie, czy właśnie w tym nie tkwi główny błąd.

[...] mimo wielkich moich wysiłków znów jest proza poetycka. Więc postanowiłem napróżd wpakować wszystko do koperty, wysłać, a potem ludziom czytać. Że im się ta nowela rzuci w oczy, o tym nie wątpię, ale czy zechcą ją wydrukować (wiesz, że kilkanaście nowel oprócz nagrodzonej ma być wyróżnionych i drukowanych po 50 gr. od wiersza), w to nie bardzo wierzę⁴.

Napomknij również, że w trakcie pisania prozy konkursowej „napadł” na niego wiersz (trudno zidentyfikować na podstawie korespondencji, o jaki tekst poetycki chodzi), znaczące jest stwierdzenie poety, iż wiersz jest: „bardziej moim niż nowelka”⁵. W podobnym, krytycznym tonie, utrzymane są kolejne komentarze. Z listu z 24 IX wynika, że po głośnym przeczytaniu noweli, poeta do-

¹ J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2: *Listy*, zebrał, opracował i komentarzami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 101.

² Tamże, s. 128. List z wtorku 13 X 1925.

³ Tamże, s. 105.

⁴ Tamże, s. 107–108.

⁵ Tamże, s. 108.

chodzi do wniosku, iż jest ona „bardzo słaba”⁶, zaś w liście późniejszym do Agnieszki – z 30 IX 1925 r. – nie omieszka zaznaczyć: „Dziś wysyłam Ci mego *Kucharza*, choć doprawdy było mi przykro, bo rzecz po dokładnym przejrzeniu okazuje się mało wartą. Cóż zrobić, moja proza zawsze chybia”⁷. Dopiero po zanieśieniu pracy do redakcji czasopisma „Naokoło Świata” i – jak się można domyślić z treści listu – przychylniej opinii Agnieszki, autor nieco zmienił zdanie na temat noweli:

Cieszę się bardzo, że *Kucharz* podobał Ci się, bo i ja większego zaufania nabrałem do tej noweli. Tam, miła moja, chciałem być oszczędnym, a stałem się zwyczajnie skąpym. Stąd to wszystko, co razi przeciętnego czytelnika. Umiar słowa jest wielkim darem, ale zbytnia wstrzemięźliwość odbiera go nam. Cóż robić, napiszę jeszcze parę nowelek. Może będą lepsze⁸.

W korespondencji pojawiają się również komentarze dotyczące treści utworu, wydaje się, że można je traktować jako swego rodzaju wskazówki interpretacyjne. Choć nie są one liczne, precyzyjne i sugestywnie odsłaniają częściowo zamysł pisarski – na przykład w liście do Agnieszki z 27 IX 1925 poeta zweryfikuje wyobrażenie swojej przyjaciółki na temat tytułowego bohatera utworu:

Pytasz o *Kucharza* i dodajesz: „co to za smakosz być musi”. Otóż ja się obawiam, kochanie, że Ty go sobie zupełnie inaczej przedstawiasz, niż jest w istocie. Samo tło jest traktowane twardo, chwilami niemal brutalnie. Przy tym styl tym razem pozostawia dużo do życzenia. Nie cofałem się przed stereotypowymi porównaniami. Zdaje mi się jednak, że napięcie ostatniej, zresztą jedynej, sceny zrobione jest dobrze. W każdym razie ostrzegam Cię, pragnąc usunąć możliwe nieporozumienie, że kuchnia wcale nie jest czysta i pełna warzyw. Przeciwnie, zatłuszczona i zadymiona. Doprawdy, nie masz pojęcia, jak ciekaw jestem, co o tym powiesz. Wynik konkursu, wierz mi, jest mi p o n a p i s a - n i u tej rzeczy zupełnie obojętny. To było ważne tylko przedtem⁹.

Kuchnia rzeczywiście zdaje się tylko stanowić zaplecze dla pokazania tematu zupełnie niekulinarnego, ponieważ już w początkowym fragmencie utworu stopniowo wprowadzającym do miejsca akcji – kuchennej scenerii – na plan pierwszy wysuwa się, tytułowy kucharz, Tomasz Wann, przedstawiony w trakcie wykonywania codziennych obowiązków:

Schylony nad rozpaloną, różową płytą kuchenną, z oczyma, wydanymi na łup świecącym, aluminiowym rondlom, w mdłej woni gotowanej włoszczyzny i smażonych kawałków mięsa, Tomasz Wann oddawał się na wpół przytomnie, gwałtownym przypiływom pokory i skruchy.

Niby dwa strumienie z przeciwległych biegnące stron, spotykały się w nim i zlewały gwar, dźwięk szkła, talerzy, nawoływania gości restauracyjnych z dołu, zamieszanie i tupot niecierpliwych nóg, z tym niepojętym uczuciem łaski, które odczuwał niemal fizycznie, po lewej stronie piersi i w zaciśniętej krtani.

⁶ Tamże, s. 109.

⁷ Tamże, s. 117.

⁸ Tamże, s. 127–128. List z 13 X 1925.

⁹ Tamże, s. 115–116.

Słodka ekstaza obstępująca, jak rusztowanie, biały, obszerny fartuch wypełniony szczelnie jędnym i zdrowym ciałem mężczyzny, przesłoniła oczom Tomasza wszystkie widoki powszednie, wtargnęła w jego istnienie, obezwładniając mięśnie nóg i szyi. Tylko dłonie, wolne od wszelkiej przemocy, poruszały się gorączkowo, rzecz by można, żarliwie wśród tego ogrodu szemrzących, dygocących na ogniu naczyń, podnosiły ciekawie ich pokrywy, cofały się raptownie przed wystrzałami gorącej pary zapachów, uciekały wysoko na półki, by powrócić za chwilę, zaopatrzone w sól czy cukier, czy wonne korzenie¹⁰.

Sposób ukazania postaci zdaje się konsekwentnie odsłaniać zamierzenia autora noweli, który konstruując opis bohatera, od razu kieruje uwagę odbiorcy na jego przeżycia i tym samym zdaje się podkreślać ich dominujące znaczenie. Zasadniczy rys tej postaci wyznacza tętniące doznanie niepokoju, obrazowane przez „gwałtowne przypyły pokory i skruchy”. Swoista unizoność, złączona z sygnalizowanym skrucą poczuciem winy, spotyka się tutaj raz po raz z łagodzącym doznaniem „łaski, którą odczuwał niemal fizycznie, po lewej stronie piersi i w zaciśniętej krtani”. Na plan pierwszy wysuwa się zatem duchowość.

Naszczikowana sytuacja ujawnia relację bohatera z całym zgiełkliwym kuchennym zewnątrz, którego bohater jest częścią. Posługując się opinią zaczerpniętą z korespondencji z Agnieszką, można byłoby je nazwać tłem traktowanym „twardo” i „brutalnie”. Mnogość i różnorodność dźwięków wypełniających kuchnię oraz zapachy przesycające jej atmosferę tworzą mieszaninę zlewającą się w chaotyczną całość przenikliwych bodźców potęgujących wewnętrzne napięcie bohatera. Kontrastowe wobec nich i równie silne jest stopniowe, lecz konsekwentne oddziaływanie łagodnego i kojącego uczucia łaski, która wydaje się ocalającą równoważyć zburzony spokój. „Słodka ekstaza” ogarniająca bohatera zostaje ukazana na wzór przeżycia mistycznego wywołującego sprzeczne doznania, które przywodzą na myśl pojęcia: *mysterium tremendum* i *mysterium fascinans*, opisujące, zdaniem Rudolfa Otto, doświadczenie numinosum – doświadczenie mistyczne – ingerujące nie tylko w duchowość, ale także cielesność:

A Tomasz Wann rósł w sobie, objęty ogniem, który niebo jedynie strącić potrafi na ludzi, ogniem niepojętego męstwa i przeraźliwej trwogi, jasności i godzin zupełnego błędzenia po ciemku¹¹.

Dzięki niemu bohater widzi siebie jako dychotomiczną jedność ciała i duszy, miejsce działania „sił dobrych”, utajonych przez „brutalną codzienność”¹².

Kucharz, ukazany z całym skomplikowaniem i dynamiką życia duchowego, jednocześnie racjonalnie kontroluje emocje i energicznie wykonuje swą pracę – „Tomasz Wann nie utracił na chwilę godności obojętnego na wszystko rozkazodawcy”¹³. Zewnętrzne opanowanie, odbierane jako obojętność czy nawet chłód, demon-

¹⁰ J. Liebert, *Kucharz*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 436.

¹¹ Tamże, s. 347.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 436.

stracja wyższości wobec otoczenia, wydaje się tylko pozorem siły, powściągającym kształtem, sztuczną formą dla niespokojnego stanu ducha. W odniesieniu do konstrukcji utworu staje się ono elementem wyraźnie podkreślającym dramaturgię nakreślonej sytuacji i w sposób znaczący wpływa na rozumienie przedstawionego w dalszej kolejności zdarzenia, wokół którego ogniskuje się treść noweli – spotkania kucharza z jego nieślubną córką. Kończy się ono milczącym odtrąceniem dziecka:

Twarz blada i nosząca ślady pilnych praktyk religijnych – postów i długich modlitw – jak zimna chmura owionęła różowe i przeleźnione oblicze dziewczeczki. W jednej chwili odstaąpiła go łaska i słodycz, a z nimi odbiegła spłoszona miłość.

– Oto jest próba – powtarzał sobie – próba, której nie wytrzymam, pod którą upadnę, Panie. [...]

– Zawile drogi, zawile drogi – krzyczało w nim wszystko, ale patrząc na małą śmieszna istotkę, owoc grzechu, który męczył go dniem i nocą, a który mu odpuszczono i wybaczone, nie znalazł nic prócz potępienia, głuchej nienawiści, dla niej i dla siebie.

Jak nieprzyjaciel obróciła się wiara przeciw niemu i teraz nie pojmował już niczego, wymęczony i zzarty walką z szatanem, czujny i podejrzliwy na każdy jego głos, na najmniejszy cień jego postaci. Więc przenosił dalej bezwiednie tę podejrzliwość i obrzydzenie dla wszystkich spraw z nim związanych na kruche ramionka córeczki, na jej odzież i lica¹⁴.

Surowy gest ojca, przyjęty przez dziecko jako wyraz oziębłości czy niechęci, w istocie jest rezultatem słabości i narastającego dramatu człowieka nękanego przez wyrzuty sumienia, niekontrolowaną kotłowaną myśl i przeciwstawnych doznań, o czym czytamy w następującym fragmencie:

[...] Tomasz Wann rósł w sobie, objęty ogniem, który niebo jedynie strącić potrafi na ludzi, ogniem niepojętego męstwa i przeraźliwej trwogi, jasności i godzin zupełnego błędzenia po ciemku.

Rozpoznawał znów te płomienie, odróżniał znów ich świat i cięcie w najgłębsze dno istnienia, i z serdeczną żarliwością próbował w nich ciała swego i duszy, niby stopu dwóch metali, dwóch ciemnych kruszców. Wszystkie utajone, zepchnięte, sponiewierane przez brutalną codzienność siły dobre, powstawały w nim, dojrzewały, wznosiły się, szukając ujścia.

Wytoczył więc od nowa naprzeciw nim dziesiątki grzechów i własnych nieprawości, by dostrzec z przerażeniem, jak zaludniają bez przerwy, zmartwychpowstałe, jego pamięć, jak wloką się niestrudzone i uporczywe wszystkimi ścieżkami myśli do mrowiska, które sam im usypał.

Ta wiedza, owo poznanie siebie, żywioł łaskawy i mściwy jednak, nie dotknęła jego młodych lat, ominęła je starannie, by uderzyć i bić już bez przerwy w dojrzałe dnie męża i ojca. Na próżno prostował się, nabierał oddechu – już był pełen walki, szczęki, zgrzytu, wewnętrznego szlochu i najsłodszej nadziei.

Z milczącym uporem wpatrywał się w oczy bestii buntu i gniewu, której ryk, z początku przeciągły i ospały, jak groźne memento dotarł wreszcie wspaniałym akordem do najwyższych szczytów serca.

Wtedy uląkł się i począł ustępować.

Przyszły dni układów, wahań, tłumaczeń, wreszcie ucieczki pod obronę leniwego ciała i ludzkiego instynktu czerpania rozkoszy do dna, wyżycia wszystkich świetności ziemi¹⁵.

¹⁴ Tamże, s. 441–442.

¹⁵ Tamże, s. 437–438.

Fragment zawiera metaforyczny opis wewnętrznego zmagania, którego celem jest odpowiedź na pytanie: „kim jestem?”. Krystalizuje się ona w oparciu o drobiazgową autoanalizę życia duchowego, gromadzenie wiedzy składającej się na bilans przewinień i usprawiedliwień pojawiających się naprzemiennie wskutek napływających wspomnień i skojarzeń. Punktem wyjścia i decydującym kryterium dokonania „sądu” staje się prawo religijne stanowiące podstawę moralności bohatera. Odwołując się do tej instancji, bohater przegrywa, naruszył bowiem to prawo i, co więcej, skutków swego przewinienia nie jest w stanie cofnąć. W tym sensie: „wiara obróciła się przeciw niemu”.

Na uwagę zasługuje neurotyczne ferowanie oskarżających wyroków i poszukiwanie aktu łaski. Zdaje się, że ma ona tutaj znaczenie podwójne. Z jednej strony – bardziej dosłowne: jest rozumiana na sposób ludzki, jako usprawiedliwienie winy ze względu na racjonalne przesłanki, z drugiej – znaczenie pogłębione, czysto ewangeliczne, właściwe dla Nowego Przymierza, gdzie łaska jest rozumiana jako darmowy, niezasłużony dar Bożego miłosierdzia, dający nie tylko uspokojenie sumienia, ale zbawienie. Można zaryzykować kolejne stwierdzenie: łaska to dar integrujący wewnętrznie, w przeciwieństwie do „zwykłego” usprawiedliwienia, którego dostąpienie nie scala:

Śledząc bacznie ruch napełnianych bez ustanku talerzy, podawanych z rąk do rąk, nie opierał się już ogarniającej go ciszy, jak gdyby nie z tego świata idącej, ciszy, która przywiodła mu na pamięć nieprzebrany urok owej nocy letniej, gdy po raz pierwszy poczuł na sobie palec Opatrzności. [...] Spojrzał w niebo, jak zwykle, jak co dzień, i nagle stwierdził, że przez jego oczy wygląda w tej chwili nie dwóch, nie trzech, ale stu, z których każdy nosi jego nazwisko i imię, a ma inne upodobania, zajęcia, ruchy, mowę, zwyczaje i miłości.

Przeląkł się tego odkrycia, jak trwoży się człowiek samotny, otoczony raptem cizbą nieznajomych¹⁶.

Owo rozpoznanie zaprowadzi bohatera do złudnego pomysłu przyjęcia najlepszego ze swoich wizerunków, maskującego rozterki, tającego i zagłuszającego samotność, bezsilność. Mężczyzna, zaprojektowawszy sobie rolę, wcielił się w nią, starając się zakryć pozostałe oblicza – wybranie roli dobrego ojca dla synów z prawego łóża będzie jednocześnie wyrzeknięciem się tej samej roli wobec nieślubnej córki, tym bardziej w sytuacji, gdy ani ci synowie, ani jego żona nie akceptują dziewczynki. Odpowiednią postawę należy również przyjąć przed pracownikami kuchni, którzy domyślają się niechlubnej prawdy.

Chęć jej ukrycia przed otoczeniem oznacza pozostawienie sytuacji bez rozwiązania, wymusza stwarzanie pozorów podczas spotkań z dzieckiem, co jest krzywdzące dla córki i destrukcyjnie wpływa na bohatera, bo przypomina mu o jego słabości, grzeszności i czyni wewnętrznie martwym – jak napisze Liebert: „samotnym, pustym, bez wczoraj, bez jutra, zawieszonym w czasie, zawsze dostojnym i milczącym jak trumna”¹⁷.

¹⁶ Tamże, s. 438.

¹⁷ Tamże, s. 439.

Metafizyka... „od kuchni”

Uwypuklając *quasi*-schizofreniczne rozszczępienie obrazu kucharza, Jerzy Liebert naświetla problem nie tylko religijnego, ale społecznego i psychologicznego funkcjonowania gry (z) formą. Ten, powiedzielibyśmy z dzisiejszego punktu widzenia, temat „gombrowiczowski” znajduje w tym przypadku źródło w twórczości Luigi Pirandella i prowokuje kontekstowe czytanie *Kucharza*.

W drugim z listów do Agnieszki (słanym z Warszawy, datowanym na 16 IX 1925 r.), a dotyczącym konkursowego tekstu, Liebert dość dokładnie pisze, czym inspirował się podczas pisania noweli¹⁸. O ile trudniej zweryfikować utwór, który skłonił poetę do umieszczenia jej akcji w kuchni, o tyle trop pirandellowski zostaje wskazany wprost i zdaje się odgrywać znaczącą rolę:

Co do mnie, to w tej chwili nie piszę „Prób”. Cały pochłonięty jestem *Kucharzem*. Dziwnie przyszła do mnie ta nowelka. Kuchnię wziąłem z naszych, pamiętasz, rozmów o takiej nowelce, gdzie były jarzyny, potrawy itp. Kucharz wpadł mi, przypuszczam z *Gry* Pirandella, jego przeżycia – to są moi dobrzy znajomi, a rozwiązanie, koniec – czy ja wiem? – Coś koło Conrada, ale bez jego wpływu¹⁹.

Stefan Frankiewicz, opracowujący owo wydanie listów, domniemywa, że poeta wspomina o inscenizacji wymienionej sztuki Pirandella, której warszawska premiera miała miejsce 16 I 1925 w Teatrze Małym²⁰. Bohater *Gry*, na którego pisarz zwrócił uwagę, to Leon Galla, któremu, jak Liebertowemu kucharzowi, kulinaria są nieobce i podobnie jak on przybiera pozę obojętnego, by prowadzić tytułową „grę ról”. Zamierza on kierować sytuacją spowodowaną kryzysem małżeńskim i toksyczną, nieuporządkowaną relacją z żoną, żyjącą już z innym mężczyzną. Chcąc ukrócić poczynania Galli, jego małżonka aranżuje sytuację pojedynku w obronie swej godności. Sekundantem ma być jej kochanek. Bohater pierwotnie zgadza się na pojedynek, by spełnić mężowski obowiązek, ale potem odmawia, twierdząc, że formalnie już wypełnił swą rolę – wyzywając przeciwnika, a dokończenie pozostawia sekundantowi, faktycznemu partnerowi żony. Ów kochanek w tym pojedynku ginie.

Jak napisze Zenon Kosidowski w artykule poświęconym *Grze*:

Leon Galla nie ucieka przed rzeczywistością – lecz wyodrębnia się od niej przez wyrobienie sobie stoickiej obojętności na wszystko, co posiada jakąkolwiek wagę w społeczności ludzkiej. Zamyka się w epikurejskim ogrodzie, uznając jedynie tylko książki i garnki kuchenne. [...] Wskutek tego on kieruje życiem, a nie życie nim²¹.

¹⁸ Badacz twórczości Jerzego Lieberta, Piotr Nowaczyński, zauważa i dokumentuje tendencję poety do nawiązań intertekstualnych m.in. artykule: *O miejscu Lieberta w polskiej poezji religijnej*, [w:] tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 87–88 i nn.

¹⁹ J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2: *Listy...*, s. 104.

²⁰ Tamże, s. 352.

²¹ Z. Kosidowski, *Gra. Komedia w 3 aktach Ludwika Pirandella*, [w:] tegoż, *Fakty i złudy*, Poznań 1931, s. 53.

Okazuje się, że pozorna ucieczka owego pasjonata kulinariów, obdarzonego naturą filozofa, nie powoduje wyzwolenia się z destrukcyjnej relacji z żoną i jej kochankiem, ale jest skutecznym sposobem na skryte manipulowanie dalszym rozwojem sytuacji, gdyż:

obojętność była tylko maską, pod którą kryła się nienawiść, żądza zemsty i tłumiony ból. Pod wpływem ostatniego wysiłku załamuje się ściana obojętności, którą odgradził się Galla od świata i tragedia życiowa wybucha w nim z tym większą siłą²².

Wypowiadający się na temat tego spektaklu Tadeusz Boy-Żeleński podkreślał wagę tytułowej „gry” (znaczącej także z punktu widzenia lektury noweli Lieberta):

To, co widzimy z tej gry, to tylko powierzchnia, ale pod powierzchnią czujemy wulkaniczne drżenie utajonych mocy życia, czyhających na moment, kiedy się je rozpęta²³.

Wydaje się że, przywołane opinie także charakteryzują postępowanie Tomasz Wana. Mniej lub bardziej świadomie pragnie on wpływać na sytuację, w której się znajduje. W kulminacyjnym momencie niepożądanego spotkania z dzieckiem to on swym zachowaniem wymusza na córce odejście i tym samym znajduje dla siebie wygodne wyjście z sytuacji. Jego pozę można poczytać za obojętność, manifestację siły, ale też objaw dyskretnej, acz konsekwentnej manipulacji. Manipulacji oznaczającej jednak nie siłę, a jej niedostatek. Na postrzeganie sytuacji życiowej kucharza ma wpływ jego własny osąd, będący niejako wypadkową cudzych opinii na jej temat. Biorąc je pod uwagę przy podejmowaniu decyzji o swej relacji z córką i oskarżając siebie, zaczyna on myśleć i żyć zgodnie z rolą/rolami, jakie sobie narzuca. Powstaje pytanie o sposób wyzwolenia się od nich.

Nie wnikając w szczegółową analizę dramatu *Gra*, warto jednak zauważyć, że nakreślony rys charakterologiczny postaci Galli, zbieżny z tym widzianym u Wana, jak również ogólne spostrzeżenia dotyczące konwencjonalnych, „powierzchniowych” aspektów egzystencji odsyłają do jednego z zasadniczych zagadnień twórczości Pirandella. Jest to kwestia nieustannego przywdziewania masek, ścierania się indywidualności ludzkiej z formami, rolami, konwencjami zachowań społecznych. Pirandello w eseju *Humoryzm* napisze:

Życie jest ciągłym nurtem, który staramy się zatrzymać i nadać mu stałą, trwałą, nieruchomą formę – tak poza sobą, jak i w sobie samym [...] owymi formami stałymi są pojęcia, terminy, ideały, którym chcielibyśmy pozostać wierni, jak i wszystkie przez nas stworzone wyobrażenia, okoliczności życiowe, nastawienia, postawy, w których chcielibyśmy się zamknąć. Ale życie płynie – tak poza nami, jak i w nas [...]. W pewnych gwałtownych momentach wszystkie nasze stałe formy się rozpadają²⁴.

²² Tamże, s. 54; pisownia została uwspółcześniona.

²³ L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982, s. 59.

²⁴ L. Pirandello, *Der Humor. Essay*, aus dem Italienischen von J. Thomas, Augsburg 1986, s. 194–196. Tłumaczenie polskie z niemieckojęzycznego wydania tej książki – Karina Gradzik.

Według myśli Pirandella, utrwalanie doświadczenia w ramach społecznego szablonu pozbawia je niepowtarzalnego charakteru, czyni sztucznym, a co za tym idzie: powoduje powielanie schematów, projektowanie swego rodzaju fikcji, powoli zasłaniającej to, co realne. Człowiek, będąc innym na każdym etapie swojego życia, stanowi niejako wypadkową doświadczeń, przyjmowanych ról, składających się na zwielokrotnione „ja”. Przywiązywanie się do którejś to zakładanie maski. Tkwiąc w takiej masce, człowiek ucieka przed swoją naturą. Liebert zdaje się obrazować tę myśl w cytowanym już wcześniej fragmencie noweli, kiedy bohater zauważa, że: „przez jego oczy wygląda w tej chwili nie dwóch, nie trzech, ale stu, z których każdy nosi jego nazwisko i imię, a ma inne upodobania, zajęcia, ruchy, mowę, zwyczaje i miłości”, a mimo to są dla niego gromadą nieznajomych.

Nakreślone zagadnienie jest odbiciem poglądów sycylijskiego dramatopisarza, aktualizujących się w jego konkretnych sztukach scenicznych; poglądów na tyle wyrazistych, że dostrzeżono w nich oryginalną wizję teatru określaną mianem „teatru filozofii” czy „filozofią na deskach teatru”, gdzie Pirandello: „jako mistrz paradoksu metafizycznego, przeprowadza w teatrze tezy swego światopoglądu, tworząc teatr czystych idei, miast teatru żywych ludzi”²⁵. Porusza w nim takie problemy, jak: dualistyczna koncepcja życia, osobowość, rzeczywistość świata zewnętrznego²⁶.

Edward Boyé, który sytuuje poglądy Pirandella w kontekście refleksji filozoficznej, zwraca uwagę na kolejny aspekt pirandellizmu²⁷, gdy przywołuje następujące słowa autora *Gry*: „Życiu przeciwstawia się uczucie życia, czyli refleksja, myśl, świadomość”²⁸. Zmienność (Boyé widzi tu nawiązanie do filozofii Heraklita z Efezu) to nieodłączna cecha egzystencji, którą człowiek pragnie wtłoczyć w ramy pojęciowych konstrukcji, racjonalnie uporządkować (przywołuje to na myśl rolę Kartezjańskiego *cogito* w poznaniu rzeczywistości i Kantowską teorię o porządkowaniu wrażeń zmysłowych przez rozumowe kategorie pojęciowe, jak również – refleksje na temat Bergsonowskiej *élan vital*). W sposób wyraźny egzystencji została przeciwstawiona myśl o niej i ludzka świadomość. Można tu zauważyć nawiązanie do poglądów Schopenhauera – np. tych dotyczących roli świadomości ludzkiej w kształtowaniu osobowości²⁹ – czy inspirację nietzscheańskim widzeniem rzeczywistości, które dla Pirandella było z grun-

²⁵ E. Boyé, *Teatr „Nagich Masek”*. Luigi Pirandello, „Życie Teatru” 1925, nr 4, s. 32, http://rcin.org.pl/Content/39449/WA248_31204_P-II-217_zycie-teatr-1925_o.pdf [1] [stan z 20.06.2014].

²⁶ A. Forsyśiak-Strazzanti, *Teatr Pirandella w Polsce*, Poznań 1993, s. 22.

²⁷ Stosuję ten termin w jego znaczeniu pierwotnym, jako określenie takiego postrzegania i sposobu tworzenia świata przedstawionego w dramacie, w którym przejawia się relatywizm i sceptycyzm (por. J. Zając, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*, Kraków 2003, s. 22–25.).

²⁸ E. Boyé, *O twórczości Luigi Pirandello*, „Fantazy” 1925, nr 2, s. 14–19, <http://rcin.org.pl/ibl/dlibra/publication?id=19606&tab=3> [2] [stan z 20.06.2014].

²⁹ A. Forsyśiak-Strazzanti, *Teatr Pirandella...*, s. 23.

tu pesymistyczne. Warto się zatrzymać na samej opozycji egzystencja – świadomość, którą Pirandello w cytowanym zdaniu uwypuklił, czyniąc z niej punkt wyjścia do rozważań na temat tragizmu natury ludzkiej. Autor *Gry* napisze:

Zasadniczym motywem mego artyzmu jest tragizm wynikły z rozszczepienia między życiem a dążeniem do jego wyrazu. Życie jest dla mnie czymś, co się ustawicznie zmienia i rozwija. Aby być życiem, musi dopiero znaleźć swój własny wyraz, własną formę. Forma jest z natury swojej zawsze sztywna i niezmienna. Życie, które się zmienia, musi przeto nieprzerwanie łamać swoje poprzednie formy, znajdować nowe, które rychło stają się znów przestarzałe. To jest tragedia życia, ja jestem poetą tragedii³⁰.

Świadomość porządkująca fenomeny rzeczywistości sprowadza egzystencję do zbioru funkcjonujących w niej praw, przez co stwarza iluzję rzeczywistości; kategoryzuje to, co żywe i tak efemeryczne, że trudne do uchwycenia, a często tak zagadkowe, zawikłane, niejednoznaczne, że po prostu niemożliwe do nazwania oraz logicznego uporządkowania. Człowiek zawładnięty przez iluzoryczną rzeczywistość żyje w pułapce – można się pokusić o stwierdzenie, że staje się on bohaterem tragedii, w której rola fatum przypada ludzkiej świadomości. Nie oznacza to jednak, że nieświadome funkcjonowanie w ramach owych norm daje szczęście. Nie daje go, bo zamyka przed człowiekiem możliwość bycia poza formą (formami) i skazuje go na „nieświadomiony” tragizm. Wiedza na temat takiego obrazu świata i dążeń poznawczych, choć trudna do przyjęcia, pozwala na refleksję pozwalającą wznieść się niejako „ponad” ten problem (wyizolować się dla zdobycia odpowiedniego dystansu – być może w przypadku Galli i Wanna obojętność oznaczała taką izolację). Prowokuje też pytania o status rzeczywistości: jaka jest naprawdę? jakie z takiego stanu rzeczy płyną konsekwencje?

Spróbujmy zatem tytułowego bohatera tekstu Lieberta zobaczyć z jeszcze innej perspektywy. Zostaje on w noweli umieszczony w kuchni, niczym na scenie, z wyraźną pozycją protagonisty, ale z tą różnicą, że solowa partia dramatu rozgrywa się w jego wnętrzu i staje się jakby składową polifonicznego monodramu złożonego z dychotomicznych myśli. Zewnętrzna maska jednocześnie jakby „wyodrębnia” postać z hałaśliwego otoczenia, zakrywa jej prawdziwe uczucia, stwarza dystans, ale przede wszystkim pozwala odciąć się od rzeczywistości, by uniknąć tragicznego położenia lub wyzwolić się z niego.

Czy takie wyzwolenie jest możliwe? Wniknijmy jeszcze głębiej. Dramat duchowy bohatera, o którym była mowa wcześniej, a który zdaje się odpowiadać owej „tragedii życia” z przytoczonej wypowiedzi Luigiego Pirandella, ma u Lieberta źródła moralne i sprzęga się z potrzebą stałości, uspokojenia, uwolnienia od poczucia winy, które stało się naturalnym skutkiem przekroczenia prawa religijnego – z religijną potrzebą doświadczenia boskiego miłosierdzia³¹. Logicznie

³⁰ T. Boy-Żeleński, *Pirandello*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 6: *Szkice literackie*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1956, s. 186, cyt. za: A. Forsyśki-Strazanti, *Teatr Pirandella...*, s. 22.

³¹ Tragedia ludzka miałaby miejsce wtedy, gdy to, co „ludzkie” w całej szeroko rozumianej gamie przejawów człowieczeństwa – także utożsamiane z tym, co grzeszne, nieuporządkowane, zy-

rzecz biorąc, bohater nie znajduje dla siebie usprawiedliwienia – za grzech powinna czekać go kara. Grzech, którego skutki są nieodwołalne i w sposób realny rzutują na relacje bohatera z otoczeniem, np. na jego stosunek do dziecka, wobec którego protagonista wchodzi w obronę przez siebie rolę. To spostrzeżenie przypomina wypowiedź Edwarda Boyé, który w jednym z artykułów z cyklu *Teatr „Nagich Masek”*. Luigi Pirandello, opublikowanym w czasopiśmie „Życie Teatru”, stwierdza:

Każda forma jest przekleństwem i śmiercią. „Wszyscy zostaliśmy schwytani w pułapkę, odezwani od płynącej fali i tak uwiecznieni dla śmierci” (nowela *La Carriola*). Dotyczy to nie tylko świata, jako zbioru przedmiotów, ale przede wszystkim także tego, co nazywamy osobowością, charakterem. Także więc i osobowość jest skonstruowaną, narzuconą formą³².

Tytułowy kucharz form(-y) sam sobie narzuca. Wydaje się również, że towarzyszy mu świadomość owego paradoksu: z jednej strony, potrzeba ujęcia świata w stałe normy, zdefiniowanie własnej osoby w odniesieniu do stabilnych kategorii poznawczych – norm religijnych, ale z drugiej – ucieczka od nich, jakby świadomość ich niewystarczalności czy zbytnej surowości?

Paradoks ten prowadzi do impasu. Zbiór praw religijnych składających się na kodeks moralny wydaje się systemem stałych, racjonalnie przyjętych konstrukcji pojęciowych („myśląc Pirandellem”, powiedzielibyśmy: stałych form) kształtujących etykę, ale jednocześnie będących surowym zero-jedynkowym system osądzania. Niejako w opozycji do tego systemu istnieje wymykający się klasyfikacjom nurt życia (i jego wszelkie irracjonalne przejawy), nieprzystający do schematów. Warto nadmienić, że według Pirandella prawdy wiary stały się regułami moralności i są kolejnym elementem tworzącym swoistą iluzję rzeczywistości, sankcjonowaną utrwalonymi przepisami, przekonaniami, praktykami społecznymi. Dystansuje się on też do samej instytucji Kościoła, która w jego optyce staje się jedną z form władzy. Interesująca z tej perspektywy jest sama wizja Boga, widzianego niejako w dwóch perspektywach: ‘Dio di fuori’ – Boga „na zewnątrz” i ‘Dio di dentro’ – doświadczanego przez człowieka, który staje się dla Boga „katedrą”³³.

wiołowe – spotyka się z tym, co „boskie” – rozumiane jako doskonale harmonijne pod względem aksjologicznym. Takie widzenie problemu, przeniesione na nieco inny poziom refleksji, niezwiązany tylko z chrześcijańskim światopoglądem, może kojarzyć się z zestawieniem (być może nieco uproszczonym): ludzkie = dionizyjskie, boskie = apollińskie. Dalsze podążanie tym tropem przywołałoby na myśl widzenie tragedii jako swego rodzaju potencjału aktualizującego się w momencie, gdy dochodzi do spotkania owych antynomicznych pierwiastków. Wydaje się, że niedaleko stąd do poglądów Fryderyka Nietzschego – por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przekład i przedmowa B. Baran, Warszawa 2009.

³² E. Boyé, *Teatr „Nagich Masek”* (cz. 13), „Życie Teatru” 1925 nr 15, s. 122. Link do źródła: http://rcin.org.pl/Content/39449/WA248_31204_P-II-217_zycie-teatr-1925_o.pdf [stan z 20.06.2014]; pisownia została uwspółcześniona.

³³ Szerzej na ten temat Pirandello pisze w powieści: *Uno, nessuno e centomila* (wyd. polskie: L. Pirandello, *Jeden, nikt i sto tysięcy*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2011), w której pojawia się

Świadomość przekroczenia prawa nadaje Tomaszowi Wannowi etykietę niewolnika grzechu – wtłacza w petryfikującą formę, gdyż utożsamienie wiary w Boga z przestrzeganiem prawa powoduje, że przekroczenie tego prawa pozbawia nadziei na Jego miłosierdzie. Bohater świadomy własnej sytuacji jednocześnie niejako wychodzi poza nią i pyta: jak jest naprawdę? Pozwala mu na to właśnie owa tragiczna świadomość: dająca wiedzę, ale poza obojętnym trwaniem niedająca rozwiązania. W gruncie rzeczy człowiek lawiruje między formami, nakłada maski, nigdy nie będąc prawdziwym. Ciągłe pozostaje w sytuacji pomiędzy pytaniem i odpowiedzią, której sam sobie nie potrafi udzielić. Staje się powoli „człowiekiem bez tożsamości” – by nawiązać do sformułowania, jakiego użył w charakterystyce kondycji „człowieka Pirandella” Giuseppe Padel- laro, mówiący, że: „Wielką intuicyjną prawdą Pirandella jest stwierdzenie, że jeśli Bóg nie istnieje, nic – jak powiada jeden z filozofów – nie jest identyczne z niczym. [...] A bez tożsamości można być «kimś, nikim i stoma tysiącami»”³⁴.

Ta myśl prowokuje kolejne wątpliwości, dotyczące istnienia Boga, sposobu jego postrzegania i co za tym idzie – możliwości poznania siebie. Proces poznawczy zostaje uzależniony od wyższej instancji, do której także Liebertowski bohater intuicyjnie się odwołuje, jakby nie tyle oczekując epifanicznej odpowiedzi, ile chcąc „uzgodnić” wiedzę na swój temat, opartą na doświadczeniu, z obiektywnym stanem rzeczy. Pytanie o tożsamość i o rzeczywistość pozbawioną ułud jest pytaniem o prawdę. Anna M. Szczepan-Wojnarska, pisząc o „*habitusie* poetyckim” Jerzego Lieberta, definiuje jego widzenie prawdy w poezji, które jest analogiczne do postrzegania jej w ogóle jako wartości. Prawda jest swego rodzaju „rozrachunkiem, probierzem doświadczenia przez podmiot rzeczywistości w jej koherencji i spójności”³⁵, którego absolutnym i obiektywnym punktem odniesienia jest transcendencja:

Prawda w literaturze to prawda zarówno o podmiocie, jak i prawda przez niego doświadczana, dopiero później, w dalszym wymiarze można mówić o prawdzie jako przedmiocie doświadczenia podmiotowego, która jest prawdą transcendentną, obiektywnie dostępną, jednak zawsze i wyłącznie w jednostkowym doświadczeniu.

wiele tez jego światopoglądu. Porównuje się je z poglądami F. Nietzschego, wskazując na częściowe podobieństwo w postrzeganiu rzeczywistości, ocenie możliwości jej poznania przez człowieka, wizji Boga. Por. U. Jeczorski, *Interpretation und Fiktion bei Pirandello und Nietzsche*, [in:], *Pirandello und die europäische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums in Aachen vom 7. bis 9. Oktober 1988*, herausgeben von Michael Rössner und Frank-Rutger Hausmann, Bonn 1990, s. 160–172 (szczególnie s. 161–162, gdzie owo rozróżnienie ‘Dio di fuori’ i ‘Dio di dentro’ stawia się wobec Nietzscheańskiej tezy o śmierci Boga). Za udostępnienie tłumaczenia dziękuję Karinie Gradzik. Por. także A. Forysiak-Strazzanti, *Teatr Pirandella w Polsce*, Poznań 1993.

³⁴ G. Padellaro, *Luigi Pirandello. Człowiek bez tożsamości*, [w:] tegoż, *Tryptyk sycylijski*, przeł. Z. Ernstowa, Warszawa 1973, cyt. za: L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, s. 117.

³⁵ A.M. Szczepan-Wojnarska, „*Habitus*” poetycki Jerzego Lieberta, „*Roczniki Humanistyczne*” 2009, t. 57, nr 1, s. 23–24, www.ceeol.com [stan z 3.07.2014].

Postawa taka jest przez Lieberta manifestowana zarówno w refleksji o charakterze autotematycznym, czyli refleksji o poezji, jak i w relacji podmiotu lirycznego wobec transcendencji jako źródła prawdy, jak i w sposobie postrzegania świata zewnętrznego³⁶.

Wydaje się, że źródłem poczucia tragizmu Tomasza Wana jest też jego wiara, która nie ocala od wewnętrznej śmierci, gdyż nie ocala od masek, nie uwalnia od wątpliwości. Rozstrzygające w tym przypadku jest chyba stwierdzenie „jeśli Bóg nie istnieje”, zawarte w wypowiedzi Giuseppe Padellaro, z którego wynika pytanie o wiarę. Sformułowane w jednoznaczny sposób, nie wydaje się ono zasadne w odniesieniu do noweli Lieberta. Jednak myśl Padellaro nadal skłania do zastanowienia, gdy prowokuje refleksję na temat wyobrażenia Boga ujawniającego się w doświadczeniu religijnym, gdyż wpływa ono na wizję świata prezentowaną przez bohatera i to, jak on postrzega samego siebie.

Bóg z noweli Lieberta wydaje się zakryty przez grzechy, przesłonięty wyrzutami sumienia człowieka, który próbuje się „spod” nich wydobyć – jak spod maski, rozumianej już nie jako rola, ale rodzaj takiego ograniczenia, które wynika z samej istoty człowieczeństwa, a które pozbawia prawdziwego życia i fałszuje tożsamość. Przywołany wcześniej opis dialogu wewnętrznego wyznaczającego główny rys osobowości postaci przedstawia nie tylko próbę rozrachunku w celu dostąpienia usprawiedliwienia, ale swoistą walkę tego, co boskie (łaska) z tym, co ludzkie (doczesność, której synonimem staje się grzech, przypominany wyrzutami sumienia, ale też wszelkie ograniczenia wynikające z ludzkiej natury). Wspomniany dialog, rozumiany jako intelektualna autoanaliza, staje się w tej perspektywie swego rodzaju doświadczeniem religijnym. Skutek tej „walki”, swoista dezintegracja osobowości i tożsamości, również nabiera religijnego charakteru.

Interesujące, że autor noweli wskazuje w korespondencji z Agnieszką zupełnie bezpośrednio źródło inspiracji dla kreowania życia wewnętrznego bohatera: „jego przeżycia – to są moi dobrzy znajomi”³⁷. Mając na uwadze, że tego typu deklaracje należy przyjmować ze szczególną ostrożnością podczas wyznaczania strategii interpretacyjnej tekstów literackich, biorąc też pod uwagę niebezpieczeństwa i nierzadko ograniczenia wynikające z faktu analizowania utworów literackich w kontekście biografii, nie sposób pominąć tej dość sugestywnej wypowiedzi. Nie chcemy jednak traktować jej jako wskazówki naprowadzającej na rozwiązanie filologicznej „zagadki”, którym byłyby przeżycia samego autora, ale jako informację odwołującą do innych tekstów Lieberta, w jakimś stopniu zarysowujących analogiczny problem natury religijnej, które by pozwoliły przybliżyć się do istoty tego problemu.

W tym celu warto odwołać się do korespondencji, a szczegółowo do listu do Agnieszki z 15 XI 1925 roku, w którym poeta opisuje interesujące go fragmenty

³⁶ Tamże, s. 24.

³⁷ J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2, s. 104.

książki Maritaina *Trois Reformateurs: Luther, Descartes, Rousseau*, dotyczące właśnie kwestii osobowości kształtującej się w możliwie najbliższej relacji z Bogiem:

Otóż ciekawą jest rzeczą, że Maritain właśnie w tej książce, o której ci wspomniałem, pisząc o Lutrze, rozróżnia dwie rzeczy – indywidualność i o s o b o w o ś ć. [...] Indywidualność według M. będzie to wszystko to, co gromadzi człowiek z tego świata. Będzie ona wynikiem, sumą, która da pragnienie zebrania wszystkiego z tego świata. Natomiast osobowość to c z ł o w i e k w B o g u, człowiek, który bierze i w którym rosną sprawy boskie³⁸.

Tym samym odbudowa tożsamości jest możliwa w pełnym zespoleniu z Transcendencją (Osobowym Istnieniem³⁹). Jak twierdzi Anna M. Szczepan-Wojnarska, analizująca korespondencję Jerzego Lieberta (także cytowany fragment) w celu scharakteryzowania doświadczenia transcendencji w jego życiu, wiąże się to z uprzednim dobrowolnym „przekreśleniem siebie» w życiu wewnętrznym”, by uczestniczyć „w czystym istnieniu Boga – ponad empirią, subiektywnością, relacyjnością, indywidualizmem”⁴⁰. Badaczka zauważa w listach poety liczne przejawy doskonalenia, „oczyszczenia” duchowego z „indywidualizmu”, są to m.in.: krytyczne, drobiazgowe i zdyscyplinowane badanie własnego zachowania i doświadczeń duchowych w odróżnieniu od odczuwanych emocji, dążenie do coraz większej samoświadomości, wzmożona wrażliwość na grzech, coraz większa pokora i rosnące wraz z nią poczucie grzeszności, lęk „przed boskimi wymaganiami, którym człowiek może nie sprostać, a z których będzie rozliczony”⁴¹. Warto zauważyć, że wymienione symptomy duchowego odradzania się nietrudno odnaleźć w charakterystyce Tomasza Wana. Swoista dezintegracja jego osobowości byłaby zatem, według proponowanej logiki, etapem wyzwalańia się od „indywidualności” w dążeniu do osiągnięcia prawdziwej tożsamości⁴².

³⁸ Tamże, s. 168.

³⁹ Por. D.B. Klimczewska, *Poezja o doświadczeniu transcendencji – Bóg Jerzego Lieberta*, „Przegląd Powszechny” 2001, nr 12, s. 338. Autorka artykułu dostrzega zbieżność w sposobie postrzegania Boga przez Jerzego Lieberta i w systemie teologiczno-filozoficznym Tomasza z Akwinu, gdzie Stwórca jawi się jako: „Byt Konieczny”, „Akt Czysty”, „Pełnia Bytu”, a Jego „Istota jest tożsama z Istnieniem”: „On – Pełnia Bytu – JEST SAMYM ISTNIENIEM, a wszystko, co żyje, jako byt przypadkowy, niekonieczny, zmienny, może cieszyć się egzystencją tylko dzięki uczestnictwu w Osobowym Istnieniu, które daje mu życie” (tamże, s. 338).

⁴⁰ A.M. Szczepan-Wojnarska, *Doświadczenie transcendencji w życiu Lieberta*, [w:] tejże, „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003, s. 130.

⁴¹ Tamże, s. 135–136.

⁴² Warto w tym miejscu jeszcze przypomnieć jeden fragment korespondencji mówiący o lekturach, w czasie kiedy powstaje *Kucharz*, oraz o komentarzu autora, który wskazuje na sposób widzenia duchowości. W liście datowanym na 25 IX 1925 napisze do Agnieszki: „Czytam więc teraz wyjątkowo mało. Joergensena właśnie kończę [chodzi o książkę Jensa Johannesa Joergensena pod tytułem *I det o Højde*, traktującą o naśladowcach św. Franciszka – E.M.]. Bardzo

Analiza korespondencji dotyczącej *Kucharza* zachęca też do dygresji na temat wpływu prozy Josepha Conrada na powstanie tej noweli. Twórczość Conrada cieszyła się w okresie dwudziestolecia międzywojennego szczególnym zainteresowaniem wydawniczym (od 1922 roku ukazuje się wielotomowa edycja *Pism wybranych*) i popularnością wśród czytelników, warto nadmienić, że swoje apogeum tej popularności przypada na lata 1924–1925⁴³. W cytowanym już wcześniej liście do Agnieszki poeta napisze o nowelce, że jej: „rozwiązanie, koniec – czy ja wiem? – Coś koło Conrada, ale bez jego wpływu”⁴⁴. Z innych fragmentów korespondencji wiadomo, że Liebert w owym czasie pozostaje pod urokiem *Opowieści niepokojących*, które omyłkowo zdarzy mu się nazwać *Nowelami niepokojącymi*⁴⁵, oraz że pracę nad *Kucharzem* poprzedzała lektura jednej z nich – *Powrotu*. „Cieszę się – napisze do Agnieszki – że Ci się *Powrót* podobał. Tak masz rację, *Kucharza* pisałem po przeczytaniu tej noweli”⁴⁶. Z listownej relacji wynika, że poeta zaledwie mógł się inspirować tekstem Conrada, trudno mówić o ściślejszym nawiązaniu. Kontekstowa lektura obu utworów dowodzi kilku elementów wspólnych. W obu tekstach bohaterami są mężczyźni uwikłani w trudną sytuację życiową – Alvan Hervey z opowiadania J. Conrada zmaga się z dramatycznym w skutkach rozstaniem z żoną; obaj bohaterowie są uwikłani w pułapkę formy, przybierającej postać społecznych ról i konwenansów; w odróżnieniu od Tomasza Wanna, Hervey długo nie zdaje sobie z tego sprawy. Tkwi on w matni drobnomieszczańskiej moralności. Całe swoje życie podporządkował dbałości o satysfakcjonujący status majątkowy, koneksje; styl życia obwarował normami chroniącymi przed wszelkim nietaktem: tłumia spontaniczne odruchy, unika niespodziewanych sytuacji, które mogą skutkować nie stosownym, nieprzewidzianym zachowaniem, wszystko po to, by nie nadszarpanąć planowo i konsekwentnie budowanej reputacji. Słowem: prowadzi grę pozorów⁴⁷. Uwężenie w formie uświadamia sobie dopiero w chwili odejścia żony.

piękna książka. Ale i Aniela z Foligno i Małgorzata z Kortony napęłniły mnie lękiem dla swej surowości. Ich nauki nie trafiły do mnie. O ileż lepiej i głębiej odczuwam Ewangelię, najmiłsza moja. Właśnie jest tu jeden punkt, który musiałbym znów poruszyć. Bliźni i owa pustynia, o d g r o d z e n i e s i ę o d w s z y s t k i e g o i ż y c i e w C h r y s t u s i e [podkr. – E.M.] Bezgraniczna miłość bliźnich jako miłość w Chrystusie”. J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2, s. 101. Na uwagę zasługuje owo „odgrodenie się”, które przywodzi na myśl wcześniejsze rozważania o duchowym dorastaniu, w którym istotną rolę nabiera zdystansowanie się do doczesności. Jednocześnie Liebert czyta też S. Brzozowskiego, J.H. Newmana, *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis, Ewangelię).

⁴³ Por. P. Nowaczyński, *Joseph Conrad w krytyce*, [w:] tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, s. 37–60.

⁴⁴ J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2, s. 104.

⁴⁵ Tamże, s. 100.

⁴⁶ Tamże, s. 164. List do Agnieszki z dnia 10 XI 1925.

⁴⁷ Wydaje się, że następujący opis postaci Herveya: „Pokój był naturalnie pusty, lecz ledwie Hervey wszedł, zaludnił go tłum mężczyzn, gdyż lustra w drzwiach od szaf z ubraniem i duże stojące lustro żony odbiły jego obraz od stóp do głowy i pomnożyły w tłum eleganckich niewolniczych podobizn, ubranych jota w jotę jak on, o takich samych jak jego, wstrzemięźliwych, wy-

Również w obu przypadkach nagłe zdarzenie (mówiąc za Pirandellem: „gwałtowny moment”) staje się punktem kulminacyjnym wywołującym w bohaterach autorefleksję: w noweli Lieberta dzieje się to po odejściu dziecka – Kucharz, jakby w momencie ulgi: „Chciał krzyczeć i tulić w miłości, nie tylko tę dziewczynkę, którą ukrył przed okiem najbliższych, by tu w kuchni cieszyła swoim widokiem jego ojcowskie serce, ale wszystkich ludzi, i tych obstepujących go teraz i tych z dołu nieznamomych i hałasujących wiecznie, obejmować i przepraszać serdecznie za jakieś winy, niewytłumaczone winy...”⁴⁸. Trudno powiedzieć, czy w obu przypadkach przemiana jest długotrwała, czy jest tylko częściowym lub chwilowym uwolnieniem się od formy. Zaś Alvan Hervey po gwałtownej rozmowie z żoną i uzmysłowieniu sobie, że także ich małżeństwo jako konsekwencja egzystencji opartej na fikcji jest iluzją, wybiega nagle z domu i nigdy do niego nie wraca, co może oznaczać zerwanie z pieczołowicie konstruowaną rolą. Conradowska inspiracja podbudowywałaby znów wątek wychodzenia z narzuconej roli, wyzwalać się z zewnętrznych pozorów, by dotrzeć do przesłoniętej nimi tożsamości.

Czytając nowelę *Kucharz* Jerzego Lieberta łącznie z kontekstami, takimi jak: korespondencja autora z Bronisławą Wajngold, *Gra* Luigiego Pirandella (a przy tej okazji biorąc pod uwagę światopogląd tego sycylijskiego dramatopisarza), opowiadanie *Powrót* Conrada, można zauważyć, że pisarz porusza w niej problem poszukiwania tożsamości i życia wyzwolonego z iluzji. Próby odnalezienia prawdy o sobie łączą się z autoanalizą życia wewnętrznego, odrzucaniem utartych wyobrażeń na swój temat – masek, wychodzeniem poza społeczne role, które zostały świadomie lub nieświadomie przyjęte. Sposób kreowania tytułowego bohatera pokazuje, że autor *Kołysanki jodłowej* nawiązuje do określonego typu recepcji twórczości Luigiego Pirandella (w okresie dwudziestolecia międzywojennego przejawiał się on w tekstach krytycznych, m.in.: Edwarda Boyé, Władysława Floryana, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Jana Lorentowicza), a mianowicie jako widz zwraca uwagę na filozoficzny aspekt jego sztuk. Próbuje, niczym Pirandello, stworzyć „teatr czystych idei”, w którym ukaze problematykę religijną. Sceną dramatu staje się miejsce, które ze sztuką niewiele ma wspólnego (chyba że mówimy o tej kulinarnej) – kuchnia. Temat „pirandellowski” łączy poeta z religijnym: rozpoznanie i odzyskanie prawdziwej tożsamości

szukanych gestach, ruszających się, gdy on się poruszył, zastygających wraz z nim w służalczym bezruchu i posiadających jedynie takie pozory życia i uczucia, jakie sam uznawał za dostojne i bezpieczne” (J. Conrad, *Dziela*, t. 4: *Opowieści niepokojące*, red. i wstęp Z. Najder, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 141–142), można traktować jako znaczący w kontekście charakterystyki Tomasza Wanna, bo pokazuje podobieństwo w prezentowaniu obu postaci (trudno stwierdzić z pełną odpowiedzialnością, czy analogia jest wynikiem zamierzonych nawiązań Lieberta) w świetle ustaleń poczynionych na temat zwielokrotnionego „ja” przejawiającego się w szeregu masek i sztywnych konwenansów (L. Pirandello).

⁴⁸ J. Liebert, *Kucharz*, s. 443.

i prawdziwego życia będzie się ściśle wiązać z doświadczeniem transcendencji. Zrzucenie maski „starego człowieka” (grzesznika) – z zaprzeczeniem swej ludzkiej, ziemskiej tożsamości, by odzyskać tę nadaną przez Boga.

Wybór miejsca, które dla mówienia o treściach metafizycznych jest wyjątkowe, ale również znaczące – kontrastuje nieco z podjętym tematem. Liebert wprowadza refleksję religijną w przestrzeń, która dla sfery *sacrum* zdawałaby się przypadkową. Jednak właśnie to niesakralne pomieszczenie staje się przestrzenią ingerencji łaski doświadczanej przez bohatera. Być może jednak nie jest kwestią przypadku, że dzieje się to w warunkach, w których panuje gwar i zadruch, a nie w ciszy kościoła, odseparowanego od *profanum*? Czyżby próba zerwania z formą?

Bibliografia

- Boy-Żeleński T., *Pirandello*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 6: *Szkice literackie*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1956.
- Boyé E., *O twórczości Luigi Pirandello*, „Fantazy” 1925, nr 2.
- Boyé E., *Teatr „Nagich Masek”*. *Luigi Pirandello*, „Życie Teatru” 1925, nr 4, 15.
- Conrad J., *Dzieła*, t. 4: *Opowieści niepokojące*, red. i wstęp Z. Najder, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, Warszawa 1972.
- Eustachiewicz L., *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982.
- Forysiak-Strazzanti A., *Teatr Pirandella w Polsce*, Poznań 1993.
- Klimczewska D.B., *Poezja o doświadczeniu transcendencji – Bóg Jerzego Lieberta*, „Przegląd Powszechny” 2001, nr 12.
- Kosidowski Z., *Fakty i złudy*, Poznań 1931.
- Liebert J., *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezja – proza*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976.
- Liebert J., *Pisma zebrane*, t. 2: *Listy*, zebrał, opracował i komentarzami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przekład i przedmowa B. Baran, Warszawa 2009.
- Nowaczyński P., *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004.
- Padellaro G., *Tryptyk sycylijski*, przeł. Z. Ernstowa, Warszawa 1973.
- Pirandello L., *Der Humor. Essay*, aus dem Italienischen von J. Thomas, Augsburg 1986.
- Pirandello L., *Jeden, nikt i sto tysięcy*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2011.
- Pirandello und die europäische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums in Aachen vom 7. bis 9. Oktober 1988*, herausgeben von M. Rössner und F.-R. Hausmann, Bonn 1990.
- Szczepan-Wojnarska A.M., „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003.

Szczepan-Wojnarska A.M., „*Habitus*” poetycki Jerzego Lieberta, „Roczniki Humanistyczne” 2009, t. 57, nr 1.

Zajac J., *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*, Kraków 2003.

Metafizyka... od kuchni? O noweli *Kucharz* Jerzego Lieberta

Streszczenie

Artykuł pokazuje, że kontekstowe czytanie noweli Jerzego Lieberta *Kucharz*, tzn. połączone z lekturą korespondencji pisarza do Bronisławy Wajngold oraz wybranych utworów Luigi Pirandella i tekstem *Powrót* Josepha Conrada, ujawnia, że Liebert rozpatruje w noweli *Kucharz* problem poszukiwania tożsamości. Próby określenia tożsamości są związane z autoanalizą życia wewnętrznego, odrzuceniem sztucznych schematów zachowań – masek oraz świadomie lub mniej świadomie przyjętych ról społecznych.

Temat „pirandellowski”, związany z ukazywaniem zmiennej osobowości człowieka, ironicznie podkreślana potrzebą wyzuwania się z utartych schematów i porzucania stereotypów, połączy Liebert z problematyką religijną. Z noweli wynika wniosek, że odzyskanie prawdziwej tożsamości, danej od Boga, jest związane z odnową religijną, doświadczeniem Transcendencji i porzuceniem maski grzesznika.

Słowa kluczowe: Jerzy Liebert, Joseph Conrad, Luigi Pirandello, literatura i religia.

Metaphysics... from the kitchen? About a short story *Kucharz* by Jerzy Liebert

Summary

Article shows that reading the short story *Kucharz* written by Jerzy Liebert including contexts, such as: his correspondence with Bronisława Wajngold, selected aspects of literary of Luigi Pirandello (and his philosophical views) and *The Return* by Joseph Conrad, shows that Liebert presents in *Kucharz* the problem of searching for identity. Attempts to find identity are connected with the self-analysis of inner life, rejecting artificial schemes of behavior – masks; rejecting the social roles that have been consciously or unconsciously adopted. Recovery of real identity, given from God is connected with religious renewal and dropping the mask of the sinner.

Keywords: Jerzy Liebert, Joseph Conrad, Luigi Pirandello, religious ideas in literature.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.02>

Joanna WAROŃSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Próby dramatyczne Jerzego Lieberta

Miłośnikom teatru autor *Kołysanki jodłowej* znany jest niemal wyłącznie jako tłumacz sztuki Georga Büchnera *Woyzeck*, kwalifikowanej przez krytykę niemiecką jako ballada¹, a wystawianej na scenach polskich od roku 1959. Tymczasem Liebert był również autorem kilku prób dramatycznych, opublikowanych dopiero w *Pismach zebranych* (1976) wraz z fragmentami przekładu *Mozart i Salieri* Aleksandra Puszkina i wciąż czekających na prapremierę. Stanowią one interesujący dodatek tej twórczości, choć przez poetę nigdy nie były zaliczane do tekstów reprezentatywnych². Lieberta na pewno fascynował teatr oraz literatura dramatyczna, o czym świadczą choćby listy do Agnieszki, zawierające tytuły oglądanych spektakli, czytanych dramatów, czasami uzupełnione jakąś interpretacyjną uwagą. Wśród nich znajdują się zarówno utwory dawne (m.in. Arystofanesa, Johanna Wolfganga Goethego, Gottholda Ephraima Lessinga, Percy'ego Bysshe'a Shelleya, Franza Grillparzera, Alfreda Musseta, Stanisława Wyspiańskiego), jak i współczesne, np. Emila Zegadłowicza czy Brunona Winawera. Poeta uczestniczył także w wykładach o dramacie, m.in. Wilama Horzycy na temat *Achilleis* (17 listopada 1925) czy Rafała Blütha o *Rewizorze* Gogola w Polonii (24 lutego 1926). Tym samym podzielał skamandrycką fascynację teatrem, a zainteresowania te potwierdzają również wiersze; np. *Piosenkę do Warszawy* poprzedza motto z Dedykacji do utworu *Za kulisami* Cypriana Kamila Norwida³.

Niezrealizowanym marzeniem Jerzego Lieberta okazało się misterium na wzór *Zwiastowania* Paula Claudela, autora bliskiego mu światopoglądowo; swój zachwyt poeta zapisał w liście do Agnieszki z 30 listopada 1925 roku:

¹ Zob. S. Frankiewicz, *Wstęp*, [do:] J. Liebert, *Poezja – Proza*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 72.

² Zob. A.M. Szczepan-Wojnarska, „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendentcji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003, s. 10.

³ S. Frankiewicz, *Wstęp*, s. 47.

Wziąwszy je [Zwiastowanie] do ręki (miałem je w „Zdroju” niestety bez I aktu) z przerażeniem i z przyjemnością zobaczyłem, że to przecież takie misterium chodzi mi po głowie, wypełnia moje myśli, domaga się mego serca. Och, siostrzyczko moja, jeszcze parę lat dojrzewania, a zamknę moje słowa w dramacie. Gdybyż udało mi się poznać średniowiecze, jak zna je [Wacław] Berent. Gdyby mój talent rozwinął się w tym kierunku. Chciałbym, abyś uwierzyła w to ze mną, bo wtedy wierzyłbym silniej. Postacie takie jak Violena, Sygna czy mistrz Pieter chodzą mi w wyobraźni. Niestety, dziś nie dałbym im życia, nie mieliby krwi. [...]

Ale przyjemnie jest widzieć powołane te życia u kogoś innego. Wierz mi, że Claudel duże wywarł na mnie wrażenie⁴.

Takiego dzieła Liebert nigdy nie napisał, ale zachowane fragmenty: *Dialog o modlitwie*, *Każdy ma swoje miejsce*, czyli *w ogródku albo – Wieża Babel* oraz *Jaworowi ludzie*, pochodzące z różnych okresów, świadczą o poszukiwaniach tematycznych, a także o potrzebie eksperymentowania z konwencją. O laboratoryjności tych tekstów, wypróbowywaniu rozmaitych rozwiązań i budowanych za ich pomocą znaczeń świadczy także ich rozmiar – *Jaworowi ludzie* to jednoaktówka w 7 krótkich scenach, a *Każdy ma swoje miejsce...* to „komedyjka w jednej odsłonie”. I choć trudno ostatecznie ocenić konstrukcję tych fragmentów, to można na ich podstawie odtworzyć rejestr rozwiązań dramatycznych pozostających w obszarze zainteresowań autora, także ze względu na wyznawaną przez niego etykę tworzenia. Liebert jako krytyk domagał się przecież od pisarzy świadomego kształtowania warsztatu, a przede wszystkim odpowiedzialności za słowo (pisanie nie było dla niego zabawą ani rozrywką w czasie wolnym, ale działaniem dla dobra społeczeństwa), a swoje oczekiwania wobec dramatu zapisał m.in. w listach.

Każda z zachowanych prób realizuje (albo przynajmniej zapowiada) odmienny wzorzec genologiczny: od prawie platońskiego dialogu Piotra i Grzesia na temat modlitwy, przez komedyjkę, będącą parodystyczną reakcją na *Wieżę Babel* Antoniego Słonimskiego, aż do niemal satyrycznego obrazka na stosunki panujące w Worochcie⁵, nawiązującego do sztuki konwersacyjnej. Liebert wpisuje się tym samym w zainteresowania artystów Dwudziestolecia, gdy poszukiwano nowych form i sposobów inscenizacji. Repertuar ówczesnych teatrów tworzyły przecież rozmaite odmiany komedii, wykorzystujące różne techniki humoru i dowcipu, aż do komedii poważnej czy gorzkiej włącznie. Sztukę konwersacyjną utrzymywały w polskim teatrze utwory George’a Bernarda Shawa, a dialogi Platona zostały zradiofonizowane, wyznaczając jednocześnie ciekawy kontekst dla recenzentów. Antyczny pierwowzór przypomniawszy m.in. Jan Lechoń przy okazji *Wielkiego kramu* G.B. Shawa⁶ i powrócił do niego po latach przy okazji

⁴ J. Liebert, List do Agnieszki z 30 listopada 1925, [w:] tegoż, *Listy do Agnieszki*, z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 2002, s. 250; w pismach Lieberta Frankiewicz uzupełnił ten cytat uwagą, że twórczość poety rozwinęła się w innym kierunku, zob. S. Frankiewicz, *Wstęp*, s. 29.

⁵ S. Frankiewicz, *Wstęp*, s. 28–29.

⁶ J. Lechoń, *Mądre błazeństwo i rozkoszne gadulstwo*, „Kurier Czerwony” 1930, nr 51, [w:] tegoż, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, zebrał i oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 370.

sztuk naukowych Antoniego Cwojdzińskiego⁷. W przeciwieństwie do sztuki konwersacyjnej platoński dialog przedstawiał na scenie sytuację sporu, dyskusji na określony temat, ujawniając różne punkty widzenia, co prowadziło do swego rodzaju dialogizacji czy dialogiczności świata przedstawionego (przypominającej polifoniczność Michaiła Bachtina).

Wybrane przez Lieberta gatunki różnią się nie tylko strukturą, ale również przewidywaną aktywnością odbiorcy. Podczas gdy komedie czy sztuki konwersacyjne próbują stworzyć wiarygodną albo przynajmniej interesującą dla widza wersję świata przedstawionego, dialog zachęca odbiorcę do rozważenia przytaczanych argumentów i zweryfikowania własnego światopoglądu. Poza tym wybrany gatunek wyznacza również sposób konstrukcji postaci – w *Dialogu o modelitwie* zostały one ograniczone niemal zupełnie do prezentowanych poglądów, w *Jaworowych ludziach* są to indywidualności szkicowane za pomocą kilku kresek i gestów (także językowych) – oraz funkcje zastosowanego komizmu, składającego do naprawy świata wskutek wyszydzenia i/lub propagowania określonych zachowań (ujęcie satyryczne) albo akceptacji śmieszności i niejednoznaczności tkwiącej w naturze świata (ujęcie humorystyczne).

Dominująca w twórczości Lieberta liryka mogła sprzyjać liryzacji dramatu i tworzeniu form pośrednich. Po latach tematem twórczości scenicznej poetów zainteresowali się m.in. Kazimierz Braun i Tadeusz Różewicz, dostrzegając potencjał opisywanej sytuacji biograficznej. I choć ich rozmowa dotyczyła przede wszystkim okresu późniejszego, to omawiane przemiany rozpoczęły się przecież w okresie modernizmu:

Nowy dramat był także w uchwytyn sposób poetycki. Materia dramatu kształtowana była – paradoksalnie! – jak materia utworu literackiego, jak wiersza lirycznego (te krótkie sztuki Becketta!), poematu (*Stara kobieta*), jak rozprawki filozoficznej⁸.

Rozmówcy zwrócili przede wszystkim uwagę na różnice w budowaniu dialogów przez prozaika (np. *Dramat nierozpoznany* Witkacego) albo poetę (np. sztuki Różewicza):

Wobec tego można powiedzieć, co zresztą ja powtarzam przy różnych okazjach, że ty jesteś piszącym dramaty poetą. Pozostajesz poetą, pisząc dramaty. To pozostaje w dialogu, w obrazowaniu, w budowie wielowarstwowej materii teatralnej⁹.

Materia, z której robiony jest wiersz liryczny, w ogóle wiersz, jest gatunkowo inna, ma inną konsystencję niż dialog dramatu pisanego przez prozaika¹⁰.

Próby dramatyczne Lieberta konsekwentnie pisane są prozą; nie ma w nich żadnych wierszowanych fragmentów. Mimo to wydaje się, że działając na po-

⁷ J. Lechoń, *Nowa sztuka Cwojdzińskiego*, „Tygodnik Polski” 1944, nr 10, [w:] tegoż, *Cudowny świat teatru...*, s. 390.

⁸ J. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 96.

⁹ Tamże, s. 70.

¹⁰ Tamże, s. 68.

graniczu obu rodzajów literackich, autor *Kołysanki jodłowej* marzył o utworach synkretycznych (w jego spuściźnie odnajdziemy także przykłady dramatyzacji liryki), co dostrzegł Stefan Frankiewicz, przekonując o liryzmie alegorycznych prób dramatycznych oraz moralitetowych dialogów¹¹. Jak rozpoznać liryzm definiowany jako wartość estetyczna, przed laty wyjaśniała Anna Nasiłowska w książce *Persona liryczna*. To „pewna forma duchowości”, „postawa konfesyjna”, „czysto literackie uprzedmiotowienie przeżycia wewnętrznego”, a także realizacja solipsyzmu, gdy rzeczywistość ograniczono wyłącznie do granic przedstawiającego „ja”¹². W prezentowanych przez badaczkę poglądach na uwagę zasługuje opinia Étienne’a Souriau, zgodnie z którą liryzm w romantyzmie wyznaczał przeciwieństwo dowcipu¹³. Liryzację dramatu wyznacza zazwyczaj szczególna konstrukcja didaskaliów oraz świata przedstawionego, a jej skrajną realizacją jest poemat dramatyczny, naruszający tradycyjną strukturę dramatu, pozbawiony podziału na akty i sceny, tradycyjnej akcji oraz postaci uznanych za realistyczne¹⁴.

Najwcześniejszym zachowanym fragmentem dramatycznym Lieberta jest *Dialog o modlitwie*; wspominając ten utwór po latach, autor scharakteryzował go następująco:

Jeszcze będąc w szkole, napisałem jako temat szkolny dialog. Treścią było zagadnienie religijne, gdyż muszę się przyznać, że od dziecka i s t o t n i e, prawdziwie t y l k o ta kwestia mnie zajmowała. Otóż dialog ten pstrzył się od nietzscheańskich pomysłów i wyrzuciłem wtedy z siebie wszelkie pojęcie formy z religii. Pamiętam, z jaką powagą wykazywałem względność różnicy pomiędzy złem a dobrem. Do tej pory chowam sobie ten pierwszy zanotowany niepokój religijny [...] ¹⁵.

Dyskutujący w kaplicy Piotr i Grzesio ucieleśniają antytezę, reprezentując stronnictwa przeciwne, o czym świadczy chętnie stosowana przez nich forma czasowników w liczbie mnogiej („wy” albo „my”). Ich wstępną charakterystykę przynoszą już imiona (dostojne Piotr, przywołujące choćby następcę Jezusa na ziemi, oraz zdrobniała i nieco infantylna forma Grzesio), co także potęguje schematyczność oraz tradycyjną alegoryczność dialogu. Piotr broni wiary rytualizowanej, ceremonialnej, jednoznacznie oddzielając dobro od zła. Natomiast Grzesio to jeden z prostaczków (a słowo to nie oznacza wcale braku wykształcenia, ale przede wszystkim prostoduszność i naiwność), poeta, chętnie powołujący się na słowa Gustawa Flauberta; wprowadzie w procesie edukacji, a przede wszystkim regularnych praktyk, przyswoił sobie podstawowe obrazy religijne, jednak w konfrontacji z życiem utraciły one postulowaną jednoznaczność. Jego interpretacje są przenikliwe, choć chwilami obrazoburcze, np.:

¹¹ Zob. S. Frankiewicz, *Wstęp*, s. 57.

¹² Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 58–60.

¹³ Tamże, s. 59.

¹⁴ Por. G.J. [G. Jolly] i A.M da S. [A.M. da Silva], *Poemat dramatyczny*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 125–126.

¹⁵ J. Liebert, List do M. Leszczyńskiej z 4 października 1927, cyt. za: S. Frankiewicz, *Wstęp*, s. 23.

A teraz spójrz, Piotrze, co jest celem naszego życia. Jak łowcy wyruszamy na polów, obarczeni siecią tęsknot, wątpliwości i namiętności. Z dnia na dzień chwytały w nią ptaki niebieskie i gwiazdy kołyszące się pod Jego prawnym oddechem i z dnia na dzień widzimy, jak ptaki w duszy naszej umierają, a gwiazdy przestają błyszczeć. Szukamy tylko Jego (s. 402)¹⁶.

Grzesio zadaje niewygodne pytania, kwestionuje powszechny i jednoznaczny sposób wartościowania, by zdynamizować nieco spór i zmusić Piotra do ponownego przemyślenia, czym jest modlitwa. Piotr, początkowo niezwykle pewny swoich racji, poucza i upomina Grzesia, ale wraz z trwaniem rozmowy to właśnie Grzesio zyskuje nad nim przewagę – dominuje liczbą wypowiedzianych słów, a także wagą argumentów. Piotr powtarza swoje racje, co sprawia wrażenie niemożności sformułowania kolejnego argumentu i jakiegoś zasklepienia w nauce przyswojonej, wydaje się mniej elastyczny i chyba mniej zdeterminowany do obrony swego stanowiska. Ostatnia kwestia, ograniczona do słowa „może”, ostatecznie ujawnia niepewność Piotra. Wprawdzie i Grzesio posługuje się autorytetem Flauberta, wiedzą wyczytaną, ale jego racje zdają się bardziej uwewnętrznione, spersonalizowane, co dodaje jego słowom prawdy przeżycia i przekształca je w świadectwo jednostkowej biografii.

Dialog zbudowany zgodnie z metodą Sokratesa otwiera definicja modlitwy podana przez Piotra; następnie Grzesio zaczyna piętrzyć wątpliwości i dopytywać o znaczenia poszczególnych słów, by zaprzeczyć monologicznemu światopoglądowi swego przeciwnika¹⁷:

PIOTR Zgadzasz się przeto ze mną, że modlitwa potrzebna jest człowiekowi. Napędza dusze jasnością, ucisza w piersi wszystkie ludzkie, ziemskie namiętności, wygładza fałdy duszy, jest jakby muzyką, która pozwala zapomnieć wszystkie krzywdy – wszystkie rozstaje dróg naszych i w zabląkaniu odnaleźć siebie.

GRZESIO Zgoda. Powiedz mi jednak, co rozumiesz przez słowo modlitwa? (s. 402)

Grzesio próbuje uświadomić Piotrowi znaczenie intencji; według niego, doskonalszą formą uwielbienia Boga może stać się codzienne życie, a modlitwa może być także objawem egoizmu, np. gdy powodowana jest strachem lub chęcią zabezpieczenia siebie przed niebezpieczeństwem czy niepewnością jutra:

GRZESIO [...] Czy modląc się przykładowo, wznosząc ręce niby kadzidło do stóp Jego, prosząc o chleb powszedni i zdrowie, nie modliłeś się jedynie o chleb dla siebie, o odwrócenie wiszącego nad tobą nieszczęścia? Czy miłość twoja, którą pragnąłeś zadowolić (tylko) przede wszystkim siebie, jak i modlitwa twoja, nie były tylko egoizmem? Czy czystość twoja nie była tylko subtelniejszym zepsuciem? (s. 403)

Dialog Lieberta ujawnia również spór między wiarą ceremonialną, swego rodzaju pobożną mechaniką, wypracowaną przez pokolenia, a poszukiwaniem

¹⁶ Wszystkie cytaty podaję za tomem J. Liebert, *Poezja – Proza*; w okrągłym nawiasie podaję numer przywoływanej strony.

¹⁷ Zob. P. Pietrzak, *Dialog platoński – przegrana walka z traktatem*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010, s. 349–358.

Boga w doświadczeniu indywidualnym i nieortodoksyjnym. Ostatnie argumenty brzmią następująco:

GRZESIO A jednak my, poeci, i ci, którzy są pośrednikami między wami a Bogiem, jesteście rodzonymi braćmi. Ale kłócimy się o dziedzictwo ducha. I oni Go nam wydarli, bo chcąc wydawać się głębszymi, starali się o ciemność. Zamknęli Boga między kolumny, ubrali w złoto i jedwabie, przesłoniли kadzidłem i dzwonekami modlitw z ksiąg ozdobnych. Wyrwali go Wam z serca, a umieścili na ołtarzach.

PIOTR A jednak w Boga tego wierzyły pokolenia i zrozum, że gdyby On stanął tutaj między nami odarty ze wszystkich zasłon, nikt by Go pewno nie poznał. Czyniąc to, wydarłbyś go wtedy dopiero z ich serc.

GRZESIO O nic mi więcej nie chodziło, jak o te słowa. Dlatego, że nie znacie Go teraz, nie poznalibyście, gdyby przyszedł do was (s. 407).

Schematyczna konstrukcja postaci upoważnia, by czytać utwór jako wewnętrzny kryzys człowieka pobożnego, gdy antagonizm został zantropomorfizowany. Żaden z przeciwników nie podważył istnienia Boga, a zwycięstwo jednego z nich ostatecznie określi religijną postawę człowieka. Sytuacja sporu pozwala również zaliczyć utwór do tradycji dialogów filozoficznych czy naukowych¹⁸.

Zupełnie inna jest „komedyjka w jednej odsłonie” (według określenia autora) *Każdy ma swoje miejsce, czyli w ogródku albo – Wieża Babel*; to prawdopodobnie odpowiedź na dramat *Wieża Babel* (wystawiony w 1927 roku) Antoniego Słonimskiego. W liście do Agnieszki Liebert przyznawał, że to on zachęcił starszego przyjaciela do wypróbowania swoich sił w formie dramatycznej (był to jego debiut sceniczny), zauroczony wierszem *Wieża Babel*¹⁹ z tomiku *Godzina poezji* (1923), informował ją o postępach w pracy nad dramatem²⁰, by ostatecznie niezwykle surowo go ocenić:

Dramat Słonimskiego ma jedną wadę naczelną – jest płytki. Osoby są zamglone. Zwróciłem mu na to uwagę. Powiada, że określił stosunek Thom[p]sona do wszystkiego. Faktycznie tak uczynił (do samotności, do miłości, do słowa, do ludzi itd.). Faktycznie zrobił to, ale to lizie samo w ręce, podzielone odpowiednio. Naiwny, myśli, że ja na słowo mu uwierzę, pragnę widzieć bohatera w akcji, w czynie. [...] Jest w tym dramacie garbus, człowiek ziemi, uosobienie małości. Otóż przyznam Ci się, że chwilami mu sprzyjałem, przeciw głównemu budowniczemu Thompsonowi. Chociaż garbus jest złym, ale mógłby się poprawić, a bohater jest stracony, bo skoczył w przepaść, która nie ma końca²¹.

¹⁸ Por. J.-P.S. [Jean-Pierre Sarrazac], *Dialog (kryzys dialogu)*, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego...*, s. 37.

¹⁹ J. Liebert, List do Agnieszki z 12 lutego 1926, [w:] tegoż, *Listy do Agnieszki*, s. 350.

²⁰ „Morska mówiła, że podobno piękna rzecz. Ale ja jestem podejrzliwy. Ustępy liryczne mogą być istotnie piękne – ale dramat, to dramat, to jeszcze konstrukcja i idea, to ludzie, którzy muszą żyć poza wierszem, którzy mówią. Nie wiem, czy Tolek da sobie z tym wszystkim radę. Bardzo jestem tego jednak ciekaw” (J. Liebert, List do Agnieszki z 1 marca 1926, [w:] tegoż, *Listy do Agnieszki*, s. 366).

²¹ J. Liebert, List do Agnieszki z 12 marca 1926, [w:] tegoż, *Listy do Agnieszki*, s. 374–375.

W tym czasie Liebert pracował już nad swoją komedią (u Słonimskiego była to tragedia wierszem); w liście do Agnieszki z 16 lutego 1926 roku pisał:

Myślę teraz nad jedną rzeczą, wykręcam ją w sobie jak mogę, ale trudno mi sklecić całość zupełnie dokładną. Powiedziałem sobie jednak, że nie zacznę, póki nie przejdzie we mnie próby. Wiesz już, ile rzeczy zaczynałem. Chcę spróbować zrobić parę scenek, ale nie wierzę. Pomysł sam jest ciekawy i zabawny, ale przedłużyć go na czas dłuższy, czyż będę miał cierpliwość i ufał sobie? Tym bardziej że to będzie pierwsza próba na tym polu²².

Kilka tygodni później dodawał:

Każde wzniesienie, pagórek, drzewo, na które się włązi, może być tu wieżą Babel, jeśli człowiek znajdzie się tam z pychą²³.

I raz jeszcze powracał do sztuki Słonimskiego:

Ta cała historia [dramat Słonimskiego] nasunęła mi na myśl napisanie komedii pt. *Każdy ma swoje miejsce, czyli w ogródku albo Wieża Babel*. Zacząłem już pisać, ale wolno idzie. Miał być 1 krótki akt, ale wczoraj rozświetliła się dalsza perspektywa²⁴.

Komedyjka w jednej odsłonie, której pomysł zaczynał się rozrastać, to dialog trzech mężczyzn: Marcelego Herbinusa (architekt), Paca (fabrykant drożdży) i Mątwiła (poeta), w swoich znaczeniach dość bliski alegorii. Niestety, w zachowanym tekście nie występuje zapowiadany w spisie postaci Ogródnik, człowiek z kijem, a tyrada Mątwiła została urwana. Bohaterowie kłócą się o jabłka zrywane z wierzchołka drzewa w warszawskim sadzie przy ulicy Puławskiej. Kradzież, kojarzona z grzechem pierwszych rodziców, okazuje się tu jakąś formą sprawdzianu i próbą poszukiwania sensu życia, a dialog przypomina trochę linię obrony złodzieja róż w *Adwokacie i różach* Jerzego Szaniawskiego. Oto poeta Mątwił, ubrany w strój sportowy, staje się prawodawcą świata złodziei i stojąc na starej i spróchniałej beczce, próbuje ich pogodzić, przypominając swój udział w ukształtowaniu biografii obu mężczyzn:

Wystarczy mi, że zaraziłem innych najpiękniejszą chorobą wieku, że was dwóch wspina się na każdą jabłoń, a gdyby ich zabrakło – na każdą gruszę czy śliwę. Od ilu to już lat podejmujecie moją ideę, wypełniacie mój testament. Pamiętam was jeszcze jako małych chłopców. (*opiera się o drzewo*) Ty, Pac, byłeś wtedy szlachetnym młodzieńcem, ale nie miałeś w życiu żadnego innego celu i modliłeś się o czyn wielki. Herbinus robił dziury w ścianach, bo jego organizm domagał się gwałtownie wapna. A ja dałem wam życie, pokazałem miejsca, gdzie gwiazdy zmieszane z owocami jednakowy mają smak, a trawić je nietrudno. Beze mnie Herbinus byłby tylko inżynierem, a dom jego lepianką, na którą wszystkie kozy skaczą. Pac robiłby drożdże, które rozsadzają ciasto do przepisanej objętości, a ja z tych drożdży uczyniłbym dynamit (s. 410).

Wydaje się, że fragment byłby bardziej jednorodny, gdyby w ostatnim zachowanym zdaniu pojawiła się forma „czasu przeszłego” („uczyniłem dyna-

²² J. Liebert, List do Agnieszki z 16 lutego 1926, [w:] tegoż, *Listy do Agnieszki*, s. 355.

²³ Tenże, List do Agnieszki z 12 marca 1926, [w:] tegoż, *Listy do Agnieszki*, s. 374.

²⁴ Tamże, s. 375.

mit”). Dzięki urwanej tyradzie sytuacja zaczyna nabywać nieco innych znaczeń, a kradzież owoców w sadzie staje się czynem co najmniej tak ambiwalentnym jak zjedzenie jabłka przez Ewę i Adama. Pojawienie się Mątwiła wyznacza cezurę w biografii obu mężczyzn – wcześniej byli biedni i szlachetni, godzili się z normą wyznaczaną przez społeczeństwo i daremnie marzyli o jakimkolwiek czynie. Tym samym kradzieże nabierają trochę romantycznego kolorytu, są sprawdzianem odwagi, kwestionując społeczne zasady, oraz uczą bohaterów współdziałania. Jednocześnie Mątwił zapowiada jakieś bliżej nieokreślone samodoskonalenie za pomocą cierpienia (także przejęte z tradycji romantycznej):

Chciejcie zrozumieć jedno: ja cierpię patrząc na waszą kradzież. Jeżeli przyszlście już ze mną, uszanujcie to moje zmaganie serca. Tyle mamy jeszcze przed sobą wieczorów i drzew owocowych na przedmieściach. Jakżeż można się doskonalić, jeśli nie ma wśród was prymitywnej zgody (s. 410).

Demagogiczna wypowiedź Mątwiła (zgodnie z etymologią jego imienia) namaszcza go na demona współczesności. Jest przecież motorem zmiany, choć trudno określić, czy doprowadzi ona do postępu czy chaosu. Odrzuca prawa własności innych, ale od swoich wyznawców domaga się przestrzegania podstawowej zasady współdziałania. O tym również traktował utwór Słonimskiego; tragedia ludzkości była skutkiem braku solidarności i nieopanowania emocji, gdy technika zamiast postępu przynosiła zagładę. W utworze Lieberta brak zachwyty współczesną techniką, a przedstawiona sytuacja jest na tyle uniwersalna, że mogłaby zdarzyć się zawsze i wszędzie. Ale podobnie jak u Słonimskiego kłótnia podważa sprawnie działającą kooperatywę, gdy Herbinus podawał jabłka Pacowi, a ten Mątwiłowi. Dość absurdalna kłótnia doskonale ujawnia mechanizm niezgody w społeczeństwie:

HERBINUS Już mi nawet nie chodzi o te trzy głupie jabłka, ale dlaczego je zjadł. Żeby miał choć upoważnienie ode mnie. Żebym choć mrugnął okiem albo udawał, że mnie to nie obchodzi, że nie widzę.

PAC (*do Herbinusa*) Ja przez cały czas, daję ci słowo honoru, byłem przekonany, że nie patrzysz.

HERBINUS Jak to? Przecież patrząc mi beczelnie w oczy, zapychałeś sobie nimi gardło (s. 409).

Genologiczne określenie „komedyjka” wyznacza dość pogodny nastrój dialogu, choć w tekście nie znajdziemy dowcipów, a jedynie schematyczne i nieprawdopodobne postaci (np. w didaskaliach pierwszą kwestię Mątwiła zapowiada uwaga „głosem zawodzącym, kiwając się na beczce” (s. 408)). Jednym z podejmowanych w utworze zagadnień jest rola poety w społeczeństwie. Mątwił nawiązuje do romantycznej koncepcji wieszczą, przewodnika, a jednocześnie współczesnego sportsmena, który tworzy świat pozbawiony tradycyjnych wartości (złem nie jest wejście do cudzego ogrodu i kradzież owoców, a jedynie brak uczciwości wobec siebie nawzajem). Komentarzem autorskim jest wybór poszczególnych rekwizytów (spróchniała beczka), zawodów czy imion postaci.

Dramat na pewno planowany był jako forma synkretyczna, a wstępne didaskalia poza informacjami niezbędnymi do wystawienia sztuki, budują nastrój przedstawianego wydarzenia, odwołując się przy tym do wszystkich zmysłów odbiorcy:

Wieczór. Zachodzące słońce jesienne rozlewa się po liściach drzew, mamy całą orkiestrę ptaków wśród gałęzi i lekkie pasma fioletu nad głową, przechodzące w odcień popiołu w miarę przenoszenia wzroku na wschód nieba. Ziemia, nagrzana światłem słonecznym, oddaje jeszcze ciepło, ale to już stygnie i pierwszy chłód wieje od łąk położonych niżej od poziomu miejsca, gdzie odgrywa się nasza komedyjka (s. 408).

Natomiast w jednoaktówce *Jaworowi ludzie* Liebert sięga po karykaturę i groteskę, by dokonać krytyki społeczeństwa prowincjonalnego miasteczka, uzdrowiska Cicha Woda. Dramat został podzielony na sceny, wyznaczone przez kolejne wyjścia albo wejścia²⁵, nawet jeśli nowa osoba nie wypowiada ani słowa (w scenie 4 służąca wnosi talerzyki), a jej pojawienie się nie zmienia sytuacji interpersonalnych. Jednoaktówka przestrzega jedności czasu, a przede wszystkim miejsca. Rzecz dzieje się w „pokoju przyjąć” aptekarza Drogierowicza, tuż przed poczęstunkiem dla sześciu osób (tyle jest krzeseł przy stole); oprócz państwa Drogierowiczów i ich córki Nadziei (Madzi) przychodzi komendant policji Grysik z żoną oraz naczelnik stacji pan Edward Pikulski, który przez małżeństwo Drogierowiczów traktowany jest jako potencjalny kandydat na męża Madzi. Oczekiwanie na gości umila dziewczynie pracownik urzędu pocztowego, przeniesiony z Karolkowa za nadużycia, Jan Żywiec. Pojawia się również właściciel tartaku – Kornik.

Nazwiska postaci oraz nazwa miejscowości wywodzą się z tradycji satyrycznej i humorystycznej, a jednoaktówka, początkowo utrzymana w konwencji realistycznej, stopniowo zaczyna przekształcać się w karykaturę. Już w początkowych didaskaliach pojawia się dość dziwna uwaga: „W miarę rozwoju akcji odgłos ten [dzwonek przy drzwiach w aptece] coraz jest dalszy”, która ujawnia pozornie przecież niemożliwe rozszerzanie przestrzeni, choć to właśnie zmiana naturalnych proporcji stanowi wskazówkę genologiczną. W takim otoczeniu postaci coraz wyraźniej zaczynają przypominać marionetki – wykonują jednorodne mechaniczne albo trochę niepojęte gesty: kolejnym wejściom towarzyszy „ogólne powstanie”, w przypadku Grysików „poprzedzone długimi ukłonami, przy czym aptekarzowa i Nadzieja dygają, trzymając w ręku patery” (s. 419), potem następują „ogólne zachwyty i zadowolenie” (s. 419). Podobnie ukształtowany został krótki dialog na temat polityki, gdy aptekarz i Grysik wysuwają się nieco na przód sceny, a aptekarz, trzymając komendanta policjanta za guzik, podnosi palec do góry, by podkreślić wagę wypowiedzianych słów.

W ten sposób mieszczański salon, wyposażony w kredens, otomanę, stół, krzesła oraz oleodruki na ścianach, obok flirtów (Pikulski i Nadzieja), plotek

²⁵ W ten sposób Liebert realizuje klasyczną zasadę; zob. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 481.

(Nadzieja próbuje dowiedzieć się od Żywca czegoś o romansach Pikulskiego, np. z panią Grysikową) oraz interesów (Kornik z Pikulskim), wypełniają także sprawy ogółu. Każdy z tych tematów ma osobną przestrzeń – polityka na proscenium, romans Nadziei i Pikulskiego nieco w głębi. Ale nieustanny ruch na scenie, gdy gospodarze wbiegają i wybiegają, gesty postaci oraz filująca lampa zbliżają utwór do farsy. Komiczny, a nawet groteskowy nastrój sceny 6 (czyli przedostatniej) potęgują również didaskalia, zawierające opis zachowania kobiet:

[Grysikowa] *Zbliża się do otomanki i ogląda narzutę. Pani aptekarzowa ogląda równocześnie szal Grysikowej. Grysikowa z kolei ogląda materiał sukni Nadziei, mnąc go w palcach. Nadzieja ogląda naszyjnik Grysikowej* (s. 419).

Jeśli wyobrazimy sobie dokładnie opisaną sytuację, to musi ona wywołać co najmniej uśmiech, a szacowanie wartości poszczególnych przedmiotów i materiałów, z których zostały wykonane, daje podstawę do oceny właścicieli. Tym samym salon zaczyna przypominać targ, na którym przed zakupem można rzecz oglądać i dotykać. Takim kupującym jest także Edward Pikulski, a kobiety przejmują rolę wystawionych na sprzedaż przedmiotów.

Konwersacja w mieszczańskim salonie toczy się sprawnie, tworzy dość miłą atmosferę, ale jednocześnie niepodjęcie tematów istotnych dowodzi powierzchowności towarzystwa. W sztuce ważny jest przede wszystkim ton i sposób mówienia; to one wyznaczają i utrwalają hierarchię w społeczności: aptekarzowa zwraca się do Żywca protekcyjnie, Nadzieja mówi do niego przymilając lub naśladuje ton matki, gdy pracownik poczty pozwala sobie na zbyt dużą poufałość, aptekarz wobec córki nadużywa zdrobnień, ale gdy podejmuje temat polityki, posługuje się językiem ezopowym, mówi „tryumfując” i „patetycznie”, zaś aptekarzowa do Pikulskiego mówi „słodkiutko, konfidencjonalnie” (s. 421). Rozmowę raz po raz przerywa śmiech; nie jest to jednak objaw wspólnoty czy atmosfery zrozumienia, ale przede wszystkim potrzeba ukrycia zakłopotania.

Tytuł utworu można czytać w kontekście klasyfikacji społeczeństwa zaproponowanej przez Wacława Nałkowskiego w artykule *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodycy* (1895 w zbiorze *Forpoczty*). Publicysta charakteryzował ludzi-drewna w następujący sposób:

[...] to ludzie dotknięci atrofią uczucia, idioci uczucia. Pod względem fachowym jednak mogą oni stać nieraz bardzo wysoko, być bardzo prawidłowo działającymi maszynami; przy tym są niezwykle uczciwi (co wobec braku namiętności łatwo im przychodzi), mogą więc być bardzo pożyteczni dla pracy społecznej, do której zostali włożeni bez najmniejszego oporu, sposobem tresunku, podobnie jak psy rachujące, papugi mówiące itp. Ludzie tacy mogą więc być doskonałymi, nawet znakomitymi, szewcami, w ogóle rzemieślnikami, urzędnikami, aptekarzami, uczonymi, zbieraczami owadów, jaj, numizmatów i marek pocztowych; bardzo poszukiwanymi profesorami (których w takim razie mogłyby jednak zastąpić fonografy) itd., itd.; dla wewnętrznego jednak, psychicznego, ideowego rozwoju ludzkości ci ludzie-drewna są może najszkodliwszymi ze wszystkich. Podczas bowiem gdy ludzie-byki niezbyt są lubiani, z ludzi-świń wszyscy niemal pod-

kpiwają sobie po trosze; to ludzie drewna, dzięki swej fachowości, uczciwości i neutralności („wytrawności”) mają, u nas zwłaszcza, na opinię wpływ przeważający; są to ludzie „solidni”²⁶.

Postaciom jednoaktówki Lieberta brakuje wprawdzie uczciwości, ale poza tym opis Nałkowskiego pasuje do nich doskonale. Byłby to więc jeden ze sposobów wstępnej charakterystyki prowincjonalnej społeczności.

Oczywiście, kontekstem może być również zabawa w jaworowych ludzi²⁷, utrwalona w literaturze dziecięcej m.in. dzięki Hannie Januszewskiej (*Jawor – jawor*, 1932), Helenie Gałęckiej (*Jaworowi ludzie*; wyd. ok. 1949) czy Annie Kamińskiej (*Jaworowi ludzie*, 1973). W powieści Gałęckiej „jaworowi ludzie” nie są przychylnymi skrzatami; główna bohaterka, Weronka, w majakach spowodowanych gorączką widzi, jak podcinają oni most i w ten sposób przyczyniają się do powodzi. Wcześniej przerażające znaczenia dziecięcej piosenki ujawniła Maria Komornicka; w wierszu *Na nutę „Jaworowe ludzie” w Księdze poezji idyllicznej* zwróciła uwagę na zapis w niej sytuacji wykluczenia albo braku akceptacji.

Ale motyw drewna pojawia się również w twórczości poetyckiej Lieberta, m.in. w wierszu *Anioł żalu*:

Gorliwy i ustający,
Nasycony i pragnący,
Jak płomień w drewnie –
Moje drewna wysuszone,
Skrzydłem na ściecie znaczone,
Odrąbuję pewnie (I, s. 152).

Anna Szczepan-Wojnarska uznaje, że zgodnie z ewangeliczną nauką drewna naznaczone grzechem są przygotowane do obcicia²⁸. Bez względu na literacką i kulturową genezę „jaworowi ludzie” w dramacie Lieberta zostali obdarzeni cechami negatywnymi, do których zaliczyć trzeba również sprawność konwersacyjną, która jednak nie prowadzi do komunikatów istotnych. Niechęć i postawę demaskatorską podmiotu ujawnia ostatecznie dołączony do sztuki artykuł od redakcji, gdy urocze uzdrowisko zostaje nazwane „wszteczną dziurą” i „ropiejącym wrzodem”. Tu wprost zostają nazwane łotrostwa przedstawionych osób, a w celu wzmocnienia retoryczności autor anonimu chętnie posługuje się bezpośrednim zwrotem do czytelnika:

Zapewne nie każdy czytelnik wie o tym, że nasza Cicha Woda posiada pierwszorzędne zalety zdrowotne i wszystkie warunki konieczne do zaistnienia w tejże stacji klimatycz-

²⁶ W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 18–19.

²⁷ Por. A.M. Bagińska, *Polnische Kinderlyrik der Zwischenkriegszeit*, [praca magisterska Wiedź 2013] s. 52–58; http://othes.univie.ac.at/25627/1/2013-01-31_0507773.pdf [stan z 12.10.2014].

²⁸ A.M. Szczepan-Wojnarska, „...z ogniem będziesz się żenił”..., s. 229.

nej. Niestety ów uroczy zakątek, przepojony zapachem żywicznym, ocieniony falistym grzbieciem gór, staje się wszeteczną dziurą, ropiejącym wrzodem, gdy zetkniemy się nieco bliżej z jego autochtonami. Quo modo? Pytasz zdumiony czytelniku (s. 421).

Próby dramatyczne Lieberta nie są obszerne, ale stanowią niezwykle ciekawą lekturę. Dowodzą eksperymentów z formą i uzyskiwanymi w ten sposób znaczeniami. Znajdziemy w nich przykłady liryzacji dramatu – od dialogu uzewnętrzniającego rozterki i wątpliwości autora, wpływu poety na kształtowanie świata i biografii poszczególnych osób, aż do podjęcia formy niemal monologicznej, gdy głos autorski ostatecznie demaskuje świat przedstawiony, akceptowany przez zamieszkujące go postacie. Silnie intertekstualne dramaty Lieberta powstają jako parodie albo dyskusje ze współczesnymi twórcami, ujawniając jednocześnie różne rejestry poczucia humoru autora, chwilami bliskie są postaciwie ironisty.

Bibliografia

- Bagińska A.M., *Polnische Kinderlyrik der Zwischenkriegszeit*, [praca magisterska, Wiedeń 2013], http://othes.univie.ac.at/25627/1/2013-01-31_0507773.pdf [stan z 12.10.2014].
- Braun J., Różewicz T., *Języki teatru*, Wrocław 1989.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990.
- Lechoń J., *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*, zebrał i oprac. S. Kaszyński, Warszawa 1981.
- Liebert J., *Listy do Agnieszki*, z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 2002.
- Liebert J., *Poezja – Proza*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976.
- Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Pietrzak P., *Dialog platoński – przegrana walka z traktatem*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Poznań 2010.
- Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- Szczepan-Wojnarska A.M., „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003.

Próby dramatyczne Jerzego Lieberta

Streszczenie

Autorka przypomina teatralne fascynacje Jerzego Lieberta, które ujawniały się w listach do Agnieszki, w wierszach, tłumaczeniu dramatu George'a Büchnera, ale przede wszystkim w zachowanych oryginalnych próbach dramatycznych. Pochodzące z różnych okresów fragmenty, swego rodzaju laboratorium twórcze, świadczą o poszukiwaniach poety w zakresie tematyki, a także o jego potrzebie eksperymentowania z konwencją i stylem – od platońskiego dialogu na temat modlitwy, parodystycznej komedyjki powstałej w reakcji na *Wieżę Babel* Antoniego Słonimskiego, do satyrycznego obrazka, nawiązującego do sztuki konwersacyjnej.

Na podstawie listów autorka przypominała genezę poszczególnych sztuk, ich rozwiązania formalne oraz wynikające stąd znaczenia...

Słowa kluczowe: gatunki dramatyczne, geneza sztuk, tematyka sztuk, rozwiązania formalne, listy do Agnieszki.

Dramatic attempts of Jerzy Liebert

Summary

The author recalls the theatrical fascination Jerzy Liebert, which manifested themselves in his letters to Agnieszka, in his poems, translation of George Büchner's drama, but first of all, in his preserved original dramatic attempts. Originating from different periods of fragments, and being a kind of creative laboratory, they provide evidence for the poet's search within the subject matter, as well as his need for experiment with the convention and the style – from the Platonic dialogue on the prayer, the parodic comedy created in response to the Antoni Słonimski's *Wieża Babel* [*The Tower of Babel*], to the satirical picture referring to the art of conversation.

Based on the letters, the author has recalled the genesis of individual arts, their formal solutions and the resulting meanings...

Keywords: dramatic genres, genesis of arts, art subject matter, formal solutions, letters to Agnieszka.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.03>

Kalina SIKORA

Uniwersytet Śląski

U kresu twórczości, u początku poetyckiego istnienia. O liryce Ludmiły Marjańskiej

Poezja Ludmiły Marjańskiej obejmuje przestrzeń kilkudziesięciu lat, lat twórczych poszukiwań lirycznych form, które powstawały, rozkwitały i zamierały. Kolejne tomiki utworów pisarki odzwierciedlają jednak spójny światopogląd. Jeżeli zmianom ulegała motywika, poetyckie dominanty czy przyjęta formuła przekazu, to za każdym razem był to efekt osiągnięcia pewnej dojrzałości twórczej, wewnętrznego rozwoju, przekładającego się na obraz budowanych zdań i puent. W roku 2004 ukazał się ostatni zbiór pisarki zatytułowany *Otwieram sen*. Ostatni wydany za jej życia. W październiku roku 2005 Ludmiła Marjańska odeszła. Rok ten nie pozostał jednak jałową kartą w jej twórczości. W kolejno datowanych zeszytach zapisanych ręką poetki zgromadzony został jej bogaty dorobek twórczy. W ostatnim z nich, z widniejącymi na okładce cyframi 2004–2005, Ludmiła Marjańska umieściła utwory, z których wiele nie zdążyło już wejść do tomu *Otwieram sen*. Te ostatnie wiersze, pisane w końcowych latach życia, przenika już swoista atmosfera melancholii towarzyszącej czynionym u schyłku życia wędrówkom w głąb pamięci, podsumowaniom i przemyśleniom.

Spróbujmy zatem podążać tą samą drogą, by odszukać te momenty, które składają się na światopogląd poetycki Ludmiły Marjańskiej. Należy zatem udać się do rejonów pamięci najbardziej odległych, mianowicie rejonów dzieciństwa. Gaston Bachelard uznaje, iż w ludzkiej duszy istnieje trwały ośrodek dzieciństwa zawsze żywego, sytuującego się poza historią. Jego realny byt wyznaczają momenty iluminacji, czyli – według badacza – momenty istnienia poetyckiego¹.

Przyjmijmy więc założenie, że również w twórczości Ludmiły Marjańskiej istnieje ów wspomniany przez francuskiego badacza ośrodek dzieciństwa i to

¹ Zob. G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] tegoż, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 115.

wędrówka ku niemu pozwoli przybliżyć świat poezji pisarki. Jeden z wierszy pozostawiony wyłącznie w rękopisie rozpoczynają wersy: „To długie życie / pokładam w całość / prawie zamkniętą / prawie zapomnianą”². Zagłębianie się w przeszłość to dla poetki proces, który nie dokonuje się spontanicznie. Wręcz przeciwnie, wymaga pewnych przygotowań. Do nich należy m.in. gest ową przeszłość porządkujący, przedstawiony w przywołanych wersach. Ponadto pierwszym etapem prowadzącym ku obrazom minionego życia będzie wejście w odpowiedni stan emocjonalny. Marzeniu, które dokonuje się bez pośpiechu, które prowadzi do powtórnego przeżycia, jak powiada Bachelard, czasu pierwocin istnienia, towarzyszy samotność. Wówczas wychodzą nam na przeciw dziecinne twarze. W naszym życiu bowiem byliśmy mnodzy, a własną tożsamość poznawaliśmy za pośrednictwem opowiadania innych³.

Jaka wspaniała samotność –
gdyby nie ci umarli
którzy nie przestają się o mnie troszczyć
no i kilkoro żyjących
o których ja się troszczę
Pojawiają się na przemian
zakłócają spokój samotności⁴.

Ten etap odzwierciedla Ludmiła Marjańska w drugim wierszu z cyklu *Rekolacje kreteńskie*, zamieszczonym w tomie *Otwieram sen*. Tu jednak to nie własne twarze, mnogość własnych bytów, o których opowiada francuski badacz, wychodzi naprzeciw podmiotowi zagłębiającemu się w przeszłość. Nie zmienia to jednak faktu, że aby dotrzeć do ośrodka dzieciństwa, samotność powinna pozostać niczym niezakłóconą chwilą wytchnienia. Głosy ludzi docierające do podmiotu z przestrzeni teraźniejszości, jak i tej z wnętrza wspomnienia, nie pozwalają skupić się na własnym „ja”, a tylko uczucie odprężenia może pozwolić na dotarcie do samotności właściwej, tej pierwszej samotności dziecka.

Kiedy ludzki świat zostawia je w spokoju, dziecko czuje się synem kosmosu⁵.

Czy takie przeżycie, jak w powyższym cytacie, zdradza wiersz z cyklu *Rekolacje kreteńskie*? Nie do końca, mimo że w kolejnych wersach istnieje możliwość ucieczki od tego, co zaburza refleksję o samotności.

Pojawiają się na przemian
zakłócają spokój samotności
Nieoczekiwane i niewidoczne
wspinają się na nadbrzeżne skały
wszędobylscy i wszechobecni

² Zob. L. Marjańska, rękopis utworu *** [*To długie życie*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2004–2005.

³ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 114.

⁴ L. Marjańska, *** [*Jaka wspaniała samotność*], [w:] tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 19.

⁵ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 115.

Czasem udaje się od nich uciec
w chłodną głębinę kreteńskiego morza⁶.

Azylem, w którym podmiot może w pełni przeżyć swą samotność, jest głębia kreteńskiego morza. Przeżycie to jest jednak zaledwie stanem chwilowym, co podkreśla umieszczone na początku wersu słowo *czasem*. Zatem stanem zbyt krótkotrwałym, aby mogło dokonać się głębsze wejście w siebie. Gdy jednak wejrzymy w rękopis wiersza z roku 2005, zobaczymy zupełnie inny obraz zadumy nad własnym istnieniem.

Odpryski życia
gwiazdny pył
rozświetlający senność (samotność)
napływającej nocy
kształt przyszłości
zamykającej się przed nami
odchodzącymi⁷.

Senność to nic innego jak nadchodzące i oczekiwane uspokojenie świadomości. Uspokojenie, które dokonuje się wyłącznie w ciszy, jaką daje prawdziwa samotność. Ponadto owa uspokajająca moc swą pełnię realizuje jedynie w niczym niezakłóconym stanie oferowanym przez swoisty rodzaj marzenia. Chodzi tu bowiem o marzenie senne. Znamienne jest przywołanie przez poetkę rozważanego stanu na końcu wersu w nawiasie tuż po słowie *senność*. To uwydatnia zależność obu elementów, zaakcentowaną jednocześnie podobnym brzmieniem obu słów. Gaston Bachelard zwraca uwagę, że pomiędzy samotnością dzieciństwa, która rozbudza odczucie przynależności bytu do kosmosu, i tą, którą przeżywa marzyciel, istnieje płaszczyzna porozumienia⁸. Czyżby atmosfera, wokół której zbudowany jest liryk, zatem spokój snu zamknięty w obrazie gwiazd, dążyła do ukazania porozumienia ze stanem samotności marzyciela? Powróćmy do wiersza z cyklu *Rekolekcje kreteńskie*, tam rozważany stan był tylko chwilowy, lecz zarazem możliwy do osiągnięcia dzięki jednemu z czterech żywiołów. *Czasem udaje się od nich uciec / w chłodną głębinę kreteńskiego morza*⁹ – powiada ten, kto doświadcza chwilowego stanu samotności. Woda zapewnia tu schronienie. Swoistą kryjówkę odczuwalną sensualnie. Poetka bowiem użyła w utworze przymiotnika *chłodny*, podkreślając w ten sposób odczucie, jakie towarzyszy samotności w morskich głębinach. To, co zagłuszało psychikę, nie pozwalało na wytchnienie, odsuwa marzenie ofiarujące swemu marzycielowi wody spokojne i mroczne. Marzenia odpoczynkowe muszą znaleźć substancję wytchnienia¹⁰.

⁶ L. Marjańska, *** [*Jaka wspaniała samotność*], s. 19.

⁷ Zob. L. Marjańska, rękopis utworu *** [*Odpryski życia*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2004–2005.

⁸ Zob. G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 115.

⁹ L. Marjańska, *** [*Jaka wspaniała samotność*], s. 19.

¹⁰ Zob. tamże, s. 148.

Zatem akcentowana wodna głębia stanowić może zarówno próbę osiągnięcia jak największego dystansu wobec zgiełku codzienności, ale i sposób zmanifestowania ucieczki do wnętrza siebie.

Co znamionuje zatem ów żywioł dla obrazu twórczości poetyckiej Ludmiły Marjańskiej na drodze poszukiwań ośrodka dzieciństwa? Woda ma właściwości, których możemy doświadczyć za pośrednictwem wielu zmysłów. W utworze spotykamy towarzyszący jej chłód, a więc działa tu zmysł dotyku. Zapach, smak czy dźwięk nie zostają przywołane. Jednak odczucie tak głęboko somatyczne, odczucie substancji, która nie jest zbudowana z fragmentów, oddzielnych przedmiotów, musi jeszcze w inny sposób wpływać na świadomość doświadczającej go osoby. W świecie wód wszystko łączy się, wiąże ze sobą wewnętrznie. Wszystko zachowuje ciągłość, a nawet czas i przestrzeń, jak podkreśla Zdeńka Kalnická, są odczuwane tak, jakby były bardziej połączone ze sobą¹¹. Tu wyłania się więc pewna znamienna cecha poezji pisarki z Częstochowy – świadomość trwania jako integralnej części procesów zachodzących w otaczającym świecie. Wystarczy spojrzeć na przywołany już, pochodzący z rękopisu, utwór:

Powtarzający się przez wieki
cud narodzenia
ziarnko obleczone w ciało
i w nim rosnące
zielone ziarnko w strąkach ciała
wysstrzelające w jasność dnia
osobne i niepowtarzalne
Ciągłość życia
koło pokoleń¹².

Kosmiczne obrazowanie z początkowych wersów liryku, które ukazuje cykl życia, procesy rządzące czasem i przestrzenią pisarka zamyka w formie swoistego mikrokosmosu. Florystyczna metafora cudu narodzin utrwalona zostaje w ziarnku, by następnie przeobrazić je w ludzkie ciało i obraz całej natury. Ten sposób postrzegania świata wyraźnie uwidacznia sam proces twórczy. Ziarnko ulega transformacji w ludzkie ciało. Dopiski poetki umieszczone w nawiasie odzwierciedlają formowanie się owej myśli, która nie może tak łatwo wyzwolić się od świata natury. Rodzi się powoli, stopniowo opuszczając przestrzeń zieleni ku obrazowi człowieka. Na potwierdzenie owych założeń wskazać można jeszcze utwór *Wiesiołek* z ostatniego tomu. Poetka ukazuje w nim roślinę, tytułowego wiesiołka, który oczekuje na zachód słońca. Wówczas bowiem kwiat sam zmienia się w „sto małych słońc”, stając się tym samym centrum świata i przywołując nocne motyle. Cały spektakl jest jednak bardzo krótki, zaledwie chwilowy. Zatem przestrzeń kosmosu w postaci słońca zamyka się wokół jednej rośliny, wyznaczając zarazem momentalność ludzkiego istnienia.

¹¹ Zob. Z. Kalnická, *Woda*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 80.

¹² Zob. L. Marjańska, rękopis utworu *** [*Odpryski życia*].

Jedno słowo poety pozwala odnaleźć wszechświaty dzieciństwa. Bez niego nie ma natomiast kosmiczności¹³. W obrazach Ludmiły Marjańskiej przywołujących mikrokosmos pobrzmiewać więc musi unikalny archetyp kosmiczności dzieciństwa.

Ponadto Gaston Bachelard podkreśla, iż przywiązanie do świata, do jego tworów, kształtujących go elementów wody, powietrza czy ziemi, dokonuje się wyłącznie poprzez nasycenie ich pozytywnymi wartościami płynącymi z dzieciństwa. Co istotne, archetyp dzieciństwa jest komunikowalny, dusza nie pozostaje głucha na jego wartość. Dzieciństwo wywodzi się bowiem spod znaku zachwyty¹⁴. Spróbujmy więc ową wartość odczytać u pisarki. Komunikowalność sprowadzimy do rozważań nad zmysłem słuchu. Zmysłem umożliwiającym odbieranie sygnałów ze świata. Wykorzystywanym właśnie do komunikacji, do ciągłego rozpoznawania otaczającej nas przestrzeni:

Jestem tylko uchem naczynia
w które spływają
łzy doświadczanych przez los
[...]
Mój szczęśliwy losie
pozwól mi utrzymać
jasne spojrzenie i uśmiech
zanim moje ucho
ogłuchnie¹⁵.

To wiersz z 18 lutego 2005 roku, w którym zmysł słuchu zajmuje ważne miejsce. Liryk w inicjalnej części wydaje się sugerować gorycz i smutek towarzyszący refleksjom czynionym na pewnych etapach życia. Część finalna odwraca jednak początkowe negatywne odczucia. To wyraz spojrzenia, które przybliża świat przeszły, lecz walczy zarazem, aby nie utracić obrazu pełnego jasności i uśmiechu, czyli tego, co pozwala marzycielowi na dalsze marzenia, mimo bólu, który przynosi ze sobą przemijanie. Warunkiem szczęścia jest zachowanie sprawności narządu słuchu.

Podsumujmy zatem, marzenia poetyckie skierowane ku przeszłości, zmierzające ku dzieciństwu poetki, powołują do istnienia wizje przyrody. Swoisty mikrokosmos zdarzeń i przeżyć. Akt poetyckiego wspomnienia, zadumy nad przeszłością ma więc naturę obrazową. Ponadto podróż wstecz opatrzona jest wartością dodatnią. Słusznie podkreśla Bachelard, że dziecko widzi wszystko jako wielkie i piękne, dlatego marzenie skierowane ku dzieciństwu ma moc przywracania nas ku pięknu tych pierwszych przeżywanych wówczas obrazów¹⁶.

¹³ Zob. G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 146.

¹⁴ Zob. tamże, s. 146–147.

¹⁵ Zob. L. Marjańska, rękopis utworu *** [*Jestem tylko uchem naczynia*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2004–2005.

¹⁶ Zob. G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 118.

Badacz podkreśla również, że poetycka podróż ku początkom życia dokonuje się w pełni, jeżeli towarzyszą jej wspomnienia zapachów. Zapachów, które przesycają swą wonią pory roku najmłodszych lat. Zapach znamionuje dla niego prawdę dzieciństwa, prawdę ukrytą choćby w wiosennych pąkach kwiatów. Marzenie miesza się ze wspomnieniami, tworząc wyjątkowe i niecodzienne niuanse zapachowe. Czy Ludmiła Marjańska zamknęła woń w słowach swoich liryków?

Największa trudność to trzymać się prosto
nie garbić pod ciężarem jasności umysłu
który jeszcze – na szczęście czy nieszczęście –
działa

[...]

Gdzie tu miejsce na radość
A jednak się rodzi
z rozkwitającym nad ranem
krzakiem forsycji¹⁷.

Niektórzy
wypełniają pustkę dni
wspomnieniami długiego życia
Spisują starannym pismem
wyłuskane ze strąka pamięci
ziarnka słodkiego groszku¹⁸.

Tu cień i słońce
tam ciemność
Szczęście – zobaczyć przed końcem
różę wysokopienną

krzyk synogarlic usłyszeć
płynących niebem ukośnie
głęboką jak niebo ciszę
brać w serce bijące bezgłośnie

Zbuntowane rozdarła sprzeczność
teraz cichnie i z życiem się godzi
wchłania nadchodzącą wieczność
trwającą w tym ziemskim ogrodzie¹⁹.

[...]

w ogrodzie znów zakwitnie gałązka jaśminu.
Tyle jest do kochania –
wystarczy otworzyć
okno i serce,
a w drzwi ktoś zastuka²⁰.

¹⁷ L. Marjańska, *** [Największa trudność to trzymać się prosto], [w:] tejże, *Otwieram sen...*, s. 45.

¹⁸ Taż, *** [Niektórzy], [w:] tejże, *Otwieram sen...*, s. 46.

¹⁹ Taż, *Jeszcze jeden ogród*, [w:] tejże, *Otwieram sen...*, s. 56.

²⁰ Taż, *** [Mówisz, że nic nie kochasz? I nikogo?], [w:] tejże, *Otwieram sen...*, s. 59.

Po zgłębieniu powyżej przywołanych utworów trzeba przyznać, że zobrazowanym w nich licznym motywom florystycznym nie towarzyszy żaden zapach. Kwiaty i rośliny, zatem te elementy obrazowe, które – wydawać by się mogło – są jak najbliżej poetyckiego odzwierciedlenia zapachu, nie implikują jego obecności. Dla poetki z Częstochowy zapach nie jest zatem tym, co wyraziście budowałoby spojrzenie wstecz na własne życie. Oczywiście obrazy dzieciństwa naznaczone zapachem to nie tylko świat natury. Wspomnienie budujące warstwę przeszłości może przywołać na myśl np. zapach domu rodzinnego, czy np. sprzętów domowych, które otaczały dziecko w jego pierwszych latach życia. To również przyjemny zapach potraw. W chwilach szczęścia bowiem świat nadaje się do jedzenia²¹, mówi francuski badacz, a wspomnienia zaczynają nabierać smaku. W sennym marzeniu zapisanym w rękopisie przeszłe życie wartościowane jest smakiem słodkich owoców. Nawet groszek wyłuskany z przestrzeni pamięci zyskuje słodycz.

[...]

We śnie życie nabierało smaku
migdałów moreli mango²².

Można zatem podkreślić, iż autorka *Żywicy* nie jest poetką zapachu. Droga marzenia nakierowanego na przeszłość nie wiedzie pośród woni dzieciństwa, wybiera całkiem inny trakt.

Przełamać w sobie tę dławiącą słabość
która wstrzymuje na dwa uderzenia
dopływ krwi do serca
Naczynia z kruchej gliny
jak wiejskie fujarki
wygrywają wątłą piosenkę życia
wydają dźwięki podobne biciu cepów
albo szmerom strumieni
Ileż ich płynie w nas
w tym krajobrazie
wewnętrznych łąk dzieciństwa
kamienistych stoków
skąd w każdej chwili
trącona nieuważną stopą
może runąć lawina młodości
na wyschłe dno
Zasypie strumień Zatoruje przepływ
A strumień wzbija się ponad zaporę
i przesypie ponad nią
gradem przejrzystych pereł
światlistym wodospadem nieskończoności²³.

²¹ Zob. G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 163.

²² Zob. L. Marjańska, rękopis utworu *** [*Sen był zawsze lepszy od jawy*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2001–2002.

²³ L. Marjańska, *** [*Przełamać w sobie tę dławiącą słabość*], [w:] *też*, *Otwieram sen...*, s. 43.

Ludmiła Marjańska to zapewne poetka krajobrazu. Krajobrazu pojmowanego w szczególny sposób. Gdy prześledzimy twórczość autorki *Żywicy*, natkniemy się na liryki wręcz wybitnie pejzażowe. Pisarka czuła jest zwłaszcza na barwne tonacje, subtelne odcienie, grę światła. Taką wizję roztaczają szczególnie tomiki z lat dziewięćdziesiątych. W *Zmrożonym świetle* czy *Prześwicie* krajobraz budowany jest niejednokrotnie na kanwie barwnej impresji, zmian mających swe źródła w barwie zachodzącego słońca, srebrze księżyca czy odbłasku wody. Czym bliżej jednak tomów ostatnich, przejścia kolorystyczne stają się mniej wyraziste, schodzą na dalszy plan. Przywołanie krajobrazu zaczyna stanowić natomiast maskę rozmyślań, filozoficznej zadumy. Obraz natury staje się podstawą mądrych puent, przekazów dotyczących ludzkiej egzystencji. Obrazowanie krajobrazowe ponadto często nie próbuje wychodzić już od całości przestrzeni natury, a skupia się na szczególe. Widzenie poetyckie, niczym zbliżenie kamery, najpierw koncentruje się na pojedynczym kwiecie, gałęzi, strumieniu czy przydrożnym głazie. Jakże ma to znaczenie dla ukazania wędrówki ku przeszłości?

Przywołany uprzednio liryk wydaje się idealnie wpisywać w mechanizmy poetyckiego wspomnienia, które przybliży Gaston Bachelard. W przejściu od marzenia o charakterze poetyckim do tego, które stanowi powrót do dzieciństwa, musi dokonać się zmiana skali. Znakiem dzieciństwa jest otwarcie na świat. Przeżywanie jego piękna i wielkości. To powrót do pierwotnego bezkresu. Obraz dzieciństwa ucieleśniony w słowie poety nie koncentruje się na tym, co małe. To wyraz przestrzeni otwartej, niepoddającej się ramom wyznaczających ją bytów. Zatem jeżeli marzenie przywołuje wizję drobnego elementu, np. fragmentu pejzażu, kwiatu bądź pojedynczego liścia, to w nim zawsze kryje się bezkres, tak jak zarys ogrodu skupiony w pierwszych wersach na róży i synogarlicy dopełnia zamykająca ostatnią strofę wieczność. Nieskończoność natomiast ucieleśniona zostaje w wyobrażeniu świetlistego wodospadu, mimo iż pierwotny obraz stanowił szemrzący strumień. To również znamieny rys wędrówek ku przeszłości. Wspomnienia zdolne są przywołać przeszłość tylko wtedy, gdy naznaczone zostaną wartością obrazu. W marzeniu bowiem przeszłość posiada właśnie ową wartość obrazową²⁴. Ów obraz nie jest tu bynajmniej jedynie wyobrażeniem dokonującym się poprzez zmysł wzroku. To wyobrażenie bowiem skupia się przede wszystkim na wykreowaniu atmosfery przeżyć z lat minionych, a właściwie na próbie odtworzenia odczuć, które przeminęły, a którym towarzyszyły oglądane wówczas widoki, dźwięki, w które można było się wsłuchać, a także materie, których namacalność pobudzała zmysł dotyku.

Wiemy już, że w rozważanej twórczości zapach został przez poetkę pominięty. Dominantą obrazów poetyckich z pewnością jest jednak dźwięk. Powroty do przeszłości i czynione u schyłku życia refleksje nie zawierają dat. Opatrzone są jednak uchwytnymi dla ucha walorami. Cisza jest pierwszym wyznacznikiem

²⁴ Zob. G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 121.

tych obrazów, jak w wierszu *Jeszcze jeden ogród*. Najczęściej goszczą tu tony stłumione i delikatne.

„Ich szelest jest szeptem strumieni”²⁵ – pisała poetka w latach dziewięćdziesiątych o jesiennych liściach, by pod koniec życia zgłębić ciszę otulającą uśpione korony drzew i krzewy. Utwór o incipicie *** [*I patrzeć*] to jeden z ostatnich zamieszczonych w zbiorze *Otwieram sen*. Zjawiskom słuchowym, takim jak cisza, towarzyszy tu obraz rzek. Znamienny jest zatem fakt substancjonalności poetyckich kreacji Ludmiły Marjańskiej. Wśród nich obrazy związane z wodą zajmują szczególne miejsce. Jest to istotne, gdyż przedstawienia wody cechuje ogromna różnorodność i bogactwo. To np. zarówno wody stojące, jak i płynące, stawy, jeziora czy rzeki. Dla estetycznego odbioru jest to więc świat nieskończenie złożony²⁶. Rola, jaką odgrywa żywioł akwaticzny w całokształcie dorobku Ludmiły Marjańskiej, jest ogromna. Już Arkadiusz Frania, analizując utwory pisarki, szczególną uwagę zwrócił na utwór datowany na rok 1995, zaczynający się od wersów: „Wodo chłodna wodo łagodna / ponieś mnie do krainy snów / pod kwitnącą jabłoń dzieciństwa”. Badacz odbiera go jako echo liryku lozańskiego Adama Mickiewicza *** [*Polaty się lzy me czyste, rześiste*]²⁷. Podróż do krainy dzieciństwa nie może obyć się więc bez substancji, która w swej naturze jest dynamiczna, która ma w sobie potencjał zmiany.

To znamienne dla twórczości poetyckiej Ludmiły Marjańskiej, że wrażenia i odczucia, które odzwierciedlają jej utwory, nie stanowią zaledwie ogólnych i abstrakcyjnych odniesień do określonych stanów ducha. Ten świat poetycki jest bardzo materialny, a dojrzałe utwory tylko potwierdzają udział świata natury, m.in. wód, w przekazywaniu uczuć i myśli, czyniąc ów przekaz nad wyraz sensualnym.

Dotykowe odczuwanie świata akcentuje chłód i łagodność wody. Zatem poezję Ludmiły Marjańskiej można ująć w duchu założeń francuskiego badacza Gastona Bachelarda. Według niego, marzyciel nie śni obrazami, on śni materiami²⁸. Każdy żywioł bowiem nie identyfikuje swej natury poprzez obraz, lecz poprzez wpisany weń dynamizm²⁹. Stąd powroty i poszukiwania przeszłości oraz próby zrozumienia własnej egzystencji u jej kresu określone są przez charakterystyczne widzenie krajobrazowe. Widzenie, w którym szczegóły pejzażu odzwierciedlają wybrane wartości za pośrednictwem cech budujących je materii.

Podsumujmy zatem wędrówkę Ludmiły Marjańskiej ku przeszłości, która dąży do odzwierciedlenia ośrodka dzieciństwa w twórczości poetyckiej. Powroty

²⁵ L. Marjańska, *Październik*, [w:] tejże, *Zmrozone światło*, Warszawa 1992, s. 48.

²⁶ Zob. Z. Kalnická, *Woda*, s. 77.

²⁷ Zob. A. Frania, *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, [w:] tegoż, *Poświatowska. Marjańska. Cichla-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia – ziemia – ziemia*, Częstochowa 2007, s. 46.

²⁸ Zob. G. Bachelard, *Zamarłe wody w marzeniach Edgara Poe*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 140.

²⁹ Zob. K. Wilkoszewska, *Powrót żywiołów*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów...*, s. 272.

do przeszłości, rozmyślania nad czasem minionym wydają się naturalnym elementem ostatniej fazy życia człowieka. Towarzyszy im swoista aura melancholii, która łączy się nierozzerwalnie ze wspomnieniami. Podążając jednak w głąb przeszłości, dociera się do czasu dzieciństwa. I tu zamiast melancholii pojawia się radość i zachwyt. Przywołanie tych pozytywnych wartości może jednak dokonać się tylko w stanie całkowitego wyciszenia. Zapewnia go samotność. Jedynie w niej może dokonać się pełny powrót do świata utraconego. Tylko wówczas powtórnie przeżywane dzieciństwo otwiera się, jak pisał Gaston Bachelard, na swoistą kosmiczność. Ów archetyp kosmiczności dzieciństwa autorka realizuje, wychodząc od mikrokosmosu zdarzeń ku pełnej, niczym nieograniczonej integracji bytu ze wszechświatem, który tworzą zespolone ze sobą i przenikające się światy ludzkie, zwierzęce i roślinne. Stąd może motyw układanki, przywołanej w wierszu o incipicie *** [*Ileż tych paździeników*] z cyklu *Rekolekcje kreteńskie*:

Ileż tych paździeników
Odzierających listki
z drzew pamięci
Układanka z niedopasowanych
klocków z obrazkami
Jak prestidigitator próbuję
wyciągnąć z cylindra
właściwą twarz
Morze szumi
zalewa białą pianą
nieskładną całość
wyrzuca
połamane gałązki
rozbite szkiełka³⁰.

Życie jawi się tu jako układanka z niedopasowanych klocków z obrazkami. Mimo jednak pozornego niedopasowania poetka podejmuje w swych wierszach trud poukładania życia w całość. Świadczy o tym wspomniany już, pozostawiony w rękopisie, liryk rozpoczynający się od słów: „To długie życie / poukładałam w całość”. Warunkiem powodzenia owego porządkującego działania może być wyłącznie natura obrazów przeszłości, ich zmysłowy odbiór, na który wrażliwe są oko, ucho i dotyk. Podążając za słowami wiersza, poeta zatem, jak prestidigitator, próbuje wyjąć z cylindra właściwą twarz, twarz z przeszłości. Powodzenie zapewnia mu wieczność i nieskończoność, niesione przez akt integracji odczuwanej ze światem. Będąc tak mocno zespolonym z substancjonalną naturą życia, nie sposób porzucić wspomnienia dzieciństwa. Ma ono bowiem niezachwiane miejsce wśród elementów światopoglądu poetyckiego Ludmiły Marjańskiej.

³⁰ Zob. L. Marjańska, *** [*Ileż tych paździeników*], [w:] *tejże, Otwieram sen...*, s. 18.

Bibliografia

- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1975.
- Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, red. K. Wilko-szewska, Kraków 2002.
- Frania A., *Poświatowska. Marjańska. Cichla-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia – ziemia – ziemia*, Częstochowa 2007.
- Marjańska L., *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
- Marjańska L., rękopis utworu *** [*Jestem tylko uchem naczynia*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2004–2005.
- Marjańska L., rękopis utworu *** [*Odpryski życia*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2004–2005.
- Marjańska L., rękopis utworu *** [*Sen był zawsze lepszy od jawy*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2001–2002.
- Marjańska L., rękopis utworu *** [*To długie życie*] znajdujący się w zeszycie formatu A5. Na okładce zeszytu widnieją daty 2004–2005.
- Marjańska L., *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.

U kresu twórczości, u początku poetyckiego istnienia. O lirycie Ludmiły Marjańskiej

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na poezji powstałej w ostatnich latach życia Ludmiły Marjańskiej. Porusza utwory zebrane w tomie *Otwieram sen* z 2004 roku oraz w rękopisach powstałych w latach 2004–2005. Jego głównym założeniem jest odnalezienie ośrodka dzieciństwa skrywanego w twórczości pisarki. Analiza i interpretacja wątków dzieciństwa dokonana została w oparciu o założenia filozofii Gastona Bachelarda. Badacz wskazuje na tzw. momenty poetyckiego istnienia, będące przejawem owego motywu. Mogą one objawiać się w określonej konstrukcji poetyckiego krajobrazu, mianowicie jego otwartości. W poezji Ludmiły Marjańskiej można dostrzec tego typu kreacje, ukształtowane w szczególności dla pisarki sposób. Jedną z nich jest obrazowanie swojego mikrokosmosu, który następnie prowadzi do budowy poczucia integracji ze wszechświatem.

Dzieciństwo może być również przywołane za pośrednictwem działania zmysłów, takich jak smak, zapach, słuch czy dotyk. Zwłaszcza dotyk stanowi motyw istotny, niejednokrotnie nawiązujący w pisarstwie Ludmiły Marjańskiej do obrazu wód.

Słowa kluczowe: dzieciństwo, wspomnienia, przeszłość, woda, zmysły.

At the end of creation, at the beginning of the poetic existence. About Ludmiła Marjańska's poetry

Summary

The article tells about Ludmiła Marjańska's end-stage work and especially concentrates on her last poetry volume *I'm opening the dream* and poems preserved only in manuscripts. The authoress left a lot of poems in manuscripts. The last collection dated for 2004–2005 includes poems written just before her death. We find in them a kind of melancholic atmosphere, which is close to remembrance and reflections on her life.

The article describes the writer's journey to the farthest regions of her memory. Its aim is to find the area of childhood in her poetry. The determinants of childhood are defined by the philosophy of Gaston Bachelard. The researcher, after analyzing childhood, discovers so called moments of poetic existence. They can manifest themselves in landscapes create by a poet, especially in the openness of a landscape. The childhood can be also brought through the senses such as taste, smell and hearing. The poetry of Ludmiła Marjańska reveals such moments, but in her own very special way – appropriate for her. One of them is to follow from the microcosm towards the feeling of integration with universe.

In addition, a condition that helps return to the past is loneliness. Ludmiła Marjańska evokes images of the past by building them from the matter perceptible to the poetess by touch, thereby she finds the center of childhood and transforms it into lines of poetry.

Keywords: childhood, memories, the past, the water, the senses.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.04>

Katarzyna ZWOLSKA-PLUSA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Kategorie czasu i przestrzeni *sacrum* w poezji Ludmiły Marjańskiej

Za wszystkie znaki wszechświata
wiodące w łono
matki Ziemi – błogosławiony bądź
Ojciec Przestrzeni¹.

Spoglądając na poezję Ludmiły Marjańskiej, dostrzec w niej można biografię poetki, bądź – szerzej – kobiety w ogóle. Od tematyki ponownych (powojennych) narodzin, poprzez doświadczenie małżeństwa i macierzyństwa, liczne podróże, dociera czytelnik aż do motywów starości i choroby.

Badacz literatury może natomiast pochylić się nad każdym tym doświadczeniem, rozważając ich linearny porządek, przyczyny i wynikające z nich skutki, pełne nostalgii powroty do przeszłości, odważne plany na przyszłość, rozczarowanie miłością, postępującą starość i śmierć bliskiej osoby. Interpretując w ten sposób poezję Marjańskiej, odkrywamy w niej obraz kobiety typowej (stereotypowej) – żony, matki, wreszcie staruszki. Typowość (nie rozumiana jako przeciętność) wyznacza granice archetypu, czyli przejawu powszechnej realności biologicznej i psychologicznej. Jednym z archetypów jest wzorzec *dzikiej kobiety*, który funkcjonuje w naszej podświadomości zbiorowej od wieków. Kim jest *dzika kobieta* i na jakich płaszczyznach psychiki bytuje, pisze Clarissa Pinkola Estés:

Ta, Która Wie, jest w nas. Tkwi w najgłębszych pokładach kobiecej psychiki, odwiecznej, zawsze żywej Jaźni [...] stoi na pograniczu światów racjonalizmu i mitu. Jest osią, wokół której obracają się te dwa światy. Owa kraina między nimi jest tajemniczym miejscem, które wszyscy rozpoznajemy, kiedy go doświadczamy, choć jego niuanse wymy-

¹ L. Marjańska, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 33.

kają się nam i zmieniają kształty, gdy próbujemy je uchwycić i nazwać, chyba że posługujemy się językiem poezji, muzyki, tańca, opowieści².

Kiedy dostrzeżemy w wierszach Marjańskiej *kobietę* jako pierwotny konstrukt podświadomości zbiorowej, otwierają się przed nami szerokie pola interpretacji. Czas i przestrzeń zmieniają bowiem swój wymiar na sakralny, zrywając z porządkiem linearnym i fizykalnym, który wyznacza jedynie granice życia jednostki. Proponuję więc zrezygnować ze standardowego, biograficznego odczytywania poezji częstochowianki na rzecz sięgnięcia do znacznie głębszych pokładów, mianowicie do sakralnych, pierwotnie rozumianych kategorii czasu i przestrzeni, w których kobieta archetypiczna zyskuje na znaczeniu.

Czas *sacrum*

Marjańska szczególną uwagę poświęca kwestii czasu, opisywanego przez nią jako kategoria wykraczająca poza rozumienie. Nosi on znamiona czasu mitycznego, który – według koncepcji antropologii filozoficznej Mircei Eliadego – jest jakościowo różny od czasu świeckiego, będąc w swojej naturze wieczną teraźniejszością – wszystkie wydarzenia, które dzieją się w jego obrębie są wciąż aktualne. Istotna jest również jego powtarzalność – zdarzenia nie starzeją się, więc mogą być powtarzane w nieskończoność, odsłaniając tym samym swój nadnaturalny porządek³. Czas świecki, linearny *odziera z sił* – wszystko, co w nim zanurzone musi umrzeć⁴. Cechą czasu świętego jest więc nieustanne odnawianie i aktualizowanie dorobku duchowego ludzkości – tak by nasza relacja z *sacrum* wciąż nosiła znamiona trwałości i niezmienności, pomimo przemijania w naszym codziennym rozumieniu.

* * *

W poezji Marjańskiej czas rządzi się własnymi, niezależnymi od podmiotu poznającego, prawami. Stulecia mijają, ale ten sam ciężar może mieć okres kilkudziesięciu lat:

Świat przeskoczył poprzeczkę stuleci,
pobił rekord skoku w dal
[...]
W małżeństwie to samo mijanie
na zatłoczonej szosie⁵.

² C.P. Estés, *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001, s. 37–38.

³ Zob. A. Rega, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Kraków 2001, s. 152.

⁴ Zob. R. Caillouis, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 111.

⁵ L. Marjańska, *Blizna*, Warszawa 1986, s. 12.

Jedna chwila może również obejmować okres wielu lat:

Zatrzymana na chwilę, na czterdzieści lat⁶
[...] wiem, że kilka dni może
stać się całym rokiem [...]⁷.

Czas może się odwrócić i zacząć biec od końca, jak w wierszu *Odwrócony film*:

[...] rzeka odwraca bieg ku źródłom
słonym, ptasim, trawiastym.
Słońce krąży od zachodu do wschodu
czas się cofa
do pierwszej krwi
do pierwszych śniegów [...]⁸.

Może ulec zawieszeniu albo całkowitemu zatrzymaniu:

Codziennosc wypełniła się światłem
umieranie zatrzymało się na chwilę⁹.

Może składać się z wielu pomniejszych „czasów” i warstw, tworząc swoiste „wieloczasy”:

Czas: nakładanie się na siebie warstw.
Nie istniejące teraz, bo chwila, co była,
jest już przeszłością – ten myślNIK
postawiony przeze mnie już stał się przeszłością
choć zdawał mi się c z a s e m
zawieszonym w chwili, gdy go stawiałam [...]¹⁰.

Czas mityczny współistnieje z odczuwaniem (to przecież właśnie odczuwanie czasu jako świętego, w opozycji do świeckiego, stanowi podstawę myśli pierwotnej), ale nie jest kształtowany przez nie. Pozorny bowiem jest subiektywizm/relatywizm czasu u Mariańskiej. To właśnie osobiste doświadczenie owe go czasu pokazuje, że rządzi się on swoimi prawami, niezrozumiałymi dla człowieka, przy czym brak zrozumienia nie oznacza braku logiczności. Tutaj logika wynika bezpośrednio z *sacrum*, które jednostkę nieustannie przekracza, pozostawiając ją w obliczu tajemnicy. Czas jest kapryśny, a człowiek bezradny tylko z pozoru – zamienia on bowiem minuty na lata, lata na stulecia w ciągu jednego życia. To ukazuje mityczną moc czasu, jego sakralne właściwości, opierające się na wyższym porządku rzeczy, do którego dąży człowiek.

* * *

⁶ Tamże, s. 8.

⁷ Tamże, s. 11.

⁸ Taż, *W koronie drzewa*, Warszawa 1979, s. 13.

⁹ Tamże, s. 53.

¹⁰ Tamże, s. 10.

Intuicję istnienia rzeczywistości *sacrum* wyraża wiersz *Mamałyga*:

Mamałyga jest potrawą chłopską
Złoci się na talerzu jak kaczan kukurydzy
lub listki trackich monet:
wydobyte z ziemi świecą
po dwu tysiącach lat.
Tak ziarno, zmarłemu włożone do grobu
dla prześlągania duchów
na drogę wieczności,
wyjęte z glinianej miski i zasiane
wschodzi jak słońce,
nie zważając, że minęły wieki.
Mamałyga jest słońcem deszczowego dnia
skrytym w puchowych obłokach śmietany¹¹.

Sacrum objawia się człowiekowi poprzez symbol. Tutaj symbolem tym jest mamałyga – potrawa, która nie ma swego początku w kuchni, ale, jak pokazuje tekst, nie ma początku w ogóle – jej istota tkwi w wieczności. Ziarno kukurydzy jest jak tchnienie życia, jak światło niezbędne do tego, by rośliny mogły wzrastać, a człowiek odradzać się. Ze świata duchów wchodzi w głębię rzeczywistości. Gdy życie kończy się, droga ziarna znowu odbywa się tak samo, zataczając krąg. Tylko w sferze *sacrum* śmierć może dawać życie i być z życiem tożsama.

Folklor prezentuje istnienie przestrzeni i czasu sakralnego w znacznie większym stopniu niż wytwory społeczeństw nowoczesnych. Zaakcentowanie przez Marjańską faktu, iż mamałyga jest daniem chłopskim, nadaje utworowi dodatkowego znaczenia – potrawa jedzona od wieków, niezmieniająca się receptura i smak to znaki nieprzemijalności i stałości.

Czas transcendentalny dobitnie ukazany jest w wierszu *** *Moje tutaj i teraz* z tomiku *W koronie drzewa*. Widzimy wyraźnie zarysowaną linię podziału między czasem świeckim, linearnym, a świętym:

Moje tutaj i teraz
moja chwilo życia
poza którą nic nie ma
poza którą jest
każda rzecz namacalna
krzesło talerz stół
suknia lustro pieniądze

Wyosobniona z siebie
bez materii
stan obejmujący wszystko
poza namacalnym:
przeszłość, przyszłość, przestrzeń
abstrakcja i mit
światło gwiazd

¹¹ L. Marjańska, *Blizna*, s. 43.

galaktyki
wieczność
obłąd
sen

Moje tutaj i teraz
pozaświat
zapamięć
Moje tutaj
zaprzestrzeń
Teraz
pozaczas¹².

Mamy tutaj do czynienia z kwintesencją *sacrum* – mitycznością, wiecznością, nienamacalnością, nieokreślonością i stanem lokującym się na granicy obłąd. Kontakt ze świętością wynosi człowieka ponad fizyczny czas i przestrzeń, tworząc *pozaświat*, *zapamięć*, *zaprzestrzeń* i *pozaczas*. Podmiot liryczny zdaje się doświadczać boskiej grozy (*mysterium tremendum*) i oczarowania (*mysterium fascinosum*)¹³. Rzeczywistość ta charakteryzuje się zupełnie innym porządkiem niż rzeczywistość naturalna (świecka) i pozwala dotknąć sfery nadnaturalnej, np. poprzez sen, szaleństwo czy mit. Poezja Marjańskiej tylko pozornie ukazuje typową dla postmodernistycznej umysłowości relatywną wieloczasowość i subiektywne odczucie przestrzeni. Słowo „moje” zostaje pokonane przez uniwersalne „każde” i „wszystko”, zaś „tutaj” milknie pod naporem słowa „wieczność” i „mit”.

Podobne rozumienie czasu wyłania się z wiersza *** *W znaną i zapomnianą przeszłość*:

W znaną i zapomnianą przeszłość
w nieistniejącą teraźniejszość
w przyszłość zakrytą czarną chustą
w trójęczas otwarty i przemienny
przelewający się zmieszany
w jednym naczyniu niewymiernym
nie oznaczony kalendarzem
przeciekający szparą światła
w nagłej iluminacji

w czas
ponad czasem
poza czasem
wtopieni na sekundę¹⁴.

W ciągu trwania sekundy człowiek może przenieść się do rzeczywistości przekraczającej jego rozumienie – w tajemniczy trójęczas, będący jednocześnie przeszło-

¹² Taż, *W koronie...*, s. 5–6.

¹³ Zob. A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2001, s. 783.

¹⁴ L. Marjańska, *W koronie...*, s. 8.

ścią, terażniejszością i przeszłością, a którego granic nie wyznacza kalendarz. Kontakt z *sacrum* odbywa się poprzez symbol światła (światło gwiazd w wierszu *Moje tutaj i teraz*, ziarno świecące jak słońce i trackie monety w wierszu *Mamałyga*). *Sacrum* przenika do *profanum* za sprawą *iluminacji*, czyli udzielenia człowiekowi boskiego światła w sposób nadprzyrodzony, w trakcie mistycznej kontemplacji¹⁵.

* * *

Z czasu świętego wyłania się kobieta archetypiczna – *dzika kobieta*, wielka matka. Objawia się ona oczywiście również w czasie świeckim, ale jego linearny porządek nie pozbawia jej uniwersalnego charakteru. Idealnie obrazuje to wiersz *Strumień czasu*, szczególnie zaś fragment trzeci:

Ona. Ja. Ona we mnie.
Jak drewniana baba w babie
otwieram się, a tu druga
w niebieskiej chustce, siwieje.
Rozłamana ukazuje
we wnętrzu trzecią:
na szyi korale
z korka, bambusa, pestek wiśni;
japońskie.
W trzeciej czwarta:
trochę mniejsza,
za to grubsza, macierzyńska.
Piąta jeszcze mniejsza,
lecz nie rozumniejsza:
kolorowa chmurna.
Szósta
w kokardzie.
I dopiero w tamtej
najmniejsza, nie otwierana:
embrion¹⁶.

Aby ukazać kobietę w każdej przystającej do niej formie, autorka posługuje się opisem lalki – matrioszki. Lalka ta jest w pełni symbolem archetypu kobiety, widzimy tutaj bowiem zaczątek kobiety, ziarno – embrion, małą dziewczynkę, pannę, matkę, kobietę dojrzałą i staruszkę. Wiersz nie ukazuje następstwa czasowego, którego skutkiem jest ginięcie jednej formy na rzecz drugiej, ale prezentuje kobiecość jako całość, a dokładniej: złożoność w jedności. Otwieranie się na tę drugą (i kolejną) postać odbywa się od końca do początku, porządek rzeczy jest odwrócony, ukazuje tym samym swoistą cykliczność, co za tym idzie, szansę na odrodzenie – w najgłębszych pokładach kobiecości, istnieje przecież ziarno życia (embrion). Teorię o możliwości powrotu potwierdzają pozostałe fragmenty wiersza. Pierwsze dwa i fragment czwarty ukazują dziew-

¹⁵ Zob. A. Podsiad, *Słownik terminów...*, s. 371–372.

¹⁶ L. Marjańska, *W koronie...*, s. 61.

czynkę, a potem dziewczynę jako wspomnienie młodości. „Ja” mówiące znajduje się na zewnątrz tego obrazu, obserwuje jego bohaterki, czyli siebie sprzed lat. Linearność czasu zostaje zastąpiona przez cykliczność, w ramach której możliwy jest powrót do form wcześniejszych i tym samym ciągle stawanie się. Zarysowuje się tutaj starożytne rozumienie „wiecznego powrotu” jako swoistego „kołowrotu” – koncepcji zakładającej okresowe powstawanie, rozwijanie się i giniecie światów (powtarzane niezliczoną ilość razy)¹⁷. W wierszu Marjańskiej mamy do czynienia z powrotem niejako wewnątrz archetypu, dzięki czemu on wciąż aktualizuje się, zapewniając sobie trwałość.

Zataczanie kręgu to konfrontacja młodości ze starością, które potrafią działać się jednocześnie, stając się ze sobą tożsame:

krąg zatoczyło życie
wraca do początku
nogi stają się chwiejne
wypróbowują kroki
w dziecinnym zadziwieniu¹⁸.

Dobitnie ukazuje to również wiersz *Druga podróż* z tomu o tym samym tytule:

[...] Odtąd poruszamy się wstecz:
tym samym torem ruszamy w drogę powrotną
ku źródłom, ku narodzinom.
Czas cofa się razem z nami
słabniemy, malejemy
wnikamy w łono ziemi
embrionem¹⁹.

Tożsamość ta wykracza poza pospolicie rozumiane wspomnianie, bowiem ma zdolność zrównywania życia ze śmiercią, rozpadu ze stawaniem się oraz skończoności z wiecznością. Zataczając koło, tożsamość nigdy się nie kończy, na wieki ukonstituowana w *sacrum*.

Przestrzeń *sacrum*

Czas sakralny znajduje swój przyczółek w przestrzeni *sacrum*, tworząc niezwykłą czasoprzestrzeń. Najznakomitszym utworem, który łączy w sobie obie kategorie sakralne, jest poemat *Przed wiekami, przed chwilą*.

Czas, zagęszczając się (zrównując przeszłość z teraźniejszością i przyszłością), konstituuje przestrzeń. W poemacie Marjańskiej przestrzenią tą jest ogród, w którym dochodzi do spotkania czasów, a tym samym do wyłonienia się wiecznej teraźniejszości. Przestrzeń ta kojarzyć się może z potocznie rozumianym niebem,

¹⁷ Zob. A. Podsiad, *Słownik terminów...*, s. 927.

¹⁸ L. Marjańska, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 22.

¹⁹ *Taż*, *Druga podróż*, Warszawa 1977, s. 54–55.

w którym przebywają dusze zmarłych, ale również z mityczną krainą, sytuującą się na granicy realności, baśni i mitu. Podmiot liryczny oprowadza czytelnika tylko pozornie po wyłącznie sobie znanych przestrzeniach, budując je jednak bliskimi każdemu z nas symbolami, znakami kultury i archetypami. O uniwersalności utworu świadczy fakt, iż pomimo jego biograficznego charakteru nie sprawia czytelnikowi trudności konkretyzowanie obrazów swoimi własnymi wyobrażeniami.

Poemat składa się z trzynastu części. W części pierwszej ukazany zostaje zaniedbany ogród, którego furtkę otworzyć można zardzewiałym kluczem. Klucz ten nosi na sobie znaki czasu, ale pozwala przenieść się poza czas. To, co dane nam fizycznie, otwiera przed nami drzwi do przestrzeni mentalnych, posiadając tym samym cechy każdego świętego symbolu. Za chwilę bowiem dowiadujemy się, że ogród zamknął się *przed wiekami, przed chwilą*²⁰. Czas więc znów okazuje się nie być czasem linearnym, rządzi się swoimi prawami, wdzierając się w przestrzeń. Pierwszym, wyraźnym obrazem, który wyłania się z tej poetyckiej opowieści, jest postać chłopca siedzącego pod drzewem:

[...] siedzi od lat pięćdziesięciu i nie wie,
że skończył szkołę, wsiadł na konia,
dostał kulę pod Kutnem²¹.

Widzimy tutaj również opadający liść, który musi zżółknąć, ale i stać się później pokarmem dla innych roślin – leśną ściółką. W ten sposób ogród jest żywicielem sam dla siebie i zapewnia sobie trwałość.

Drużga część poematu opisuje postać matki zajmującej się ogródkiem. Kobieta ta potrafi przenikać przestrzenie świata zmarłych i snu, niczym *dzika kobieta*, poruszać się pomiędzy nimi, tak by nad owymi światami nieustannie panować i nie dopuścić do zachwiania ich prawami i nieuprawnionego wkroczenia do nich osób, które „mają jeszcze czas”:

ona woli we śnie
przychodzić do mnie, odwiedzać świat żywej
[...] – Nie przychodź jeszcze. Jeszcze masz czas.
Jutro²².

Część trzecia podkreśla charakter opisywanej przez Marjańską przestrzeni, której obce są *reguły gry*:

W ogród, w gęszcz – jak powrócić? Pomiędzy nich wszystkich
zgromadzonych tam nie według wieku
czy alfabetu – porządek obcy jest regułom gry.
Schodzą się przypadkowo, z różnych domów, z różnych
przystanków tramwajowych, ulic, szpitali, kołysek²³.

²⁰ L. Marjańska, *W koronie...*, s. 63.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 64.

²³ Tamże.

Opowieść zaczyna przypominać wędrówkę po piekle Dantego, które składa się z dziewięciu kręgów. Tutaj również mamy do czynienia z kręgami, a konkretnie z warstwami – przestrzeń rozrasta się nie tylko po powierzchni, ale i w głąb, co umożliwia zejście w najmroczniejsze i najbardziej pierwotne obszary ludzkiej egzystencji – w miejsce spotkania życia ze śmiercią:

Upadają warstwami zgromadzeni na tym placu:
tych na górze ścina karabin maszynowy,
tych pod spodem przygniata ich ciężar.
Już się go nie pozbędą.

W dolnej warstwie mój ojciec
przeżywa swoją śmierć,
która przyjdzie po niego za dziesięć lat²⁴.

Kolejne części utkane są z coraz mocniej akcentowanych elementów grozy, wobec której człowiek pozostaje bezradny. Babka Rozalia pochyla się nad grobami swoich zmarłych młodo dzieci, gdy śmierć czai się w zakamarkach ogrodu, niczym wąż w krainie Eden. *Kuzynka – łakoma życia malinowa panna*²⁵ nosi w sobie nowotwór, rozstrajający się niczym grzech w jej dziewiczych wnętrznościach. Ta dziewiętnastoletnia dziewczyna umiera nagle porównana do Ofelii z obrazu *Johna* Everetta Millaisa i zatrzymana w stanie śmierci na wieki:

Dziewiętnastoletnia leżała w białym welonie mgły
nieruchoma, przejrzysta jak sopel,
włosy jeszcze płonęły południowym słońcem,
ale grabarz przysłonił je zielskiem
mówiąc: Biedna Ofelia
Od tamtej chwili, od wieków
sadzawka zaczęła ciemnieć, zarastać planktonem [...] ²⁶.

Uczucie grozy i oczarowania wzbudza postać olbrzyma, kołyszącego w hamaku z pajęczyny małą, czteroletnią dziewczynkę, by zaraz potem ujrzyć jej śmierć. Najbardziej niepokojący jest jednak obraz szósty, z niego wyłania się postać szaleńca, który poprzez urojenie czyni przestrzeń, w której się znajduje, podwójnie zagadkową. Marjańska rysuje wizerunek człowieka paranoicznie lekającego się piekła. Sfera *sacrum* okazuje się znacznie go przerastać, niczym profana, który nie jest przygotowany na takie spotkanie:

Przez chwilę, przez wiek
stoisz nad czeluścią rozwartą jak pysk
hipopotama, śmierząca, różową,
orchidee obłędu rozchylają płatki²⁷.

²⁴ Tamże, s. 65.

²⁵ Tamże, s. 66.

²⁶ Tamże, s. 67.

²⁷ Tamże, s. 69.

Autorka buduje przestrzeń *sacrum*, posługując się wieloma symbolami umożliwiającymi czytelnikowi tropienie sensu. W części dziesiątej takim symbolem jest klepsydra odmierzająca czas metafizyczny:

[...] tutaj w ogrodzie,
rozsypuje się znowu
w jutro, wczoraj, dzisiaj,
ziarnka nadziei, miłości i wiary²⁸.

Kolejnym symbolem jest labirynt, będący specyficznym typem przestrzeni. Tutaj ogród został porównany do labiryntu greckiego Minotaura. Nie dziwi odwołanie się do mitu, ponieważ, jak pisze Jerzy Jarzębski (w tym przypadku o Schulzu, który obficie korzystał z dobrodziejstw mitów):

Labirynt stanowi jedną z dwóch najważniejszych form przejawiania się przestrzeni (obok różnych wersji przestrzennego porządku); kojarzy się zazwyczaj u Schulza z nocą, marzeniem, zejściem do głębokich warstw psychiki lub kulturowej tradycji²⁹.

Podobnie u Marjańskiej labirynt jest znakiem ukrytych we wnętrzu człowieka pierwotnych doświadczeń. W poemacie z labiryntu wyłania się obraz matki, która – już martwa, ale wciąż żywa – próbuje nawiązać kontakt z synem, tak samo uwikłany w labirynt historii i cierpienia jak ona:

„Nie wolno mi cię pocałować, synku”.
„Mutter, opowiedz mi o Grecji. Kreta
jest mi obca, zginę w labiryncie
Minotaura, jeśli nie rzucisz mi nici Ariadny”.
„Nie zdążyłam nauczyć cię matczynej mowy,
synku, gdy weszłam w labirynt ogrodu.
I nie wiem nic o Grecji”³⁰.

Bardzo ważnym symbolem *sacrum*, który pojawia się w utworze już w części czwartej, a w rezultacie stanowi wyjaśnienie sensu całego tekstu i tytułu tomu, jest *drzewo życia*, rozumiane w kulturach pierwotnych jako *axis mundi*. Ów środek świata łączy sferę *sacrum* i *profanum*, spaja życie ze śmiercią, przemijanie z wiecznością. Babcia Rozalia z modlitewnikiem w dłoni wchodzi w drzewo niczym we wrota katedry, nie dostrzegając, że jest w ogrodzie³¹. W części jedenastej Marjańska pisze o drzewie genealogicznym, które rozrasta się od Serbii po Bałtyk – niektóre jego konary uschły, inne wciąż żyją, rodząc nowe liście³².

Symbol drzewa obecny jest w niemalże każdej społeczności pierwotnej i religii. Już starożytni Egipcjanie wierzyli, że z drzew rodzą się bogowie (Horus z akacji, Re z sykomory, Wepwawet z tamaryszku), ale bóstwa drzew opiekowa-

²⁸ Tamże, s. 71.

²⁹ *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiak, Gdańsk 2003, s. 186.

³⁰ L. Marjańska, *W koronie...*, s. 70.

³¹ Zob. tamże, s. 66.

³² Zob. tamże, s. 72.

ły się również krainą umarłych³³. Widać więc wyraźnie związek życia ze śmiercią. Także ludy celtyckie widziały w drzewie symbol łączności świata niższego z wyższym w nie mniejszym stopniu niż Majowie. Symbol ten pojawia się nie tylko w wierzeniach ludów pierwotnych, ale również w chrześcijaństwie. To przecież Jezus umiera nie na krzyżu, ale właśnie na *drzewie życia*, bowiem powstaje z martwych, wyzwala człowieka od grzechu, przebacza oprawcom. U Marjańskiej następuje utożsamienie drzewa z przestrzenią *sacrum*:

[...] słyszę głos wnuka Szymona, stanowczy,
przekonany, że wszystko jest możliwe,
nawet wdrzewowstąpienie z korzeni w koronę:
„przyjdź tutaj do mnie”³⁴.

„Wdrzewowstąpienie” wydaje się doskonałą metaforą i podsumowaniem powyższych rozważań. Dzięki symbolowi możliwe jest zanurzenie się w czasoprzestrzeni *sacrum*, odkrywanie jej archetypicznych sensów. Drzewo u Marjańskiej jest więc drzewem genealogicznym człowieka jako takiego, symbolem życia i śmierci, miejscem spotkania wieczności z doczesnością, wykraczającym poza fizykalnie rozumiany czas i przestrzeń. Ogród okazuje się drzewem życia, drzewo życia ogrodem, który „nie zna granic, rozrasta się wszędzie”³⁵, ujawniając archetypiczny porządek wszechrzeczy.

* * *

Przykładów na zaprezentowane przeze mnie rozumienie czasu i przestrzeni w poezji Marańskiej jest niezwykle dużo. W tym miejscu mogłam pozwolić sobie tylko na interpretację zaledwie kilku utworów, pomijając chociażby kwestie przestrzeni snu, który u Marjańskiej jest pośrednikiem między *sacrum* a *profanum*. Na zakończenie chciałabym powrócić do archetypu *dzikiej kobiety*, bez wytropienia którego nie udałoby się zinterpretować czasu i przestrzeni w sposób, który proponowałam. Estés pisze:

Dzika kobieta jako archetyp jest niepowtarzalną, niewyrażalną mocą zawierającą w sobie bogactwo idei, obrazów i szczególnych znaczeń dla ludzkości³⁶.

Marjańska tworzy postać kobiety, która w takich znaczeniach porusza się swobodnie. Pomimo postępującej laicyzacji społeczeństw, zachłysłenia się postmodernistyczną estetyką, poezja wciąż zachowuje szkielet, na którym od początku budowana była sztuka – fundament duchowości porządkującej codzienne doświadczenie. Niech więc ten cytat posłuży za podsumowanie niniejszego tekstu:

Wyrwana z pradziejów
z głębin

³³ Zob. *Święte symbole. Ludy. Religie. Misteria*, red. R. Adkinson, Warszawa 2009, s. 40.

³⁴ L. Marjańska, *W koronie...*, s. 72.

³⁵ Tamże, s. 69.

³⁶ C.P. Estés, *Biegnąca...*, s. 38.

chłodnego morza
wracam na ziemię
bosymi stopami
stoje w rzeczywistości³⁷.

Bibliografia

- Caillois R., *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995.
Estés C.P., *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001.
Marjańska L., *Blizna*, Warszawa 1986.
Marjańska L., *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
Marjańska L., *Druga podróż*, Warszawa 1977.
Marjańska L., *W koronie drzewa*, Warszawa 1979.
Marjańska L., *Żywica*, Warszawa 2001.
Podsiad A., *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2001.
Rega A., *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Kraków 2001.
Słownik schulzowski, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiak, Gdańsk 2003.
Święte symbole. Ludy. Religie. Misteria, red. R. Adkinson, Warszawa 2009.

Kategorie czasu i przestrzeni *sacrum* w poezji Ludmiły Marjańskiej

Streszczenie

Artykuł ukazuje kategorie *sacrum* w poezji Ludmiły Marjańskiej. Świętość jest tutaj silnie związana z kobiecością i archetypicznością. Autorka artykułu na podstawie wierszy częstochowskiej poetki analizuje postać dzikiej kobiety, która porusza się w przestrzeni i czasie *sacrum* i *profanum*.

Słowa kluczowe: archetyp, Dziką Kobieta, przestrzeń sakralna, przestrzeń świecka.

Sacrum's time and space themes in Ludmila Marjańska's poetry

Summary

The author proposes an interpretation of poetry Ludmila Marjańska which follows the trail of mythical and archetypal idea, examines the concept of time and space in the works from the perspective of religious idea, examines manifestations of the sacred in it, especially however asks the structure of the female, which sees the archetypal elements of Wild Women.

Keywords: sacred, archetype, Wild Women, sacred space, secular space.

³⁷ L. Marjańska, *Żywica*, s. 12.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.05>

Anna TOMZIK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Metaforyka światła w twórczości Ludmiły Marjańskiej. Szkic

Chciałbym opisać najprostsze wzruszenie [...]
ale nie tak jak robią to inni
sięgając po promienie deszczu albo słońca
chciałbym opisać światło
które we mnie się rodzi [...].

Z. Herbert, *Chciałbym opisać, Hermes, pies i gwiazda*, 1957

W badaniach nad polską poezją możemy wskazać wiele prób interpretacji symboliki światła, bowiem dzięki swej bogatej semantyce stało się ono motywem nie tylko intrygującym, ale też ogromnie pojemnym znaczeniowo, a przez to dającym twórcy szeroką możliwość artystycznego wyrazu. Światło, powszechnie uznawane za symbol boskości, wprowadza element świata duchowego, jednocześnie będąc tą siłą, która w myśleniu kosmogonicznym rozprasza mroki pierwotnego chaosu. Wskazuje ono zatem przeważnie na wartości pozytywne, wiążące się z dobrem, szczęściem, mądrością, natchnieniem, intuicją czy kontemplacją. W ujęciu psychologicznym doznanie iluminacji wiąże się z pewnego rodzaju objawieniem – uświadomieniem sobie świetlistego centrum wewnętrznej duchowej siły, która napawa człowieka swoistą mocą twórczą¹. Z perspektywy czysto fizycznej, dzięki specyficznej budowie oka oraz teorii fal, światło umożliwia widzenie barw, wywołując różnorodne wrażenia natury estetycznej. Choć, jak podkreśla Anna Wydrycka, jest ono nie tylko tym elementem, który potęguje bogactwo poszczególnych tonacji, ale może też być czymś zupeł-

¹ Zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 415; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 408.

nie przeciwnym, wydobywającym „niestałość i zjawiskowość barwnego świata”, przepełnionego fałszywą złudą kolorów. Światło staje się jedynym pierwiastkiem stałym, który pomimo tego, iż jest bezcielesny i niematerialny, warunkuje prawdziwość i realność otaczającego nas świata². Symbolika świetlna, z jednej strony, kryje niezaprzeczalną moc i siłę, którą można wiązać z życiodajną funkcją słońca czy też związkami z Absolutem, z drugiej jednak – posiada znamiona tajemniczej ulotności i niewyraźności. Wiek XVIII był czasem, kiedy owa „pozytywna semantyka” została niemal ostatecznie wyczerpana, co uniemożliwiło tym samym dalszą jednoznaczną jej kontynuację. Píše o tym Magdalena Bąk, podkreślając, iż *siècle des lumières* prowadził do swoistego przewartościowania kategorii światła, które przestało być jedynie „metaforą powszechnie aprobowanego procesu dochodzenia do prawdy na drodze rozumowej”³, a stało się sygnałem tego, co nieznane i nieuchwytne. Wszelkie próby jego artystycznego ujęcia są bardzo trudne, być może zresztą nawet niepożądane, wobec wielości dróg, jakie kryje w sobie przed twórcą owa metafora.

Podążając tropem wyznaczonym przez Allena Tate’a, możemy porównać światło do muchy pojawiającej się w *Idiocie* Dostojewskiego, która w powieści staje się pretekstem do szerszych rozważań natury egzystencjalnej. Kreacja owada, przywołana przez teoretyka literatury, pozwala wysnuć wniosek, iż poznanie świata rzeczywistego może nastąpić nie poprzez jego bezpośrednią obserwację, ale przez spojrzenie na krążącego w powietrzu owada. *New Criticism*, odrzucając intencjonalność i afektywność interpretacji, upatruje w nich zagrożenie dla autonomii dzieła, a to z kolei uprawnia nas do wielości jego odczytań, z jednym tylko zastrzeżeniem, iż tekst ma stanowić byt harmonijny i autonomiczny, na podstawie którego budujemy nasze rozumienie⁴. Zatem interpretację tekstu literackiego można rozpocząć od dowolnego szczegółu, który doprowadzić nas może do zagadnień fundamentalnych⁵. W niniejszym szkicu punktem wyjścia, otwierającym perspektywę dalszej lektury, będzie metafora światła w twórczości Ludmiły Marjańskiej.

Pisarka i tłumaczka z Częstochowy, mimo że przez wielu uznawana za fenomen współczesnej poezji polskiej, długo oczekiwała na uznanie⁶. Twórczość jej jest o tyle odmienna, iż przeciwstawia się wszelkim awangardowym poety-

² Zob. A. Wydrycka, „Rymów gałgunczki skrzydlate...”. W *świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 39.

³ M. Bąk, *Światło lub ciepło. Krótka historia jednej metafory*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6, s. 47.

⁴ A. Tate, *Mucha w powietrzu. Dywagacje o wyobraźni i świecie rzeczywistym*, przeł. J. Piasecka, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 234 i nn.

⁵ M. Bąk, *Światło lub ciepło...*, s. 55.

⁶ Por. T. Gieryski, „Żywica” *Ludmiły Marjańskiej*, „Aleje 3. Dwumiesięcznik Kulturalny Częstochowy” 2001, nr 36. Podobną opinię wyrażał P. Matywiecki, *Posłowie*, [do:] L. Marjańska, *Spotkanie z Weroniką*, Warszawa 1999, s. 93.

kom, składając hołd konwencjom tradycyjnym, lekko anachronicznym, z wyraźnym nawiązaniem do *Skamandra*:

Zdana na siebie, czytałam dużo, pisałam źle, ale z uporem. I tak w 1958 roku udało mi się wydać pierwszy zbiorek *Chmurne okna*. Jednak pisanie wierszy nie nauczył mnie ani Przyboś, ani Tuwim, ani nawet przyjazny młodemu Jan Śpiewak, który dziwił się, że wojna nie znalazła się w moich wierszach. Pisanie nauczyło mnie doświadczenie. Zrozumiałam, że wiersze wyrastają z przeżyć, z pamięci, z doznań, z tego wszystkiego, co nas spotyka. Powstają z głębi nas samych i domagają się wyrazu⁷.

To właśnie w owej intymności doznań kryje się ujmujący wizerunek współczesnego człowieka, poeta nie dokonuje bowiem radykalnego oddzielenia „estetyczności” poezji od rzeczywistego świata. Przeciwnie, wyznaczenie liryczne staje się pewną egzemplifikacją doświadczeń osobistych, które często przechodzą w wymiar uniwersalny. Poezja Marjańskiej, pomimo tego, iż tak bliska jest codziennemu życiu, ma swoistą metafizykę, którą należy rozumieć jako ciąg nurtujących pytań o byt: idei, człowieka czy rzeczy. W pytaniu o byt pojawia się wyraźny sygnał tego, jak jednostka egzystuje w otaczającej ją przestrzeni. Zostaje tu wprowadzona naga twarz ludzka, świadoma siebie, swych doświadczeń i przemijania. Jest to więc twórczość z założenia swego subiektywna, choć jednocześnie obiektywizująca „ja” w stosunku do przedstawianego świata. Z każdego, nawet najdrobniejszego szczegółu wynurza się wizja, która przedziera się przez warstwę stereotypowych obrazów i myśli, dając świadectwo pierwotnych, realnych przeżyć. Piotr Matywiecki pisał:

Można czytać poezję Ludmiły Marjańskiej jak ogromny wąwóz doświadczeń, słów, obrazów, wryty przez jednego człowieka we wspólnej ziemi ludzkiej mowy, powszechne-go ludzkiego losu. Stajemy nad takim wąwozem, podziwiając jego piękno, lękając się rozpadliny. Czasami wąwóz jest niewidoczną nieomal szczeliną – i dopiero tuż nad nim widzimy jego głębokość⁸.

Owa twórczość, tak bliska naturze i codzienności, stała się swoistą afirmacją, zarówno życia, jak i ludzi⁹. Głęboka refleksja nad sensem bytu bardzo często ukryta zostaje pod prozaiczną sytuacją liryczną, która otwiera przed czytelnikiem różnorakie możliwości interpretacji. Podejmując się lektury wybranych utworów, możemy podążać tropem konkretnego szczegółu, przyciągającego naszą uwagę, a który może okazać się kluczem do odczytania całości.

W świecie poetyckiego obrazowania, stworzonym przez Marjańską, elementem szczególnym, który może zaprowadzić nas do fundamentalnych wniosków, jest metafora światła. To właśnie na niej skupię się w niniejszym szkicu. Nie będzie to rzecz łatwa, bowiem – jak na wstępie próbowałam zaznaczyć – samo

⁷ Podaję za: T. Ferenc, Z. Jankowski, *Goście Teresy Ferenc i Zbigniewa Jankowskiego – Ludmiła Marjańska*, „Topos. Dwumiesięcznik Literacki” 1997, nr 5/6 (36/37).

⁸ P. Matywiecki, *Posłowie*, s. 93.

⁹ Zob. E. Hurnik, *Z częstochowskiej ziemi na „literacki Parnas”*. *Antologia wierszy Władysława Sebyły, Jerzego Lieberta, Haliny Poświatowskiej, Ludmiły Marjańskiej*, Częstochowa 2006, s. 56.

światło kryje w sobie pierwiastki tak sprzeczne i niejednoznaczne, iż trudno dokonywać tutaj jakichkolwiek łatwych generalizacji. O tym, jak intrygująca jest świetlista metafora, świadczyć może to, iż na czternaście tomów wierszy poetki aż trzy nawiązują samym tytułem do interesującego mnie problemu. Pierwszym z nich jest *Gorąca gwiazda*, wydana w roku 1965. W tomiku tym pobrzmiewa prawdziwy zachwyt nad otaczającym nas światem, który, w mniemaniu osoby mówiącej, przesycony jest harmonią i pięknem. Sama tytułowa „gwiazda” ma pozytywne kulturowo konotacje, bowiem może ona oznaczać nie tylko pierwiastki duchowe, ale też ideał, szczęśliwość, nadzieję¹⁰. Ponadto – dzięki swym właściwościom fizycznym – wysyła ona promieniowanie świetlne, a więc jednocześnie może być uznawana za źródło światła, wskazującego ludziom drogę. Należy zauważyć, że tom ten, w kolejności drugi, stanowi świadectwo pewnego świata wartości, ukształtowanego na podstawie doświadczeń wojennych. Mieszczą się w nim utwory będące wyraźnym manifestem realizacji elementarnych potrzeb człowieka, które przejawiać się mogą w najprostszyc czynnościach dnia codziennego. Symbol „gwiazdy” został dodatkowo wzmocniony epitetem „gorąca”, który łączy światło z ciepłem. Owe właściwości pozwalają domyślać się, iż tytuł ten nawiązywać może bezpośrednio do słońca, będącego największą świecącą gwiazdą. Metafora solarna zazwyczaj ewokuje przekonanie o boskiej sile, która nadaje życiu sens. Może ona oznaczać nie tylko pierwiastek duchowy, kreacyjny, często jest też utożsamiana z wędrownką. Takie dosłowne odczytanie mogłoby nawiązywać do wierszy będących rezultatem podróży do Ameryki, jaką odbyła poetka. Przenośnie owa wędrownka symbolizować może budowanie określonego światopoglądu, który wspiera się na doświadczeniach pozornie błahych i mało znaczących, niemniej jednak, z perspektywy jednostkowej, fundamentalnych.

Metaforyka świetlna w omawianych tomach przebierać może różne postacie. Jej diametralną przemianę dostrzec można w zbiorze *Zmrożone światło*, wydanym w roku 1992. Jest to tom o tyle szczególny, że wywołał on duże zainteresowanie krytyków. Iwona Smolka pisała następująco:

Od tomu *Zmrożone światło*, poprzez *Prześwit*, następuje gwałtowny przełom w jej twórczości, która się oczyszcza, sublimuje, pozbywa zbędnych dopowiedzeń, zbyt dużej ilości obrazów, ucieka od dydaktyzmu. Namysł nad egzystencją jest precyzyjny i lapidarny¹¹.

Niemniej jednak światło, w samej formule tytułowej, zostaje pozbawione swej esencji. Ono już nie ogrzewa, a zatem nie jest w stanie rozproszyć mroków codzienności, wytyczyć jasnych ścieżek postępowania. Jak zauważa cytowana badaczka, wraz ze światłem wyparty zostaje dydaktyczny charakter wypowiedzi poetyckiej, która jednocześnie otwiera się na przyszłość i radość istnienia. Te-

¹⁰ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 105 i nn.

¹¹ I. Smolka, „Światło nad wodami” [Ludmiła Marjańska], [w:] tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 47.

matem szczególnym w owym zbiorze stają się śmierć i przemijanie, które unieruchamiają tytułowe światło, „zamrażając” je. Nie prowadzi to jednak do całkowitego unicestwienia. Staje się ono bowiem symbolem tłącej się w człowieku energii życiowej, pełnej mądrości i pogody ducha.

Tytułem ostatnim, na który warto byłoby zwrócić uwagę, jest zbiór *Prześwit* (1994). Jego tonacja utrzymana jest w egzystencjalnej zadumie nad nieuniknionym upływem czasu, co uwidacznia się zarówno poprzez ujmującą ciszę, jak i skupienie pełne rozważań i emocji. Sama formuła tytułowa oznaczać może przełamanie ciemności, które nastąpiło po wcześniejszym „zamrożeniu” światła. Daje ono wrażenie rodzącej się nadziei, a jednocześnie pogodzenia z otaczającą rzeczywistością. Smuga światła, rzucona przez niewielką szczelinę, zazwyczaj oświetla określony fragment przestrzeni, wyodrębniając go z mroku. Czyniąc tak, naznacza ona ów element „szczegółowością”, pozwalając tym samym dojrzeć konkretne jego cechy. Tak też dzieje się w przypadku wspomnianego tutaj tomu: autorka, konstruując tytuł, zwraca uwagę odbiorcy na pewną problematykę, która – pomimo że istnieje rzadko – staje się materią świata poetyckiego. Dopiero przeblask światła, ulotny i kruchy, pozwala dojrzeć w ludzkiej egzystencji obraz pogodzenia się ze starością i przemijaniem.

W szkicu tym nie noszę się z zamiarem całościowego omówienia metaforyki świetlnej w twórczości Marjańskiej, gdyż jest to zagadnienie nazbyt obszerne. Zdecydowałam się na wyodrębnienie kilku wierszy, które pozwolą odtworzyć ukrytą w tej poezji osobliwą historię, w której światło stanowi kluczową rolę. Kierując się chronologią, należy sięgnąć po pierwszy tom poetki, a więc *Chmurne okna* z roku 1958. Píše o nim Matywiecki w następujący sposób:

Debiut późny, bo Marjańska należała do tej formacji wewnątrz okaleczonego pokolenia wojennego, która długo musiała czekać na ozdrowienie. Ani żywiołowa radość z faktu, że się przeżyło, ani urzędowy optymizm odbudowy kraju nie stał się lekiem. Poetka w sobie samej poszukiwała lekarstwa, a opatrunek musiał być położony głęboko, na nagim sercu, nie na powierzchni wrażeń¹².

W takiej atmosferze powstał wiersz *Obok*, w którym zderzone zostały dwa poetyckie obrazy – ciemny i jasny. Ów dualizm zasadza się nie tylko na kreacji przeciwstawnych przestrzeni, ale też na grze światłem, które ulega zmianie wraz z rozwojem sytuacji lirycznej:

Oniemiała, zwrócona ku grobom,
przez lat wiele przechodziłam obok,
nim o brzasku dnia, w szarym świetle
przywrócone pokochałam życie¹³.

Brzask ma tutaj wyraźne funkcje oczyszczające, jest elementem przełamującym niejako mrok nocy, jednocześnie dokonującym przemiany duchowej. Pod-

¹² P. Matywiecki, *Posłowie*, s. 93.

¹³ L. Marjańska, *Obok*, [w:] tejsze, *Chmurne okna*, Warszawa 1958, s. 11.

miot liryczny może być utożsamiany z kobietą, która na skutek nieokreślonych, ale zapewne tragicznych wydarzeń stała się żyjącym cieniem, niemym i ciągle spoglądającym wstecz. Owo przejmujące odcięcie się od rzeczywistości – funkcjonowanie gdzieś obok – z głową ciągle zwróconą ku przeszłości, umieszczone zostaje przez podmiot w ciemnościach nocy. Symbolem tego są „groby”, naznaczone cierpieniem, udręką oraz przejmującym milczeniem. Użycie liczby mnogiej pozwala sądzić, iż nie mamy tutaj do czynienia z jednostkową śmiercią bliskiej osoby, a raczej z unicestwieniem zbiorowości, które mogło być wynikiem wojny. Mogiły stają się znakiem bólu, załamania pewnego systemu wartości, a fakt, iż przedstawione są w ciemnościach nocy, potęguje zagubienie milczącego człowieka. Dopiero pierwsze promienie są w stanie przebudzić go, przywracając tym samym do utraconego życia. W wersach tych pobrzmiewa swoista deklaracja osoby symbolicznie zmartwychwstałej, która rozpoczynając swą nową ziemską wędrówkę, bezgranicznie ją zaakceptowała i pokochała. Wschód słońca rozjaśnia ciemności minionych dni, dając nadzieję na jasną, lepszą przyszłość. W owym brzasku kryje się również przeświadczenie, że każdy kolejny dzień może okazać się lepszym od poprzedniego, dając człowiekowi szanse na nowe przeżycia.

Historia, jaką Marjańska opowiada w kolejnych tomach, układa się w całość, w której podmiot liryczny – często utożsamiany z samą autorką – mówi o doznaniach i wartościach istotnych z perspektywy uniwersalnej. Utworem szczególnym na tym tle jest wiersz *Światło* (*Prześwit*, 1994). Odnaleźć w nim można obraz czasów dawnych, ujawniających się w postaci symbolicznych przedmiotów, które następnie zostają skonfrontowane z sytuacją współczesną:

Czy to wciąż ja – ta sama,
która wiozła peemkę spod Gorzkowic,
gryps z łódzkiego więzienia,
bochen chleba z Supraśla,
antyradziecki poemat z Chicago?

Teraz
koniczynka z Irlandii,
niebieski wiatraczek z Delft [...]

i światło –
światło nad wodami¹⁴.

Motywy spajających obie strofy jest podróż, która może być rozpatrywana na kilku płaszczyznach: po pierwsze, jest to wyprawa natury historycznej – zwrot w kierunku zdarzeń minionych, pełnych niebezpieczeństw i przemocy. Po drugie, będzie to podróż w sensie geograficznym, której symbolem są wymienione w wierszu przedmioty oraz nazwy poszczególnych miejscowości i krajów. Wreszcie, po trzecie, będzie to wyprawa w głąb siebie: osoba mówiąca pyta

¹⁴ L. Marjańska, *Światło*, [w:] tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.

o swą jednostkową tożsamość w świetle postępujących przemian ludzkości. Pytanie postawione w początkowym wersie: „Czy to wciąż ja – ta sama [...]?” – zostaje poetycko skomentowane słowami zamykającymi utwór, które sygnalizują to, co obecnie stanowi esencję życia, a więc „światło nad wodami”. Metafora ta oznaczać może pełnię, objawienie, które człowiek osiąga, zbierając różne doświadczenia, poczynając od tych granicznych – jak wojna, głód, aż po prozaiczne – jak błahie pamiątki i bibeloty z podróży. Wszystkie one składają się na jednostkową tożsamość, która z kolei nie jest bytem odrębnym, a wpisany w koleje zmieniającego się świata. Finalne światło staje się zatem symbolem „Boskości” zaczerpniętym z Biblii, w której czytamy, iż „Duch Boży unosił się nad wodami” (Gen 1,2). Ten sam „Kreator ludzkości” wypowiada słowa „*Fiat lux*”, wprowadzając tym samym ład i porządek w ziemski chaos. Podobnie dzieje się w omawianym utworze: światło staje się tu pierwiastkiem ogarniającym wszystkie indywidualne doświadczenia, nadając im sens i celowość oraz wpisując w pewne *uniwersum*. Matywiecki podsumowuje ów wiersz następująco: „Taka jest poetycka i ludzka podróż Ludmiły Marjańskiej: od okrutnych doświadczeń, przez piękno, do skromnej, wiarygodnej mistyki”¹⁵.

Ów blask nadziei obecny w *Prześwicie* otwiera świat poetycki na sferę metafizyki. Ta z kolei umożliwia spojrzenie na człowieka jako na byt, dla którego ziemska wędrówka jest jedynie czymś „pomiędzy” w całym *kontinuum* istnienia. Taką rolę światła można dostrzec w wierszu *Pomiędzy nocą a dniem*, w którym uchwycony został niezwykle ulotny moment przebudzenia ze snu. Świt, rzucający delikatne promienie na przyrodę, rozmywa niepewnie mroki ciemności, budząc świat do życia. Tworzy pejzaż migotliwego poranka, w którym pojawiają się kos, sroka oraz liczne dźwięki natury, przedzierające się przez resztki sennej aury. Jest to moment graniczny, w którym rozgrywa się symboliczna walka pomiędzy mrokiem a jasnością:

[...] tej przestrzeni pomiędzy,
w szczelinie
bielejącej na krawędzi jawy.
Dziwność świata. I pragnienie snu,
niepoważnej ucieczki w noc.
Lecz powoli znika
lęk przed życiem,
jakby wieczność ktoś nam dał ze świtem¹⁶.

Zatem światło poranka przynosi zapewnienie cykliczności i nieskończoności natury: pozwala to pokładać nadzieję, iż kolejny dzień otwiera przed człowiekiem nowe perspektywy. Świt jawi się jako metafora początku, który pozwala wierzyć, że nie warto popadać w uśpienie, lecz trzeba walczyć o każdą nadchodzącą chwilę.

¹⁵ P. Matywiecki, *Posłowie*, s. 94.

¹⁶ L. Marjańska, *Pomiędzy nocą a dniem*, [w:] *też*, *Prześwit*.

I ta ufność, że przemienność zdarzeń
hieroglify losu wymaże
i na czystej tablicy wypisze
białą kredą w jaśniejącym świetle
swoje Credo Wielki Nauczyciel.

Dostrzec zatem można całkowitą akceptację losu i tego, co przyniesie budzący się do życia dzień. Pobrzmiewa tutaj echo Arystotelesowskiego poglądu, iż umysł ludzki to *tabula rasa* – czysta karta – wypełniana z czasem przez doświadczenia i przeżycia codzienności. Osoba mówiąca wyraża całkowitą zgodę na to, co ją czeka, zawierając tym samym „Wielkiemu Nauczycielowi”, który w jasnym blasku poranka zapisuje „swoje Credo”. Owa symboliczna scena może być odczytywana jako deklaracja ufności w Boży plan, w którym ujęte zostały zarówno losy indywidualne, jak i zbiorowe. Światło jest pierwiastkiem, na którym wspiera się cała przestrzeń sakralna wprowadzona do utworu, to ono bowiem przełamuje mroki nocy, umożliwiając Stwórcy działanie. Metaforyka solarzna zostaje tutaj nasycona witalizmem, siłą kreacji i energii, które całkowicie przepełniają pejzaż świtu. Natura, wraz z pierwszymi promieniami słońca, staje się lustrem, odbijającym przemianę duchową, o której mówi podmiot. Brzask poranka wyrывa znużoną duszę ze snu, dając jej siłę do zmierzenia się z tym, co przyniesie los.

Utożsamienie światła ze sferą *sacrum* dokonuje się za pomocą zupełnie odmiennych środków i wizji, niż dzieje się to u innych twórców¹⁷. Przykładem mogą być wiersze Bronisławy Ostrowskiej, w których światło najczęściej zostaje zrównane ze słońcem, posiadającym ogromną siłę i moc. Dzieje się tak dlatego, iż jest ono ukazane jako obiekt kultu religijnego, który spaja ze sobą światło, ciepło oraz cechy magiczne, ponadnaturalne. Warto także zwrócić uwagę na to, że słońce w tych utworach zazwyczaj pojawia się w całej okazałości – w południe – w którym osiąga apogeum, emanując blaskiem promieni¹⁸. Z takim sposobem budowania metafory świetlnej nie spotkamy się w twórczości Marjańskiej, u niej dominuje przede wszystkim pewna „impresyjność” doznania. Wyrażać się ona będzie poprzez takie formy, jak „brzask”, „prześwit”, „smuga” czy „cień”, które rzadko będą przechodzić w określenia silniejsze (a może nawet wcale). Pomimo tego, że światło jest w wielu sytuacjach lirycznych elementem niezwykle istotnym, to zachowuje ono kruchość i ulotność. Staje się metaforą filozofii życiowej, którą w swoje wiersze wpisała autorka. Jest to przeświadczenie eksponujące jasną sferę ludzkiej egzystencji, całkowicie skoncentrowaną na dobrych wartościach i zdarzeniach.

¹⁷ Zob. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 231 i nn.

¹⁸ Por. A. Wydrycka, „*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”..., s. 41–43. Podobną problematykę można znaleźć w A. Wydrycka, *Metaforyka świetlna Bronisławy Ostrowskiej*, „Ruch Literacki” 1986, nr 6, s. 473–486.

Potwierdzeniem tych słów może być utwór *Prześwit*, pochodzący z tomiku o takim samym tytule. Utrzymany on jest w konwencji onirycznej: podmiot opowiada o więzi łączącej dwoje ludzi. Jest to relacja miłosna, przesycona czułością i wrażliwością, ale odnieść można wrażenie, że coś jej zagraża:

Tylko tyle, że jesteś. Aż tyle.
Że cię można widzieć. Twoje oczy.
Bliskość. Ciepło. A wszystko na chwilę.
Zanim zbudzi mnie głębokość nocy¹⁹.

W dalszych wersach wiersza pojawia się hipotetyczne założenie, co mogłoby się zdarzyć między kochankami, gdyby sen trwał. Są to sytuacje z pozoru prozaiczne, świadczące o budowaniu uczuciowej więzi, planowaniu wspólnej przyszłości:

układasz podłogę.
W moim domu. W naszym domu. W domu²⁰.

Przestrzeń domu, wiąże ze sobą pozytywne wartości, świadczyć może o głębokim uczuciu, które połączyło bohaterów. Po tych słowach atmosfera utworu całkowicie się zmienia: dom stoi, ale nie można do niego wejść. Odnosi się wrażenie, że owe symboliczne drzwi stają się barierą oddzielającą zakochanych: mężczyzna pozostaje wewnątrz domu, a kobieta nie może przekroczyć granicy progu. W tej sytuacji nikt ani nic nie może pomóc:

I w gęstej, głębokiej nocy
prześwit. Przejście tam.
Blask niebieski²¹.

Ukojenie odnaleźć można w ciemnościach nocy: wtedy pojawia się ów tytułowy „prześwit”, dający nadzieję. Staje się on symbolem snu, który, przenosząc w inny wymiar, pozwala kochankom się połączyć, nawiązać choćby przez chwilę pewną nić porozumienia. Delikatna wiązka światła przebijającego się przez mroki nocy daje nadzieję na ocalenie bądź też powrót do szczęśliwych dni. Sen pozwala ponownie odczuć bliskość i ciepło drugiej osoby oraz przejść przez zamknięte drzwi. Tam istnieje pełnia światła, ujęta w metaforze „blasku niebieskiego”. Jeśli przyjąć, że wewnątrz domu znajduje się utracona ukochana osoba, to właśnie ona staje się źródłem magicznego światła. Podobną wizję można odnaleźć w wierszu *Jasność*, w którym z kolei mrok wiąże się z codziennością. Ta smutna, nieprzenikniona ciemność, tkwiąca w każdym dniu, może zostać pokonana jedynie dzięki obecności ukochanego, który zawsze przynosi ze sobą światło, dając otuchę i nadzieję²².

¹⁹ L. Marjańska, *Prześwit*, [w:] tejże, *Prześwit*.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Zob. A. Prosianowska, „Przez całe życie miłość?”. *Miłość w twórczości Ludmiły Marjańskiej*, [w:] (Roz)czarowanie? *Miłość i związki uczuciowe we współczesnym społeczeństwie*, red. W. Muszyński, Toruń 2009, s. 427.

Poezja Marjańskiej jest „bezradnie otwarta” na wszystko, co ludzkie, a więc doświadczenie, świadomość przemijania, wszechogarniającą niepewność losu. Ta całkowita akceptacja rzeczywistości sprawia, iż została ona uznana za „poetkę jasnej strony życia”²³. Choćby nie wiem jak „przeświećlać” poszczególne utwory, to zawsze odnajdziemy w nich, oprócz zwykłej codzienności, nadzieję na lepsze jutro, na przemianę, na miłość. Zaobserwować można, że atmosfera owej nadziei wytwarzana jest za pomocą właśnie metafory światła. Życie ludzkie pełne jest naturalnych negatywnych uczuć, które zbierają się w nas, prowadząc jednocześnie do granic wytrzymałości. Każdy może, na różnym etapie rozwoju wypadków, nie dopuścić do intensyfikacji owych emocji i w konsekwencji nie przekroczy symbolicznej granicy. W twórczości Marjańskiej spotykamy się z wieloma sytuacjami, w których zarysowane zostały negatywne doświadczenia, jednak nie są one całkowicie zanurzone w ciemnościach rozpacz i smutku, bowiem zazwyczaj towarzyszy im promień nadziei. Światło staje się zatem pewną zaporą, ratującą od upadku.

Poetka wykorzystuje nie tylko plastyczny efekt opisu, jaki daje owa metaforyka, ale również jej wartość naddaną, jaką jest sfera doświadczeń duchowych, transcendentnych. W poszczególnych utworach czytelnik może odnaleźć światło czysto fizyczne, które dodaje poetyckiemu obrazowaniu ulotnych, impresyjnych właściwości. Na tym jednak funkcja tejże metafory się nie kończy, można ją bowiem traktować jako „instrument pamięci, źródło ekspresji, środek uzewnętrzniający wewnętrzne poruszenia rzeczy ludzkiego i pozaludzkiego świata, środek psychicznej defomacji natury”²⁴. Pozwala to wysnuwać wnioski, iż światło staje się tutaj swego rodzaju fenomenem, który nie tylko ukazuje rzeczywistość, ale jednocześnie ją tworzy i objawia. Wszechogarniająca obecność metaforyki świetlnej w owej poezji otwiera nowe możliwości interpretacyjne, pokazując zarówno ulotność i impresyjność indywidualnych doznań, jak i ich uniwersalny, egzystencjalny wymiar.

Bibliografia

- Baranowska M., *Poezja jasnego dnia. Wstęp*, [do:] L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, wybór J. Krzemiński, Warszawa 2003.
- Bąk M., *Światło lub ciepło. Krótka historia jednej metafory*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2002.

²³ Zob. M. Baranowska, *Poezja jasnego dnia. Wstęp*, [do:] L. Marjańska, *A w sercu pełnia*, wybór J. Krzemiński, Warszawa 2003.

²⁴ Por. W. Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 55–56.

- Ferenc T., Jankowski Z., *Goście Teresy Ferenc i Zbigniewa Jankowskiego – Ludmiła Marjańska*, „Topos. Dwumiesięcznik Literacki” 1997, nr 5/6 (36/37).
- Gieryski T., „Żywica” *Ludmiły Marjańskiej*, „Aleje 3. Dwumiesięcznik Kultu-ralny Częstochowy” 2001, nr 36.
- Juszczak W., *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Marjańska L., *Chmurne okna*, Warszawa 1958.
- Marjańska L., *Prześwit*, Warszawa 1994.
- Matywiecki P., *Posłowie*, [do:] L. Marjańska, *Spotkanie z Weroniką*, Warszawa 1999.
- Prosiańska A., „Przez całe życie miłość?”. *Miłość w twórczości Ludmiły Marjańskiej*, [w:] (Roz)czarowanie? *Miłość i związki uczuciowe we współ-czesnym społeczeństwie*, red. W. Muszyński, Toruń 2009.
- Smolka I., „Światło nad wodami” [*Ludmiła Marjańska*], [w:] tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997.
- Tate A., *Mucha w powietrzu. Dywagacje o wyobraźni i świecie rzeczywistym*, przeł. J. Piasecka, [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczowski, oprac. Z. Łapiński, Warszawa 1983.
- Wydrycka A., „Rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Broni-sławy Ostrowskiej*, Białystok 1998.
- Wydrycka A., *Metaforyka świetlna Bronisławy Ostrowskiej*, „Ruch Literacki” 1986, nr 6.
- Z częstochowskiej ziemi na „literacki Parnas”*. *Antologia wierszy Władysława Sebyły, Jerzego Lieberta, Haliny Poświatowskiej, Ludmiły Marjańskiej*, wstęp i wybór wierszy E. Hurnikowa, Częstochowa 2006.

Metaforyka światła w poezji Ludmiły Marjańskiej. Szkic

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie funkcji metafory światła w poezji Ludmiły Marjańskiej, metafory często występującej w polskiej poezji. To symbol boskości, wyznacznik świata duchowego, symbol mądrości, natchnienia, intuicji czy kontemplacji, ale również objawienia. Autorka wielowymiarowo interpretuje metaforę światła obecną w twórczości częstochowskiej poetki. To światło czysto fizyczne, ale również instrument pamięci, źródło ekspresji, a także sposób kreacji świata. Obecność metaforyki świetlnej w tej poezji otwiera nowe możliwości interpretacyjne, pokazując zarówno ulotność i impresyjność indywidualnych doznań, jak i ich uniwersalny, egzystencjalny wymiar.

Słowa kluczowe: Ludmiła Marjańska, poezja, światło, ciemność, świt, cierpienie, nadzieja, transcendencja.

Metaphor of light in Ludmiła Marjańska's poetry. Adumbration

Summary

Light as a metaphor appears very often in polish poetry. The aim of this text is to show that light plays a very important role in Ludmiła Marjańska's poetry as well. The Metaphor of light contains a lot of contradictions like power, revelation, transience or inexpressibility. This, in turn, opens up a wide range of interpretative possibilities. Marjańska has been acclaimed „a poet of the bright side of life” by researchers and the idea of light itself introduces metaphysical sphere to her works, which imparts depth to the deliberations on everyday life.

Keywords: Ludmiła Marjańska, poetry, light, dark, dawn, suffering, hope, transcendence.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.06>

Paulina PIASECKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

O dojrzałości w chwili największej próby. *Żywica* Ludmiły Marjańskiej¹

Doświadczenie śmierci, najbardziej graniczne doświadczenie człowieka, udziela się nam właściwie wyłącznie przez śmierć cudzą².

Jest więc śmierć częścią życia. Skryta i przyczajona, uobecnia się najboleśniej w odchodzeniu najbliższych, dzielących z nami powszedni chleb codzienności. Bywa zaskakująca, bulwersuje bezczelnością, gdy gasi kwitnącą młodość. Innym razem przewidywalna, brana pod uwagę, bo dająca wytchnienie udęczonej starości. Zawsze jednak nie w porę, choć wyczekiwana i czuwająca – przy łóżku schorowanego dziadka, który nie wstaje już od miesięcy, odciętego od rzeczywistości wuja, nadludzkim wysiłkiem łykającego na łyżeczki dzieloną szklankę wody. I przychodzi. Zabiera. Umyka. Znów jakby jej nie ma. Lecz przyjdzie. Z pewnością nie raz jeszcze odwiedzi.

Czasem daje się lepiej poznać, oswaja z nieuchronnym, gdy z wolna unieważnia bycie. Przybliża nas też tym niespiesznym wykreśleniem z inwentarza do prawdy o nas samych, o naszych barierach i możliwościach, zahamowaniach i elastyczności. Bliżej nam do siebie. Ludmiła Marjańska w tomiku *Żywica*, poetycko rejestrując umieranie męża, pisze siebie, siebie prawdziwą, bo z granicy światów, z granicy ludzkiego doświadczenia.

¹ Fragmenty tekstu zostały opublikowane w czasopiśmie „Galeria. Częstochowski Magazyn Literacki” 2013, nr 27.

² A. Szymańska, *Sprostać życiu. L. Marjańska, „Żywica”, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2001, ss. 71, „Przegląd Powszechny” 2001, nr 7/8, s. 138–139.*

Analiza transakcyjna jako możliwość odczytania

Perspektywa analizy transakcyjnej (AT), którą pragnę uczynić punktem wyjścia do odczytania *Żywicy*, pomaga odpowiedzieć na pytanie o stosunek poetki do odchodzenia osoby najbliższej, o jej stan duchowy w tym jakże przejmującym momencie. Twórcą przywołanej koncepcji, powstałej w latach 50. ubiegłego stulecia, był Eric Berne – amerykański psychiatra kanadyjskiego pochodzenia. W ramach swej teorii Berne wskazywał, że ludzka komunikacja ma charakter transakcyjny, a więc polega na swoistej wymianie. „Jeżeli – mówi Berne – dwoje lub więcej ludzi spotyka się w gromadzie, prędzej czy później któryś z nich przemówi lub w inny sposób okaże, że zauważa inne osoby”³. Sytuacja taka stanowi bodziec, na który człowiek w jakiś sposób – werbalnie lub niewerbalnie – reaguje. Wówczas można mówić o transakcji, jeśli zaś reakcja ta w jakikolwiek sposób sprowokuje kolejną, dochodzi do wytworzenia ciągu transakcyjnego⁴, a zatem do komunikacji o charakterze złożonym, składającej się z pewnej liczby transakcji, które – by móc właściwie odczytać przebieg rozmowy, jej znaczenie dla uczestników aktu porozumiewania się, a także ich motywacje – należałoby poddać wnikliwej analizie. Materiałem badawczym będą tu zarówno wypowiedziane słowa, mimika twarzy rozmówców, jak i czynione przez nich gesty. Wszystkie wymienione elementy, oczywiście wraz z kontekstem sytuacyjnym, pozwalają na określenie – z transakcyjnego punktu widzenia – kto i z jaką intencją się wypowiada oraz czy udało mu się uzyskać zamierzony efekt bądź cel, ewentualnie – co stanęło na przeszkodzie do jego realizacji. Inaczej mówiąc, skrupulatna analiza wypowiedzi i zachowania osób znajdujących się w sytuacji komunikacyjnej prowadzi do zweryfikowania skuteczności porozumiewania się. Jest to zatem narzędzie nieocenione, bowiem lokalizacja problemu i właściwe jego zdiagnozowanie stanowi punkt wyjścia do redefinicji procesu komunikowania się – w kierunku zoptymalizowania jego efektywności. By tego dokonać, należy – na podstawie wyróżnionych wyżej znaków rozpoznania⁵ – wgłębić się w osobowość uczestników komunikacji, tj. rozpoznać stany Ja, z jakich komunikują się podmioty.

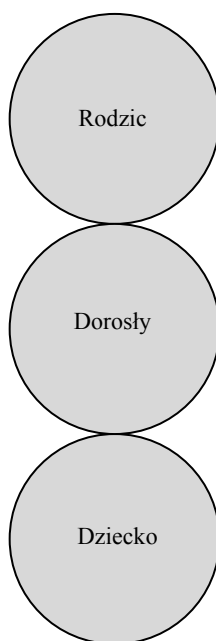
Twórca metody AT wyróżnił trzy podstawowe stany osobowości: Ja-Rodzic, Ja-Dorosły, Ja-Dziecko. Właściwe funkcjonowanie człowieka zależne jest od

³ E. Berne, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. P. Izdebski, Warszawa 2012, s. 21.

⁴ Tenże, *Dzień dobry... i co dalej?*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2011, s. 34 i nn.

⁵ Znaki rozpoznania to sygnały wskazujące na to, że dana osoba dostrzega inną, reaguje na jej obecność czy też wysyłane przez nią komunikaty (chodzi tu zarówno o sygnały werbalne, jak i szeroki wachlarz reakcji pozawerbalnych). W literaturze z zakresu analizy transakcyjnej znaki te nazywane są *stroukami* lub *strokami*, często można też spotkać neologizm *głask*, konotujący zbliżone do oryginału znaczenie (niektórzy badacze zarzucają jednak, że jest to termin zbyt wąski względem pierwotnego). Por. E. Berne, *Dzień dobry...*, s. 42; J. Jagieła, *Słownik analizy transakcyjnej*, Częstochowa 2012, s. 75 (hasło: *głask*), 210 (hasło: *strouk*).

odpowiedniej współpracy wszystkich trzech stanów. Poniższy rysunek ilustruje modelową strukturę osobowości.



Rys. 1. Stany Ja według Erica Berne’a

Źródło: D. Pankowska, *Nauczyciel w perspektywie analizy transakcyjnej*, Lublin 2010, s. 37.

Zaprezentowany model struktury osobowości wyrasta z trzech istotnych założeń: po pierwsze – wszyscy mamy/mieliśmy rodziców czy opiekunów, a zatem zetknęliśmy się z pewnymi wzorcami zachowania (osób będących w jakiejś mierze naszymi mentorami) w różnorodnych sytuacjach życiowych; po drugie – każdy człowiek, po aktywowaniu odpowiedniego stanu osobowości, jest zdolny do przetwarzania informacji (także osoba chora czy dotknięta upośledzeniem; oczywiście za wyjątkiem poważnych uszkodzeń mózgu); po trzecie wreszcie – wszyscy podlegamy procesowi starzenia się, w związku z czym dysponujemy własną przeszłością jako swoistym bagażem doświadczeń i emocji pochodzących z okresu dzieciństwa⁶. Co znamienne, w przypadku osób o niezaburzonej psychice wszystkie stany współgrają ze sobą, przy czym funkcję „porządkującą” pełni Dorosły. By mógł on właściwie się wykształcić, potrzebne są sprzyjające ku temu okoliczności. Za najważniejsze uznać można wychowanie i wpływ rodzicielski (tutaj pomieścić należy nie tylko wzorce ojca i matki, lecz także in-

⁶ Por. E. Berne, *W co grają ludzie...*, s. 17; D. Pankowska, *Nauczyciel w perspektywie analizy transakcyjnej*, Lublin 2010, s. 30.

nych osób dorosłych – dziadków, wychowawców, nauczycieli i in. – które oddziałują na dziecko⁷). Z pozoru może się wydawać, że stany osobowości wyróżnione przez Berne’a mają charakter statyczny, są pewnymi modelami teoretycznymi. Nie jest to jednak do końca zgodna z prawdą interpretacja, gdyż poszczególne stany są modyfikowalne, czego przykładem jest kontaminacja, czyli – najprościej mówiąc – zawłaszczenie Dorosłego⁸. Po drugie natomiast, podlegają permanentnym zmianom, człowiek bowiem płynnie przechodzi z jednego stanu w drugi, a poszczególne przejścia ujawniają się poprzez wspomniane już znaki rozpoznania. Jose Gregoire zwraca jeszcze uwagę na istotne cechy dialogizujące strukturę wewnętrzną każdego ze stanów, sprawiające, że nie mogą być one rozpatrywane jako statyczne, są to:

- wielowymiarowość – doświadczenia zapisane w poszczególnych stanach składają się z różnych jakościowo komponentów: myśli, zachowań, emocji (uświadomionych bądź nie);
- relacyjność – doświadczenia wypływają z interakcji z innymi ludźmi, z subiektywnej interpretacji ich poczynań, która zostaje niejako przyswojona, stając się immanentnym elementem doświadczenia osobniczego;
- narracyjność – doświadczenia są zazwyczaj werbalizowane pod postacią różnorodnych wypowiedzi, w których ujawniają się przeświadczenia na temat siebie, innych oraz konkretnych sytuacji⁹.

Zarówno Dziecko, jak i Dorosły oraz Rodzic są niezbędne do prawidłowego funkcjonowania w świecie, każdemu ze stanów przypisana jest odrębna, istotna rola. Dziecko stanowi rezerwuár spontanicznej energii, radości, to w nim drzemiały pokłady aktywności twórczej, kreatywności, intuicji. Dorosły harmonizuje działania Dziecka oraz Rodzica, a także przetwarza i analizuje informacje, aby dokonać możliwie najbardziej racjonalnych wyborów. Rodzic wychowuje kolejne pokolenie, stając się skarbnicą postaw, zachowań, emocji, idei. Ponadto stanowi odciążenie dla Dorosłego podczas podejmowania prostych czynności o utartym schemacie (pewne rzeczy robimy automatycznie, bo tak się utarło, za ów automatyzm odpowiada właśnie Rodzic)¹⁰. Podsumowując, „wszystkie trzy składniki osobowości mają dużą wartość dla przetrwania [...] . Innymi słowy, Rodzic, Dorosły, Dziecko są jednakowo ważni i mają swoje pełnoprawne miejsce w bogatym i twórczym życiu człowieka”¹¹.

⁷ Mam tu na myśli dziecko realne, nie zaś element struktury osobowości, te – zgodnie z powszechnie przyjętą w AT prawidłowością – zapisujemy wielką literą.

⁸ Proces ten może przebiegać dwutorowo: po pierwsze, Dorosły może zostać skontaminowany przez Rodzica, wówczas pojawiają się uprzedzenia, urojenia bądź myślenie i zachowania stereotypowe; po drugie, zawłaszczenia może dokonać Dziecko, a znamionami kontaminacji tego typu są fobie, iluzje czy złudzenia. J. Jagieła, *Leksykon pojęć i terminów analizy transakcyjnej*, [w:] *Analiza transakcyjna w edukacji*, red. J. Jagieła, Częstochowa 2011, s. 241.

⁹ Por. J. Gregoire, *Ego States as Living Links between Past and Current Experiences*, „Transactional Analysis Journal” 2004, nr 34, s. 10–29; D. Pankowska, *Nauczyciel...*, s. 36–37.

¹⁰ Por. E. Berne, *W co grają ludzie...*, s. 17–18.

¹¹ Tamże, s. 18.

Stan Ja określa Berne jako „spójne systemy myśli i uczuć, które manifestują się odpowiednimi zespołami zachowań”¹². I tak stany skrajne, tj. Rodzic i Dziecko (precyzyjniej: Rodzic Krytyczny oraz Opiekuńczy, a także Dziecko Naturalne i Przystosowane), mogą objawiać się w pozytywnym lub negatywnym aspekcie, konotując określone sposoby słownego bądź pozasłownego reprezentowania¹³. Upraszczając, można rzec, iż oba wyróżnione stany znajdują się na przeciwległych biegunach struktury osobowości, jednocześnie tworząc pewną symbiozę w chwili zaistnienia sytuacji komunikacyjnej. Bo oto Rodzic, inicjujący proces porozumiewania się, wymaga od swego odbiorcy – celem skuteczności aktu komunikacji – uruchomienia stanu Ja-Dziecko. Analogicznie jest w przypadku odwrotnym – Dziecko domaga się reakcji ze strony Rodzica. Podobnie wystąpienie danej osoby ze stanu Ja-Dorosły narzuca „włączenie” tegoż stanu u odbiorcy komunikatu. Przywołane tu transakcje, a zatem: Rodzic – Dziecko, Dziecko – Rodzic, Dorosły – Dorosły stanowią egzemplifikację niezaburzonego, efektywnego i skutecznego komunikowania się (oczywiście bez wchodzenia w psychologiczne uwarunkowania), a więc transakcji komplementarnych. Jest to niejako stan modelowy, wzorzec zgodności, gdzie bodziec wywołuje oczekiwaną reakcję. Tego typu transakcji – z matematycznego punktu widzenia – jest niewiele, bowiem zamykają się one w liczbie 9 (na 81 możliwości transakcyjnych). Pozostałe możliwe do wystąpienia rodzaje transakcji noszą nazwę skrzyżowanych. Tutaj agens spotyka się z inną niż oczekiwana reakcją ze strony respondenta. Skuteczność komunikacji oraz komfort jej uczestników zostają zatem poważnie zagrożone.

Do powinności opisywanej tu metody należy więc, między innymi¹⁴, uwrażliwienie na właściwe odczytanie stanu, z którego występuje agens lub respondent, tak by proces komunikowania uczynić możliwie najbardziej efektywnym i skutecznym, nienarażającym jego uczestników na dyskomfort. Skrupulatna

¹² E. Berne, *Transactional Analysis in Psychotherapy. A Systematic Individual and Social Psychiatry*, New York 1961, s. 17, [za:] D. Pankowska, *Nauczyciel...*, s. 29.

¹³ Przydatne zestawienie odnośnie do tej kwestii prezentuje Dorota Pankowska, która w przywołanej już pracy *Nauczyciel w perspektywie analizy transakcyjnej* zawarła katalog wszystkich aspektów poszczególnych stanów osobowości. Autorka ta dokonała rozróżnienia na: sposób myślenia w ramach konkretnych stanów oraz, korzystając z różnorodnych opracowań z zakresu literatury przedmiotu, „wskaźniki behawioralne poszczególnych funkcjonalnych stanów Ja” (tamże, s. 41–44).

¹⁴ Prezentowany tu aspekt AT nie zamyka obszaru oddziaływania tej metody w zakresie komunikowania się czy interpretacji. Niezwykle ciekawymi zagadnieniami, pogłębiającymi lekturę, są kwestie związane np. ze skryptami życiowymi, gramy psychologicznymi czy pozycjami życiowymi. Zagadnienie gry psychologicznej w odniesieniu do tekstu literackiego poruszam w artykule *Relacje międzyludzkie w dramacie Herberta Bergera „Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazda”*. *Perspektywa analizy transakcyjnej*, [w:] „Edukacyjna Analiza Transakcyjna”, z. 2, red. J. Jagiela, Częstochowa 2013. W kolejnym numerze przywołanego rocznika pojawi się zaś tekst mojego autorstwa obrazujący zastosowanie kategorii skryptu życiowego do interpretacji filmu *Sierpień w hrabstwie Osage*.

i rzetelna analiza stanów Ja pozwala na „odsłonięcie” interlokutora, wydobycie jego motywacji, celu, odarcie z różnorodnych masek, które w toku komunikowania sam na siebie nakłada, lub też do czego prowokuje odbiorcę. Tym sposobem zbliżamy się niejako do prawdy o rozmówcy, a pośrednio także i o nas samych, tkanych przecież – niekiedy między wierszami – przez własną opowieść o sobie.

Marjańska *Żywica* o sobie

Trudno dociec, na ile tomik *Żywica*, będący rejestrem jednych z najbardziej traumatycznych w życiu Ludmiły Marjańskiej zdarzeń, projektowany był przez poetkę na zapis opowieści o sobie. Czy chciała w nim powiedzieć o sobie coś więcej ponad to, co ujawniła we wcześniejszych lirykach? Nie sposób stwierdzić. Wnikliwa lektura, poszukująca odprysków nieznieskształconej regułami twórczego dyskursu osobowości autorki, staje się przyczynkiem do „odsłonięcia” kolejnej warstwy osobowości poetki, do wglębnienia się w nią na mocy czytelniczej dociekliwości.

Gdy odwołamy się do terminologii AT, możemy powiedzieć, że wypowiedź autorki najczęściej odbywa się ze stanu Ja-Dorosły, epatuje ona w swych zapisach wielką mądrością znakomitego obserwatora, także autoobserwatora, który skrupulatnie notuje rozedrgane emocje Ja-Dziecka i bolesne przemyślenia Ja-Rodzica, filtrując je poetyckim słowem. Prostym, wyrazistym, mimo wszystko zdecydowanym i silnym, co można zaobserwować np. w następującym tekście:

Nie chodzę już do kościoła
prowadzę dziecko do łazienki
Nie słucham kołęd
usiłuję pojąć niezborne słowa
Nie płaczę
zmuszam się do uśmiechu
Zwalczam rodzącą się gorycz
spokojem
Przez sen czuwam
czy nie wstaje
moje stare dziecko
Zbudziło się w noc sylwestrową
przerażone: czy to wojna?
To nie wojna – mówię –
to powitanie nowego roku¹⁵.

Dorosły podmiot liryczny nawet w tej trudnej sytuacji życiowej pełni swą podstawową funkcję, trzymając w ryzach pierwotną emocjonalność Dziecka, tak przecież silną i rozbudzoną w zaistniałych okolicznościach, oraz nie pozwalając zdominować sytuacji przez strofującego swe „dorosłe dziecko” Rodzi-

¹⁵ L. Marjańska, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 14.

ca. Niewątpliwie jednak – wzięwszy pod uwagę wymowę całego tomu – podmiot liryczny pełni specyficzną rolę przewodnika w cierpieniu, z Rodzicielską czułością przeprowadza swego podopiecznego na drugą stronę, by – wreszcie spokojny, bezpieczny – mógł objąć wzrokiem „podszewkę świata”. Píše Arkadiusz Frania: „Bohaterka towarzyszy odchodzącemu powoli w stronę światła, mimo iż nieraz sama upada przytłoczona, przygnieciona głazem bezradności. Od poranka do zmierzchu zdaje egzamin z cierpliwości i pokory”¹⁶.

W przytoczonym wierszu widać wyraźnie, jak emocje zostały przez Marjańską przesiane przez sito poetyckiej refleksji. Mówi zatem do czytelnika kobieta zboliała, lecz świadoma swej sytuacji, niejako pojednana z okolicznościami losu. Świat, w którym żyje bohaterka cyklu *Żywica*, uległ bezpowrotnemu przewartościowaniu, musiała więc oswoić się z jego nowym obliczem. Teraz już spokojna, wyważona i „wpasowana” („zmuszam się do uśmiechu”), stara się wywiązać z powierzonego jej przez życie zadania. Oczywiście nieobce są jej mentalne „wyprawy” w stronę Ja-Dziecka, kategorii osobowości będącej zlepkiem najbardziej pierwotnych uczuć, które trudno okiełznać. Wyrazem tego niech będzie choćby następujący utwór:

Przytul mnie powiedz
że to nie koniec
miłości
że noc
nie zamyka dnia
że istnieje poranek
pełen głosów
zapachów
nadziei¹⁷.

Łaknie tu poetka powrotu do przeszłości, do odczuwania świata w sposób fizyczny, przesycony natłokiem zmysłowych wrażeń (dźwięk, zapach, dotyk). Rozpaczliwie, choć ze świadomością niemożności spełnienia, pragnie, niedostępnej już, zwyczajnej bliskości kochanego człowieka, z którym łączy ją teraz – jak pisze w innym wierszu – jedynie „gruby sznur przywiązania”¹⁸. Poprzez organizację tekstu Marjańska dodatkowo wzmacnia ton tej wypowiedzi.

I tak przeplatają się w tomiku wiersze pełne zrozumienia i pogodzenia się z odchodzeniem męża, jego duchową absencją i niejednokrotnie uprzykrzoną i trudną obecnością. Na kartach zbioru odciskają swe piętno wzloty i upadki kobiety, żony, asystującej mężowi w drodze ku nieuchronnemu. Jest to droga wyboista, niepozbawiona goryczy:

Między litością a rozpaczą
między słabością a przymusem

¹⁶ A. Frania, *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, „Akant” 2006, nr 10, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 17.

¹⁸ Tamże, s. 21.

po kamiennej podłodze nienawiści
schodzę na dno współczucia
krok po kroku
kamieniejąc¹⁹.

Ale też pełna zrozumienia i nieustannego wsparcia przez troskę i obecność („zastępuję mu oczy”²⁰). Czytelnik, biorąc do ręki *Żywicę*, mierzy się ludzkim doświadczeniem, choć spoetyzowanym, to najprawdziwszym, nieupozowanym, pozbawionym wystudiowanych emocji²¹. Poetka obnaża tu swoje jestestwo w sposób czysty, nie kamufluje rozpacz, złości, bezsilności, lecz zdaje sprawę z siebie, z człowieczeństwa partykularnego w obliczu przeżyć krańcowych, emocjonalnie najgłębszych.

Anna Spólna w szkicu *Poezja pożegnań. Trzy cykle epicedialne z Kochanowskim w tle* konstatuje, że „Ulgę w cierpieniu przynosi myśl o zobowiązaniu pamięci, która ma przechować przeszłość, włączyć ją w przeżywanie teraźniejszości, umocnić jej trwanie”²². Pamięć zatem – utrwalona poetycko – unieśmiertelnia tego, kogo przywołuje²³, nadaje jego egzystencji nowy status i choć, jak się zdaje, odbywa się ona na prawach zupełnie odmiennych od dotychczasowych, jest jednak formą życia. Piszę: zdaje się, gdyż idea (o której tu przecież mowa) drugiego człowieka, również żyjącego, jest w moim odczuciu stale obecna w doświadczaniu rzeczywistości. Pamięć to pojemna szkatuła, w której przechowujemy wyobrażenia o innych, modyfikując je stale z uwagi na ich interaktywny charakter względem każdorazowego „doświadczania” drugiego człowieka; dopiero w sytuacji jego odejścia (tak dosłownego, jak i śmierci) wyobrażenia transformują się we wspomnienia. Niezależnie jednak od tego, jak ową kategorię określimy, jest ona obecna w nas od chwili pierwszego zetknięcia się z innym, a rozbudowywana w miarę postępowania znajomości. Drugi człowiek jest nam więc dany dwojako: po pierwsze, poprzez swą materialną postać, cielesność, zachowania, wyrażane emocje, werbalizowane przezeń myśli; po drugie zaś, przez nasze o nim wyobrażenie, będące dynamicznym, immanentnym względem nas konstruktem.

Język, jakim posługuje się autorka, odzwierciedla wielką dojrzałość w zetknięciu z najtrudniejszym chyba życiowym doświadczeniem. Ludmiła Marjańska, choć inspirowana własną sytuacją, pisze o odchodzeniu w ogóle, o rozsta-

¹⁹ Tamże, s. 15.

²⁰ Tamże, s. 8.

²¹ Tomik to kolejne, po poprzednich cyklach, świadectwo z wartości, którym Ludmiła Marjańska od początku swej twórczości hołduje. Spośród nich na plan pierwszy wysuwają się: „poszaniecie zwykłego życia, domu, rodziny, [...] najbardziej elementarnych potrzeb serca”. E. Hurnikowa, *Wstęp*, [do:] *Z częstochowskiej ziemi na „literacki Parnas”*, wstęp i wybór wierszy E. Hurnikowa, Częstochowa 2006, s. 57.

²² A. Spólna, *Poezja pożegnań. Trzy cykle epicedialne z Kochanowskim w tle*, „Kresy” 2007, nr 1–2, s. 42.

²³ I. Smolka, *Blask z rany*, „Książki” 2001, nr 9, s. 43.

waniu się z bliskim sercu człowiekiem, dotąd zawsze obecnym. W lapidarnych strofach kreśli studium współodczuwania śmierci, asystowania w krańcowości egzystencji.

Odwołując się do analizy strukturalnej zaprezentowanej skrótowo na początku artykułu, można pokusić się o holistyczną diagnozę stanu osobowości podmiotu lirycznego, utkaną z interpretacji poszczególnych składających się na *Żywicę* liryków. Zauważalna jest zatem proporcjonalność i harmonia koegzystencji Rodzica, Dorosłego i Dziecka, przejawiająca się w świadomym przeżywaniu, rozumnym przetwarzaniu i przesyconym odpowiedzialnością stosunku do rzeczywistości, umierającego męża, jego i własnych ograniczeń oraz możliwości. Dorosły pełni swą rolę wzorcowo, przetwarzając sygnały wysyłane przez rzeczywistość i do nich dostosowując reakcje podmiotu lirycznego. Ponadto, co zostało już podniesione, czuwa nad Dzieckiem i Rodzicem, łagodząc ich negatywne aspekty, tak przecież naturalne w sytuacji granicznej.

Dzięki rejestracji uczuć towarzysza w umieraniu, bo upraszczając, tak przecież można określić status Marjańskiej, trwającej wraz z mężem w pełnym wy-czekiwania zawieszeniu bycia (pisze poetka: „Ani to życie, ani umieranie”²⁴), otrzymujemy szansę uchwycenia niezwykłości czasu odchodzenia. Szczególnie wówczas, gdy sami mamy za sobą podobne doświadczenie. Wtedy poezja ta chwyta za gardło ze zwielokrotnioną mocą, otwiera przymknięte pudła pełne „tamtych” emocji. Wiersze składające się na *Żywicę* ukazują asystę w odchodzeniu w sposób pełny, Ludmiła Marjańska wprost mówi o trudzie, fizycznym zmęczeniu, złości i niemocy. Najzwyczajniejszej. Ludzkiej. Ale mówi też o wielkiej miłości, empatii i człowieczeństwie. Z niego w tych kilkudziesięciu miniaturach zdaje najprawdziwszą relację.

Bibliografia

- Berne E., *Dzień dobry... i co dalej?*, przeł. P. Izdebski, Poznań 2011.
Berne E., *Transactional Analysis in Psychotherapy. A Systematic Individual and Social Psychiatry*, New York 1961.
Berne E., *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. M. Karpiński, Warszawa 2012.
Frana A., *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, „Akant” 2006, nr 10.
Gregoire J., *Ego Stetes as Living Links between Past and Current Experiences*, „Transactional Analysis Journal” 2004, nr 34.
Jagiela J., *Słownik analizy transakcyjnej*, Częstochowa 2012.
Marjańska L., *Żywica*, Warszawa 2001.
Pankowska D., *Nauczyciel w perspektywie analizy transakcyjnej*, Lublin 2010.

²⁴ Tamże, s. 28.

- Piasecka P., *Relacje międzyludzkie w dramacie Herberta Bergera „Gdy mały ptaszek wypadnie z gniazda”*. Perspektywa analizy transakcyjnej, „Edukacyjna Analiza Transakcyjna”, z. 2, red. J. Jagieła, Częstochowa 2013.
- Smolka I., *Blask z rany*, „Książki” 2001, nr 9.
- Spólna A., *Poezja pożegnań. Trzy cykle epicedialne z Kochanowskim w tle*, „Kresy” 2007, nr 1–2.
- Szymańska A., *Sprostac żywiciu. L. Marjańska*, „Żywica”, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2001, ss. 71, „Przegląd Powszechny” 2001, nr 7/8.
- Z częstochowskiej ziemi na „literacki Parnas”. *Antologia wierszy Władysława Sebyły, Jerzego Lieberta, Haliny Poświatowskiej, Ludmiły Marjańskiej*, wstęp i wybór wierszy E. Hurnikowa, Częstochowa 2006, s. 57.

O dojrzałości w chwili największej próby. Żywica Ludmiły Marjańskiej

Streszczenie

Autorka artykułu w części pierwszej przybliży podstawowe kategorie analizy transakcyjnej, skupiając się w szczególności na koncepcji struktury osobowości stworzonej przez Erica Berne’a. Ta zaś staje się filtrem, przez który – w części drugiej – odczytane zostają wiersze zawarte w tomiku poetyckim Ludmiły Marjańskiej pt. *Żywica*. W ten sposób autorka próbuje określić, jakie stany osobowości towarzyszą człowiekowi w momencie zetknięcia się z odchodzeniem i śmiercią bliskiej osoby.

Słowa kluczowe: sytuacja graniczna, śmierć, analiza transakcyjna, poezja, Ludmiła Marjańska.

The maturity at the time of the greatest ordeal. The Rasin of Ludmiła Marjańska

Summary

The article attempts to discuss the poems of Ludmiła Marjańska contained in poetic work titled *The Rasin*. The author proposes a new interpretation of the lyrical subject's situation. Defines it as the border situation and tries to make the analysis based on transactional analysis (TA) method.

Keywords: borderline, death, transactional analysis (TA), poetry, Ludmiła Marjańska.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.07>

Agnieszka RESZKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

„Śmierć tylko żywych kaleczy smugami dymu...”¹ – cierpienie i śmierć w twórczości Ludmiły Marjańskiej i Heinricha Heinego

Świadomość współlistnienia życia i śmierci oraz nierozzerwalności ich związku jest ważna z egzystencjalnego punktu widzenia. Ułatwia pogodzenie się z tym stanem, a także umożliwia pełniejsze zrozumienie obu zjawisk, zachodzących między nimi relacji oraz wzajemnych sprzeczności. Miłość, śmierć i ból, jak pisał Max Scheler w rozprawie filozoficznej *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, tworzą już w sferze bytu grupę procesów i stanów, które są konieczne i nierozdzielne². Nie można chcieć jednego bez drugiego, a więc miłości bez bólu i śmierci.

Stosunek do śmierci oraz stany ekstremalne przeżywane przez człowieka, od radości do bólu i cierpienia, pełnią ważną funkcję w systemach religijnych, są także częstym przedmiotem zainteresowań etyków i filozofów (m.in. egzystencjalizm, personalizm ontologiczny). W pracach naukowych z dziedziny etyki, filozofii czy psychologii i psychiatrii (np. rozprawy Carla Gustava Junga, Karla Jaspersa, Victora Emila Frankla, Maxa Schelera oraz Jana Pawła II) przedstawione zostały różne postawy wobec cierpienia, fizycznego bólu oraz procesu umierania. Motyw choroby oraz śmierci jest również obecny w literaturze pięknej. Dla twórców dotkniętych tragicznym życiowym doświadczeniem, zmagających się z chorobą, bólem oraz świadomością bliskiego odejścia, analizowanie skrajnych negatywnych emocji jest także próbą „oswojenia” oraz zrozumienia zachodzących zmian, na które nie mają wpływu.

Przedmiotem poniższego tekstu jest motyw cierpienia i śmierci w twórczości Heinricha Heinego, niemieckiego pisarza i poety postromantycznego (1797–

¹ L. Marjańska, *Dwie strofy o Beatrycze*, [w:] *też*, *Przez całe życie miłość*, Warszawa 1998, s. 46.

² Por. M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994, s. 14.

1856), oraz Ludmiły Marii Marjańskiej (1923–2005), której twórczość zarówno pisarska, jak i translatologiczna skupiona była na tematach dotyczących wartości humanistycznych. Problematyka koncentrująca się na analizie tematu bólu, samotności i śmierci pojawiła się w pracach biograficznych, a także w opracowaniach monograficznych twórczości zarówno Heinego, jak i Marjańskiej, jednak praca komparatystyczna dotycząca obojga twórców do tej pory jeszcze nie powstała. Celem artykułu jest ukazanie możliwości interpretowania utworów wymienionych poetów w oparciu o cechy wspólne, jak również inne spojrzenia na omawiany problem. Autorka podejmie próbę porównawczego przedstawienia stanowiska Heinego i Marjańskiej wobec wybranych zagadnień. W przypadku twórczości tak niemieckiego poety, jak polskiej autorki uwzględnienie motywów autobiograficznych jest konieczne, ponieważ to one stały się głównym tematem wielu ich utworów. W badaniach komparatystycznych, zwłaszcza dotyczących kultury, zwraca się uwagę na ważne miejsce autora, jego doświadczeń życiowych oraz osobistej perspektywy postrzegania i przedstawiania zjawisk w ramach szeroko pojętego dialogu międzykulturowego³. Peter Braun i Bernd Stiegler, którzy wydali obszerną pracę na temat wykorzystywania wątków biograficznych we współczesnej literaturze (przede wszystkim niemieckojęzycznej), są zdania, iż „opowiadanie historii związanych z życiem” jest nierozdzielnie związane z aktem twórczym⁴. Michał Paweł Markowski, nawiązując do myśli Samuela Johnsona na temat funkcji pisania biograficznego, stwierdził: „Biografia jest gatunkiem moralnym, nie dlatego, że przestrzega moralnych reguł, lecz dlatego, że pozwala nam lepiej zrozumieć innych ludzi. A przez to samych siebie”⁵. Utwory Heinricha Heinego oraz Ludmiły Marjańskiej są nasycone wątkami autobiograficznymi, odbiorca tych tekstów „wchodzi” w świat przedstawiony i przekazane emocje. Jego refleksje wzmacnia dodatkowo chronologiczny układ przeżyć, z wysuwającym się na pierwszy plan cierpieniem oraz bólem fizycznym i psychicznym.

Choć wybrani poeci reprezentują inne epoki historyczne, wywodzą się z różnych kultur, opisują rzeczywistość z różnych perspektyw (ze względu na płeć), to jednak, mimo różnicy w czasie, otoczeniu i języku, można znaleźć wspólne punkty odniesienia dla ich utworów. Ludmiła Marjańska nie nawiązy-

³ Istnieje dużo prac dotyczących tego zagadnienia, na szczególną uwagę zasługują: A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013; *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012; *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012; literatura przedmiotu w języku niemieckim jest również obszerna, wśród opracowań o charakterze przekrojowym można wymienić m.in.: K.P. Hansen, *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2011; M. Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn 2006.

⁴ Zob. *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, red. P. Braun, B. Stiegler, Bielefeld 2012, s. 9.

⁵ M.P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010, s. 43.

wała wprost do twórczości Heinego, lecz analizując jej sposób przedstawiania uczuć, przeżywanych stanów emocjonalnych można dostrzec, podobnie jak u niemieckiego poety, umiejętność prostego mówienia o trudnych, skomplikowanych problemach. Marjańska, niezależnie od panujących trendów literackich, nie bała się pisać o wartościach uniwersalnych, konsekwentnie relacjonowała własne przeżycia oraz emocje. Jak zauważył Leszek Szaruga, wiersze poetki wchodziły w dyskurs z „nowoczesnością”, lecz odpowiadały na pytania stawiane sobie, dotyczyły wartości ogólnoludzkich⁶. Interesująca jest również perspektywa spojrzenia na doświadczanie choroby oraz zbliżającej się śmierci przez przedstawicieli odmiennych płci. Jest to ponadto próba porównania sposobu wyrażania uczuć przez chorego (Heine) oraz osoby współcierpiącej, czyli opiekuna chorego (Marjańska). Analizie zostaną poddane wybrane utwory poetów, w celu ukazania ich stanowiska wobec najistotniejszych problemów związanych z cierpieniem oraz śmiercią.

Teksty literackie, m.in. utwory Heinricha Heinego oraz Ludmiły Marjańskiej, ukazujące fizyczny i duchowy ból, cierpienie przeżywane przez twórcę lub przez niego odczuwane w związku z chorobą jego bliskich, umożliwiają także odbiorcy, czytelnikowi zrozumienie i oswojenie stanów lękowych oraz doświadczanej traumy. Motyw choroby i niepełnosprawności, jak pisze Marta Krasuska-Betiuk⁷, można odnaleźć w literaturze każdej epoki historycznej. Ukazywany jest w konwencji naturalistycznych opisów autobiograficznych lub alegorycznych kreacji poetyckich. Choroba, osobiste cierpienie i myśli o śmierci stają się często katalizatorem procesów zachodzących w psychice człowieka. W przypadku takich twórców, jak Lew Tołstoj, Antoni Czechow, czy Heinrich Heine oraz Ludmiła Marjańska, świadomość nieuleczalnej choroby własnej lub bliskich osób pogłębia egzystencjalne spojrzenie na życie i uczucia, jakie są z nim związane. Wielowymiarowość cierpienia, doświadczanego bólu fizycznego i duchowego, wzmacnia wartości humanistyczne, które mogą ułatwić zrozumienie jego sensu. Człowiek współczesny, funkcjonujący w zlaicyzowanej kulturze, która chce w racjonalny sposób wyjaśnić emocje, stara się uciec od negatywnych uczuć oraz je izolować. Jednak zdaniem Zenona Waldemara Dudka, „Cień jest obecny w naszej kulturze”⁸. Umiejętność oswojenia lęku przed cierpieniem, śmiercią jest ważna dla funkcjonowania człowieka w społeczeństwie i nawiązaniu poprawnych relacji z grupą. Negatywne emocje spowodowane chorobą i odczuciem pustki wpływają na sposób postrzegania otaczającej rzeczywistości oraz kontakt z innymi.

⁶ Por. L. Szaruga, *Wyzwanie (o poezji z przypisami i bez)*, Toruń 2004, s. 141–146.

⁷ M. Krasuska-Betiuk, *Literatura a kwestie choroby, niepełnosprawności, cierpienia*, [w:] *Choroba, niepełnosprawność, cierpienie oraz postawy wobec nich – w teorii i w badaniach*, red. E. Zasempa, Warszawa 2010, s. 81–101.

⁸ Por. Z.W. Dudek, *Cień w kulturze*, „Albo Albo – inspiracje jungowskie” 1992, nr 2, s. 6–22.

Sens cierpienia można rozpatrywać w różnych kategoriach, nawiązując do wielu systemów filozoficznych. Postawy wobec bólu fizycznego oraz śmierci są zróżnicowane, często są to skrajne stanowiska: od podporządkowania się i poddania do rezygnacji i myśli samobójczych⁹. Stanisław Głaz oraz Jarosław Studziński, autorzy tekstu poświęconego filozofii sensu cierpienia, przypominają, iż jest ono wpisane w nasze życie, a więc nie pozostaje nam nic innego, jak je przyjąć i zaakceptować¹⁰. Odwołują się oni do myśli Victora Frankla, który zajmował się badaniem postaw ludzi wobec cierpienia, szukał także wartości pozytywnych z nim związanych. Frankl był przekonany, iż cierpieniu należy nadać jakiś cel, ponieważ ma ono wartość transcendentną. Wypełniając cierpienie intencją, uczymy się je akceptować¹¹.

Jedną z form zrozumienia i pogodzenia się z negatywnymi emocjami jest opisanie odczuć oraz lęków. Motyw samotności, egzystencjalnego bólu i świadomość nieuniknionej śmierci pojawia się już we wczesnych fazach twórczości zarówno Heinricha Heinego, jak i Ludmiły Marjańskiej. Poeta niemiecki, żyjący i tworzący na pograniczu dwóch światów i kultur (niemieckiej i francuskiej), był zmuszony z powodów politycznych do przebywania na dożywotniej emigracji. W ostatnich latach życia unieruchomiony przez chorobę i sparaliżowany (1848–1856, okres tzw. „Matratzengruft”), aż do śmierci w 1856 r., leżał w bezruchu w „grobowcu z materaców”. Symbolika samotności, zmagania się z troskami egzystencjalnymi jest widoczna w lirykach oraz esejach Heinego pochodzących z różnych okresów jego twórczości, jednak dojrzałe spojrzenie na kwestie ontologiczne, problem śmierci pojawiło się w ostatnich latach życia poety.

Doświadczenie codziennej troski o stan zdrowia najbliższej osoby oraz konieczność pogodzenia się z postępującą chorobą męża i zbliżającą się z każdym dniem jego śmiercią znalazły także swoje odzwierciedlenie w poezji Ludmiły Marjańskiej. Poetka, której młodość przypadła na czas okupacji, przeżyła dramat drugiej wojny światowej. Jej powojenna twórczość odwołuje się często do doświadczeń z tego okresu. Kolejne utwory oraz tomy wierszy, zwłaszcza zbiór *Żywica*, ukazują osobistą perspektywę poetki, a także jej stosunek do kwestii przemijania i śmierci. Jak uważa Arkadiusz Frania, tom wierszy *Żywica* „[...] stał się niespotykanym w polskiej liryce studium choroby i starości, które łączą i jednocześnie oddalają od siebie kochających ludzi”¹². Doznania Heinego i Marjańskiej są biegunowo różne: on jako chory i nieczujący wystarczającego wsparcia ze strony żony, natomiast polska poetka – znosząca cierpienie męża i własny ból, konieczność pogodzenia się z jego nieuchronnym odejściem. Ana-

⁹ Zob. *Wokół śmierci i umierania*, red. W. Galewicz, Kraków 2009.

¹⁰ Zob. S. Głaz, J. Studziński, *Filozofia sensu cierpienia (Konfrontacja filozofii absurdu Alberta Camusa i logoterapii Victora Frankla)*, [w:] *Choroba, niepełnosprawność...*, s. 16–35.

¹¹ Por. tamże.

¹² A. Frania, *Poświatowska, Marjańska, Cichla-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia – ziemia – ziemia*, Częstochowa 2007, s. 43.

lizując teksty obojga twórców, nie można więc wyeliminować wątków biograficznych, ponieważ wykreowany przez nich świat zawiera ich własne przeżycia i emocje, jest formą radzenia sobie z otaczającą rzeczywistością.

Ważne miejsce w twórczości Heinego oraz Marjańskiej zajmuje szukanie przyczyn oraz sensu cierpienia, które musi znosić każdy człowiek. Niemiecki poeta uważał, iż ból jest stałym elementem życia. Tak jak miłość towarzyszy śmierci, tak również ból jest stałym składnikiem ludzkiej egzystencji, skrajne stany i emocje dopełniają się wzajemnie. W wierszu *Śmierć jest zimną nocą* pisał:

Śmierć jest zimną nocą,
a życie parnym dniem.
Ściemnia się, jestem śpiący,
Dzień znużył mnie¹³.

Człowiek, tak jak mityczny Atlas, musi zmagać się z życiem, trudami egzystencji i choć dąży do bycia szczęśliwym, nie osiąga tego stanu:

Ja, nieszczęśliwy Atlas! Świat,
Cały świat cierpienia muszę znosić,
Muszę wytrzymać to, co jest nie do zniesienia,
i pęka mi serce i brakuje woli życia.
O dumne serce, tego przecież chciałoś!
Pragnęło być szczęśliwe, bezgranicznie szczęśliwe,
Lub nieskończenie biedne, o dumne serce,
Na koniec więc stałoś się tak ubogie (*Ja nieszczęśliwy Atlas*)¹⁴.

Marjańska także była świadoma konieczności doświadczania cierpienia, od którego nie można uciec. Człowiek może się wprawdzie buntować, pytać, dlaczego to właśnie jego spotyka, ale nie zmieni swojego przeznaczenia. Jedynym wyjściem jest akceptacja i pogodzenie się z losem: „Wszystko trzeba przeżyć. Zdawało mi się, że tego nie można wytrzymać. Wytrzymałam. [...] Misia mówi, że człowiekowi przeznaczona jest pewna suma cierpienia i prędzej czy później musi go w życiu zaznać. Ale dlaczego ja? Głupie pytanie”¹⁵. Losu nie można zrozumieć, należy go przyjąć. Ludzka logika nie jest w stanie pojąć ani wyjaśnić, jaki jest powód cierpienia. Poetka bliska jest chrześcijańskiej wykładni doświadczania bólu, którego celem jest budowanie charakteru człowieka, wewnętrzne wzmocnienie.

¹³ H. Heine, *Der Tod, das ist die kühle Nacht*, [w:] tegoż, *Werke und Briefe*, wyd. Hans Kaufmann, t. 1, Berlin und Weimar 1972, s. 147; przeł. Agnieszka Reszka (tekst oryg.: „Der Tod, das ist die kühle Nacht, / Das Leben ist der schwüle Tag. / Es dunkelt schon, mich schläfert, / Der Tag hat mich müd’ gemacht”).

¹⁴ Tamże, *Ich unglücksel’ger Atlas!*, s. 117; przeł. A.R. (tekst oryg.: „Ich unglücksel’ger Atlas! eine Welt, / Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen, / Ich trage Unerträgliches, und brechen / Will mir das Herz im Leibe. / Du stolzes Herz! du hast es ja gewollt! / Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich / Oder unendlich elend, stolzes Herz, Und jetzt bist du elend”).

¹⁵ L. Marjańska, *Życie na własność*, Warszawa 1988, s. 127.

Choroba i niepełnosprawność, choć możemy się ich spodziewać, ponieważ są wpisane w nasze życie, zawsze jednak zaskakują nas. Pierwsze objawy problemów zdrowotnych pojawiły się u Heinego już w okresie młodzieńczym (częściowy paraliż, problemy ze wzrokiem oraz bóle kręgosłupa), lecz gwałtowne załamanie stanu zdrowia nastąpiło w roku 1848. Symboliczny wymiar ma opis wizyty poety w Luwrze, gdzie podziwiał posąg Venus z Milo:

To było w maju 1848, wtedy, kiedy po raz ostatni wyszedłem z domu, wtedy musiałem pożegnać się ze wszystkim, co mi kiedyś było drogie. Z trudem dotarłem do Luwru. A tam w sali, gdzie na postumencie stoi bogini piękna, nasza kochana pani z Milo, nastąpił kryzys. Długo leżałem u jej stóp i płakałem tak gwałtownie, że ulitował się nade mną nawet kamień. Bogini, nie mogąc mnie pocieszyć, spojrzała na mnie ze współczuciem, tak jak gdyby chciała powiedzieć: Czyż nie widzisz, że nie mam rąk i nie mogę ci pomóc¹⁶.

Będąc w pełni władz umysłowych, w dojrzałej fazie twórczości, Heine stał się zależny od fizycznych możliwości swojego ciała, a właściwie od jego ograniczeń. Musiał uporać się z bólem spowodowanym chorobą oraz własną bezsilnością w obliczu szybko postępującej niepełnosprawności. Ostatnie lata życia poeta spędził w tzw. „Matratzengruft”¹⁷, czyli grobowcu zbudowanym z materaców. Unieruchomienie i „uwięzienie” w mieszkaniu ograniczyło również jego kontakt ze światem zewnętrznym. Stan ten pogłębił jeszcze bardziej poczucie izolacji i osamotnienia:

Jest to bardzo trudne być przybitym do materaca, wtedy gdy cały świat chodzi i wszystko się nieustannie zmienia¹⁸.

Przejmującą poczuciem bezsilności postawę wobec fizycznego cierpienia dostrzegamy także w utworach Marjańskiej. Nieuleczalna choroba męża stale postępuje, odbiera nadzieję na poprawę i zmusza do konieczności pogodzenia się z codziennym pogorszeniem stanu zdrowia:

W ostrym świetle przede mną
rozbity przez cierpienie
ludzki wrak
dźwiga się z dna świadomości
wypływa
między domowe sprzęty

¹⁶ H. Heine, *Nachwort zum „Romanzero”*, [w:] tenże, *Werke und Briefe*, t. 2, s. 189–190; przeł. A.R. (tekst oryg.: „Es war im Mai 1848, an dem Tage, wo ich zum letzten Male ausging, als ich Abschied nahm von den holden Idolen, die ich angebetet in den Zeiten meines Glücks. Nur mit Mühe schleppte ich mich bis zum Louvre, und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochgebenedeite Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füßen lag ich lange und ich weinte so heftig, daß sich dessen ein Stein erbarmen mußte. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos, als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann”).

¹⁷ Zob. E. Paweł, *Der Dichter stirbt. Heinrich Heine letzte Jahre in Paris*, Berlin 1997, s. 7, 89.

¹⁸ H. Heine, *An Jean-Jacques Dubochet. 29. August 1848*, [w:] tenże, *Werke und Briefe*, t. 9, s. 296; przeł. A.R. (tekst oryg.: „Es ist sehr hart, auf einer Matratze festgenagelt zu sein, wenn alle Welt auf den Beinen ist und alle Dinge im Fluß sind”).

niegdyś oswojone
otaczają go teraz
jak dzikie zwierzęta (*Wyrwana z pradziejów*)¹⁹.

Troska o bliską osobę staje się przytłaczająca, ponieważ choroba stale się pogłębia i nie można zatrzymać tego procesu. Do cierpienia umierającego dochodzi także własna bezsilność i frustracja związana z potrzebą sprostania tej sytuacji:

Z każdym dniem
będzie umiał
coraz mniej
Codziennie
będę zdawać egzamin
z cierpliwości (*Lekcje cierpliwości*)²⁰.

Choroba bliskich odbiera możliwość skupienia się na własnym bólu, przeżywaniu go w samotności. Cierpienie innych zmusza nas do wyparcia lęku i nieokazywania słabości. Opiekun, choć sam przeżywający traumę, musi mieć jeszcze siłę, aby wzmocnić psychicznie chorego:

Podeprzyj się wstań
jest obok ciebie człowiek
trzeba go podnieść umyć
spróbować ubrać namówić
by zechciał jeszcze żyć
choć przez chwilę (*Gdzie ono we mnie mieszka*)²¹.

Osoba „współcierpiąca”, zmuszona do bezradnego przyglądania się procesowi odchodzenia najbliższych, nie otrzymuje wsparcia otoczenia. W obliczu cierpienia i nieuleczalnej choroby pozostaje sama. Nie może nawet podzielić się swoim bólem, jest on wstydlivy i niezrozumiały dla świata zewnętrznego:

Nawet mówić o tym
nie wypada
Wszyscy znają to
z doświadczenia
z lęku z opowiadań
Każdego boli
to samo tylko inaczej
zazwyczaj
o wiele bardziej
Przyłóż plaster milczenia
na otwartą ranę (*Nawet mówić o tym*)²².

Alienacja, wycofanie się ze świata zewnętrznego i stopniowe zapominanie o umierającym wywołują rezygnację i zaburzenie poczucia własnej wartości. To,

¹⁹ L. Marjańska, *Wyrwana z pradziejów*, [w:] tejże, *Żywica*, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 12–13.

²⁰ Taż, *Lekcje cierpliwości*, [w:] tamże, s. 18.

²¹ Taż, *Gdzie ono we mnie mieszka*, [w:] tamże, s. 19.

²² Taż, *Nawet mówić o tym*, [w:] tamże, s. 49.

co do tej pory było ważne, przestaje mieć znaczenie, a realizowane z wysiłkiem cele stają się nieistotne. Chory ma poczucie braku wartości własnej egzystencji, które pogłębia dodatkowo jego wyobcowanie. Jak pisał Heine:

Nie zostanie odprawiona msza,
ani zmówiony kadosz,
nic nie zostanie powiedziane, ani odśpiewane
w dniu mojej śmierci (*Gedächtnisfeier*)²³.

Miłość kobiety, żony kończy się wraz z rozwojem choroby. Ernst Paweł, biograf Heinego, opisując ostatnie lata życia poety, zwrócił uwagę na brak empatii i obojętność Mathildy, żony Heinricha Heinego, wobec cierpienia męża²⁴. Zachowanie Mathildy po śmierci poety (zmarł 17 lutego 1856 roku) ma także wymiar symboliczny. W dniu pogrzebu wdowa zniknęła i nie uczestniczyła w pochówku. Słowa poety okazały się prorocze:

O szóstej rano został powieszony,
O siódmej złożono go do grobu;
Lecz ona już o ósmej
Piła czerwone wino i śmiała się (*Kobieta*)²⁵.

Ludmiła Marjańska przedstawiła tę sytuację z zupełnie innej, odwróconej perspektywy – żony, która walczy z chorobą męża i własną słabością. Upokarzająca choroba odbiera jej nie tylko ukochanego, ale także uczucia, codziennie musi zdawać egzamin z miłości i cierpliwości:

Tylko gruby sznur przywiązania
trzyma przy brzegu
nie pozwala uciec
skoczyć
utonąć (*Tylko gruby sznur*)²⁶.

Wspólna przeszłość, wspomnienia przeżytych chwil są ratunkiem w momencie załamania i poddania się. Marjańska ma jednak świadomość, iż nie można do tego wrócić, życie kieruje się własnymi prawami. Człowiek nie jest w stanie uciec od rzeczywistości, musi się z nią zmierzyć:

W snach
nieistniejący mężczyzna
przekupując strażników
pomaga mi przejść przez granicę

²³ H. Heine, *Gedächtnisfeier*, [w:] tenże, *Werke und Briefe*, t. 2, s. 116; przeł. A.R. (tekst oryg.: „Keine Messe wird man singen./ Keinen Kadosch wird man sagen, / Nichts gesagt und nichts gesungen/ Wird an meinen Sterbetagen”).

²⁴ Zob. E. Paweł, dz. cyt., s. 221–222.

²⁵ H. Heine, *Ein Weib*, [w:] tenże, *Werke und Briefe*, t. 1, s. 281; przeł. A.R. (tekst oryg.: „Um sechse des Morgens ward er gehenkt./ Um sieben ward er ins Grab gesenkt;/ Sie aber schon um achte/ Trank roten Wein und lachte”).

²⁶ L. Marjańska, *Tylko gruby sznur*, [w:] tejże, *Żywica*, s. 21.

gdzie będę wreszcie mogła
zostawić kołyskę z koca
z dzieckiem
nie do udźwignięcia
odpocząć (*W snach*)²⁷.

W obliczu codziennej troski o bliską osobę, doświadczona przez huśtawkę uczuć cierpiącego (bliskość, obojętność, a wreszcie nienawiść spowodowaną fizycznym bólem), poetka szuka jeszcze śladów dawnej miłości. Analizując ewolucję własnych stanów emocjonalnych, ukazuje negatywną stronę choroby oraz cierpienia. Zmęczenie i bezradność wobec nieodwracalnych zmian i zbliżającej się śmierci pogłębia dramat osoby opiekującej się chorym:

Ani słowo ani miłość ani brzask
już nic więcej tylko słony ocean
Wchłaniający obojętny czas
który kamień najtwardszy zżera (*Ani słowo ani miłość*)²⁸.

Wobec fizycznego cierpienia i osamotnienia pragnienie śmierci wydaje się zrozumiałe. Staje się ona zakończeniem udręki i wyzwoleniem. Szczęście oznacza osiągnięcie spokoju i brak odczuwania bólu. W wierszu *Pragnąc spokoju* Heine wyznał:

O grobie, ty jesteś rajem
Dla delikatnych, wrażliwych uszu –
Śmierć jest dobra, lecz jeszcze lepiej by było,
Gdyby matka nas nigdy nie urodziła²⁹.

Paradoksalnie, śmierć nie dotyka odchodzących, lecz żywych, ich rodzin, bliskich oraz znajomych. Ból i pustka pozostają z nimi. Trauma nie mija, ale wraz z odejściem nadziei jeszcze bardziej się pogłębia:

Zamilkł szczygieł zgasły ogrody
Złote liście zrzuciła brzoza
Tylko schody kamienne schody
na dno morza (*Zamilkł szczygieł*)³⁰.

Powstaje pytanie, czy po fizycznej śmierci istnieje ciąg dalszy, co z miłością, potrzebą bliskości, uczuciem nagle przerwany. Pocieszeniem jest wiara, iż miłość się nie kończy, lecz przechodzi w inną fazę:

Przytul mnie powiedz
że to nie koniec

²⁷ Taż, *W snach*, [w:] tamże, s. 16.

²⁸ Taż, *Ani słowo ani miłość*, [w:] tamże, s. 39.

²⁹ H. Heine, *Ruhelehzend*, [w:] tegoż, *Werke und Briefe*, t. 2, s. 195; przeł. A.R. (tekst oryg.: „O Grab, du bist das Paradies / Für pöbelscheue, zarte Ohren – / Der Tod ist gut, doch besser wär’s, / Die Mutter hätt uns nie geboren”).

³⁰ L. Marjańska, *Zamilkł szczygieł*, [w:] tejże, *Żywica*, s. 31.

miłości
życia
że noc
nie zamyka dnia
że istnieje poranek pełen głosów
zapachów
nadziei (*Przytul mnie*)³¹.

Ludmiła Marjańska, podobnie jak Heine, który wierzył we współistnienie miłości i śmierci, wie, iż człowiek musi doświadczyć wszystkich stanów i emocji. Rozpacz nie wypełnia sobą całej przestrzeni, poza nią są również inne uczucia. Życie i śmierć występują zawsze razem, nie da się ich rozdzielić. Treścią życia nie mogą więc być tylko pozytywne emocje i doświadczenie jedynie stanu radości, szczęścia. Istotą bytu jest współistnienie dobra i zła, radości i smutku:

Okaleczona
bez wiedzy i woli
na pół tylko istnieje
obrócona w przeszłość
[...] i nagle w zachwycie
pojmujesz
ból i radość
to właśnie jest życie (*Okaleczona bez wiedzy*)³².

Cierpienie i śmierć, jako naturalne składniki ludzkiej egzystencji, stały się motywami często pojawiającymi się w literaturze. Twórczość Heinricha Heinego oraz Ludmiły Marjańskiej włączyła się również w nurt literacki odwołujący się do filozoficznych, ontologicznych koncepcji na temat sensu naszego istnienia oraz idei śmierci. Analizując utwory Heinego i Marjańskiej, dochodzimy do wniosku, iż widoczny jest w nich wpływ ich osobistych doświadczeń, choroby oraz współodczuwanego z chorym bólu fizycznego i duchowego. Trudno jest czytelnikowi oddzielić twórcę od jego dzieła, ponieważ wykreowany świat i przekazane emocje są prawdziwe, stały się konsekwencją własnych przeżyć.

Czytając utwory Heinego i Marjańskiej, staramy się zrozumieć zmiany zachodzące w życiu poetów. Informowanie o chorobie, przeżywanym cierpieniu, jako kolejny wniosek wynikający z przedstawionego w tekście porównania, staje się formą oswojenia tego stanu, myśli o śmierci, a także sposobem rozładowania negatywnych emocji. Człowiek w obliczu nieuleczalnej choroby i niepełnosprawności, mimo postępu w nauce i medycynie, jest bezradny. W analizowanych utworach można dostrzec różne postawy wobec cierpienia i zbliżającej się śmierci. Cechą wspólną jest przekonanie, iż człowiek doświadcza bólu i cierpienia w samotności. Nie można go wyeliminować, ponieważ jest stałym elementem naszego życia.

³¹ Taż, *Przytul mnie*, [w:] tamże, s. 17.

³² Taż, *Okaleczona bez wiedzy*, [w:] tamże, s. 67.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

- Heine H., *Werke und Briefe*, t. 1–10, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1972.
Marjańska L., *Przez całe życie miłość*, Warszawa 1998.
Marjańska L., *Życie na własność*, Warszawa 1988.
Marjańska L., *Żywica*, Warszawa 2001.

Literatura przedmiotu:

- Dudek Z.W., *Cień w kulturze*, „Albo Albo – inspiracje jungowskie” 1992, nr 2.
Frana A., *Poświatowska, Marjańska, Cichla-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia – ziemia – ziemia*, Częstochowa 2007.
Głąz S., Studziński J., *Filozofia sensu cierpienia (Konfrontacja filozofii absurdu Alberta Camusa i logoterapii Victora Frankla)*, [w:] *Choroba, niepełnosprawność, cierpienie oraz postawy wobec nich – w teorii i w badaniach*, red. E. Zasempa, Warszawa 2010.
Hansen K.P., *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2011.
Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
Hofmann M., *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn 2006.
Krasuska-Betiuk M., *Literatura a kwestie choroby, niepełnosprawności, cierpienia*, [w:] *Choroba, niepełnosprawność, cierpienie oraz postawy wobec nich – w teorii i w badaniach*, red. E. Zasempa, Warszawa 2010.
Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje, red. T. Wałas, R. Nycz, Kraków 2012.
Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012.
Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart, red. P. Braun, B. Stiegler, Bielefeld 2012.
Markowski M.P., *Słońce, możliwość, radość*, Wołowiec 2010.
Pawel E., *Der Dichter stirbt. Heinrich Heine letzte Jahre in Paris*, Berlin 1997.
Scheler M., *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994.
Szaruga L., *Wyzwanie (o poezji z przypisami i bez)*, Toruń 2004.
Wokół śmierci i umierania, red. W. Galewicz, Kraków 2009.

„Śmierć tylko żywych kaleczy smugami dymu...” – cierpienie i śmierć w twórczości Ludmiły Marjańskiej i Heinricha Heinego

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie stosunku Ludmiły Marjańskiej i Heinricha Heinego do kwestii cierpienia, choroby i śmierci. Ból fizyczny i psychiczny, widoczny w ich utworach, został pokazany z perspektywy osobistej. Doświadczenia własne poetów zostały ukazane w odniesieniu do wybranych idei filozoficznych (m.in. egzystencjalizmu oraz personalizmu ontologicznego).

Heinrich Heine był jednym z bardziej aktywnych i zaangażowanych poetów, pisarzy i dziennikarzy niemieckich. Miał wyjątkowy dar postrzegania i analizowania wydarzeń, które nastąpiły w Europie po Wielkiej Rewolucji Francuskiej (1789). Jego utwory poruszają istotne kwestie egzystencji człowieka oraz cierpienia. W tekstach Ludmiły Marjańskiej także można odnaleźć zainteresowanie poetki wartościami humanistycznymi, które wynikają z jej doświadczeń wojennych oraz osobistych problemów, czytelnik widzi cierpienie, chorobę i strach przed samotnością. Zarówno Heinrich Heine, jak i polska poetka w wyjątkowy i bardzo osobisty sposób, choć z różnych perspektyw, przedstawili swój stosunek do cierpienia i straty osoby bliskiej.

W artykule zaprezentowano analizę wybranych utworów Ludmiły Marjańskiej oraz Heinricha Heinego, m.in. wierszy, esejów, a także opowiadań.

Słowa kluczowe: sens cierpienia, choroba i śmierć, stosunek poetów do wartości humanistycznych, personalizm ontologiczny.

“Only the living creatures cuts Death with trails of smoke” – suffering and death in works of Ludmiła Marjańska and Heinrich Heine

Summary

The aim of the present analysis is showing Ludmiła Marjańska's and Heinrich Heine's attitude to the idea of suffering, disease and death. The physical and mental pain described in works of both poets were shown from the artists' personal perspective. The vision of internal experience and also the way how they have evolved depicts this article in comparison with the main ideas of philosophical systems (for example existentialism, ontological personalism).

Heinrich Heine is recognized as one of the most active and influential German poets and also writers and journalists. His writings faced important political and social problems and also difficult problems of human being existence and the sense of suffering. The subject of Ludmiła Marjańska's works were also the experience from the second world war and human emotions connected with illness, pain and a fear of loneliness. Both poets had similar attitude to the human values and their works used the same motives and symbols connected with suffering and death. The analysis is written on the basis of Marjańska's and Heine's different selected works which included poems, essays and novels.

Keywords: the sense of suffering, disease and death, poets attitude to the human values, ontological personalism.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.08>

Iwona SKRZYPCZYK-GAŁKOWSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Wątki autobiograficzne i echa historii w twórczości prozatorskiej Ludmiły Marjańskiej na przykładzie powieści *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*

Ludmiła Marjańska znana jest szerszej rzeszy czytelników przede wszystkim jako poetka, jednak na bliższe poznanie zasługuje także jej dorobek prozatorski. Składa się nań kilka powieści, które ukazywały się w następującej kolejności: *Powrócić do miłości* (1971), *Stopa trzeciej Gracji* (1980), *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny* (1986), *Życie na własność* (1988) i *To ja, Agata* (1997)¹.

Przedmiotem rozważań uczynię prowokujące do pytań o autobiograficzny kontekst *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*. Ich genezę przybliży Maria Nasińska, która poznała dobrze pisarkę i czerpała wiele informacji z bezpośrednich kontaktów:

Była zima 1982 roku, stan wojenny, niepewność jutra, niepokój o bliskich. Ze smutnych rozmyślań podczas spaceru ulicami Warszawy wyrwał Ją znajomy dźwięk, pobrząkiwanie łyżew, z którymi młodzi ludzie szli na lodowisko Agrykoli. Zapomniała o rzeczywistości, nagle myślami znalazła się w innym czasie i w innym miejscu. Lodowisko w częstochowskim parku Staszica, melodia płynąca z głośnika i Ona – młoda wśród rówieśników na tym lodowisku. Po powrocie do domu wyjęła zdjęcie zrobione przeszło czterdzieści lat wcześniej w II Alei przez częstochowskiego fotografa p. Wiśniewskiego, przedstawiające siedem dziewcząt w granatowych płaszczach i beretach, przepisowym stroju uczennic gimnazjum im. J. Słowackiego, do którego uczęszczały. Powróciły wspomnienia młodości, szkoły, koleżanek, a owocem tych wspomnień stała się książka *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny* wydana w 1985 roku przez Naszą Księgarnię, ze wspomnianą już fotografią na okładce².

¹ Ludmiła Marjańska jest też autorką powieści dla dzieci: *Zakochany zuch* (1989) oraz *Pimpinella i Tatarzy* (1994). Portal Culture.pl klasyfikuje powieści: *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*, *Życie na własność*, *Zakochany zuch*, *To ja, Agata* jako utwory dla dzieci. Źródło: <http://culture.pl/pl/wydarzenie/spotkanie-autorskie-ludmiły-marjanskiej> [stan z 1.12.2013].

² M. Nasińska, *Była wśród nas. Wspomnienie o Ludmile Marjańskiej*, „Almanach Częstochowy” 2006, s. 13–18.

Analiza utworu dowodzi, że powieść obok fikcji literackiej zawiera wątki autobiograficzne Marjańskiej, ale także może być źródłem wiedzy historycznej i topograficznej.

Utwór Marjańskiej reprezentuje gatunek zwany powieścią autobiograficzną, której fabuła, w myśl słownikowej definicji, „osnuta jest na wydarzeniach z życia autora [...]. Od autobiografii powieść autobiograficzna różni się tym, że występują w niej elementy fikcji literackiej, fabuła zaś jest wyraziście zorganizowana”³. Na początku należy postawić pytanie, czy książka Marjańskiej jest w tym aspekcie zgodna z definicją powieści autobiograficznej. Jednak warunkiem niezbędnym do spełnienia wymogów tego gatunku jest określona kreacja bohatera, który, jak piszą autorzy słownika, „stanowi literacką transformację osoby twórcy [...] zwykle nie nosi imienia i nazwiska twórcy, jest jednak postacią tak skonstruowaną, że traktować ją trzeba jako odpowiednik literacki autora, wpływa na to także dostępna czytelnikowi wiedza o rzeczywistej biografii pisarza”⁴. W tym obszarze książka Marjańskiej nieco odbiega od definicji, bowiem na kartach *Pierwszych śniegów...* próżno szukać bohaterki bezpośrednio przypominającej autorkę, ale elementy jej biografii zostały przez nią wpisane w losy kilku głównych postaci. O takim ujęciu autobiografizmu pisała Małgorzata Czermińska, zauważając że

trudno byłoby chyba znaleźć w polskiej dwudziestowiecznej literaturze tekst, który można by nazwać autobiografią w sensie klasycznym, tj. przedstawiający opowieść o własnym życiu pisarza zorganizowaną wokół jakiejś idei własnej osobowości i stanowiącą całościową autointerpretację własnego losu⁵.

Wydaje się, że książka Marjańskiej realizuje model powieści autobiograficznej, o jakim, powołując się na Philippe’a Lejeune’a, pisze Czermińska:

zakłada zasadniczo fikcyjność zdarzeń i postaci, różni się jednak od czystej fikcji fabularnej właśnie obecnością elementu podobieństwa. Umowa zawierana pomiędzy nadawcą i odbiorcą powieści autobiograficznej polega na pewnej grze między mini: „opierając się na zauważonych podobieństwach, czytelnik postuluje tożsamość autora i bohatera [...]”⁶.

W przypadku *Pierwszych śniegów...* Marjańskiej brak jednak zgody na dalszą część tej definicji: „podczas gdy autor neguje albo przynajmniej nie potwierdza takiej tożsamości”⁷. Pisarka głośno bowiem artykułowała bezpośredni związek książki ze swoim życiem, choć w utworze nie zastosowała narracji pierwszoosobowej, jakby transformując zagadkę Lejeune’a z „taka nie jestem”⁸ w zadanie: „Zgadnij, kim jestem?”. To, że nie mówi „ja”, jest pewnym rodzajem od-

³ Powieść autobiograficzna, [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Łódź 1989, s. 382–383.

⁴ Tamże.

⁵ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 7–8.

⁶ Tamże, s. 11.

⁷ Tamże.

⁸ Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.

realnienia, który Jerzy Kandziora w *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* nazywa „przejawami inwencji kreacyjnej”⁹, ale może być też próbą stworzenia czegoś w rodzaju biografii pokolenia Kolumbów, do którego, przecież, należała. Nie pisze klasycznej powieści autobiograficznej, bo nie jest jej ambicją upamiętnianie siebie i swojego życia. Jej książka to raczej, powtarzając za Agnieszką Wnuk, dzieło polimorficzne gatunkowo, stylistycznie i językowo¹⁰.

Akcja całej książki toczy się od końca zimy 1939 roku do lata 1942 roku, w rodzinnym mieście autorki – Częstochowie – i koncentruje się wokół szkolnego i pozaszkolnego życia uczennic klasy III a ówczesnego Gimnazjum, a dzisiejszego Liceum im. Juliusza Słowackiego. Jest to rzeczywiście istniejące w Częstochowie Gimnazjum Żeńskie im. Juliusza Słowackiego, którego dyrektorem była Zofia Idzikowska. Do tej szkoły uczęszczała autorka – jako Ludmiła Mężnicka¹¹.

Zasadniczy trzon 44-osobowej klasy III a, na którym skupia się zainteresowanie narratora, stanowi siedem uczennic, założycielek tajnego związku o nazwie Bursztynowe Serduszka: Misia (Maria) Bieżanówna, Renia (Regina) Stolarczykówna, Hanka, Kropka (Kropiwnicka), Wiesia, Janka i Lidka. We wspomnieniu *Opowieść starszej absolwentki* Marjańska ujawnia nazwisko jednej z bohaterek – koleżanek z klasy III a – Krysi – Krystyny Błasiak z domu Kaźmierczaków. Z kolei w artykule *Jeden dzień w Częstochowie* określa ją jako jedyną z zaprzyjaźnionej czwórki, która nie urodziła się w Częstochowie, ale mieszkała w niej do końca życia¹². Wymienia też Lidkę Binertównę (twierdząc, że uczęszczała do szkoły w tym samym czasie, ale o klasę wyżej i, podobnie jak ona, zdawała maturę na tajnych kompletach) oraz Basię Mąkoszankę¹³. Wszystkie wymienione kobiety znajdują się na liście absolwentów LO Słowackiego z lat 1939–1945¹⁴. Trudno powiedzieć, czy są one pierwowzorami bohaterek *Pierwszych śniegów...*, choć imię „Lidka” nosi jedna z głównych postaci. Natomiast na podstawie artykułu Marjańskiej *O sobie* wydaje się, że możemy zidentyfikować uczennicę Małgorzatę Kornblumównę:

W naszej klasie były dwie koleżanki Żydówki, o czym wiedziałyśmy dlatego, że obydwie wychodziły z klasy przed lekcją religii [...]. Małgosia pochodziła z inteligencji, uczyła się dobrze i była jasną, spokojną blondynką¹⁵.

Losy wzorowanej na niej bohaterki zostaną omówione nieco niżej.

⁹ J. Kandziora, *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław – Kraków 1993, s. 53.

¹⁰ A. Wnuk, *Powieść poetycka wobec autobiografii*, „Świat Tekstów” 2011, t. 9, źródło: <http://www.slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl/9/wnuk9.pdf> [stan z 11.03.2015].

¹¹ Źródło: <http://slowacki.net/absolwenci1912-2009> [stan z 1.12.2013].

¹² L. Marjańska, *Jeden dzień w Częstochowie*, „Almanach Częstochowy” 2002, s. 150.

¹³ Taż, *Opowieść starszej absolwentki*, „Aleje 3” 1998, nr 14, s. 4.

¹⁴ Źródło: <http://slowacki.net/absolwenci1912-2009>.

¹⁵ L. Marjańska, *O sobie*, „Aleje 3” 2001, nr 33, s. 17.

Prócz uczennic bohaterami dość wyraziście scharakteryzowanymi, szczególnie w pierwszej części utworu, są nauczyciele gimnazjum im. J. Słowackiego, również mający swoje odpowiedniki wśród autentycznych pedagogów uczących w tej szkole przed wojną. Ich tożsamość Marjańska ujawnia w artykułach wspomnieniowych, np.: „Wychowawca, łagodny, spokojny matematyk nazywany przez klasę pobłażliwie Tomciem”¹⁶, a potwierdza m.in. wieloletnia nauczycielka języka polskiego w Liceum im. J. Słowackiego, Maria Nasińska, podając nazwiska scharakteryzowanych w *Pierwszych śniegach*... pedagogów:

Jan Tomasik, Kacia, nauczycielka gimnastyki – Kazimiera Guzek (oboje pracowali w „Słowackim” jeszcze w latach sześćdziesiątych), nauczycielka geografii Pikucińska – Janina Mikucińska, polonistka Pużycka – Maria Różycka. I jeszcze groźna, wymagająca dyrektorka to Zofia Idzikowska [...] ¹⁷.

Powieść podzielona jest na trzy części, z których każda dotyczy innego okresu w kalendarzu szkolnym, ale i innej rzeczywistości – część pierwsza skoncentrowana jest głównie w murach szkoły podczas II semestru nauki i przedstawia typowe szkolne i pozaszkolne życie międzywojennych gimnazjalistek, część druga dotyczy wakacji 1939 roku i prezentuje różne sposoby ich spędzania przez bohaterki, zaś część trzecia rozpoczyna się wraz z wybuchem II wojny światowej i pokazuje spowodowaną nim destrukcję, dotąd stabilnego i w miarę beztroskiego, życia młodzieży.

Część pierwsza nosi tytuł zaczerpnięty z wiersza *Nad Cezarem* Juliana Tuwima *Szkoło, szkoło, gdy cię wspominam*¹⁸ i jest opowieścią o typowym uczniowskim życiu gimnazjalistek. Poszczególne rozdziały są zabawnymi relacjami z różnych lekcji, portretami nauczycieli, opisami codziennego życia ówczesnej młodzieży. Ta część powieści pozbawiona jest egzystencjalnych lęków, które pojawiają się w części drugiej, a związane będą ze zbliżającym się nieuchronnie wybuchem II wojny światowej. Jak wspomniałam, akcja rozgrywa się w 1939 roku, od końca zimy (od marca?) do ostatniego dnia szkoły, czyli do czerwca, oczywiście, w Częstochowie.

Porte parole autorki wydają się przede wszystkim dwie bohaterki: Hanka i Misia, czyli Maria Biezanówna, choć niemal wszystkie powieściowe dziewczęta mogą przypominać samą Marjańską, np. Renia, która, jak Marjańska, jest harcerką. Jednak Hanka i Misia są biograficznie najbardziej zbliżone do autorki, łączy je głęboka przyjaźń. „Mieszkały zresztą w pobliżu, rodzice dobrze się znali”¹⁹. „Hankę pociągały w Misi żywe usposobienie, humor i bezpośredniość, jakich jej brakowało”²⁰. W powieści Hanka jest dość dokładnie opisana, jakby narrator miał największą wiedzę właśnie o niej. Hanka była to 16-letnia ciemno-

¹⁶ Tamże, s. 8.

¹⁷ M. Nasińska, *Była wśród nas...*, s. 15.

¹⁸ J. Tuwim, *Nowy wybór poezji*, Warszawa 2002, s. 225–226.

¹⁹ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*, Warszawa 1985, s. 34.

²⁰ Tamże.

włosa, gładko uczesana dziewczynka. Tak jak pisarka była jedynaczką, mającą zdolności językowe (znała dwa języki), dzięki czemu była ulubienicą nauczycielki języka niemieckiego²¹. Ta wiadomość budzi skojarzenie z Marjańską, która wspominała, że była uczona tego języka w domu przez matkę²².

Oto jak przedstawiony jest dom:

Mieszkanie Hanki było [...] duże, czteropokojowe, ale jej ojciec, adwokat, przyjmował klientów w domu, więc największy pokój przeznaczono na gabinet. W czasie godzin przyjęć w długim korytarzu siedzieli na krzesłkach oczekujący na poradę klienci²³.

Tymczasem we wspomnianym wyżej artykule *O sobie* Marjańska wspomina, że mieszkanie jej rodziców znajdowało się w Alejach, pod numerem 55, na pierwszym piętrze.

Miało dwa wejścia: jedno z bramy – frontowe prowadziło do kancelarii adwokackiej ojca, a przez długi korytarz do innych pokoi²⁴.

Drugie wejście, od kuchni, prowadziło na podwórkę.

W 1941 roku rodzina Hanki, podobnie jak rodzina Mężnickich, została zmuszona do przeprowadzki do wspomnianego już starego domu dziadka. W książce sytuowany jest on przy ulicy św. Barbary, jednak w rzeczywistości to kamienica na rogu ulic św. Barbary i Siedmiu Kamienic. Ojciec Hanki nie był już wtedy adwokatem, a z jego pensji pracownika magistratu rodzina nie mogła opłacić czynszu. Natomiast Marjańska w artykule *Częstochowa – miasto mojej młodości* z 1993 roku zapisała:

[...] kamienica przy ulicy Siedmiu Kamienic dotąd stoi, a jej drewniane, mocno zniszczone schody i ja wydeptywałam w czasie okupacji. Zamieszkaliśmy tam bowiem wiosną 1941 roku, po przeprowadzce z poprzedniego czteropokojowego mieszkania na pierwszym piętrze domu przy ulicy Kilińskiego 3. [...] Dom na Siedmiu Kamienic był [...] własnością rodziny, a więc czynszu nie trzeba było płacić²⁵.

W odróżnieniu od kamienicy w III Alei nie był on w całości skanalizowany, a funkcję toalety pełniła przybudówka na podwórzu, z której korzystali niemal wszyscy lokatorzy. Rodzina Hanki miała WC z umywalką, ale bez wanny, stąd nazwa mieszkania „Bezłazienki”. Marjańska wspomina, że łazienki „w starym domu przy ul. 7 Kamienic nie było (z trudem udało się wykroić z obszernej kuchni mały WC)”²⁶ oraz: „Z okna pokoju Hanki widać było klasztor”. Podobny dom funkcjonuje we wspomnieniu pisarki:

Oto duży, podłużny pokój stołowy. Z sąsiedniego mniejszego pokoju [...] widać jak na dłoni Klasztor Jasnogórski²⁷.

²¹ Tamże, s. 8–9.

²² Tamże, *O sobie*, s. 17.

²³ Tamże, *Pierwsze śniegi...*, s. 34.

²⁴ Tamże, *O sobie*, s. 16.

²⁵ Tamże, *Częstochowa – miasto mojej młodości*, „Almanach Częstochowy” 1993, s. 67.

²⁶ Tamże.

²⁷ L. Marjańska, *Rodzinne wspomnienie*, „Almanach Częstochowy” 2004, s. 125.

W toku akcji pojawiają się, rzucone niby od niechcienia, informacje o bohaterce, które kierują czytelnika w stronę biografii Marjańskiej. Oto np. raz zostaje zapytana przez Kropkę, czy idzie z ojcem do teatru. Jak podają źródła wspomnieniowe, ojciec pisarki – Ludwik Mężnicki – brał udział w tworzeniu częstochowskiego Teatru im. Adama Mickiewicza (był członkiem Komitetu Budowy Teatru), ale był też miłośnikiem teatru i, chodząc na przedstawienia, zabierał ze sobą córkę²⁸. Pozwalał jej również podglądać, co dzieje się za kulisami, sądząc, jak twierdzi pisarka, że może się to przydać gimnazjalistce²⁹. Hanka podziela również literackie fascynacje Marjańskiej – lubi literaturę, głównie Skamandrytów oraz Pawlikowską³⁰. W oszklonej biblioteczce w gabinecie ojca bohaterki znajdowały się m.in. książki z serii Laureatów Nobla³¹. Z kolei w osobistym wspomnieniu Marjańska tak pisze:

[...] ojciec wpoił we mnie zamiłowanie do poezji rosyjskiej [...]. Zaraził mnie bakcyłem poezji. W jego gabinecie znajdowały się oszklone szafy pełne książek³².

Z kolei Misia (a właściwie Maria, jak matka Marjańskiej) Biezanówna z wyglądu w ogóle nie przypomina Marjańskiej za młodu. Był to

„Człowiek” [...] nieduży i okrągłutki, a z pełnej, ładnej twarzyczki patrzyły wesoło ogromne, piwne oczy³³.

Mała i gruba dziewczyna pochodziła z bogatej rodziny, miała służącą, która ją budziła i podawała jej śniadanie. Była leniwa i nie lubiła wstawać do szkoły, ale z pokorą przyjmowała uwagi na temat swojego zachowania. Mama Misi, tak jak mama Ludmiły Marjańskiej, Maria Mężnicka, lubiła grać w brydża³⁴, grała nocami, po czym spała do południa, ojciec – dyrektor wielkiej fabryki włókienniczej – często wyjeżdżał za granicę. Misia była jedynaczką, urodziła się czternaście lat po ślubie rodziców (podobnie jak Marjańska, która przyszła na świat w 1923 roku, a jej rodzice pobraли się, jak wspomina, „bodaj w 1908”)³⁵. Mieszkała w siedmiopokojowym mieszkaniu. Elementem jej biografii najbardziej przystającym do autobiografii Marjańskiej są wojenne losy rodziny Biezanów, o czym będzie dalej w niniejszej pracy.

Wydaje się, że z upływem czasu pisarka coraz bardziej ceniła miasto swojego urodzenia, mimo iż opuściła je niemal zaraz po II wojnie światowej. Mając 78 lat, Ludmiła Marjańska w artykule *O sobie* z 2001 roku tak napisała:

²⁸ Taż, *Opowieść starszej absolwentki*, s. 5.

²⁹ Taż, *Jeden dzień w Częstochowie*, s. 153.

³⁰ Taż, *Pierwsze śniegi...*, s. 47.

³¹ Tamże, s. 118.

³² L. Marjańska, *O sobie*, s. 17.

³³ Taż, *Pierwsze śniegi...*, s. 7.

³⁴ Źródło: list e-mailowy córki Ludmiły Marjańskiej, Marii Marjańskiej-Czernik, do Iwony Skrzypczyk-Gałkowskiej z dnia 16.01.2014 r.

³⁵ L. Marjańska, *Rodzinne wspomnienie*, s. 130.

Dawniej nieczęsto zastanawiałam się nad mijającym czasem, żyłam bardzo szybko, dopiero teraz zaczynam spoglądać wstecz i zdawać sobie sprawę, jaki wpływ wywarło na mnie miejsce, w którym dorastałam³⁶.

Zapewne dlatego jako pierwszy element częstochowskiego krajobrazu lat dzieciennych wymienia Aleje Najświętszej Marii Panny. W powieści stanowią one centralny punkt miasta, drogę do parku i do kościoła oraz deptak. Młode panienki chętnie tam spacerowały, spotykając „niby przypadkiem” kawalerów z Sienkiewicza czy Traugutta, ale czasem narzekały na zbyt publiczny charakter Alej. „Na tym przeklętym deptaku zawsze człowieka zobaczą” – powie jedna z głównych bohaterek, Hanka, oburzona ujawnieniem jej spotkania z ukochanym.

W części tej znajdziemy szereg cennych informacji topograficznych, m.in.:

Internat, czyli bursa profesora Człapa, mieścił się na drugim piętrze solidnej kamienicy w Drugiej Alei. [...] Był to świetny punkt obserwacyjny, umieszczony tuż nad deptakiem, po którym spacerowała młodzież z gimnazjów żeńskich i męskich, państwowych i prywatnych³⁷.

Przeczytamy też, że w Alejach posadzono właśnie szpalery topól, wzdłuż drogi stały kamienice. Jest wspomniane Gimnazjum Sienkiewicza (jego uczniem był przyszły mąż pisarki – Janusz Marjański³⁸ oraz powieściowy ukochany Hanki – Andrzej Bronowiecki) wraz z jego własnym ogrodem zoologicznym, a także mieszczący się również w III Alei mały kościółek Najświętszej Maryi Panny. Bohaterki powieści chodziły do niego co niedzielę na godzinę dziesiątą, kiedy to odprawiano nabożeństwo dla młodzieży:

Kto nie zmieścił się w środku, zostawał na zewnątrz i wysłuchiwał mszy przez otwarte drzwi. Mały dziedziczek przed kościołem zawsze był pełen, bo wielu sztubaków uważało, że spóźniając się do kościoła „trzymają fason”³⁹.

Pisarka zanotowała, że ów kościelny dziedziniec był także punktem spotkań towarzyskich, wzajemnych obserwacji, a nawet narodzin sympatii.

Z kolei przy ulicy Kościuszki przede wszystkim mieściło się Gimnazjum im. Juliusza Słowackiego, opisane jako „dwupiętrowy gmach [...] z dala od ulicy, a wejście do szatni dla uczennic prowadziło od tyłu”⁴⁰, ale pisarka wspomina też „mały wąski sklepik z różnokolorowymi motkami wełny na wystawie i szyldem „Trójkąt w Kole”⁴¹. Marjańska lokuje też akcję trzeciego rozdziału w domu dziadka Hanki przy ulicy „św. Barbary, gdzie stare kasztany zacieśniały cały chodnik”⁴² (jak wykażę w dalszej części pracy, stanowi on odwzorowanie domu

³⁶ Taż, *O sobie*, s. 16.

³⁷ Taż, *Pierwsze śniegi...*, s. 22.

³⁸ Taż, *Jeden dzień w Częstochowie*, s. 148.

³⁹ Taż, *Pierwsze śniegi...*, s. 54.

⁴⁰ Tamże, s. 28.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 222.

dziadka Ludmiły Marjańskiej). Są też wspomniane: Gimnazjum Traugutta, cukiernia Gospodarka⁴³, ulice Dąbrowskiego, Kilińskiego i Chłopickiego, miejsce „pod zegarem”, gdzie umawiali się młodzi, parterowe domki wzdłuż ulicy św. Rocha, biegnącej do cmentarza i sam cmentarz, ulica Wieluńska prowadząca pod górę „obok niewielkich sklepów spożywczych, zakładów brązowniczych i szewskich warsztatów”⁴⁴, plac Magistracki, aleja Wolności, Dom Księcia, a nawet dzielnice: Raków i Lisiniec. Pojawia się Rynek Wieluński, na którym „stało kilka straganów, gdzie pyszniła się sałata, rzodkiewki, cebula, zielona pietruszka. Obok stały wiadra pełne pachnących narcyzów, ledwie rozkwitłych bzów, a także miski pełne konwalii”⁴⁵. Jest także opis:

[...] w mieście, droga do szkoły wiodła między parterowymi domkami przez wąskie, zaniedbane uliczki [...]. Nawet ogródki były ogrodzone parkanami⁴⁶.

Niektóre z tych miejsc nie są tylko punktami na mapie przedwojennej Częstochowy, ale wiążą się ściśle z losami bohaterów. Taki jest punkt „pod zegarem”, gdzie spotykali się Hanka z Andrzejem. Podobne spotkania – swoje z przyszłym mężem, Januszem – opisuje Marjańska w artykule *O sobie*:

Każdego ranka, przed ósmą, spotykałam Janusza „pod zegarem” na rogu II Alei i ul. Kilińskiego. Duży, wiszący nad sklepem zegar był reklamą zakładu zegarmistrzowskiego Glicnera. Kolega kłaniał mi się z uśmiechem, zdejmując granatową czapkę z daszkiem, a mnie poprawiało to humor na cały dzień⁴⁷.

Jedną z utrwalonych na kartach powieści postaci charakterystycznych dla przedwojennej Częstochowy jest fotograf Wiśniewski.

[...] był postacią powszechnie znaną. Tkwił zawsze na posterunku w Drugiej Alei z zawieszoną na szyi kamerą i stanowił nieodłączny element deptaka. Sądząc po ilości zdjęć w pachnących albumach, najwięcej zarabiał na pstrykaniu migawkowych fotografii uczennicom gimnazjum Słowackiego. W mieście było jeszcze dwóch czy trzech innych „lejkarzy”, jak zwano ulicznych fotografów od aparatu firmy Leica, ale pan Wiśniewski cieszył się największym uznaniem⁴⁸.

Latem pan Wiśniewski pracował w podjasnogórskim parku.

⁴³ W zbiorach Biblioteki Publicznej im. dr. W. Biegańskiego w Częstochowie znajdują się dokumenty prywatne L. Marjańskiej. Wśród nich jest okładka „Czasopisma Literackiego. Organu Grupy Lit.-Artyst. Lit-ARS w Częstochowie”, Częstochowa 1936, nr 2 i 3, a na niej reklama następującej treści: „Cukiernia Z. Gospodarek w Częstochowie, Dąbrowskiego 5 poleca znane ze swej dobroci wyroby cukiernicze. Znakomitą kawę, herbatę i czekoladę oraz lody w 5 odmianach. Ceny niskie. Uwaga: znakomite bułeczki maślane podwieczorkowe sztuka 5 groszy. SZACHY. DOMINO”.

⁴⁴ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 296.

⁴⁵ Tamże, s. 298.

⁴⁶ Tamże, s. 27.

⁴⁷ L. Marjańska, *O sobie*, s. 18.

⁴⁸ Tamże, *Pierwsze śniegi...*, s. 53.

W powieści jasnogórski klasztor wspomniany jest zaledwie kilka razy i to dość oszczędnie. Zabieg ten został umotywowany w ostatnim rozdziale, w monologu wewnętrznym Hanki:

Od dawna klasztor był czymś tak bliskim, tak znajomym, że tracił swoje znaczenie, jak wszystko oglądane z bardzo bliska. Jego sylwetka wtopiona była w krajobraz tak samo jak kominy fabryczne na przeciwległym krańcu miasta. Od dzieciństwa patrzyła na pielgrzymki wędrujące ze śpiewem Alejami. U wejścia do klasztoru witał ją rząd proszalnych dziadów, przykucniętych na brudnych szmatach, wyciągających rękę albo obdarty kapelusz, demonstrujących swoje kalectwo, oczodół zakryty czarną szmatą albo drewnianą kulę ułożoną obok pustej nogawki. [...] Kompanie z feretronami, żebracy, kramy z dewocjonaliami, natrętni przekupnie z przewieszonymi przez rękę sznurami różańców – to było na zewnątrz. Wewnątrz klasztoru przesuwali się tłumy wiernych przycichłe i przejęte, atmosfera była gęsta od emocji, odor, jaki wydziela tłum. Hanka widywała ludzi leżących krzyżem i kaleki odjeżdżające na wózkach, nie obdarzone cudem uzdrowienia. Widywała omdlenia i kradzieże w tłoku, historyczne sceny i ciche, pokorne modły.

Czarna Madonna także patrzyła na wszystko. Cudowny obraz odsłaniał się przy przejmującym dźwięku fanfar i w zapachu kadzideł i wtedy znikało wszystko, co ziemskie, była tylko modlitwa i wiara, i nadzieja⁴⁹.

Kilka razy wspomina się też klasztorną wieżę, na którą można było wchodzić, by ze szczytu przez małe okienka zobaczyć „miasto, pocięte Alejami, [...] rozległą przestrzeń aż po zamgloną, niewyraźną dolinę Warty i pasmo wzgórz jury krakowsko-wieluńskiej”⁵⁰ (dziś – Krakowsko-Częstochowskiej). „Patrz, moglibyśmy stąd pofrunąć prosto do Mirowa”⁵¹ – zawołała kiedyś Hanka do Andrzeja.

Ważnym miejscem dla bohaterek powieści, a szczególnie dla Hanki, był podjasnogórski park. Dziewczyna umawiała się tam na swoje pierwsze spotkania z ulubionym kolegą, Andrzejem. Dowiadujemy się, że w przedwojennej Częstochowie park dzielono na stary (jak pisze Marjańska, w czasie wojny „Nur für Deutsche”⁵²) i nowy, co stało się przyczyną nieporozumień między młodymi. Obie części miały bramy, stary miał drugie wejście od strony klasztoru. W parku były Alejka Zakochanych, Alejka Stęsknionych Serc i Mostek Wspomnień. Obok starego parku znajdowała się ulica, wiodąca pod górę, przy której, za ogrodzeniem, znajdowały się korty tenisowe. Naprzeciwko był duży, biały budynek Domu Księży.

Prawdopodobnie na terenie parku można było zimą korzystać ze ślizgawki u Bajera⁵³. Łyżwiarze ślizgali się przy dźwiękach muzyki płynącej z głośników. To lub inne lodowisko połączyło bohaterów powieści – Hankę i Andrzeja. Już w drugim rozdziale powieści – *Czerwona czapeczka na lodowisku* – dowiaduje-

⁴⁹ Tamże, s. 301–302.

⁵⁰ Tamże, s. 124.

⁵¹ Tamże, s. 125.

⁵² Por. J. Pietrzykowski, *Hitlerowcy w Częstochowie w latach 1939–1945*, Poznań 1959, s. 42.

⁵³ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 211.

my się, że dziewczyna bardzo lubiła jeździć na łyżwach. Chętnie korzystała z miejskiej ślizgawki, gdzie przy dźwiękach muzyki płynącej z głośników (np. walca *Nad pięknym modrym Dunajem*) holendrowała razem z Pawłem, bratem Lidki, na przekór szkolnemu regulaminowi, który zabraniał gimnazjalistkom kontaktów z chłopcami. To tu właśnie pierwszy raz Hanka rozmawiała z Andrzejem.

Spotykała go codziennie rano „pod zegarem”. Wiedziała, że ma jasne włosy, od tego roku szkolnego mieszka w internacie u profesora Człapa w II Alei i chodzi do Gimnazjum Sienkiewicza, co poznała po niebieskiej tarczy na rękawie⁵⁴. To pierwsze zauroczenie opisane w powieści ma swoje źródło w biografii Ludmiły Marjańskiej. Wspomina ona, że swojego przyszłego męża, Janusza Marjańskiego, poznała

[...] w 1937 roku na zabawie harcerskiej w parku. Oboje należeliśmy do harcerstwa i byliśmy w harcerskich mundurach. Tak jak to było w zwyczaju, zwracaliśmy się do siebie per „koleżanko” i „kolego”, a ponieważ regulamin szkolny zabraniał „chodzenia z chłopcami”, nasze spotkania nie były częste. Janusz był uczniem gimnazjum im. Sienkiewicza, mieszczącego się w Trzeciej Alei⁵⁵.

Wspomniana przez pisarkę zabawa harcerska w parku została opisana w powieści. Miała miejsce w niedzielę, w starym parku:

Funkcjonowała harcerska poczta. Każdy, kto wykupił bilet, otrzymywał przy wejściu coś w rodzaju kotyliona: białe kółko z wypisanymi na nim wielkimi cyframi. Przypinało się to do mundurka, żeby numer był z daleka widoczny. [...] „Sekretniki” to była złożona we dwoje kartka ze specjalnie dziurkowanym i podklejonym brzegiem. Po napisaniu na niej liściku, zaklejało się sekretnik, pisało na wierzchu numer adresata i wrzucało do pudła z napisem: POCZTA HARCERSKA. Gromadka zuchów wyjmowała listy i roznosiła je adresatom, wyszukując w tłumie odpowiednie numerki⁵⁶.

Podczas tej zabawy Hanka otrzymała od Andrzeja liścik z pytaniem, czy może podejść. Uzyskawszy zgodę, zbliżył się i rozpoczęła się rozmowa pełna grzecznościowych zwrotów, o jakich wspomina Marjańska.

Prócz Częstochowy Marjańska opisuje także jej okolice. Bohaterki *Pierwszych śniegów...* odbywają m.in. niedzielną wycieczkę za miasto:

Alejami w stronę przedmieścia [...], zapyloną, wapienną drogą [...], przez łąki kwitnące hojnie żółtym mleczem. Wśród nich wiła się rzeka o nierównych brzegach, przybliżała się i oddalała, ginąc w nieco zamglonej przestrzeni. Dorzecze Warty zamykała skarpa, na której rozrzucone były wapienne skałki. [...] Celem wyprawy był jednak las, ciągnący się na lewo od rzeki i raz po raz wspinający się łagodnie na pagórki, bądź opadający w parowy wyżłobione piaszczystymi koleinami. Pachniało żywicą, która ze świeżych nacięć ściekała do zawieszonych na drzewach blaszanych kubków⁵⁷.

⁵⁴ Tamże, s. 22–23.

⁵⁵ L. Marjańska, *O sobie*, s. 18.

⁵⁶ Tamże, *Pierwsze śniegi...*, s. 100.

⁵⁷ Tamże, s. 108.

Część druga powieści jest najkrótsza i nosi tytuł *Lato*. Marjańska nie rezygnuje w niej z utrwalania charakterystycznych elementów przestrzeni Częstochowy. A ponieważ ta część powieści rozgrywa się w czasie wakacji, w narracji pojawiają się opisy miejsc, w których częstochowianie szukali schronienia przed upałem: jakaś bliżej nieokreślona wieś (miejsce zamieszkania Sabiny, do której Misia, Renia i Lidka pojechały pociągiem), Korwinów nad Wartą oraz Bałtyk:

nazywano tak glinianki na [...] łąkach koło starej cegielni, które zastępowały kąpielisko. Wprawdzie krążyły straszne opowieści o licznie wylawianych tam topielcach, ale któż by im wierzył. Glinianki cieszyły się dużym powodzeniem. Woda w nich była raczej nie zachęcająca, a trawa dookoła pożółkła i wydeptana, mimo to o miejsce nie było łatwo⁵⁸.

Nieco dalej pisarka informuje, że glinianki były pełne zdradliwych wirów.

Pod koniec drugiej części powieści pojawiają się pierwsze wzmianki o nadciągającej wojnie, choć samo nazwisko Hitlera zostało użyte już w czwartym rozdziale jako określenie postaci kreującej ówczesną historię (czego gimnazjalistki nie są do końca świadome). Znajdują się one w zacytowanych tu w całości listach bohaterek, zgromadzonych w jednym rozdziale pod wspólnym tytułem *Kilka listów z wakacji*. Jest to korespondencja z wakacji w 1939 roku⁵⁹ – Hanki, Misi oraz ich przyjaciółek: Wilejki i Kropki – łącznie siedem listów, z których autorką trzech jest Hanka, dwóch Misia i po jednym pozostałe dziewczęta.

Choć, jak wspomniano, listy nie są datowane, na podstawie czasu akcji całej powieści łatwo ustalić, że dziewczęta korespondują latem 1939 roku, toteż w treści korespondencji Hanki, przy okazji młodzieńczych zwierzeń, pojawiają się informacje, które można uznać za historycznie prawdopodobne, budujące obraz ostatnich miesięcy przed wybuchem II wojny światowej:

Czy to nie wspaniałe, że mamy ten morski port w Gdyni? Jak tu jestem, to widzę, że musimy mieć dojscie do morza, czyli ten korytarz, na który Niemcy tak mają ochotę⁶⁰.

Innym razem informuje o zachowaniu wujka, u którego razem z ojcem mieszkają:

Wujek twierdzi, że bez wojny się nie obejdzie. Ciągle słyszę o ministrze Becku, Hitlerze i Mussolinim. [...] jak przejeżdżaliśmy pociągiem przez Gdańsk, to było bardzo nieprzyjemnie, bo co to za Wolne Miasto, całe obwieszone szwabskimi flagami? Na murach tutaj porozlepiali plakaty z napisem: „Silni, Zwarcie, Gotowi”, ale wujek mówi, że Rydz-Śmigły to żaden marszałek i że takiego jak Piłsudski, to już nie doczekamy. [...] Przypomniała mi się ta piosenka, którą śpiewają żołnierze, jak maszerują do koszar:

Nikt nam nie zrobi nic,
Nikt nam nie weźmie nic, Bo z nami Śmigły, Śmigły, Śmigły
Rydz!⁶¹

⁵⁸ Tamże, s. 155.

⁵⁹ Informacje o datach powstania listów nie pojawiają się w ich treści, ale można je odczytać z kontekstu.

⁶⁰ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 143.

⁶¹ Tamże, s. 138.

lub:

Wujek nadal twierdzi, że to wszystko źle się skończy⁶².

Echa zbliżającej się wojny nie docierają na Pomorze, gdzie wakacje u rodziny spędza Misia. W drugim liście dziewczyna pisze, że do miejsca, w którym ona spędza wakacje: „nie docierają takie groźne wieści, chociaż Bruno mówi, że niedługo ogłoszą mobilizację”⁶³. Nastolatka ma jednak nadzieję, że 1 września 1939 roku wszyscy spotkają się w szkole.

Wzmianki o nadciągającej wojnie powoli zaczną zmieniać powieściowy krajobraz Częstochowy, leżącej wówczas ok. 30 km od granicy z Niemcami:

Ogłoszono mobilizację, w mieście kopią rowy przeciwlotnicze, niektórzy wysłali już rodziny na wschód, byle dalej od granicy [...]”⁶⁴.

Część trzecia, zatytułowana dosłownie i metaforycznie *Egzamin dojrzałości*, rozpoczyna się rozdziałem *Wybuch wojny*... Otwiera go opis idyllicznego snu Hanki, przerwane przez niezrozumiały dla śpiącej warkot silników samolotowych. Ten symboliczny sen można odczytać jako znak zakończenia etapu beztroskiej młodości dziewczyny, ale także, a może przede wszystkim, koniec pokoju i rozpoczęcie II wojny światowej. Tuż po obudzeniu się Hanka zrozumiała, że we śnie słyszała przelatujące nad Częstochową samoloty niemieckie.

Dziś nad ranem Niemcy zaatakowały Polskę. W kilku miejscach granica naszego państwa została przerwana. Za chwilę nadamy orędzie prezydenta Rzeczypospolitej”⁶⁵.

– usłyszała w radiu. Jej rodzina postanowiła udać się do klasztoru, a Aleje były wówczas niemal zupełnie puste. Ludzie rzucili się do sklepów, „kupowali po kilka bochenków chleba, robili zapasy mąki, kaszy, cukru”⁶⁶. Z kolejkowych rozmów częstochowian dowiadujemy się, co myślą o wybuchu wojny. Jedni, pamiętając czasy I wojny światowej, spodziewają się rychłego zajęcia miasta przez Niemców, ale nie będą uciekać, bo np. muszą pilnować dobytku czy firmy, inni planują ewakuację pociągiem, jeszcze inni donoszą, że nie sposób dostać się na pociąg i aby wyjechać, trzeba mieć wóz i konia, ale koni nie ma, bo zostały zarekwirowane przez wojsko. W tym stanie ogólnej paniki są również głosy, że „W ogrodzie na Chłopickiego stoją działa. [...] Miasto będzie się bronić, zacznie się strzelanina”⁶⁷.

Nastrój niepokoju udzielił się wszystkim bohaterkom powieści. Dziewczynki spotykają się i rozmawiają o pierwszych dniach wojny w mieście:

⁶² Tamże, s. 143.

⁶³ Tamże, s. 144.

⁶⁴ Tamże, s. 167.

⁶⁵ Tamże, s. 172.

⁶⁶ Tamże, s. 174.

⁶⁷ Tamże, s. 175.

Poszli [...] wszyscy chłopcy z Pe-Wu [przysposobienie wojskowe – I.S.G.], ale nie chcieli ich przyjąć. Podobno zabrakło karabinów, nawet dla rezerwistów! W koszarach okropny bałagan [...] Umówili się, że pójdą na własną rękę szukać jakiegoś oddziału i przyłączą się bez żadnego papierka, na ochotnika. [...] Jeżeli nie będziemy się bronić, nie wiadomo, co nas czeka. A na razie bronimy się słabo. Zaatakowali nas tak niespodziewanie. Piechota, która osłaniała miasto z zachodu, musiała się wycofać, został tylko pułk artylerii. [...] W dwa dni później, trzeciego września, do miasta wkroczyli Niemcy⁶⁸.

Od tego momentu „zamarło normalne życie. [...] wszystko nagle straciło swoją użyteczność, rzeczy stały się martwe i nie wiadomo było, kiedy miały odzyskać swoją wartość”⁶⁹. W pierwszych dniach września Niemcy triumfalnie wkroczyli do miasta. Zza okiennej firanki Misia obserwowała „przemarsz na jeźdźców. Ulicami ciągnęły niezliczone kolumny samochodów, działa, uzbrojone po zęby oddziały Wehrmachtu w obcych, szarych mundurach”⁷⁰.

Na początku wojny rodzina Misi przeżyła szczególnie tragiczne wydarzenia. Żołnierze Wehrmachtu wyprowadzili ją z domu razem z innymi lokatorami kamienicy

[...] na plac przed magistratem. Opuszczony przez władze polskie budynek zajęła wojskowa komendantura niemiecka. Umundurowani Niemcy wchodzili i wychodzili, śmiejąc się i rozmawiając. Przyglądali się pędzonym pod karabinami ludziom. [...] Na czterech rogach placu stały karabiny maszynowe. Niemcy z pistoletami przeciskali się pośród tłumu, poszturchując kolbami i pokrzykując. Jeden z nich wyciągnął z sąsiedniej grupy młodego chłopca. Misia знаła go: był to trzynastoletni harcerz z sąsiedniego domu. Do krótkich spodenek miał przytroczonego harcerskiego noża, zwany finką. Niemiec wyszarpnął go brutalnie [...] poprowadził harcerza w stronę budynku. Podszedł do oficera i wskazując na pojmanego chłopca, zameldował o znalezionej przy nim broni. [...] na oczach tłumu chłopca postawiono pod ścianą. Dopiero gdy żołnierz odszedł o parę kroków i zdjął z ramienia karabin, harcerz zrozumiał⁷¹.

Chłopca rozstrzelano, a jego lamentującą matkę uderzono kolbą. Ludzie milczeli, zdumieni i bezsilni. Był wśród nich proboszcz tutejszej parafii, ksiądz Skromny. Po dwóch godzinach Niemcy zwolnili kobiety i dzieci, które schroniły się w piwnicy (zamieszkiwanej wówczas przez najbiedniejszych). Na placu pozostawili jednak mężczyzn, wśród nich ojca Misi. Potem wielu rozstrzelali, a pozostawionym przy życiu kazali zakopać zmarłych w rowie przeciwnie do magistratu, po czym, z rękami skrzyżowanymi na karkach, pognali do koszar. Na drugi dzień zwolniono tych po pięćdziesiątym roku życia, wśród nich pana Bieżana, który tak opowiadał o tych wydarzeniach:

Szliśmy stłoczeni jeden koło drugiego, spędzili nas na sam środek, a z czterech stron [...] stały karabiny maszynowe. Bez żadnego ostrzeżenia zaczęły strzelać. Stłoczeni rzuciliśmy się na ziemię. Było tak ciasno, że leżeliśmy warstwami, jedni na drugich. Powinie-

⁶⁸ Tamże, s. 178.

⁶⁹ Tamże, s. 179.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 180–181.

nem pewnie powiedzieć, że miałem szczęście: znalazłem się na spodzie. [...] Na mnie upadł stojący za mną mężczyzna, młody jeszcze, ale nie mógłbym powiedzieć, jak wyglądał. Wiem, że był młody i ciężki. Niemcy dalej strzelali nad naszymi głowami. W pewnej chwili poczułem, że ten nade mną stał się jeszcze cięższy, jakby wrzucono mu na plecy stukilogramowy worek. [...] ten ciężar będę czuł do końca życia. Leżałem pod zastrzelonym, nie wiem, jak długo, zdawało mi się, że przez całą wieczność⁷².

Potem relacjonował, że uwięzieni w koszarach stali dwie doby w piwnicy po kolana w wodzie. Prawdopodobnie na skutek szoku u pana Bieżana nastąpił wylew i częściowy paraliż, w następstwie czego zaczął powłóczyć nogą i miał niedowład prawej ręki.

O tych samych wydarzeniach przeczytamy w artykule Ludmiły Marjańskiej pt. *Rodzinne wspomnienia*:

Podczas pamiętnego „krwawego poniedziałku”, kiedy Niemcy zabili kilkuset mieszkańców miasta, a resztę zgromadzonych popędzili do koszar i trzymali w nieludzkich warunkach, mój ojciec doznał prawdopodobnie niewielkiego wylewu [...] i ten fakt uczynił go niepełnosprawnym. Nie mógł już pracować, zlikwidował kancelarię adwokacką [...] ⁷³.

Podobne informacje pisarka zawarła też w artykule *Częstochowa – miasto mojej młodości*:

Ojciec mój, Ludwik Mężnicki, nie mógł już w czasie wojny prowadzić kancelarii adwokackiej i nasza sytuacja materialna znacznie się pogorszyła [...] Po wkroczeniu Niemców do Częstochowy, w pamiętny „krwawy poniedziałek”, ojciec mój wraz z innymi mężczyznami leżał pod lufami karabinów maszynowych rozstawionych na Placu Magistrackim, a stąd pognany został do koszar na ulicy Dąbrowskiego. Kiedy po kilku dniach stamtąd wrócił, utykał na jedną nogę. Prawdopodobnie na skutek wstrząsu doznał wówczas niewielkiego wylewu, który spowodował częściowy paraliż jednej strony ciała. Wkrótce pojawiły się również objawy niedowładu ręki. Ten postawny mężczyzna po pięćdziesiątym piątym roku życia został inwalidą⁷⁴.

Relacje Marjańskiej o pierwszych dniach wojny w Częstochowie niemal ludzko przypominają rzeczywiste wypadki historyczne. Jan Pietrzykowski w swoich książkach przybliżających przebieg II wojny światowej w Częstochowie⁷⁵ także zanotował, że 3 września 1939 roku do miasta wkroczyły oddziały Wehrmachtu, a władze niemieckie ulokowały się w częstochowskim ratuszu. Historyk opisał też wydarzenia z 4 września, które dokładnie relacjonuje Marjańska. W odwecie za dwie strzelaniny, które w godzinach popołudniowych miały miejsce w różnych punktach Częstochowy, Niemcy zemścili się na mieszkańcach miasta. Wyciągali ich z domów, a następnie spędzali do kilku punktów zbornych, m.in. na pl. Magistrackim. Mężczyzn odseparowano od kobiet i dzie-

⁷² Tamże, s. 183–184.

⁷³ L. Marjańska, *Rodzinne wspomnienia*, s. 124–125.

⁷⁴ Taż, *Częstochowa – miasto mojej młodości*, s. 67–68.

⁷⁵ J. Pietrzykowski, *Hitlerowcy w Częstochowie...*, s. 9–11.

ci, po czym poddano gruntownej rewizji. Osoby, przy których odnaleziono chociażby żyłkę, brzytwę lub scyzoryk, tak jak przy opisanym w powieści harcerzu, były odprowadzane na bok i rozstrzeliwane bezpośrednio na placu lub na wewnętrznym dziedzińcu ratusza. Część kobiet i dzieci zwolniono. Wydarzenia te przeszły do historii pod nazwą „krwawego poniedziałku”. Niektórzy ich uczestnicy przez kilka tygodni byli przetrzymywani w prymitywnych warunkach na terenie koszar Zawady⁷⁶, znajdujących się przy ulicy Dąbrowskiego 69.

Nieco inaczej potoczyły się pierwsze wojenne dni Reni Stolarczykówny i jej rodziny. Jej ojciec był maszynistą i został zmobilizowany do wojska polskiego, by wozić transporty wojskowe. Natomiast matka z Renią i jej bratem, Heniem, razem z innymi rodzinami kolejarzy została ewakuowana specjalnym pociągiem już pierwszego dnia wojny. Jest to zgodne z relacjami Jana Pietrzykowskiego, który pisze, że w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch wojny wiele kobiet i dzieci zostało ewakuowanych w głąb kraju. Pojechali w stronę Warszawy, za stolicą przesiedli się do innego pociągu, kierując się na wschód. Po drodze przeżyli kilka bombardowań, widzieli niezliczoną ilość trupów, porzuconego dobytku, nie dojadali jak tysiące takich samych jak oni uciekinierów. Na jakiś czas zamieszkali u pewnej rodziny w Tarnoszynie pod Uhnem, gdzie przeżywali to niemiecką, to radziecką okupację. Wreszcie razem z innymi trzema rodzinami postanowili wracać. W drodze Renia ciężko zachorowała na ostre zapalenie stawów, przez co zatrzymali się w Lublinie, gdzie przez dwa tygodnie leżała w szpitalu. Do częstochowskiego domu wrócili pociągiem towarowym w połowie października.

Renia, jak wspomina córka Ludmiły Marjańskiej, Maria Marjańska-Czernik, przypomina przyjaciółkę pisarki – nazywaną „ciocią Romką”. Niestety, pani Marjańska-Czernik nie pamięta jej rodzowego nazwiska, ale podaje nazwisko „po mężu” – Suworow. Ona, podobnie jak Renia, pochodziła z rodziny kolejarskiej i miała brata⁷⁷.

Gdy Niemcy rozpoczęli okupację Częstochowy, życie wszystkich mieszkańców uległo drastycznym zmianom. Przede wszystkim zaczęło brakować jedzenia. Nie działały telefony, a z radioodbiornika dochodziły coraz bardziej przerażające wieści o sytuacji państwa polskiego. W artykule *Rodzinne wspomnienia* Marjańska pisze, że gdy Niemcy zabronili Polakom posiadania i korzystania z radia, ci zaczęli przechowywać je na strychach i w skrytkach⁷⁸. W powieści rodzina Biezanów ukrywała stare radio marki Philips w schowku nad bramą oraz w skrytce pod podłogą. Jak podają źródła historyczne i jak notuje Marjańska, wprowadzono godzinę policyjną (5 września Niemcy wydali zakaz wychodzenia

⁷⁶ Zawady (obecne Tysiąclecie) – dzielnica Częstochowy – nazwane tak od nazwiska Karola Zawady, do którego należały znajdujące się tu podmiejskie ogrody i pola, na części których zbudował koszary.

⁷⁷ Źródło: list e-mailowy od córki Ludmiły Marjańskiej...

⁷⁸ L. Marjańska, *Rodzinne wspomnienia*, s. 125.

na ulicę między 18.00 a 7.00 pod groźbą rozstrzelania na miejscu). Obowiązywało zaciemnienie okien⁷⁹.

W *Pierwszych śniegach...* Marjańska pisze również o nadużyciach okupantów wobec mieszkańców Częstochowy. Rodzinie Biezanów Niemcy zarekwirowali trzy pokoje; w dwóch z nich zrobili biura, a w jednym zakwaterowali rodzinę wysiedloną z Poznania. Podobny zdarzenie znajdziemy w życiorysie Ludmiły Marjańskiej. Pisarka wspomina:

Niemcy zarekwirowali jeden pokój w naszym mieszkaniu i zamieszkała w nim młoda kobieta o polskim imieniu Wanda, pochodząca z Raciborza i przyznająca się do narodowości niemieckiej⁸⁰.

Trudne stało się utrzymanie rodziny. Pani Biezanowa, by zarobić na dom, dawała lekcje niemieckiego, domowym sposobem produkowała papierosy, sprzedawała rodzinne pamiątki. Podstawowe produkty spożywcze – chleb, cukier i tłuszcz – były reglamentowane.

Powieść Marjańskiej pokazuje, że w pierwszych dniach wojny nigdzie nie można było czuć się bezpiecznie – Niemcy prowadzili uliczne łapanki oraz zabierali Polaków z domów. Niektórzy, jak Paweł, brat Lidki (jako Stefan Brożek), trafiali później do Oświęcimia.

W *Pierwszych śniegach...* Marjańska pisze, że niedługo po zajęciu Częstochowy Niemcy pozwolili na otwarcie częstochowskich szkół, w tym Gimnazjum i Liceum im. Słowackiego⁸¹. Zaczęli pracować nowi nauczyciele, m.in. na miejsce walczącego na wojnie, a potem uwięzionego profesora Wawrzykowskiego, pojawiła się nowa łacinniczka, panna Malakówna oraz nowa nauczycielka języka niemieckiego zamiast znienawidzonej przez uczennice pani Tokarzowej.

Zmienił się także skład klasy, już IV a. Zabrakło w niej Sabiny, która ze względu na wojnę wołała mieszkać na wsi, Janka musiała pomagać ojcu w jego aptece, Zosia Kalinowska zginęła w czasie bombardowania, Małgosia Kornblumówna uciekła z rodziną na Węgry (później okazało się to nieprawdą, udała się bowiem na Wschód), Zenia wyszła za mąż, Honorka terminowała u krawcowej.

Natomiast Stanisław Rybicki, burmistrz Częstochowy w czasie okupacji, w swoim wspomnieniu z tego okresu zaznacza:

Nieczynne było przez cały okres okupacji szkolnictwo średnie ogólnokształcące. Budynki tych szkół, stanowiące własność państwa, zostały przekazane Zarządowi Miejskiemu, który w celu zapewnienia im najlepszej opieki, jak również dla zabezpieczenia inwentarza szkolnego zaangażował jako administratorkę gmachu gimnazjum żeńskiego dyrektorkę gimnazjum im. Słowackiego, p. Zofię Idzikowską [...] ⁸².

⁷⁹ Por. J. Pietrzykowski w książce *Cień swastyki nad Jasną Górą. Częstochowa w okresie hitlerowskiej okupacji 1939–1945*, Katowice 1985, s. 20–21.

⁸⁰ L. Marjańska, *Rodzinne wspomnienia*, s. 125.

⁸¹ *Taż*, *Pierwsze śniegi...*, s. 191.

⁸² S. Rybicki, *Pod znakiem kruka i lwa. Fragmenty wspomnień z lat okupacji*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1990, s. 126.

Podobne informacje znajdują się na stronie internetowej Liceum Słowackiego:

Podczas II wojny światowej gmach przy al. Kościuszki 8 zajęli Niemcy. Dyrektorce Idzikowskiej udało się jednak ukryć i przechować cały majątek. W tak dużym stopniu nie dokonała tego żadna szkoła w Polsce. Zorganizowała też tajne nauczanie prowadzone w grupach 2 do 10 osób, głównie w domach uczniów⁸³.

Natomiast w *Monografii Gimnazjum i Liceum im. J. Słowackiego w Częstochowie* czytamy:

Wybuch II wojny światowej rozpoczął nowy rozdział w dziejach szkoły. Mimo że we wrześniu 1939 roku gmach szkoły zajęli Niemcy, dyrektorka Idzikowska [...] zdołała niemal w całości ukryć i przechować inwentarz szkoły, pomoce naukowe i bibliotekę. [...] Ponieważ okupant [...] zamierzał zlikwidować polskie nauczanie, jedynym wyjściem dla nauczycieli i uczniów były tajne komplety. Powstało „ukryte gimnazjum”, które, niestety, Niemcom udało się szybko odkryć. W październiku 1940 roku miało dojść do ostatecznego uniemożliwienia działalności tej struktury. Jak podają autorzy książki o tajnym nauczaniu na ziemi częstochowskiej, [...] cofnięto wówczas szkołom zezwolenia na nauczanie, nauczycielom grożono wysłaniem do obozów pracy. W tej sytuacji nie było innego wyjścia jak tylko kontynuować tajne nauczanie. [...] Inspektor tajnego nauczania na dystrykt radomski, profesor Mendyk, mianował koordynatorów tajnych kompletów w Częstochowie, m.in. dyrektor Zofię Idzikowską. Od tej chwili młodzież z Częstochowy i okolic została objęta usystematyzowanym tajnym nauczaniem⁸⁴.

W powieści Marjańska zgodnie z faktami historycznymi napisała, że ostateczną decyzją niemieckich władz okupacyjnych wszystkie polskie gimnazja zostały zamknięte. Jednak w książce nastąpiło to po trzech miesiącach funkcjonowania, nieco przed świętami Bożego Narodzenia. Analizując źródła, nie można odmówić Marjańskiej pewnej zgodności z prawdą historyczną. Przyjmując, że przebieg zdarzeń odtwarzała z pamięci po 43 latach od wybuchu II wojny światowej, mogła pomylić się o około miesiąc. Potwierdzenie tego założenia znajdziemy m.in. w publikacji *Polenturmträger. Dzieje nauczycieli na ziemi częstochowskiej 1939–1945*, w której napisano, że rozporządzenie o szkolnictwie na terenie tzw. Generalnego Gubernatorstwa, w obrębie którego znajdowała się Częstochowa, ukazało się 31 października 1939 roku. Likwidowało ono szkoły średnie (gimnazja i licea) i wyższe, a pozostawiało szkoły podstawowe i tzw. szkoły fachowe⁸⁵.

W myśl tego rozporządzenia jedyną szkołą, która ocalała w Częstochowie (o czym pisze Marjańska w swojej powieści), była tzw. Handlówka, przygotowująca do zawodu kupieckiego⁸⁶. Przeniosło się do niej kilka uczennic dawnej III, a była wśród nich Kropka⁸⁷. Dziewczęta od razu postanowiły, że chcą się da-

⁸³ Źródło: <http://slowacki.net/historia> [stan z 1.12.2013].

⁸⁴ I. Kociołek, U. Zaleska, *Z tradycją w XXI wiek. Monografia Gimnazjum i Liceum im. J. Słowackiego w Częstochowie*, Częstochowa 2007, s. 17.

⁸⁵ Z. Grządzielski, J. Pietrzykowski, *Polenturmträger. Dzieje nauczycieli na ziemi częstochowskiej 1939–1945*, Katowice 1988, s. 13–14.

⁸⁶ Por. J. Pietrzykowski w książce *Cień swastyki nad Jasną Górą...*, s. 126–127.

⁸⁷ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 201.

lej uczyć, choćby „na złość Niemcom”. Postanowiły po Nowym Roku udać się do dyrektorki, by prosić ją o radę w tej sprawie.

Zatem w roku 1940 cztery dziewczęta z siedmiu Bursztynowych Serduszek, jak się między sobą nazywały, podjęły decyzję o kontynuowaniu nauki. Dyrektorka gimnazjum przechowała przedwojenne listy nauczycieli i uczennic, dzięki czemu łatwiej było zorganizować tzw. tajne komplety. Lekcje matematyki, fizyki i biologii pobierały u kuzynki Hanki, Basi, która przed wojną była studentką III roku matematyki na Uniwersytecie Warszawskim. Przypomina ona rzeczywiście kuzynkę Marjańskiej, która pisarka wspomina tak:

[...] najlepiej pamiętam Baškę. Studia matematyczne na Uniwersytecie Warszawskim przerwała jej wojna, przyjechała do Częstochowy i zamieszkała w starym rodzinnym domu od ulicy św. Barbary. Chodziłyśmy tam do niej na tajne komplety, uczyła nas matematyki i była przerażona moją nikłą wiedzą w tym zakresie. Dzięki niej zdołałam jednak nadrobić zaległości i zdać maturę⁸⁸.

Lekcje łaciny dawał im Staś, który przed wojną zdał na prawo w Warszawie, ale nie zdążył rozpocząć nauki i wrócił do Częstochowy; zamieszkał u Biezanów. Przygotowując się w ten sposób, dziewczynki zdały egzamin kończący klasę IV, nazywany tzw. małą maturą, i rozpoczęły naukę w liceum. W drugiej klasie licealnej na tajnych kompletach matematyki uczył je profesor Mroczo, łaciny panna Malakówna, języka polskiego pani Purzycka, dawni nauczyciele klasy III a Gimnazjum Słowackiego. W 1942 r. dziewczęta zdawały maturę. Zachowywano przy tym najwyższe środki ostrożności, by nie wzbudzić podejrzeń Niemców, dlatego każdy egzamin odbywał się w innym miejscu, w ustalonym terminie. Maturzystki nie otrzymywały świadectw dojrzałości, które miały zostać wydane po wojnie na podstawie dokumentów przechowywanych przez panią dyrektor⁸⁹.

Uroczysty dzień utrwaliły na pamiątkowej fotografii, ale nie migawkowej u pana Wiśniewskiego, tylko w profesjonalnym zakładzie fotograficznym. Te czasy Marjańska opisała w artykule *Rodzinne wspomnienia*:

uczyłam się wraz z najbliższymi koleżankami na tajnych kompletach, zorganizowanych przez nieocenioną dyrektorkę żeńskiego gimnazjum im. Juliusza Słowackiego, Zofię Idzikowską. Po przerobieniu materiału czwartej klasy gimnazjum i dwóch klas liceum, zdawałyśmy w 1942 roku tajną maturę przed tajną komisją pod przewodnictwem dzielnej pani dyrektor Idzikowskiej⁹⁰.

Z kolei w artykule *O sobie* pisze:

Zaświadczenie o zaliczeniu egzaminu maturalnego nosiło datę maja 1939, co nas bardzo bawiło, bo któż zdaje maturę w wieku lat piętnastu?⁹¹

⁸⁸ Taż, *Rodzinne wspomnienie*, s. 129–130.

⁸⁹ Zbliżony do przedstawionego w powieści Marjańskiej, obszerny opis tajnego nauczania prowadzonego przez nauczycieli Gimnazjum i Liceum im. J. Słowackiego w Częstochowie w: I. Kociółek, U. Zaleska, *Z tradycją w XXI wiek...*, s. 17–20.

⁹⁰ L. Marjańska, *Rodzinne wspomnienie*, s. 125.

⁹¹ Taż, *O sobie*, s. 17.

Bardzo zbliżoną relację o nauczaniu w okupowanej Częstochowie złożyła inna uczennica przedwojennego Gimnazjum im. J. Słowackiego, Izabella z Wiślickich Wrzesińska, której nazwisko znajduje się na liście absolwentów tej szkoły z lat 1939–1945:

W momencie wybuchu wojny miałam 16 lat. Przed 1 września byłam uczennicą Gimnazjum im. J. Słowackiego i uzyskałam tzw. małą maturę po ukończeniu 4 klas gimnazjum. Dyrektorką gimnazjum była p. Zofia Idzikowska – jak się miało okazać w okresie okupacji – kobieta nieugiętego ducha. [...] Nie pamiętam, w jakich okolicznościach dowiedziałam się o możliwości dalszej nauki. Chyba od stycznia 1940 r. zostałam włączona do jednego z kompletów tajnego nauczania. Nauka (kurs liceum humanistycznego) odbywała się w prywatnych mieszkaniach (m.in. w mieszkaniu moich rodziców) w grupach 3–4 osób, w tzw. kompletach.

Wykładowcami moimi byli: prof. Różycka – język polski, prof. Stawnicka – język francuski, prof. Gollenhofer – historia, prof. Parolak – łacina, ks. prefekt Karlik – religia, i młoda, wysiedlona z Poznania nauczycielka (pamiętam tylko jej imię – Bogusia) – matematyczka. [...] jeszcze w czasie okupacji zdałam egzamin dojrzałości. Świadectwa dojrzałości nie otrzymałam, dopiero (ze zrozumiałych względów) po wojnie⁹².

Niektóre dziewczęta postanowiły pomagać rannym czy uwięzionym Polakom:

Wkrótce po zamknięciu szkoły Hanka i Misia zgłosiły się do pracy w Polskim Czerwonym Krzyżu. Szyły bandażę dla szpitali, gdzie wciąż jeszcze leżeli ranni, roznosiły pierwsze wiadomości nadchodzące od polskich żołnierzy wziętych do niewoli⁹³.

W ramach tej organizacji działało także podziemne harcerstwo. Polski Czerwony Krzyż⁹⁴ urządził m.in. pierwszą okupacyjną wigilię dla Polaków uwięzionych w częstochowskich koszarach, gdzie „przebywało około trzystu szeregowców i podoficerów”⁹⁵. Ochotniczki z PCK dostały przepustki na teren koszar, gdzie pomagały kucharkom w przygotowaniu jedzenia dla więźniów. Marjańska czyni je świadkami składania życzeń przez niemieckiego komendanta obozu polskim jeńcom. Jego słowa o braterstwie między Niemcami i Polakami wprowdziły w zażenowanie nawet tłumacza. Przed wieczerzą wigilijną więźniowie łamali się opłatkiem, po czym jedli kartoflaną, kapustę z grochem i ziemniakami, kluski z makiem i pili kompot z suszonych śliwek. „Wkrótce potem żołnierzy przeniesiono do stalagów w głąb Niemiec”⁹⁶.

PCK pomagał też odszukiwać się rodzinom rozdzielonym przez wojenną zawieruchę. Z jego pomocy skorzystała np. Lidka, poszukując w imieniu pograżonej w depresji matki, zaginionych ojca i brata.

Oprócz nauki i pracy w PCK od 1942 r. dziewczyny pochłonięta działalnością konspiracyjną⁹⁷ w oddziałach sanitarnych. Pierwsza zaangażowała się Kropka,

⁹² J. Pietrzykowski, *Cień swastyki nad Jasną Górą...*, s. 128–129.

⁹³ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 206.

⁹⁴ Por. S. Rybicki, *Pod znakiem lwa i kruka...*, s. 340.

⁹⁵ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 207.

⁹⁶ Tamże, s. 210.

⁹⁷ T. Gieryski w artykule *Jak poznałem panią Ludmiłę* („Aleje 3” 2005, nr 52, s. 7) napisał, że Ludmiła Marjańska zwierzyła mu się, iż należała do AK.

dla której nauka w Handlówce była tylko przykrywką, bo naprawdę działała w podziemiu. Bohaterki zaczęły się posługiwać nowymi pseudonimami: Hanka stała się Joanną, Renia – Cichą, były też Gruba i Paulina. Dyżurowały w ambulatorium fabrycznym na Rakowie, gdzie nauczyły się robić zastrzyki. Przysięgę jako pluton sanitarny złożyły przed porucznikiem Ksawerym⁹⁸, którym okazała się ich dawna nauczycielka Strzałecka, zwana Strzałą. Przeszły też szkolenie obsługi broni u Rocha Kowalskiego. Pewnym rodzajem działalności konspiracyjnej Hanki były też tajemnicze wyprawy z panem Wiktorem. Dziewczyna myślała, że mężczyzna jest w niej zakochany, tymczasem była formą przykrywką dla jego podziemnych działań.

O własnej działalności konspiracyjnej Marjańska wspomina w artykule *O sobie*:

Była to Narodowa Organizacja Wojskowa, wcielona w roku 1942 do Armii Krajowej. Wraz z koleżankami, które udało mi się zwerbować, przeszłam kurs pielęgniarstwa i otrzymałam dowództwo plutonu sanitariuszek. Byłyśmy także szkolone w obchodzeniu się z bronią. Służący do tego celu pistolet maszynowy, tzw. peemka, był ukrywany przez pewien czas w kaflowym piecu w sypialni rodziców⁹⁹.

Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny to też świadectwo Holokaustu. Jedną z uczennic III a, Małgosia Kornblumówna, to Żydówka. W pierwszych dniach wojny jej rodzina uciekła na wschód, pozostawiając dobytek pod opieką sąsiadów¹⁰⁰. Po powrocie Małgosia jako pierwsza zaczęła samodzielnie kontynuować naukę, natomiast jej mama dawała lekcje angielskiego, m.in. Misi Biezanównie. Ojciec przymusowo pracował w fabryce. Dziewczyna zdawała sobie sprawę, jakie niebezpieczeństwo grozi Żydom ze strony Niemców. Jeszcze w lipcu 1940 r. tylko zabierali Żydom fabryki, sklepy, ale około kwietnia 1941 rozpoczęli wysiedlanie mieszkańców I Alei, żeby móc tam utworzyć dzielnicę żydowską¹⁰¹. Kornblumowie musieli się tam wprowadzić do jednego pokoju w mieszkaniu przeznaczonym dla trzech rodzin, więc część wartościowych przedmiotów oddali na przechowanie rodzinie Biezanów. Myśleli, że przesiedlenie będzie stanem przejściowym, ale restrykcje Niemców wobec ludności żydowskiej szybko się zaostrzyły:

Wkrótce po utworzeniu getta wydano kolejne zarządzenie, zabraniające jego mieszkańcom wychodzenia poza obręb dzielnicy bez specjalnej przepustki¹⁰².

Małgosi Kornblumównie udało się otrzymać taką przepustkę¹⁰³ dzięki jednej z dawnych uczennic klasy III b Gimnazjum Słowackiego, Krysi Barańskiej, która pracowała w magistracie.

⁹⁸ „To właśnie instruktor PCK Ksawery Woźnicki stał się duszą i motorem działalności PCK [...]”. J. Pietrzykowski w książce *Cień swastyki nad Jasną Górą...*, s. 37–38.

⁹⁹ L. Marjańska, *O sobie*, s. 16.

¹⁰⁰ L. Marjańska w artykule *O sobie* pisze, że część uczennic gimnazjum Słowackiego, które miały żydowskie korzenie „[...] zniknęła z miasta, co wówczas – po wrześniowej «wędrówce ludów» na wschód nikogo nie dziwiło” (s. 17).

¹⁰¹ Por. J. Pietrzykowski, *Hitlerowcy w Częstochowie...*, s. 166–196.

¹⁰² L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 251.

¹⁰³ Por. S. Rybicki, *Pod znakiem lwa i kruka...*, s. 137, 148.

Obostrzenia dotyczące przemieszczania się po Częstochowie do pewnego czasu nie obowiązywały Polaków, którzy mogli bez przeszkód wchodzić na teren getta, więc Misia uczęszczała dalej na prywatne lekcje języka angielskiego do pani Kornblumowej. Co prawda, każdy dorosły Żyd miał nakaz pracy, ale ją zwolniono z tego obowiązku ze względu na stan zdrowia. Gdy w 1942 r. Niemcy zamknęli getto, kontakt z przebywającymi tam Żydami stał się niemożliwy.

Małgośię przypadkowo zobaczyła Renia:

Pewnego dnia wyszła wcześniej rano do sklepu po jarzyny i pieczywo. Wracając, zobaczyła gromadkę młodych kobiet pędzonych środkiem jezdni. Na rękawach miały opaski z pięcioramienną gwiazdą¹⁰⁴. Była to grupa prowadzona przez uzbrojonych niemieckich strażników do fabryki na przymusowe roboty. Jedna z postaci wydała się Reni znajoma. [...] bardzo zeszczipiała¹⁰⁵.

Przyjaciółki uświadomiły sobie wówczas, że w getcie panuje głód i postanowiły pomóc koleżance, wykorzystując szkolną znajomość ze wspomnianą już Krysią Barańską z magistratu. Wtedy dowiedziały się, że za fałszowanie przepustek kobieta została wywieziona do Oświęcimia, gdzie, jak mówiono, zmarła.

Możliwe, że pierwowzorem tej postaci była gimnazjalna koleżanka pisarki, Krystyna Uljańska, o której Marjańska wspomina w artykule *Częstochowa – miasto mojej młodości*, że „aresztowana przez Gestapo za udział w dostarczaniu fałszywych dokumentów członkom tajnej organizacji, zginęła później w Oświęcimiu”¹⁰⁶. Prawdopodobnie to właśnie jej dedykowała *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*.

O Krystynie Uljańskiej pisze też Jan Pietrzykowski w książce *Cień swastyki nad Jasną Górą. Częstochowa w okresie hitlerowskiej okupacji 1939–1945*:

Niemcy czujnie obserwowali pracę polskich urzędników przez podstawionych konfidentów i nie obeszło się bez ofiar. W ręce gestapo wpadły m.in. ofiarne pracowniczki zarządu miejskiego: Felicja Dobrucka, Eleonora Prażmowska, Irena Dąbkowska i Krystyna Uljańska. Przedostały się do miasta informacje, jak nieludzko traktowane były te kobiety. 2 lutego 1943 r. wysłano je do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Tam rozegrał się tragiczny finał. Krystyna Uljańska miała wtedy 19 lat¹⁰⁷.

Uljańską wymienia również Stanisław Rybicki:

Szczególnie dotkliwy był tragiczny los pracowników tego Wydziału [Administracyjnego – przyp. I.S.G.], aresztowanych za pomoc w zdobywaniu nielegalnych dokumentów [...]. Nieszczęśliwym mieszkańcom getta. Jednymi z pierwszych ofiar tej pomocy były koleżanki: Felicja Dobrucka i młodziutka Krysia Uljańska [...] ¹⁰⁸.

Powieściową rodzinę Kornblumów przypominają też sąsiedzi rodziców Ludmiły Marjańskiej

¹⁰⁴ Chodzi zapewne o sześcioramienną Gwiazdę Dawida, widniejącą na opaskach noszonych przez Żydów w czasie II wojny światowej. Por. tamże, s. 63.

¹⁰⁵ L. Marjańska, *Pierwsze śniegi...*, s. 292.

¹⁰⁶ Taż, *Częstochowa – miasto mojej młodości*, s. 64.

¹⁰⁷ J. Pietrzykowski, *Cień swastyki nad Jasną Górą...*, s. 123–124.

¹⁰⁸ S. Rybicki, *Pod znakiem lwa i kruka...*, s. 211.

[...] z drugiego piętra domu przy ulicy Kilińskiego 3, do którego rodzice przeprowadzili się na kilka lat przed wojną. Pani Róża Geisler mieszkała tam z córkami, Niutą i Hałą, oraz zięciem, Benkiem. Ona właśnie dawała mi bezpłatne lekcje angielskiego [...]. Kiedy Niemcy nakazali Żydom przeprowadzkę do getta – obejmowało ono dawną dzielnicę żydowską i całą Pierwszą Aleję – pani Róża zostawiła u nas część rzeczy, które stopniowo sprzedawane umożliwiły przekazywanie jej i jej rodzinie pomocy. Dopóki nie zamknięto getta i nie zabroniono wstępu do niego, chodziłam jeszcze na lekcje do pani Róży. Siadywałyśmy za firanką przydzielonego im jednego pokoju we wspólnym z kilkoma rodzinami mieszkaniu. W roku 1942 getto zostało zlikwidowane. Pani Róża zginęła w Treblince, zięcia zastrzelono jeszcze w getcie, ale córki, pracujące w niemieckiej fabryce na Rakowie, ocalały¹⁰⁹.

Jak starałam się wykazać, w twórczości Ludmiły Marjańskiej, a szczególnie w powieści *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*, mocno zaznaczone są wątki autobiograficzne, dzięki czemu możemy nazwać ją powieścią autobiograficzną. Na podstawie osobistych przeżyć i doświadczeń pisarka stworzyła realistyczną opowieść o przedwojennym i wojennym życiu częstochowskiej młodzieży. Marjańska odeszła jednak od typowej kreacji bohatera powieści autobiograficznej na rzecz pewnej transformacji – w postaci głównych bohaterek wpisała własny życiorys, ale i życiorys swoich rodziców, rodziny, sąsiadów, koleżanek ze szkoły, nauczycieli, znajomych. Na podstawie napisanych później wspomnień można spróbować oddzielić fikcję literacką od prawdy historycznej, co próbowałam uczynić, by poza opowieścią o grupie szkolnych przyjaciółek dostrzec w powieści Marjańskiej opis dramatycznych losów kilku częstochowskich rodzin w czasach II wojny światowej.

W tym kontekście książka Ludmiły Marjańskiej zasługuje na miano świadectwa historycznego. Pisarka utrwaliła bowiem wybrane topograficzne szczegóły Częstochowy oraz wydarzenia, które na trwałe wpisały się w dzieje naszego miasta i znajdują potwierdzenie w źródłach historycznych. Można nawet zażytkować twierdzenie, że powieść Marjańskiej jest od zapisów historycznych cenniejsza w takim rozumieniu, że pokazuje emocje, opisuje konkretne osoby i nie jest beznamiętną relacją, ale zapisem stanu pamięci tych, którzy przeżyli.

Bibliografia

- Czermińska M., *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.
Gierymski T., *Jak poznałem panią Ludmiłę*, „Aleje 3” 2005, nr 52.
Grządzielski Z., Pietrzykowski J., *Polenturmträger. Dzieje nauczycieli na ziemi częstochowskiej 1939–1945*, Katowice 1988.
<http://culture.pl/pl/wydarzenie/spotkanie-autorskie-ludmiły-marjańskiej> [stan z 1.12.2013].

¹⁰⁹ L. Marjańska, *O sobie*, s. 17.

- <http://slowacki.net/absolwenci1912-2009> [stan z 1.12.2013].
- <http://slowacki.net/historia> [stan z 1.12.2013].
- Kandziora J., *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław – Kraków 1993.
- Kociołek I., Zaleska U., *Z tradycją w XXI wiek. Monografia Gimnazjum i Liceum im. J. Słowackiego w Częstochowie*, Częstochowa 2007.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5.
- List e-mailowy córki Ludmiły Marjańskiej, Marii Marjańskiej-Czernik do Iwony Skrzypczyk-Gałkowskiej z dnia 16.01.2014 r.
- Marjańska L., *Częstochowa – miasto mojej młodości*, „Almanach Częstochowy” 1993.
- Marjańska L., *Jeden dzień w Częstochowie*, „Almanach Częstochowy” 2002.
- Marjańska L., *O sobie*, „Aleje 3” 2001, nr 33.
- Marjańska L., *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*, Warszawa 1985.
- Marjańska L., *Rodzinne wspomnienie*, „Almanach Częstochowy” 2004.
- Marjańska L., *Opowieść starszej absolwentki*, „Aleje 3” 1998, nr 14.
- Nasińska M., *Była wśród nas. Wspomnienie o Ludmile Marjańskiej*, „Almanach Częstochowy” 2006.
- Pietrzykowski J., *Cień swastyki nad Jasną Górą. Częstochowa w okresie hitlerowskiej okupacji 1939-1945*, Katowice 1985.
- Pietrzykowski J., *Hitlerowcy w Częstochowie w latach 1939–1945*, Poznań 1959.
- Powieść autobiograficzna*, [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Łódź 1989.
- Rybicki S., *Pod znakiem kruka i lwa. Fragmenty wspomnień z lat okupacji*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1990.
- Tuwim J., *Nowy wybór poezji*, Warszawa 2002.
- Wnuk A., *Powieść poetycka wobec autobiografii*, „Świat Tekstów” 2011, t. 9, źródło: <http://www.slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl/9/wnuk9.pdf> [stan z 11.03.2015].

Wątki autobiograficzne i echa historii w twórczości prozatorskiej Ludmiły Marjańskiej na przykładzie powieści *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*

Streszczenie

Przedmiot rozważań stanowi jedna z powieści Ludmiły Marjańskiej – *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny*, która prowokuje do pytań o autobiograficzny kontekst, ale może być także źródłem wiedzy historycznej i topograficznej.

Analiza fabuły powieści prowadzona jest ze względu na autobiograficzne wątki i ślady historii, z wykorzystaniem materiałów wspomnieniowych i źródeł historycznych. Prowadzi ona do

wniosku, że *Pierwsze śniegi, pierwsze wiosny* są powieścią autobiograficzną w rozumieniu słownikowym, z tą różnicą, że brak w niej jednej postaci o wyrazistych cechach autorki. O takim ujęciu autobiografizmu pisała Małgorzata Czermińska, powołując się na Philippe'a Lejeune'a, konstatując, że czytelnik dostrzega podobieństwo między autorem i bohaterem (w przypadku *Pierwszych śniegów...* – bohaterami czy, raczej, bohaterkami). Marjańska głośno artykułowała bezpośredni związek książki ze swoim życiem, ale w utworze nie zastosowała narracji pierwszoosobowej, co może być rodzajem literackiej zabawy w „Zgadnij, kim jestem?” (transformacja zagadki Lejeune'a „taka nie jestem”), pewnym rodzajem odrealnienia, który Jerzy Kandziora nazywa „przejawami inwencji kreacyjnej” lub próbą stworzenia czegoś w rodzaju biografii pokolenia Kolumbów, do którego, przecież, należała. Nie napisała klasycznej powieści autobiograficznej, bo nie było jej ambicją upamiętnianie siebie i swojego życia. Jej książka to raczej, powtarzając za Agnieszką Wnuk, dzieło polimorficzne gatunkowo, stylistycznie i językowo.

Jak wynika z rozważań, powieść *Pierwsze śniegi...* Ludmiły Marjańskiej to również świadectwo historyczne. Pisarka utrwaliła w nim wybrane topograficzne szczegóły Częstochowy oraz wydarzenia, które na trwałe wpisały się w dzieje miasta i znajdują potwierdzenie w źródłach.

Słowa kluczowe: powieść autobiograficzna, historia Częstochowy, Liceum im. Juliusza Słowackiego w Częstochowie, druga wojna światowa.

Autobiographical motifs and echoes of history in the prose works of Ludmiła Marjańska on the example of the novel entitled *The first snows, the first springs*

Summary

The article analyses the novel *The first snows, the first springs*, written by L. Marjańska as a kind of prose, which contains, apart from literary fiction, some autobiographical threads and historical as well as topographical data.

The action of the book takes place from the end of the winter 1939 until the summer of 1942, in the hometown of the author – Częstochowa. It concerns mainly school but also after-school lives of the schoolgirls from class IIIa of the contemporary junior secondary school, but today's J. Słowacki secondary school, which the writer attended as Ludmiła Mężnicka. Marjańska based her realistic story about the pre-war and war lives of young people from Częstochowa on her experiences, as well as her friends', their families' and teachers'.

The book fairly accurately describes the pre-war and wartime Częstochowa, which is confirmed by the articles of Marjańska, her friends and historical accounts of Jan Pietrzykowski, Zbigniew Grządziński and Stanisław Rybicki.

Keywords: autobiographical novel, the history of Częstochowa, Lower secondary and secondary school of J. Słowacki in Częstochowa, the Second World War.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.09>

Joanna SULARZ

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

***I Bóg o nas zapomniał...* – literacki dokument o polskich zesłańcach na Sybir**

Andrzej Kalinin uczynił narratorem i bohaterem swej książki Antoniego Tuchoskiego, od którego – jak pisze – „przez całe lata nasłuchiwałem się różnych opowieści z Jego syberyjskich wędrówek po łagrach i sowieckich zesłańcach”¹. Ten zabieg twórcy dzieła sprawia, że ma ono autentyczny wymiar. Choć bohater twierdzi, że to, co „opowiadać ja teraz [...] zamiarui do prawdy nie podobne będzie [...]”², to czytelnik wierzy, że wszystko działo się tak, jak zostało opowiedziane, bo przecież Tuchoski widział tę wojnę na własne oczy.

Bohater opowiada swą historię plastycznie, z właściwą ludowym gawędziarzom swobodą, zachowując żywy, kresowy dialekt, który jest także źródłem ekspresji. To dzięki niemu Tuchoski wyraża spotęgowane dramatyczne przeżycia, by w ten sposób choć trochę zainteresować czytelnika swoim losem, zapoznać z odczuciami, z drugiej strony – jak pisze Bożena Chrzastowska – „by wywołać w nim choć najslabszą motywację poznania prawdy o bolszewii”³, a to przecież jest celem opowieści Tuchoskiego.

Historię prawdziwą o tamtym świecie i ludziach rodzą w nim wspomnienia, które zagłuszyć się nie dały. Tuchoski mówi o nich: „Tyle lat już przeszło. Tyle życia przewaliło się. A one jakby czas dla nich w miejscu zatrzymał się, ciągle w człowieku siedzu. Na zawsze chyba”⁴. Te wspomnienia przywracają, wydawałoby się, stracone lata i paradoksalnie każą o nich myśleć jako o latach odży-skanych. Dzięki spotkaniu z drugim człowiekiem przeżyte wtedy zdarzenia,

¹ A. Kalinin, Listy do autorki pracy, Kusięta 2.01.2001.

² Tenże, *I Bóg o nas zapomniał...*, Kraków 1993, wyd. 2, s. 9.

³ B. Chrzastowska, *Niezwykła lektura – nie przeoczyć! (O debiucie Andrzeja Kalinina)*, „Polonistyka” 1994, nr 9, s. 526.

⁴ A. Kalinin, *I Bóg o nas zapomniał...*, s. 7.

własne odczucia, czyny tracą znamiona przeszłości na rzecz teraźniejszości. I jako teraźniejsze musi je Tuchoski opowiadać i opisywać, przeżywając raz jeszcze wszystko i w ten sposób przywracając do życia dawno umarłych i dawno zapomnianych. O tego rodzaju doznaniach pisze Beata Obertyńska: „Ocierając mi się o oczy jawę widzę jasno, zimno, obiektywnie i w miarę płynnie, utrwala mi się na wrażliwej błonie pamięci. Wywołuję tylko słowami wyraźny, dawno naświetlony film i widzę ich wszystkich znowu”⁵. Wspominanie przez Tuchoskiego zaczyna się raczej od zmagania z pamięcią zbyt żywą, bo wypełnioną niechcianymi, odsuwanymi w niepamięć obrazami. Bohater mówi:

Patrz pan, jak to z nią jest, z pamięcią tą. Niby utajona, schowana ona, a wystarczy zdanie gdzieś wypowiedziane, szum lasu, ogień palący się, w którym człowiek niechący zapatrzy się, zaduma, a już pamięcią przywołane wracają obrazy z tamtych lat pochodzące. I wszystko na nich jak żywe jest [...]. Coraz obrazy te zmieniają się, inne sceny przedstawiając. A wszystkie one żywe są i wyraźne, jakby sam Matejko albo inny artysta je malował⁶.

Te słowa Tuchoskiego brzmią tajemniczo, zachęcając tym samym czytelnika do odkrywania z bohaterem poszczególnych obrazów pamięci.

Obraz powstaje w wyniku silnego przeżycia, jest wyrazem indywidualnego doznania. Odzwierciedla pewien moment, który poruszył najgłębiej, pewien wycinek rzeczywistości. Podział na obrazy w opowieści Tuchoskiego wynika zasadniczo z samego faktu, że historia opowiadana jest z perspektywy czasu. Zachowały się więc we wspomnieniach tylko te fragmenty, które bohater najbardziej pamięta, które w jakimś stopniu poruszyły go, przejęły grozą, zostawiły ślad aż po dzień dzisiejszy, a właśnie takie potrafią oddziaływać na czytelnika. Podział ten wynika także z samej intencji autora *I Bóg o nas zapomniał...*. Andrzej Kalinin tak pisze o tym, w jaki sposób powstawały one w opowieści Tuchoskiego: „Antoni miał świetną pamięć. Jego opowieści były jednak suche i oszczędne w słowach: zabrali nas, wieźli, byliśmy głodni itd. Z tak podanych faktów trzeba było stworzyć opowieść [...]”⁷. Kalinin nie chciał, by w oparciu o nie powstał utwór, który miałby formę pamiętnika czy jakiejś autobiograficznej opowieści. Książka *I Bóg o nas zapomniał...* – jak twierdzi jej autor – jest bowiem artystycznym zapisem relacji wielu osób z sowieckiej niewoli, które zostały w sposób ukryty zaprezentowane w ramach opowieści Tuchoskiego i opowiedziane jako jego historia. Zabieg ten posłużył autorowi do zapoznania czytelnika z prawdą historyczną, a dzięki podzieleniu całości na cztery części – do skupienia jego uwagi na wybranych obrazach martyrologicznej epopei.

Utwór Kalinina składa się więc z czterech części, tzw. „obrazów”, które układają się w pewną całość. Są to: *Charosza twarz*, *Piosenka o Katiuszy*, *Konie*, *Polski pop*. Już same tytuły wskazują, z jednej strony, na jakiś punkt skupienia,

⁵ B. Obertyńska, *W domu niewoli*, Warszawa 1991, s. 275.

⁶ A. Kalinin, *I Bóg o nas zapomniał...*, s. 16.

⁷ Tenże, Listy do autorki pracy.

centralny, puentujący motyw, który czytelnik znajdzie w każdym obrazie, z drugiej zaś – poprzez swoją wieloznaczność uaktywniają odbiorcę do odszyfrowania ich metaforycznych znaczeń. Przy uważnej lekturze można zauważyć, że w pierwszej części Tuchoski opowiada o wojnie polsko-bolszewickiej, w drugiej – o losach jeńca pod sowiecką okupacją, w trzeciej – o życiu w łagrze, w czwartej – o przymusowej pracy w kołchozie na stepie i o tym, jak próbował on dostać się do armii Andersa. W każdym obrazie mówi więc Tuchoski o różnych wydarzeniach, różnie zlokalizowanych – poczynając od kresów międzywojennej Polski, przez więzienia, Syberię, aż po azjatyckie stepy. To, co łączy te autonomiczne całości, to wydarzenia z 17 września 1939 roku, czas tworzenia się armii generała Andersa w Związku Sowieckim oraz postać głównego bohatera.

Te cztery części pokazują kolejne stopnie staczania się człowieka, są obrazami jego upadku i zagubienia. Kalinin tak je zestawiał, ułożył, iż dają świadectwo prawdziwej historii, którą propaganda komunistyczna od lat fałszowała.

Przebieg wydarzeń w „innym świecie” rozpatruje się w kategoriach przeznaczenia, które wyznacza Tuchoskiemu podróż w czasie i przestrzeni przez kolejne kręgi dantejskiego piekła, przez Rosję, która już dla romantyków była miejscem męczeństwa, śmierci. To wrażenie potęgował brak nadziei na powrót oraz fizyczna i psychiczna męka zesłańców.

Przestrzeń, w której toczą się losy polskiego zesłańcy, jest rozległa, konkretnie nienazwana, różnorodna (akcja dzieje się w różnych miejscach) i w końcu dla bohatera – obca. Cała historia Tuchoskiego bierze swój początek na Kresach Wschodnich (gdzie? – dokładnie nie wiadomo). Tam stacjonuje polskie wojsko i rozpościera się długi gościniec, który kończy się w jakiejś wsi (nie jest podana jej nazwa). W dali widać pole orne, skąd słychać tanki. Pole jest rozległe i bezkresne. Na nim rozgrywa się walka, po czym akcja przenosi się na cmentarz, który otoczony jest murem, a dodatkowo jeszcze „zabezpieczony” przez czołgi. Bohaterowi udaje się wyrwać z rąk sowieckich żołnierzy – biegnie do lasu i, niczym człowiek pierwotny, poszukuje w nim schronienia. Las jest ciemny, gęsty, nieznany i, co istotne, również bezkresny, „ogromny jak morze albo niebo pogodne, na którym ani końca, ani początku nie widać”⁸, ale kryje niespodzianki. To na polance leśnej poznaje Antoniego Józka Grałę, z którym dostaje się do eszelonu przepełnionego uciekinierami wojskowymi. Cały transport zatrzymuje się na stacji, gdzie jest mnóstwo zbrojnego, sowieckiego wojska. Dworzec kolejowy jest przez bohatera dokładnie opisany, bo to właśnie na nim odbywają się egzaminy z przynależności proletariackiej. Jest to zwyczajny, parterowy budynek. Ma masywne, dębowe drzwi, otacza go wysoki żywopłot. W środku poczekalnia – niewielka, zaśmiecona. Pośród niedopałków po papierosach i potarganych papierów leży polski orzeł (opis ten zapowiada, że za chwilę rzucone zostaną do wąwozu ciała pomordowanych oficerów). Obok torów kolejowych,

⁸ A. Kalinin, *I Bóg o nas zapomniał...*, s. 54.

w małym budynku, znajduje się bagażownia towarowa – miejsce dla tych, co cudem ocaleli. „Wybrańcy” leżą na podłodze. Wokół roznosi się nieprzyjemny zapach (w tym czasie odbywa się egzekucja, czuć krew).

Wydarzenia na stacji były dla Tuchoskiego ogromnym przeżyciem, dlatego tak doskonale pamięta on każdy szczegół. W tym miejscu po raz pierwszy zetknął się z tak straszną kaźnią. Obraz ten będzie mu towarzyszyć w dalszej wędrówce przez piekło sowieckie. W opisie tego miejsca uderza szczególnie przejście od opisu ogólnego (stacja) do szczegółowego (bagażownia, poczekalnia). Zabieg ten służy Tuchoskiemu prawdopodobnie do wprowadzenia krok po kroku odbiorcy (czytelnika) w *inny świat*.

Dalej akcja rozgrywa się w jakimś miasteczku z wieżami kościołów, w którym, z jednej strony, bohater znajduje schronienie (dom Malików) z drugiej zaś – doświadcza piekła (trafia do więzienia, celi ciemnej jak grobowiec, pełnej odoru i stęchlizny). Być może to miejsce obrazuje drogę bohatera, na której wciąż będzie znajdował się na krawędzi Dobra i Zła. Gdy w końcu Tuchoski trafia na Syberię, paraliżuje go ona, zadziwia swym ogromem i niszczycielską potęgą.

Bohater Kalinina staje wobec przestrzeni wbrew własnej woli. Jest kimś spoza tego obrazu – przybyszem. Jako obcy ma Tuchoski jakieś wyobrażenie o Rosji, a mianowicie, że jest ogromna, nieograniczona, bezkresna, a jako zamknięta całość – inna. Antoni postrzega tę przestrzeń, ale jej nie rozumie. Musi więc rozpoznać przestrzeń, musi przejść przez kolejne jej poziomy. Właściwie raz opuściwszy swe naturalne miejsce, nieustannie wędruje. Gdyby można zebrać w jedno pasmo trud Polaków przegnianych siłą przez obszar Rosji i zliczyć wszystkie kilometry, które w śniegu, błocie, po lodzie przewędrowali, to „myślę, że pasmo to byłoby dostatecznie długie, by z głębokości krzywdy i cierpienia ludzkiego sięgnąć po sam tron Bożej sprawiedliwości”⁹ – mówi autorka *W domu niewoli*.

Bohater przemierza więc ową przestrzeń w niesłychanych warunkach, pokonując tysiące kilometrów, by u kresu swojej podróży zobaczyć: brud, nędzę, chorobę w sensie fizycznym i duchowym. Kalinin chce podkreślić w ten sposób, że podróż Tuchoskiego jest mazołem, symboliczną drogą upadku człowieka, który można zrozumieć przy zejściu do piekła, po dotknięciu tajemnicy „innego świata”, kiedy wydaje się, że „Bóg zapomniał”. Oto Tuchoski przechodzi z malowanych pól do stodoły, oto zapach wrześniowego powietrza, „ściernisk wysuszonych i siana wydobranego” zmienia się w „zaduch smrodliwy”, zapach jadła od zagród – w zapach ludzkiej krwi, a domem dla bohatera staje się las, ciemność, w której bezpieczeństwo zapewnia ogień. Przybysz z cywilizacji w zetknięciu z obcą, dziką przestrzenią przeobraża się w człowieka pierwotnego. Musi oswoić przestrzeń i przyjąć jej prawa, splamić wyniesione z domu rodzicielskiego przykazanie miłości bliźniego w obronie życia, do którego przecież miał prawo. I w tym właśnie kryje się tragedia losu Polaka pod sowiecką okupa-

⁹ B. Obertyńska, *W domu niewoli*, cz. 1, s. 66.

cją, do której przyczyniło się zetknięcie z „kolosem bez twarzy, potworem przestrzeni”. Bo Rosja – zda się mówić autor – jest niczym *tabula rasa*, gotowa do zapełnienia, tajemnicza, bezdenna, w której wszystko, cokolwiek zostanie zapisane, po krótkim czasie zanika, pogrąża się w bieli stronicy – przestrzeni, rozmywa najpierw kolor i kontur, a ostatecznie pochłania każdy wyrazisty kształt: człowieka, rzecz, słowo.

Istnieją różne określenia nazywające tę tajemniczą przestrzeń, owe TAM jest w każdym razie bezkresnym cierpieniem. Nic więc dziwnego, że bohater zagubił się, będąc w tej potwornej przestrzeni, bo jak powie Beata Obertyńska: „trzymał się człowiek, jak mógł, znosząc wszystko, jak szło po kolei, aż go nareszcie zmogło”¹⁰.

Tym, co uderza Tuchoskiego w obcej przestrzeni, jest jej bezkres. Bohater staje wobec niej bezradny, bojaźliwy, nie potrafi myśleć, ogarnia go strach, ból. Dziwi go bezkres lasów, nieograniczony gościniec, ciągnąca się kilometrami tajga, pogorzelska, drzewa karłowate, czy porażająca od bieli przestrzeń Syberii albo step bez granic.

Ów bezkres drogi podkreślają sporadyczne nazwy miejsc. Jest ich w opowieści Tuchoskiego niewiele. Właściwie pojawiają się trzy nazwy miejscowe (autentyczne miejsca): Semipałatyńsk, Taszkient, Janga – Jul. Pojawiają się one dopiero pod koniec opowieści Tuchoskiego, kiedy nasz bohater wychodzi z ziemi sowieckiej. Chce on przez nie podkreślić autentyczność – takich miejsc się po prostu nie zapomina, one prześladują człowieka, są dla niego koszmarem, męczarnią. Gułag jest wielki, łagry są wszędzie łagrami, funkcjonują w każdym miejscu w ten sam sposób. Stanowią odwrócenie normalnych praw. Nie są istotne ich opisy, ale to, co się w nich wszystkich dzieje. Tym, co oprócz sporadycznych nazw miejscowych podkreśla bezkres przestrzeni, jest martwota krajobrazu. To owa pustka sprawia, że przestrzeń staje się pułapką, głębią, grobem większym nawet niż głód i zimno. Tuchoski mówi o tym: „Dookoła nie było ani jednego drzewa rosnącego, ani, ani pól ornych nie uświadczyło się, tylko tu i ówdzie pośród traw wysokich wyrastali krzaki spiczaste [...]”¹¹. Te słowa bohatera wywołują dziwny niepokój – oto nigdzie nie ma śladu człowieka, nigdzie nie czuje życia. To przestrzeń opuszczona przez Boga, bo wszędzie albo tajga, bajora, albo monotony, wypłowiwały, spalony słońcem step, albo bezkresna przestrzeń pokryta śniegiem. „Wszystko jak okiem ogarnąć – mówi Tuchoski – pokryte było równiną białą, niezmierzoną dla oka dałą. Nic tylko śnieg i biel, biel i śnieg nachodzili się tamuj [...]”¹². To nagromadzenie bieli w opisie nie tylko potwierdza martwość krajobrazu, oddaje jego melancholię, uśpienie, ale też sprawia, że przestrzeń staje się symbolem. Unaocznia ona krańcowość cierpień i doświadczeń, jakie stały się udziałem polskiego zesłańca i tych wszystkich, którzy na zesłaniu byli.

¹⁰ Tamże, s. 67.

¹¹ A. Kalinin, *I Bóg o nas zapomniał...*, s. 170.

¹² Tamże, s. 203.

Bezkres w innym świecie potęguje także rozległość przestrzeni, jej gigantyczne rozmiary. Bohater powie: „Boże wielki! [...] jakże mnie tutaj żyć przyjdzie teraz na tym pustkowiu zupełnym. Wszystko tu przecież obce i dzikie, a dookoła [...] step bez granic”¹³. Tuchoski traci wiarę w możliwość powrotu do kraju, bo oto: „stał ja teraz na stepi rozległym, het daleko od mojej Ojczyzny oddalony, za górami i rzekami, gdzie kres świata nachodził się właśnie [...], kto mnie tu znajdzi, kto upomni się o mnie?”¹⁴.

W utworze *I Bóg o nas zapomniał...* gwałtowne odczucie przestrzeni przynosi także izolacja, długi pobyt w więzieniu, w przepełnionych, cuchnących celach, czy pociągu, pozostawiający wrażenie nie tylko zamknięcia przestrzeni, ale też jej karłowatości i pomniejszenia. Dlatego szokiem jest doświadczenie otwartości i rozległości. Mijane miasta, wsie, domy wydają się rosnąć i ogromnieć, a pospolite kształty i szare ulice – zadziwiają. Ludziom oddzielonym od świata zakratowanymi oknami pociągu wydaje się, że drogi Gułagu biegną przez jakiś inny, nieznany, nieludzki wymiar przestrzeni. Krajobraz ujrzany pierwszego dnia nie zmieni się do końca podróży: przez zakratowane okna migają wciąż te same, pokryte śniegiem obszary, niekończące się lasy czy bagna. Stąd przerażenie bohatera: „Boże wielki, gdzie oni nas wiozą? Lepiej nie patrzeć, nie myśleć”¹⁵.

Kalinin często w swym utworze zaznacza samotność bohatera, chce pokazać, jak życie i śmierć czyhają na niego o każdej porze – jednakowo zachłanne, tak samo niebezpieczne, i w końcu – jak w tym bezmiarze i nieskończoności zatracą się powoli tożsamość ludzka i w końcu cały człowiek. Okazuje się więc, że przestrzeń staje się także swoistym więzieniem, bardziej skutecznym niż mury i kraty. Bohater w pewnym momencie jest tak daleko od świata, że właściwie jakakolwiek eskorta czy straż nie jest mu potrzebna.

Kalinin pokazuje też, jak Antoni próbuje (bezsukutecznie zresztą) wyrwać się z owej przestrzeni, podejmując ucieczkę, bo przecież nie ma takiego miejsca, z którego nie da się uciec. Tu jednak jest inaczej. Bohater przekonuje się o tym już na początku swej drogi, kiedy to podchorąży (nieznany z imienia i nazwiska) próbuje ucieczką ratować się przed niewolą. Choć miał ku temu sprzyjające warunki, bo noc była taka, że w sekundzie zniknął w ciemnościach, nie miał szczęścia. Sowieci dopadli go, by na oczach kolegów wymierzyć śmiałkowi karę. Jest ona zbyt wysoka w porównaniu do winy młodzieńca. Podchorąży jest bity raz po raz po twarzy, kopany po brzuchu, plecach, by w końcu ponieść śmierć. Solżenicyn tak powie na temat traktowania zbiegów: „Pobicie, zatłuczenie na śmierć uciekiniera, jest właściwie podstawową formą walki ze zbiegostwem”¹⁶. Kalinin przedstawił szczegółowo tę scenę, by skrytykować sowiecki „wymiar sprawie-

¹³ Tamże, s. 196.

¹⁴ Tamże, s. 170.

¹⁵ Tamże, s. 126.

¹⁶ A. Solżenicyn, *Archipelag GUŁag. Próba dochodzenia literackiego*, przeł. J. Pomian [M. Kaniowski], Poznań 2014, s. 341.

dliwości”, o którym Solżenicyn powie: „Już drugie półwiecze sterczy wyniośle ogrom naszego państwa, ściągnięty obręczami; oto obręcze są, a prawa – nie ma”¹⁷. Sowieci wymierzają surową karę zbiegowi, by innym wybić z głowy nie-subordynację i pouczyć, co wart jest protest niewolnika wobec niewoli. Bo też (według zamierzeń rosyjskich) Polacy nie mieli prawa istnieć inaczej, niż niemi i całkowicie bezbronni do czasu zapadnięcia wyroku o eksterminacji całego narodu. Ilekroć więc Tuchoski ucieka, tylekroć zostanie złapany i skazany na przeżywanie coraz straszniejszych sytuacji: kaźni oficerów, męki robotników pracujących przy lasopowale, śmierci dzieci wyrzucanych przez okna bydlęcych wagoników, by w końcu zaniechać ucieczki i niejako powtórzyć za bohaterką utworu *W domu niewoli*, „że stąd nie ucieknie nikt”, czy za Solżenicynem, który mówił: „ucieczka nie daje wolności, a nawet gdy się uda, jest wstępem do życia pełnego niebezpieczeństw i poniżeń”¹⁸. Właściwie z Syberii, jak z Auschwitz, nie było powrotu. Tuchoskiemu po prostu kiedyś się udało (dzięki ogłoszonej amnestii, czyli jednorazowemu, zbiorowemu darowaniu p r a w o m o c n i e o r z e c z o n y c h kar).

Przestrzeń, którą pokonuje bohater-niewolnik, składa się z odcinków, tzw. etapów. Dzięki etapom stopniowo „oswaja” on przestrzeń, nie zniósłby pewnie jej ogromu, gdyby wszedł w nią od razu zbyt gwałtownie.

Etap to odcinek przestrzeni, miara czasu. Oznacza też grupę więźniów wędrujących między tiumami czy obozami, prowadzonych – jak za cara – pieszo (pod eskortą) czy wiezionych pociągami. Etapy to także miejsca (przerwy w podróży): cele, baraki, kołchozy. To egzekucje lub „własna śmierć”, śmierć poprzez gwałtowne odczucie przestrzeni, izolację, samotność.

Tradycyjny obraz etapowej drogi, której elementy pojawiają się w książce Kalinina, to szary pochód więźniów (w zbliżeniach wyrażana jest presja cierpienia na twarzach jeńców) i gesty okrucieństwa konwoju. Cierpienie niewolników dopełnia sceneria – noc, śnieżycy, zaspas, potężny wiatr ze śniegiem, który – jak wspomina Tuchoski – „harcował i przeróżne zamiecie wyczyniał, tak iż na odległość dwóch kroków nie było widać, a wszystko dookoła było białe, niebo, ziemia i przestrzeń cała, po której zataczając się, śniegiem oblepieni, niewolnicy pomału posuwali się”¹⁹. Każdy z nich na własną rękę walczy ze śmiercią – nikt nikomu nie pomaga, bo każdemu brakuje sił. Najsłabsi więc padają prosto w zaspas śnieżne – ot, naturalna selekcja.

Etap – jak wynika z utworu Kalinina – to ważne wydarzenie dla więźnia-niewolnika. Z jednej strony, jest on obawą, paraliżującym lękiem przed nieznanym i świadomością, że może być gorzej, że trzeba na nowo przystosować się, z drugiej zaś – szansą odmiany, nadzieją poprawy losu (dla Tuchoskiego jest to zmiana pracy, która daje mu szansę przeżycia). Iwona Sariusz-Skapska podkre-

¹⁷ Tamże, s. 506.

¹⁸ Tamże, s. 382.

¹⁹ A. Kalinin, *I Bóg o nas zapomniał...*, s. 157.

śla, że przygotowanie do etapu nie jest wewnętrzną sprawą danego więźnia, ale jest równocześnie zapowiedzią nowej fali aresztowań w świecie spoza i znakiem nieustannego ruchu w obrębie krainy obozów. Stąd też wynika ciągle pośpieszanie jeńców, często podkreślane w utworze Kalinina. W pośpiechu odbywają się egzaminy z przynależności proletariackiej, bo oto „pierwszy z nas – wspomina bohater – już tam wszedł. Zaraz po nim drugiego zawołali. Potem następnego i następnego”²⁰. Popędzanie ma miejsce także w czasie marszu z łagru do stacji kolejowej, ze stacji do więzienia, na każdym niemal odcinku pokonywanej drogi. Wytwarzanie tego „sztucznego” pośpiechu służy autorowi do podkreślenia kontrastujących ze sobą pozycji: pana – niewolnika, strażnika – więźnia, do oddania nastroju grozy, beznadziei, a Sowietom – do wywołania wśród jeńców paniki, chaosu, dezorientacji, strachu, poczucia ciągłego zagrożenia.

Z powyższej analizy wynika, że każda przerwa w podróży jest swego rodzaju „wtajemniczeniem” bohatera i czytelnika w świat łagru, w inny porządek. Już pierwszy postój – na dworcu kolejowym – przygotowuje bohatera do kolejnego poznania, tym razem w czasie podróży, gdzie wśród „smrodu”, robactwa, odkrywa on całą nędzę i upodlenie życia tutaj.

Kalinin podkreśla więc, że każdy etap w podróży Tuchoskiego jest swoistym wchodzeniem bohatera w kolejne kręgi piekła, które wiąże się ze zmianą w jego zachowaniu, reagowaniu, widzeniu świata. Zanim pojawił się na stacji, zanim zdawał egzamin przed „zacną” komisją, był uczciwym, porządnym człowiekiem. Po pierwszej „próbie” zaczyna kłamać, staje się bardziej nerwowy. Ma niespokojne sny, które przeradzają się w majaki, poczucie, że ktoś go goni, że leci do wąwozu, że za chwilę będzie rozstrzelany. Na widok żołdata drżą mu ręce, paraliżuje strach. W celi wszystko to jeszcze się potęguje, przeradza w bezsens, pragnienie beczucia i śmierci.

Bohater – jak romantyczny Konrad – ma świadomość przemiany. Oto umarł Tuchoski, narodził się Panteluk, który pragnie żyć jeszcze jeden dzień, jeszcze jeden tydzień choćby, za każdą cenę. Solżenicyn tak charakteryzuje tę postawę: „Jeśli raz na zawsze wyrzekłeś się wszystkiego, aby przetrwać za wszelką cenę, niewola zaczyna w niezwykle sposób pływać na twój dawny charakter [...] tak, iż nie uda ci się zachować ludzkiego oblicza”²¹.

Książka *I Bóg o nas zapomniał...* pokazuje, że aby żyć w tym świecie, trzeba pokonywać wciąż bramy i granice (nie tylko te w przestrzeni – widzialne, ale i ukryte – granice wewnętrzne człowieka). Pokonywanie owych granic wyznacza epoki w życiu bohatera, kolejne etapy *wtajemniczenia*. Dla Kalinina pierwszą taką bramę stanowi granica między światem polskim i światem sowieckim, które to światy bardzo się od siebie różnią. Widać to choćby w ukazanym przez autora – krajobrazie.

²⁰ Tamże, s. 71.

²¹ A. Solżenicyn, *Archipelag GUŁag...*, s. 529.

Zbliżając się do Rosji, znika zapach pól, kolory, wszystko jest szare, brudne, wszędzie uzbrojeni Sowieci, poharatane bombami wioski, gościńce, aż w końcu niekończący się las. Przed przekroczeniem granicy bohater wie, że jest kimś z zewnątrz, odzywa się w nim pragnienie buntu; po jej przekroczeniu wszystko to zanika. Kalinin chce przez to podkreślić, że każde pokonywanie „bram” prowadzi do zmian w życiu bohatera. Widoczne jest to choćby w reagowaniu na śmierć bliskich osób. Gdy umiera Franek, ogarnia bohatera złość na tę straszliwą wojnę. Na każą w wąwozie reaguje także złością, która stłumiona zostaje przez strach. Śmierć Stasia Walczaka już go specjalnie nie wzrusza. Mówi o niej: „Tam też został Stasiu. Zawieruszył się w śnieżycy i został na zawsze”²². Bohater nie buntuje się także na wiadomość o śmierci swej rodziny w tajdze, jak i w czasie śmierci dzieci w eszelonie, które umierają na jego rękach, bo jak sam wyzna – to okropny mróz „uczucia i myśli wszystkie w sople pozamieniał”²³.

W swej obojętności Tuchoski nie jest osamotniony – dotyczy ona wszystkich tych, którzy zetknęli się sowiecką niewolą. I dopiero spowiedź uświadamia bohaterowi Kalinina przekroczone granice, gdy już nie można odwrócić biegu zdarzeń.

Z powyższej analizy wynika, że wielokrotne przekraczanie granic prowadzi, z jednej strony, do przemiany Tuchoskiego w Panteluka, z drugiej zaś – do stworzenia nowego człowieka, który nie ma powrotu do siebie takiego, jakim był przed podjęciem wędrówki. Jego sytuację podkreśla choćby wygląd zewnętrzny (bo choć po wyjściu z niewoli ma on dwadzieścia pięć lat, to wygląda na pięćdziesięciolatka, którego nie poznaje jego przyjaciel z czasów żołnierskich, bowiem tak go zmienił pobyt w łagrze). Nowy człowiek jest człowiekiem wyobcowanym z ludzkiej zbiorowości, upodlonym, ze złamanym charakterem, który nawet jeśli opuści granice znienawidzonego kraju, to dalej będzie się błakał, bo nie ma powrotu do *siebie*.

W utworze *I Bóg o nas zapomniał* w niebywale dobitny, ekspresyjny, obrazowy sposób pokazał Andrzej Kalinin tułaczkę Antoniego, jego drogę przez Rosję. Swoisty autoportret Tuchoskiego jest świadectwem tej nieludzkiej wędrówki. Ekspozuje pozycję niewolnika, tragizm położenia bohatera, doznane upokorzenia i nędzę życia.

Historia bohatera poraża tym bardziej, że jest oparta na autentycznej relacji, opowiedziana w sposób tak bezpośredni, że właściwie czytelnik wierzy całkowicie narratorowi. Losy Tuchoskiego stają się uogólnieniem losów polskich zesłańców.

Teksty literatury łagrowej pisane są przeciw zapomnieniu o tych, którzy ginęli samotnie i dziś mogą być zapominani. Tworzone w ten sposób, są pojmowane jako część *przechowywanej* pamięci.

²² A. Kalinin, *I Bóg o nas zapomniał...*, s. 158.

²³ Tamże, s. 159.

Świadomość istnienia potencjalnego odbiorcy jako kogoś, kto nie doświadczył sowieckiego piekła, a kto poszukuje elementarnych wiadomości o fenomenie Gułagu sprawia, że cechą nadrzędną utworów literatury łagrowej jest „tłumaczenie rzeczywistości na wszystkich jej poziomach i we wszystkich jej wymiarach. Jest to tym bardziej istotne, bo chodzi często o dość obraźliwe tematy, a jak twierdzi E. Czaplejewicz – literatura łagrowa demaskuje system komunistyczny, *obnaża* stalinizm i komunizm, jako karykaturę ustroju społecznego w ogóle. Ujawnia w kulturze europejskiej obecny w niej instynkt zabijania i kanibalizmu.

„Kołyma – pisze autor – to tak jak Auschwitz nie tylko cmentarzysko idei kultury europejskiej, lecz zbiorowa mogiła zgotowana przez tę kulturę sobie samej”²⁴.

Bibliografia

- Chrzastowska B., *Niezwykła lektura – nie przeoczyć! (O debiucie Andrzeja Kalinina)*, „Polonistyka” 1994, nr 9.
Czaplejewicz E., *Polska literatura łagrowa*, Warszawa 1992.
Kalinin A., *I Bóg o nas zapomniał...*, wyd. 2, Kraków 1993.
Kalinin A., Listy do autorki pracy, Kusięta 2.01.2001.
Obertyńska B., *W domu niewoli*, Warszawa 1991.
Sołżenicyn A., *Archipelag GUŁag. Próba dochodzenia literackiego*, przeł. J. Pomian [M. Kaniowski], Poznań 2014.

I Bóg o nas zapomniał... – literacki dokument o polskich zesłańcach na Sybir

Streszczenie

W artykule autorka na podstawie książki Andrzeja Kalinina *I Bóg o nas zapomniał* przedstawiła wpływ napaści Sowietów we wrześniu 1939 roku na życie Polaków. Pokazała tragiczny los ludności pod sowiecką okupacją, przedstawiła samotność bohaterów, ich zmaganie się z przestrzenią, odtworzyła relacje z innymi, a także z Bogiem.

Słowa kluczowe: związki między literaturą a historią, agresja sowiecka na Polskę, łagry, świadectwo „niehumanitarnego czasu”, literacki dokument o polskich zesłańcach, okres II wojny światowej, kreacja bohatera, bohater wobec przestrzeni, bohater wobec innych, bohater w relacji z Bogiem, inwazja Armii Czerwonej na Polskę, rzeczywistość obozowa.

²⁴ E. Czaplejewicz, *Polska literatura łagrowa*, Warszawa 1992, s. 11.

***And God has forgotten us – a literary document
of Polish deportees***

Summary

In the Andrzej Kalinin's article I portray the effect of Soviet's invasion on human life in Poland. I try to show the truth of people's loneliness who were forced on Soviet labour camps. The purpose of the article is to show the hero towards the space, towards others and in the relationship with God and also to show that fate of hero is a generalization fate of Polish deportees.

Keywords: the close links between literature and history, the Soviet aggression of Poland, work camps, the evidence "of inhuman time", a literary document of Polish deportees, the period of World War II, creation of heroes, the Hero towards the space, the Hero towards others, the Hero in relationship with God, invasion of the Red Army in Poland, the reality of the prison.

KULTURA W CZĘSTOCHOWIE

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

kiedy patrząc na ciebie
w błękitnych blaskach
zimno płonących brylantów
– jaka ciepła jest Twoja brunatna
twarz i dłonie
– jesteś ciemna i piękna
– Twarz Twoja ziemia pszeniczna
i skórka wiejskiego chleba
nie pachniesz kadzidłami
lecz woskiem i miodem
po wyjęciu z ołtarza widać
w bocznym świetle wgłębienia
i bruzdy
– jesteś ziemią kaleczoną przez wojny
poznaczoną przez czas
tarczą która wzięła na siebie ciosy
– oglądana z góry i z bliska
przypominasz zarys ojczyzny
w ultrafiolecie świecisz zielono
jak ozimina
jak łąka w kwietniu
tajemniczo radosna bolesna chwalebna
teraźniejszości nasza przeszłości
bizantyjska andegaweńska opolska
jagiellońska polska
w pokoju i w wojnach
między wschodem a zachodem
jak słońce

pociemniałaś od naszych modlitw
nieruchoma
słuchasz uważnie
przez kraj i rozproszenie nasze
idziesz wytrwale
przyczyno naszej wierności
gwiazdo zaranna
światło ostatnie
ziemia która rodzi niebo
owoc
Twojego żywota
nasze życie
Jezus*

Na temat Wizerunku Jasnogórskiego pisało wielu poetów na przestrzeni kilku wieków¹, niektóre wiersze, by wspomnieć utwory Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida, Władysława Syrokomli czy Stanisława Wyspiańskiego, zalicza się do arcydzieł polskiej liryki. Dorobek w tej dziedzinie jest ogromny, jego przegląd do 1981 roku przyniosła antologia Stefana Jana Rożeja², która uwzględnia zarówno autorów bardziej, jak i mniej znanych.

Lecz nie wszystkich twórców zafascynowanych Obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej bierze pod uwagę wspomniane dzieło. Pojawiali się także inni pisarze, którzy na ujawnienie pełni własnych umiejętności artystycznych zdobywali się właśnie w konfrontacji z wizerunkiem czarnej Madonny – takim człowiekiem był m.in. ks. Janusz Stanisław Pasierb (1929–1993). Niewątpliwie ten żarliwy kapłan odczuwał potrzebę pisania o sprawach religijnych jako pewnego rodzaju powołanie, jako wspańiałą w istocie misję głoszenia prawd wiary³.

* J.S. Pasierb, *Nocą, kiedy oglądam obraz*, „Więź” 1982, nr 7, s. 19.

¹ Tematy maryjne należą do wielkiego kręgu motywów religijnych przewijających się przez literaturę. O tej wieloaspektowej problematyce zob. *Inspiracje religijne w literaturze*, red. A. Merdas ESCJ, Warszawa 1983. Zob. też: M. Jasińska-Wojtkowska, *Nowy charakter inspiracji religijnej we współczesnej prozie*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1977, nr 1, s. 4–34; K. Dybciak, *Literatura wobec religii – izolacja czy przenikanie?*, „Znak” 1977, nr 11/12; S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] tegoż, *Poetyka – interpretacja – sacrum*, Warszawa 1981; W. Gutowski, *Literatura wobec sacrum. Wątpliwości i propozycje*, [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

² *Bogiem sławiona Maryja. Antologia polskiej twórczości poetyckiej o Matce Boskiej Jasnogórskiej*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył S.J. Rożej ZP, Rzym 1981, ss. 238. Studium poświęcone tematyce maryjnej w dawnych wiekach napisał R. Mazurkiewicz, *Polskie średnio-wieczne pieśni maryjne*, Kraków 2002.

³ Twórczość ks. Pasierba zalicza się zwykle do tzw. literatury katolickiej. O wyróżnikach i cechach tej literatury zob. S. Skwarczyńska, „*Literatura katolicka*” jako termin w nauce o literaturze. Zagadnienie oceny literatury katolickiej. O teorii inspiracji ze stanowiska katolickiego, [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.

Choć stworzył wiele dzieł prozatorskich, to jednak przez całe życie towarzyszyło mu pragnienie uprawiania innej formy wypowiedzi, formy poetyckiej, obdarzonej specjalną metaforą i rytmem, których to właściwości nie posiada, bardziej za to „monotonna” i bezpośrednia, forma prozatorska. Zazwyczaj swojego światopoglądu nie wyrażał inaczej jak poprzez wiersze, o własnych przeżyciach wewnętrznych, sprawach religijnych nie mówił inaczej jak poprzez poezję – świadczy o tym szereg jego utworów, szereg tych właśnie liryków, przez które przewijają się wielkie tematy filozoficzne, refleksyjne i estetyczne.

W kręgu problematyki religijnej pozostaje wiersz, o jakim chcemy mówić – wiersz stanowiący modlitwę⁴, czy zadumę nad Jasnogórskim Wizerunkiem. Chodzi o utwór pt. *Nocą, kiedy oglądam obraz*, który został napisany – jak podaje sam autor – na Jasnej Górze, dnia 8/9 III 1979 roku, niemniej ukazał się 3 lata później – w 1982 roku, w czasopiśmie „Więź” (7, 285, s. 19). Na marginesie dodam, że wymienioną kompozycję drukowało później wiele periodyków katolickich, ostatnio widziałem ją w dwumiesięczniku „List do Pani” (nr 12/1, 220, grudzień/styczeń 2013/2014, s. 19).

Matkę Boską z Wizerunku Jasnogórskiego pojmuję Pasierb jako osobę namacalnie obecną w ludzkiej doczesności, dzielącą losy narodu, dźwigającą cały tradycyjny balast zjawisk historycznych, którego doświadczały dzieje naszej Ojczyzny. Lecz zarazem poeta łączy pojęcie Madonny z kategoriami teologicznymi⁵. Dla niego Maryja nie przestaje być Matką Boga. Niejeden polski poeta, niezależnie od tego, w jakiej epoce tworzył, propagował podobną wizję Bogarodzicy i starał się nadać Jej nowe znaczenie, nową ważność przystającą do czasu, w którym żył. Taką wymowę posiadała inwokacja z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, czy pieśń konfederatów barskich⁶, takim sensem przepełniony był *Psalm dobrej woli* Zygmunta Krasińskiego⁷, takie znaczenie miał liryk pt. *Po-*

⁴ Przykłady interpretacji różnych wierszy religijnych zob. w: B. Zeler, *Teofania we współczesnej lirce polskiej*, Bielsko-Biała 1993.

⁵ O wzajemnych relacjach między teologią a literaturą zob.: M. Pacuszkiewicz, *Ku teologii słowa literackiego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1977, z. 6, s. 67–72; S. Dąbrowski, *Teologia literatury a wiedza o literaturze. (Porównania i propozycje)*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 12, s. 155–161.

⁶ „[...] Ty świecisz w miłej światu Częstochowie,
Gdzie czołem biją świata monarchowie. [...]”
Pamiętaj, Panno, na Polską koronę,
Którąś wzięła pod swoją obronę:
Wszakże jest Polską Maryja królową,
Której Bóg oddał za tron Częstochową”.

⁷ „[...] My w przeszłym wieku Twój nakaz już czcili
I nie czekali chwil spełnionych chwil,
By uznać Ciebie za ziemskiego władcę.
W Królowej polskiej – Twojej ziemskiej Matce!
[...] Spójrz na Nią, Panie! – wśród serafów grona
Oto u tronu Twego rozklęczona –
A na Jej skroniach łśni polska korona”. Zob. też poemat *Przedświt*:

klon Bogarodzicy Władysława Bełzy⁸, czy wiersz Jana Lechonia⁹. Dla tych i innych twórców Maryja pozostawała Matką Boga i człowieka, zyskiwała jednak za każdym razem jakąś nową cechę, reprezentowała jakąś nową wartość i walor w zależności od okoliczności, w której tworzyć przyszło danemu pisarzowi.

Tak samo ks. Pasierb pragnął, aby jego Madonna pełna boskich darów jawiła się czytelnikowi nie jako hieratyczna postać, czy nieprzystępna święta ze średniowiecznych obrazów, lecz jako dobra Pani, jako współczująca Matka, jako swego rodzaju Dobrodziejka, zaangażowana bardzo konkretnie w miejsce i czas, w których jej dzieci żyją¹⁰. Napisać wiersz o Maryi tylekroć opiewanej w literaturze to sprawa trudna i ambitna, ale nie niemożliwa – ks. Pasierb był o tym przekonany.

Skoro ma to być motyw nowatorski – powie ktoś – dlaczegóż więc przywoływać tematy pojawiające się nieskończenie wiele razy u różnych twórców¹¹,

„[...] Witaj, witaj! To Królowa,
Po swym ludu długo wdowa,
I dziś wraca w tej koronie,
Którą w polskiej Częstochowie
Niegdyś dali Jej ojcowie,
I tych ojców przez te tonie,
Patrz, prowadź [...]”.

⁸ „[...] Tyś ziemi naszej Królową,
Potężną Polski strażnicą,
W Tobie wcielone jest Słowo,
Bogarodzico – Dziewico!
[...] Wszak chram Twój – to Polska cała,
Pierś ludu – to Twa stolica,
Niepokalana i biała,
Bogarodzico – Dziewico!”

⁹ „[...] Weź wszystkich, którzy
Cierpiąc patrzą w Twoją stronę,
Matko Boska Częstochowska, pod Twoją obronę.
Niechaj druty się rozluźnią, niechaj mury pękną,
Ponad Polską błogosławiąc, podnieś rękę piękną,
I od Twego łez pełnego, Królowo, spojrzenia,
Niech ostatnia kaźń się wstrzyma, otworzą więzienia,
Niech się znajdą ci, co z dała rozdzieleni giną,
Matko Boska Częstochowska, za Twoją przyczyną.
Nieraz potop nas zalewał, krew się rzeką lała,
A wciąż klasztor w Częstochowie stoi jako skała”.

¹⁰ Dotykamy tu problemu identyfikacji tożsamości utworu religijnego, jak i kerygmaticznego wymiaru dzieła religijnego. O tych zagadnieniach zob.: M. Jasińska-Wojkowska, *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983; M. Maciejewski, *Literatura w świetle kerygmatu*, [w:] *Inspiracje religijne w literaturze*, s. 102–115.

¹¹ Powtarzalność pewnych motywów religijnych w literaturze wiąże się często z duszpasterskim charakterem tychże motywów. Zob. na ten temat: J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice 1994.

związane bądź co bądź z teologią i ortodoksyjną nauką Kościoła katolickiego. Być może jest to słabość poezji ks. Pasierba, ale on sam przywiązywał do tych motywów wielką wagę. A przy tym uważał zapewne, że pisanie o Matce Boskiej musi być osadzone w tradycji, w określonym kolorycie ideowym katolickiego Kościoła – niechże jego wiersz maryjny nie będzie odcięty od przeszłości i dziedzictwa religijnego amatorszczyzną. Niezależnie od tego zaś, cokolwiek złego można by powiedzieć o stereotypowych i niemalże szablonowych już motywach maryjnych, to jednak niewątpliwie motywy te należały do pewnej wielowiekowej, od starożytności się rozpoczynającej, tradycji teologicznej, tradycji, którą określić można jako dążenie do uwielbienia Maryi – bez względu na pewną nieuniknioną na tym miejscu ogólnikowość sformułowania. Sztandarowe dogmaty i doktryny Kościoła, takie jak niepokalane poczęcie, wniebowzięcie, niektóre objawienia itp., niezależnie od różnych przeinaczeń i nieprawowiernych interpretacji, jakich doznały one na przestrzeni dziejów¹², poczęte były między innymi ze szczerej fascynacji Maryją i pozostaną symbolem pięknej miłości Bóżego ludu do Matki Zbawiciela. A więc ks. Pasierb sięgał po stare motywy, mające swe obciążenia, lecz zawierające i sugestie oddające istotę maryjnego kultu – ani na chwilę nie zapominał jednak, że chodzi tu o wywyższenie Bogarodzicy, czyli o nawiązanie do motywu uświęconego wielowiekową tradycją.

Na czym polega oryginalność wiersza? Najogólniej mówiąc, na ukazaniu wewnętrznych osobistych przeżyć, jakich doznaje podmiot liryczny¹³, obcując sam na sam z Wizerunkiem. Obcowanie zaś z dziełem malarskim, bez względu na to, czy się nam ono podoba, czy nie, bez względu nawet na to, czy znamy się na technikach plastycznych, powoduje pewne wrażenia psychiczne, zakłada w swej istocie pewną dowolność interpretacyjną. Każdy z nas przecież ma prawo rozumieć malunek po swojemu, każdemu może się on jawić w inny sposób. Wrażenia te bardzo często korespondują z naszymi poglądami i ideałami, które wyznajemy i którymi kierujemy się w życiu. Wykładnia dzieła sztuki ma więc wiele wspólnego z postawą wewnętrzną, jest ona po prostu uzależniona od doświadczenia duchowego, umożliwiającego nam zachowanie własnej odrębności i indywidualnej osobowości – a wszak posiadanie własnej osobowości to jedna z najbardziej oczywistych, najbardziej typowych ludzkich prerogatyw na świecie. Oglądać znany obraz, zatrzymując sobie prawo do własnej interpretacji, mówić o osobistych uczuciach, zachowując szacunek wobec ogólnie przyjętych ocen i opinii na temat artefaktu – oto droga, aby stać się oryginalnym poetą.

Już tytuł wiersza świadczy o tym, że ks. Pasierb zajął taką postawę, która była możliwa tylko przy przyjęciu założenia, że każdy człowiek ma prawo wy-

¹² Jednym z najslawniejszych kontestatorów maryjnych, inspiratorem herezji był Nestoriusz (ok. 383–451) – patriarcha Konstantynopola, kapłan i biskup, który negował kult Maryi jako Matki Boga.

¹³ O warsztacie badań nad poezją zob. Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne” 1990, z. 1, s. 25–55.

powiadać się o Wizerunku Jasnogórskim, tak jak go pojmuję, że nie ma dwóch identycznych interpretacji, że każdy może zobaczyć w Obliczu Madonny coś innego, że każdemu może się ono przedstawiać trochę inaczej. A w tym założeniu zawierała się postawa religijna – ukazanie człowieka jako dziecka potrzebującego opieki Bożej Matki, jako istoty narażonej na ciosy losu, która pragnie modlitwy i wsparcia z wysoka. Dlatego też ks. Pasierb wyrażał w wierszu przeświadczenie, że stosunek człowieka – poety do Madonny – polegający na czci i poszanowaniu dogmatów maryjnych oraz na uznaniu prawa każdego do wyrażania własnych uczuć w kontakcie z artefaktem, łączy się organicznie z postawą religijną, przede wszystkim z chrześcijańską koncepcją ludzkiej znikomości, zanurzonej zarówno w codziennej doczesności, jak i ogarniętej historyczną perspektywą dziejów.

Można by więc zinterpretować wiersz jako formę modlitwy, wydaje się właśnie, że taka jednoznaczna analiza jest dla należytego odbioru dzieła potrzebna – utwór jest kontemplacyjną wizją¹⁴ nastrojową, stąd też jego wewnętrzna budowa wersyfikacyjna wyzwala się od wszelkich klasycznych reguł metryki i rymu.

Wyciszony, pełen zamyślenia motyw o charakterystycznej także dla innych utworów Pasierba, swobodnej – jak się rzekło – nienumerycznej budowie metrycznej, wprowadza nas od razu w zasadniczy nastrój liryka: *kiedy patrzę na Ciebie...* Poeta kreśli obraz Matki Opiekunki obecnej w życiu człowieka, dzielącej z narodem jego losy, rodzącej Bożego Syna. Wiersz ujęty jest w zestawienie trzech wyobrażeń, ściśle ze sobą spojonych: sceny dotyczącej pewnych detali plastycznych Ikony Jasnogórskiej, epizodów związanych z historią Ojczyzny oraz kwestii natury teologicznej. W odtwarzaniu tych trzech wymiarów można odnaleźć troskę poety o wizualną sugestywność przedstawienia istotnych szczegółów oblicza Madonny jako malarskich i symbolicznych elementów. Wszystkie przybierają postać znaku, który wiedzie ku głębszej, duchowej – chciałoby się rzec – sferze skojarzeń. To one stają się przedmiotem wypowiedzi i nadają jej właściwą tonację poetycką.

Pojawia się więc oto pierwszy temat charakteryzujący Czarną Madonnę, przepojony medytacją, zapalem, synowskim uwielbieniem, wprowadzony przez wizję błyszczących, drogocennych ornamentów zdobiących obraz. Liryczne i duchowe przeznaczenie tych malarskich szczegółów Wizerunku ujawnia się tutaj w całej ich okazałości. W scenerii błękitnych blasków i zimna *plonących brylantów, brunatna twarz i dłonie* Bogarodzicy, pełne ciepła, ujawniają symboliczne sugestie skojarzeń¹⁵. Maryja jawi się od razu jako dobra matka, ubożuch-

¹⁴ Wydaje się, że wiersz Pasierba można zaliczyć do poezji mistycznej. Zagadnienie to ciągle pozostaje mało zbadane przez współczesnych teoretyków. Wiąże się to zapewne z wieloaspektowością problematyki, w której krzyżują się metodologie filozoficzne, teologiczne, teoretyczno-literackie. Zob. *Mistyka w życiu człowieka*, red. ks. W. Słomka, Lublin 1980. Zob. też niektóre rozdziały książki, której autorem jest A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego Baroku*, Wrocław 1993.

¹⁵ Pojawia się tu ważne zagadnienie relacji literatury do malarstwa, które częstokroć udziela swojej frazeologii tej pierwszej dziedzinie. Sprawa obrosła w wielką tradycję, sięgającą starożytno-

na, naznaczona jak każdy człowiek ziemskimi doświadczeniami. Te same sugestywne znaczenia posiadają dwa przymiotniki, którymi poeta określa twarz Wizerunku: *jesteś ciemna i piękna*. Takimiż też liryczno-symbolicznymi sugestiami odzywają się sformułowania: *Twarz Twoja ziemia pszeniczna i skórka wiejskiego chleba*. Ewokacje zawarte w tych strofach dotyczą nie tylko kolorystycznej¹⁶, lecz także duchowej charakterystyki Wizerunku¹⁷. Poeta odwołuje się tutaj zarówno do barwy oblicza Madonny, jak również – może nawet przede wszystkim – do pewnych konotacji biblijnych i ludowych tych sformułowań. Warto uwzględnić fakt, iż ziemia – zwłaszcza pszeniczna, jako przeciwieństwo pustyni, lecz zarazem jako symbol pożywienia, dostatku, Bożych darów i bezpieczeństwa – stanowi motyw ściśle łączący postać Bohaterki wiersza z Jej ludem, żyjącym na roli z pracy swoich rąk. Podobnie w wyrażeniu *skórka wiejskiego chleba* uaktywniają się jakby trzy jego zmysłowe wymiary¹⁸: wygląd wiejskiego bochenka, jego zapach i smak. W pięknym, pachnącym i zdrowym chlebie zawiera się wizja Maryi, która stanowi najlepsze zaspokojenie ludzkich pragnień i dążeń. Jej łagodność i przystępność w stosunku do ludzi podkreślił poeta wyrażeniem *nie pachniesz kadzidłami lecz woskiem i miodem*, jakby po to właśnie, by Matka Boska kojarzyła się bardziej ze znojnym pszczelim trudem¹⁹ i ze znakomitymi efektami ciężkiej pracy, niż z królewskim blichтром.

Wyobrażenia poety o Czarnej Madonnie w tej części liryka nabierają intensywności, materializują się niejako w codzienności, konkretyzuje się wizja Matki osadzona w motywie doczesności i pracy. Wszystko ogniskuje się w bezpośrednich zwrotach skierowanych do Bogarodzicy. I oto zaczyna się jakby druga część wiersza, następuje temat ojczyzny i historii. Jest on dwoisty, składa się bowiem z wizji bruzd wyrzniętych na obliczu Maryi i odwołań do radosnych, bolesnych i chwalebnych momentów w dziejach Polski. Znany motyw blizn powsta-

ści – czasów Simonidesa z Keos i Horacego (sławna formuła *ut pictura poesis*). Zob. Z. Kopyńska, *Malowanie słowami*, [w:] tejże, *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i Romantyzmu*, Wrocław 1976, s. 34–41; H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 101–112. O kwestiach obrazowości zob. też: B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.

¹⁶ Problem przeżycia estetycznego dzieła literackiego interesuje badaczy od dawna. H. Markiewicz (*Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 52–54) wyróżnia kategorie „obrazowości” i „oglądowości” dzieła literackiego.

¹⁷ Teorie złudzeń zmysłowych, znaków, problemy semiotyki stanowią przedmiot licznych badań współczesnych uczonych różnych dziedzin. Zob. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978; U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972.

¹⁸ Można założyć, że w tym wypadku wiersz nawiązuje „międzytekstowy dialog” z dziełem plastycznym. O takich relacjach pisze np. E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 135–156.

¹⁹ Warto w tym miejscu przypomnieć, że pszczoła jest symbolem pracowitości i złotego wieku *miodem i mlekiem płynącego*. Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 341.

łych po ciosach bezbożnego najeźdźcy mamy tu poszerzony i podany jako symbol, tym razem w formie rozwiniętej, jakby opatrzony komentarzem. Poeta uruchamia najpierw sugestie tkwiące w owych szramach na Obliczu Madonny, które ze szczególną siłą przyciągają zwykle uwagę modlących się. W ewokowanej wizji zranień treściową dominantę stanowi *ziemia kaleczona przez wojny, poznaczona przez czas* i tarcza, *która wzięła na siebie ciosy*. Poeta przywołuje tutaj sceny wojenne nie tylko dlatego, by mogły one odnosić się do pociętej twarzy Maryi, ale dlatego przede wszystkim, by jako obrazy tragedii, krwi i długoletnich cierpień, zagrały silniej w kontekście historii Polski. Zresztą analogie były zbyt wyraźne, by trzeba je było wykazywać. Tym dobitniej podmiot liryczny stwierdza, że Oblicze oglądane *z góry i z bliska* przypomina *zarys ojczyzny*. A zatem symboliczność blizn, konkretność ciemnych barw Wizerunku obliczone są nie tyle na ewokowanie przedstawień wizualnych, ile na patriotyczną sugestywność znaczeń podsuwanych za pomocą metaforycznych wizji nieszczęść i kataklizmów dziejowych.

Fizjonomia Madonny łączy się zatem z motywem Ojczyzny, który prezentowany jest w tej części wiersza w jeszcze inny sposób. Drugim, niejako kontrastującym tematem jest temat piękna tej ziemi. Jego osnowę stanowi wypowiedź poety o pewnych właściwościach Ikony Jasnogórskiej, która poddana promieniowaniu ultrafioletowemu świeci na *zielono jak ozimina*. W tym kontekście przywołuje poeta wizję łąki w *kwietniu*, kreuje więc ową szczególną atmosferę, którą by się chciało określić jako wiosenne piękno Maryi, porównywanej tutaj do wspaniałości polskiego krajobrazu. Autor wiersza nawiązuje więc do określonej konwencji pisania o Bożej Matce, odwołuje się chociażby do znanej pieśni *Była cicha i piękna jak wiosna*, próbuje dopasować się do pewnych ogólnie przyjętych sposobów wysławiania Bogarodzicy. Nie oznacza to jednak, iż nie usiłuje być oryginalny. Umiejętne skojarzenie tak sprzecznych motywów, jak wojna i krew, wiosna i łąka, okazuje się dlań w danym wypadku bardzo ważne. Pogodzenie elementów antytetycznych, zespolenie przeciwstawnych cech staje się niezwykle cenne, gdyż umożliwia mu ukazanie Bohaterki wiersza w horyzontach nie na miarę zwykłego ludzkiego spojrzenia, w perspektywach o olbrzymiej rozległości widzenia, zespalającego w jednolitą wizję tajemnice różańca, teraźniejszość i przeszłość, historię, wymiar ziemski i kosmiczny. Cała ta część wiersza, pomimo wielości motywów i ich komplikacji, ma jednak zdecydowany charakter panegiriku, czy może hymnu. Po bardzo wyraźnych wątkach patriotycznych następuje przywołanie wizji wschodu, zachodu i słońca. Jest to prawdopodobnie nawiązanie do *Apokalipsy św. Jana*. *Niewiasta obleczona w słońce*, czyli Maryja²⁰, która króluje nad wszystkim kosmosem, stała się najpewniej inspiracją poety. Po polskim i narodowym przeprowadzeniu maryjnych motywów chciał on zaznaczyć eschatologiczny wymiar Bożej Matki jako Pani całego świata.

²⁰ Ap. 12, 1.

Ta wzniosła wizja doprowadza wreszcie do pełnej spokoju i ufności modlitwy uwielbienia²¹, stanowiącej jak gdyby nawiązanie do początkowego motywu wiersza. Specyficzny charakter litanii czy pozdrowienia anielskiego nadają tutaj utworowi pewne znane, pochodzące z maryjnych aktów strzelistych zwroty, takie jak *przyczyno naszej wierności, gwiazdo zaranna, owoc Twojego żywota*. Maryja pozostaje Matką Jezusa, który jest *naszym życiem*. Tą myślą kończy poeta wiersz.

Utwór *Nocą, kiedy oglądam obraz* nie jest dziełem bogatym w jakieś zaskakujące pomysły poetyckie. Jest to kompozycja stosunkowo prosta – tym bardziej uderza mistrzostwo w kreowaniu atmosfery religijnej, stopione w jedno ze swobodną strukturą metryczną. Warto tu zwrócić uwagę na tę specyficzną właściwość inwencji ks. Pasierba, że tematy jego nie są nigdy jakimiś próbami kontestacji i nonkonformizmu wobec Kościoła rzymskiego, mają one sens i znaczenie tylko jako pomysły religijne, osadzone w kontekście dogmatów i teologii katolickiej. Dla interpretacji utworu ważne jest nie tylko, aby zdawać sobie sprawę z tego, a nie innego artykułu wiary obecnego w katechizmie, lecz również aby uwzględniać charakterystyczne zaangażowanie podmiotu lirycznego, który w swej prawowierności wyraża bardzo osobiste uczucia. Specjalnie w analizowanym wierszu owo połączenie katolickiej, maryjnej ortodoksji z żarliwym wręcz intymnym przesłaniem narzuca się czytelnikowi z nieodpartą sugestywnością. Od pierwszych wersów jest rzeczą oczywistą, że mamy tu do czynienia nie ze „zwykłym” poetą, lecz z poetą katolickim i maryjnym²², który czci i kocha Jasnogórski Wizerunek Madonny, widząc w Niej świętą osobę i Matkę człowieka, narodu i Chrystusa. Ten narzucający się pryncypializm, zespolony udanie z uczuciową ekspresywnością, uczynił z wiersza dzieło wybitne nie pod względem doktrynalnym, czy teologicznym, lecz właśnie pod względem owej specyficznej inwencji lirycznej.

Kompozycja *Nocą, kiedy oglądam obraz* podoba się wielu czytelnikom. O jej popularności świadczy także fakt, że doczekała się wersji wokalne²³.

²¹ Zdaniem niektórych badaczy, motyw ufności i nadziei stanowi jeden z podstawowych nurtów literatury religijnej. Zob. W. Kaczmarek, *Wezwanie do nadziei. Religia – ateizm – wiara w dramacie współczesnym. Zarys problematyki*, Lublin 1993.

²² Wydaje się, że w przypadku ks. Pasierba zaliczenie jego wiersza do kręgu literatury katolickiej jest uzasadnione. Niektórzy badacze uważają jednak, iż przypisywanie utworu konkretnej religii jest postępowaniem niewłaściwym. Zob. na ten temat: S. Sawicki, *Katolicyzm a literatura. Perspektywy i trudności badawcze*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1961 nr 3; tegoż, *Czy zmierzch „literatury katolickiej”?*, [w:] *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1979, s. 135–136; 142–143. O trudnościach katolickich interpretacji wierszy religijnych pisał także J. Błoński, *To, co święte, to, co literackie*, [w:] tegoż, *Kilka myśli, co nie nowe*, Kraków 1985, s. 11–14.

²³ Wersję tę przygotowała wokalistka Sylwia Lipka, jej wykonanie dostępne jest w Internecie (www.youtube.com/watch?v).

Bibliografia

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
- Balcerzan E., *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982.
- Błoński J., *Kilka myśli, co nie nowe*, Kraków 1985.
- Bogiem sławiona Maryja. Antologia polskiej twórczości poetyckiej o Matce Boskiej Jasnogórskiej*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył S.J. Rożej ZP, Rzym 1981.
- Czyż A., *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego Baroku*, Wrocław 1993.
- Dąbrowski S., *Teologia literatury a wiedza o literaturze. (Porównania i propozycje)*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 12.
- Dybciak K., *Literatura wobec religii – izolacja czy przenikanie?*, „Znak” 1977, nr 11/12.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Inspiracje religijne w literaturze*, red. A. Merdas ESCJ, Warszawa 1983.
- Jasińska-Wojtkowska M., *Nowy charakter inspiracji religijnej we współczesnej prozie*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1977, nr 1.
- Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i Romantyzmu*, Wrocław 1976.
- Kaczmarek W., *Wezwanie do nadziei. Religia – ateizm – wiara w dramacie współczesnym. Zarys problematyki*, Lublin 1993.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Mazurkiewicz R., *Polskie średniowieczne pieśni maryjne*, Kraków 2002.
- Mistyka w życiu człowieka*, red. ks. W. Słomka, Lublin 1980.
- Paciuszkiewicz M., *Ku teologii słowa literackiego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1977, z. 6.
- Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983.
- Sawicki S., *Katolicyzm a literatura. Perspektywy i trudności badawcze*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1961, nr 3.
- Sawicki S., *Poetyka – interpretacja – sacrum*, Warszawa 1981.
- Sawicki S., *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1979.
- Sienkiewicz B., *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
- Skwarczyńska S., *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953.
- Szymik J., *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury*, Katowice 1994.

Zarębianka Z., *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne” 1990, z. 1.

Zeler B., *Teofania we współczesnej liryce polskiej*, Bielsko-Biała 1993.

***Nocą, kiedy oglądam obraz* – w kręgu fascynacji Wizerunkiem Jasnogórskim. Wiersz Janusza S. Pasierba**

Streszczenie

Artykuł jest analizą wiersza *Nocą, kiedy oglądam obraz* Janusza S. Pasierba. Poeta pojmuje Matkę Boską Jasnogórską jako osobę namacalnie obecną w ludzkiej doczesności, dzielącą losy narodu, dźwigającą cały tradycyjny balast zjawisk historycznych, którego doświadczały dzieje naszej Ojczyzny, lecz zarazem łączy pojęcie Madonny z kategoriami teologicznymi. W ten sposób Maryja nie przestaje być Matką Boga. Pasierb buduje atmosferę religijną wiersza, nie za pomocą wyszukanych pomysłów, ale dzięki dość swobodnej konstrukcji metrycznej oraz środkom poetyckim.

Słowa kluczowe: poezja, Jasna Góra, wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej.

***At night, while I am watching the Icon* – within the range of fascination for the Jasna Góra Image. A poem by J.S. Pasierb**

Summary

The article is devoted to the analysis of the poem *At night, while I am watching the Icon* of Stanisław Pasierb. He comprehends the Mother of God from the Jasna Góra image as the person tangibly present in the human earthly life, sharing fate of the Polish nation, carrying the entire traditional weight of historical occurrences which the history of Poland experienced. At the same time the poet refers the concept of the Madonna to the theological categories. For him Mary isn't stopping being a Mother of God. The poem values a deep religious dimension, it is also characterized by outstanding artistic advantages.

Keywords: poetry, the Jasna Góra monastery, the Black Madonna of Częstochowa, the icon of Virgin Mary.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.11>

Adam REGIEWICZ

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Ukryte. Co o Częstochowie opowiadają kryminały?

W filmie Michaela Hanekego pt. *Ukryte* bohater opowieści – Georges Laurinet otrzymuje pewnego dnia taśmę wideo, na której zarejestrowano kilkugodzinne ujęcie jego domu. Pozorny spokój i brak jakiegokolwiek wydarzenia na taśmie VHS wywołuje w Georges’u poczucie lęku i każe szukać w przeszłości, w swojej osobistej historii, ale także w historii swojej rodziny zdarzeń, które mogłyby tłumaczyć ten dziwaczny żart. Zza poukładanego, bogatego, mieszczańskiego porządku wyziera prawda skrzętnie ukrywana, która okazuje się kluczem do zrozumienia obecnej sytuacji bohatera, jego obsesji, relacji z żoną i synem. To znaczące, którego nie widać przy pierwszym kontakcie, przy inicjalnym doświadczeniu, a które okazuje się konstytutywne dla rozumienia istoty rzeczy, chciałbym uczynić punktem wyjścia dla poniższej refleksji, wpisując się w bogatą i różnorodną tradycję badań poststrukturalnych. Leżąc u podłoża owej przemiany niechęć do ostatecznych ustaleń interpretacyjnych pozwoliła spojrzeć na tekst jako tkankę głosów, z których żaden nie jest bynajmniej wzorcotwórczym. Tekst, stając się grą znaczeń, został otwarty na nowe języki¹, którymi zaczęto czytać często uświęcone tradycją dzieła, zaś przesunięcie akcentu w lekturze ku samemu tekstowi uwypukliło jego dyskursywność, a akt lektury determinowanej przez czytającego otworzył drzwi wielu nowym szkołom i kierunkom badawczym, wśród których znalazła się także refleksja nad przestrzenią – geopoetyka.

Wywiedziona z refleksji Kennetha White’a koncepcja badania relacji pomiędzy tekstem a przestrzenią, literaturą a geografiją jawi się przede wszystkim

¹ Mam tu na myśli dekonstrukcję, krytykę feministyczną, dyskurs genderowy i *queerowy*, studia postkolonialne, studia nad mniejszościami, imagologię, neopragmatyzm, antropologię i badania kulturowe, performatywność, *animal studies* i inne. Por. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 359–564.

jako praktyka interpretacyjna², nie zaś jako teoria metodologiczna, która zamknięta w obiegu akademickim stałaby się tylko jeszcze jednym martwym językiem. W geopoetyce przenikają się wymiary: literacki (tekstologiczny i poetologiczny), geograficzny, antropologiczny i performatywny³. Zderzenie dwóch pierwszych aspektów ma swoją bogatą tradycję w historii literatury, żeby przywołać chociażby rozważania, z jednej strony, nad geografią środowisk literackich czy związków pisarzy z poszczególnymi miejscami⁴, z drugiej zaś – nad kategorią postaci literackiej zanurzonej w przestrzeni świata przedstawionego, która objawia się na płaszczyźnie opisu, scenerii czy sensów naddanych⁵. Wydaje się, że to właśnie ta trzecia płaszczyzna, dzięki której zanurzone w świat fabuły elementy przestrzeni mają wyraźne konotacje z kodami kulturowymi rzeczywistości pozajęzykowej, stała się przedpolem działań geopoetyki.

Zarysowana zazwyczaj na płaszczyźnie opisu czy scenerii przestrzeń kulturowa pozwala wychodzić czytelnikowi poza sam tekst i doszukiwać się głębszych, nieco ukrytych znaczeń, ukazujących kondycję człowieka poprzez jego relację z otaczającą go przestrzenią. Dlatego trudno uciec przed przeświadczeniem, że to właśnie antropologia: zarówno ta kulturowa, jak i jej filozoficzna odmiana, staje się właściwym narzędziem w interpretacji przestrzeni wypełnionych dyskursami: ideologicznymi, symbolicznymi, zmysłowymi itd., poprzez które można odczytywać zarówno kody i wzorce zachowań, jak i więzi społeczne, aktywność i emocje bohaterów zanurzonych w tę przestrzeń. Bowiem nie o „mapowanie” literackich światów czy próbę wykreślenia swoistej topografii świata przedstawionego w geopoetyce chodzi, lecz o wpływ tychże miejsc na czytającego i piszącego, doświadczenie przestrzeni w konstruowaniu tożsamości – przede wszystkim tej indywidualnej, choć niewątpliwie nie pozostanie ona bez wpływu na zbiorowość. Na ową kulturową motywację postaci literackiej, jak i konstrukcję mentalną społeczności zwraca uwagę Stefania Skwarczyńska, pisząc: „Najczęściej lokalizując akcję, lokalizuje autor i – psychikę bohaterów. Chce z nich zrobić ludzi pewnych okolic, o ile oczywiście, nie chce świadomie ulepić z nich typów pozaregionalnych, [...] typów kosmopolitycznych etc.”⁶.

² Idąc za wskazaniem Kennetha White’a, Federico Italiano ujmuje geopoetykę jako kategorię operacyjną, dzięki której można analizować i rozumieć przestrzenne kategorie tekstu literackiego. F. Italiano, *Defining Geopoetics*, „Trans-”, nr 6, cyt. za: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 91.

³ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 12.

⁴ Magdalena Marszałek, pisząc o profilach geopoetyki w perspektywie literaturoznawczej, zwraca uwagę na rolę topografii literackiej, a więc literatury odnoszącej się do empirycznej przestrzeni, tym samym w badaniu relacji literatury i geografii można by widzieć literackie techniki i strategie projektowania miejsc, regionów czy terytoriów. M. Marszałek, *Rosyjska Północ jako punkt widzenia*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 104.

⁵ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Warszawa 1978, s. 9–22.

⁶ S. Skwarczyńska, *Regionalizm a główne kierunki teorii literatury*, „Prace Polonistyczne”, seria I, 1937, cyt. za: E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 100.

A zatem miejsce antropologiczne, przestrzeń zamieszkania, osiedlenia, poruszania się, podróżowania odkrywają przed czytelnikiem znaczenia niedostępne na powierzchni fabuły, każąc odwoływać się do zgromadzonego kapitału kulturowego, odkładanego w mentalności danej społeczności kulturowej⁷.

Wobec powyższej konstatacji należałoby poczynić jeszcze jedno zastrzeżenie związane tak z przedmiotem poniższej analizy, jak i z sytuacją badacza. Analizowany materiał obejmuje powieści kryminalne, których kluczem doboru było miasto – Częstochowa⁸. Fabuła kryminałów ściśle wiązała się z przestrzenią miejską: ulicami, miejscami pamięci, przestrzeniami religijnymi, ukazując napięcia pomiędzy centrum a peryferiami, miejscami realnymi a wyobrażonymi, *imagines* a *loci*, z rzadka wychodząc poza terytorium wyznaczone granicami mapy. Oczom czytelnika ukazał się zatem subiektywny obraz miasta (widziany oczyma autorów związanych personalnie z Częstochową i ograniczony czasem teraźniejszym), będący nie tylko scenariem akcji kryminalnej, zarazem wyznaczającym porządek świata, jak i stanowiącą zbiór umiejscowień – zdarzeń fabularnych, scen, sytuacji, w jakich postaci uczestniczą, ale przede wszystkim przestrzenią znaczącą dla odczytania motywacji bohaterów, intencji działań, dziejących się wydarzeń. W tę niezwykle subiektywną perspektywę widzenia miasta wkracza czytelnik, który z przestrzenią Częstochowy związany jest incydentalnie, bywający raczej niż przebywający, niezakorzeniony, niewrośnięty, „nie stąd” – jak powiedziałby za Czesławem Miłoszem. Co może powiedzieć obcy, z jego gorszącym, profanującym miejsca uświęcone pamięcią spojrzeniem? Wątpliwości ponownie rozwiewa Kenneth White, który w *Geopoetykach* pisze: „Nomada intelektualny, który opuszcza autostradę z jednym kierunkiem, jedną kulturą, jednym fantazmatem, uda się w drogę w taki sposób, żeby spotkać możliwie jak największą liczbę kultur, co nie oznacza, że stanie się relatywistą [...], pluralistą [...]”⁹. A zatem moje doświadczenie kulturowe spotyka się z tożsamością autorów w przestrzeni narracyjnej, w której bohaterowie poruszają się po miejscach sobie dobrze znanych, a przed „obcym” odkrywanych lub nieudolnie zakrywanych. Narracja literacka zatem, będąc miejscem, w którym dochodzi do kształtowania się formy etycznej podmiotu, gdzie konstytuuje się tożsamość autora, bohatera, czytelnika, staje się miejscem spotkania – dyskursu kulturowego oraz dialogu autora z odbiorcą, czytelnika z tekstem, przybysza z miastem, obcego ze swojskością.

⁷ Por. koncepcja kultury jako program „reprodukcji zbiorowej wiedzy” lub „wspólnot interpretacyjnych”, J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985, s. 38–85.

⁸ Podstawą niniejszego tekstu stały się, organizowane przez Pracownię Komparatystyki Kulturowej AJD od października 2013 do maja 2014 r., spotkania z autorami kryminałów związanych personalnie z Częstochową, czy to poprzez miejsce zamieszkania, urodzenia czy też inne relacje. W projekcie „Częstochowa do kryminału” wzięli udział: Aleksander Wierny (*Światło, Teraz*), Aneta Nawrot (*Czternaście dni tygodnia*), Carla Mori (*Krew, pot i łzy*), Tomasz Jamroziński (*Schodząc ze ścieżki*), Marta Obuch (*Miłość, szkielet i spaghetti*), Marcin Wolski (*Skecz zwany morderstwem*) i Marian Piotr Rawinis (*Martwa natura z księżycem*).

⁹ K. White, *Geopoetyki*, przeł. K. Brakowiecki, Olsztyn 2014, s. 24.

Mapa

Rekonstruując obraz miasta zawarty w analizowanych powieściach kryminalnych, należałoby zacząć od zaznaczenia tych miejsc w przestrzeni miejskiej, w której przebywają lub do których zmierzają bohaterowie, ulic, którymi podróżują, tras, którymi się przemieszczają. Punkty te, będące często miejscami pamięci i identyfikacji miasta – *loci*, nie są jedynie płaszczyzną scenerii rozgrywanych wydarzeń, ale ze względu właśnie na ich tożsamościowy charakter, skrywając w sobie wartości ważne dla danej społeczności (idee, normy, wzory zachowań), wpływają na całości znaczeniowe. Owe *loci* w tekstach przywoływane są w sposób topograficzny poprzez nazwy ulic, skwerów, placów, ale także poprzez publiczną użyteczność miejsc związanych z przebiegiem akcji, jak Sąd, Główny Komisariat Policji, szpital, Archiwum Państwowe itp.

Bohaterowie powieści krążą zazwyczaj wokół kolejnych części Alej Najświętszej Maryi Panny, wchodząc raz po raz w okoliczne podwórka, czasem przecinając je prostopadle.

Aleja! Samo serce Częstochowy. Wręcz główna arteria tętniąca ciekawskim, natrętnym tłumem. Na szczęście dzisiaj ziało tu pustką, pewnie ze względu na pogodę – już ranniem każdy szukał choćby skrawka cienia, spacer po zalanej słonecznym żarem ulicy nie wydawał się najlepszym pomysłem¹⁰.

Sama konstrukcja przestrzenna Alej narzuca sposób poruszania się po nich, to niezwykle długi deptak łączący kościół św. Zygmunta z podnóżem Jasnej Góry, przecinany traktami komunikacyjnymi. Mimo że same Aleje tętnią życiem handlowym, bohaterowie przemierzają je raczej w sposób beznamiętny lub szybko zmierzając do wyznaczonego celu. To przestrzeń raczej dla obcych, przybyszów, pielgrzymów, siadających na ławeczkach i chłonących atmosferę miasta „świętej wieży”.

Pomniki, parki, fontanny, deptak w trzeciej Alei – to wszystko były piękne, lecz nietrafione inicjatywy, niezajdujące poparcia wśród ludności miasta¹¹.

To niewątpliwie przestrzeń zarezerwowana dla pielgrzymów, którzy w letnich miesiącach szturmują mury klasztoru paulinów, wypełniając szczerze swoją obecnością centrum miasta. Nie dziwi zatem fakt, że ruch bohaterów odbywa się raczej w poprzek niż wzdłuż Alej, które pomimo atrakcyjności estetycznej, rozrywkowej czy handlowej bardzo często pozostają puste.

Skierowała swoje ociężałe kroki w stronę Alej i [...] podążyła deptakiem w górę. Powoli mijala dziesiątki opustoszałych kawiarni i restauracji. Mimo niezłej jak na tę porę roku pogody ulica była niemalże pusta. Tu i ówdzie można było zauważyć pojedyncze szare i do bólu zwykle twarze ludzi o nieokreślonym wieku i statusie materialnym¹².

¹⁰ M. Obuch, *Miłość, szkielet i spaghetti*, Warszawa 2012, s. 13.

¹¹ C. Mori, *Krew, pot i lzy*, Gdańsk 2013, s. 45.

¹² Tamże, s. 148.

A jednak od tego centrum uciec nie można, bohaterowie poruszają się niczym w grze komputerowej po wytyczonych trasach ustawionych wobec siebie prostopadłe niczym w labiryncie czy zamkniętym kręgu Alej NMP.

Minął iluminowaną popówkę, przeciął Aleje. Zanurzył się w półmrok ulicy Dąbrowskiego, szedł wzdłuż megalitycznych gmachów sądów i prokuratury, potem skręcił w prawo. Minął szare, kwadratowe budynki liceum imienia Romualda Traugutta i stadion lekko-atletyczny. Stał pod ceglany blokiem, spoznał w górn, na ciemne oka swojego mieszkania na trzecim piętrze¹³.

Od czasu do czasu przecinają je szlakiem komunikacyjnym wyznaczonym przez linię tramwajową, jednak kres podróży zawsze wyznaczają punkty Politechniki lub szpitala na Kucelinie oraz dworca PKS lub w ostateczności Rakowa.

Przestrzeń publiczna reprezentowana jest przede wszystkim przez instytucje użytku publicznego i administrację: Urzędu Miejskiego, Sądu, Komisariatu Policji, Archiwum Państwowego, Akademii im. Jana Długosza czy Politechniki, oraz przestrzenie pamięci: Placu Biegańskiego, pomnika Sienkiewicza czy skweru Solidarności. Ich obecność w tekście nie tylko wyznacza punkty orientacyjne miasta, ale także nadaje rytm biegowi wydarzeń, gdy bohaterowie przemierzają się pomiędzy nimi (komisariat – sąd – szpital – archiwum). Jeszcze inne znaczenie wydają się mieć miejsca pamięci, które odwołując się do pamięci zbiorowej i znaczenia symbolicznego, wprowadzają nową interpretację, jak w opisie pomnika Sienkiewicza znajdującego się przy Alejach.

[...] ponury noblista wciąż siedział na cokole umieszczonym pośrodku niedużego trawnika. Obdarzony przez jakiegoś artystę z bożej łaski czymś pomiędzy karłowatością a wodogłowiem z trudem dźwigał swoją przerośniętą czaszkę ponad opasłym tomiskiem spoczywającym na jego kolanach. Wyglądał na zażenowanego, patronując tej szkole na samym końcu świata. On, obywatel Europy, mógłby mieć swój pomnik w jakimś miłym miejscu w Londynie czy Paryżu. Ostatecznie Kraków i Warszawa też nie byłyby złe. Ale tu, w wiecznym cieniu klasztoru, gdzie od lat czekano, aż w końcu zamknie księgę, nie pozostawało mu nic innego, jak tylko cierpliwie znosić gołębie gówna, spadające śmierdzącym gradem na jego barki, i odwracać wzrok od molocha trzymającego władzę nad umysłowością swych poddanych. Nie zazdrościła mu. Biedny Sienkiewicz, w przeciwieństwie do niej nie miał szansy, żeby stąd się wyrwać¹⁴.

Ten niezwykle negatywny obraz miasta wylaniający się z za opisu pomnika koresponduje z poczuciem beznadziei mieszkańców Częstochowy ukazanych w analizowanych tekstach.

Mówiąc o punktach orientacyjnych, warto także wspomnieć o dość zdawkowym traktowaniu innych fragmentów przestrzeni miejskich: blokowisk Tyśiąclecia czy Północy, osiedli domków jednorodzinnych, przedmieść, dzielnic czy nawet historycznego centrum – okolic katedry, starej części miasta czy Rynku Wieluńskiego. Zresztą ten obszar miejski nie ma dobrych notowań wśród

¹³ A. Wierny, *Teraz*, Gdańsk 2012, s. 50.

¹⁴ C. Mori, *Krew, pot i łzy*, s. 149.

samych mieszkańców, którzy wolą unikać terenu wokół Archikatedry, klasyfikującego się jako „miejsce niebezpieczne”. Zdziwiający jest też nikły wpływ na świadomość bohaterów okolicy Galerii Jurajskiej, która pozostaje niemal na uboczu wydarzeń, choć usytuowana jest właśnie na terenach najstarszej części miasta. Jeśli już pojawia się w tekście, to raczej w wymiarze symbolicznym, jako przestrzeń konsumpcji.

„Galeria Jurajska” – Magdalena zadarła głowę, żeby zobaczyć czerwony napis, wyraźnie widoczny nawet z przebiegającej przez Częstochowę trasy DK-1, która łączy Warszawę z Katowicami. Otworzyła przeszkłone drzwi, potem stanęła na ruchomych schodach. Jadąc w górę, patrzyła na zjeżdżających w stronę wyjścia gości galerii, objuczonych kolorowymi torbami, szczęśliwych, spokojnych i zaspokojonych. Spacerowała między akwariami dobrobytu, witrynami wabiącymi do wnętrza wypełnionego drogimi dobrami. Przewędrowała dwa poziomy galerii, zajrzała do większości sklepów. Po kilku godzinach, zmęczona i smutna, opuściła budynek drugim wyjściem od strony ulicy Krakowskiej. Spojrzała na strzeliste wieże wznoszącej się niedaleko Archikatedry, ciemniejsze od ciemnego nieba, i zawróciła¹⁵.

Mimo dość ponurego nastroju wywołanego opisem częstochowskiego centrum, przestrzeń ta jest niemal wolna od wątków kryminalnych: może od czasu do czasu ktoś ukradnie coś ze straganu czy doprowadzi do wypadku komunikacyjnego, jednak zbrodnia *sensu stricte* w miejscach wyznaczonych topografią miasta nie występuje.

Miejsce antropologiczne – nie-miejsce

Miejsce antropologiczne jest przestrzenią zachowującą tożsamość, podlegającą identyfikacji przez mieszkańców, racjonalną i rozpoznawalną, wpisaną na stałe w mentalną mapę przestrzeni miejskiej. Co za tym idzie, ma ono naturę geometryczną, wychodzącą od trzech prostych kategorii przestrzennych i ukierunkowaną według osi „punktu stałego” (*axis mundi*), który wyznacza granice kosmologiczne tożsamości przestrzeni. To właśnie owa oś świata, przebiegająca zazwyczaj w najbardziej znaczącym dla danej społeczności kulturowej miejscu antropologicznym, pozwala określać terytorium, rozpoznawać jego mieszkańców i wpisywać ich w pewien rozpoznawalny porządek. Miejsce antropologiczne wyznacza punkty „naszego świata”, dzięki którym dokonuje się identyfikacja. Dla analizowanych kryminałów takimi miejscami są konstytutywne dla prowadzących śledztwo przestrzenie administracji państwowej i urzędy: komisariat, sąd, prokuratura, czasem szpital czy archiwum. To one określają znajomość miasta, a sprawne poruszanie się między nimi i konotacje wynikającego z ich kształtu czy usytuowania podkreślają „swojskość” bohaterów.

¹⁵ A. Wierny, *Teraz*, s. 75.

[policjant] Przyjmował ich po kolei w ciasnym, zakurczonym pokoju w I Komisariacie, przylegającym ściśle do Komendy Miejskiej Policji, nazywanej przez częstochowian ze względu na kształt budynku „Trójkątem Bermudzkim”¹⁶.

Jest to także miejsce, z którym buduje się relacje, utożsamiane z pewnymi wydarzeniami, tym samym odnoszące się do historii. Co za tym idzie, mocno koresponduje ono z regułami życia społecznego i obyczajowego danego terytorium, którego znaczenie konkretyzuje się poprzez czas. Jest to bowiem przestrzeń społeczna wytworzona, na której kształt mają wpływ zarówno czynniki społeczne, jak i kulturowe (poza naturalnymi) oraz stosunki władzy, własności i wymiany. W ten sposób można odczytywać znaczenie Alej NMP podczas wizyt pielgrzymów.

Mieszkańcy Częstochowy dawno nie widzieli takiej liczby pielgrzymów pod Jasną Górą. Ławki w parkach okupowane były przez całe rodziny. [...] Zieleńce w pobliżu fontanny zamieniły się w place biesiadne, a nawet pomniejsze pola namiotowe [...] Sierpniowy żar niemiłosiernie sęczył się z nieba, oblepiając niczym pajęczą siecią park Staszica i wszystkich jego gości. Duchota panowała straszna. Dźwięki płynące od strony jasnogórskich wałów zapowiadały bardzo ważną część liturgii – podniesienie. Było pewne, że plac u podnóża klasztoru paulinów zaludni się w oczach, a skwer stężeje, dokładając swoje lepkie trzy grosze¹⁷.

Podczas sierpniowego szturmego pielgrzymów szanujący się obywatel Częstochowy nie wychodzi ze swojego mieszkania, chroniąc się nie tyle przed upałem, co przed wszechobecnym tłumem wiernych podążającym pod wzgórze klasztoru. Podobnie znacząca tożsamościowo będzie wspomniana nieobecność mieszkańców w starej części miasta czy w pobliżu Galerii Jurajskiej, w której pobyt rekompensuje się wizytą na targowisku przy Wałach Dwernickiego.

Miejsca antropologiczne pozwalają budować fabułę, zachowywać wydarzeniom ich ciągłość, identyfikować sprawców, to przestrzenie rozwiązywania zagadki, dochodzenia do prawdy, jednak nie zbrodni, bowiem ta przynależy raczej *nie-miejscu*. Marc Augé definiuje je jako anonimową przestrzeń, wywłaszczoną z granic terytorialnych i pozbawioną więzi społecznych, tożsamości (identyfikacji, realności i historyczności, czyli tego, co określa się pamięcią symboliczną)¹⁸. Opisując jego istotę, francuski antropolog skupia się na dworcach kolejowych, pokojach hotelowych na całym świecie, stacjach metra, lotniskach, wesołych miasteczkach, supermarketach, czy szerzej: sieciach sklepowych lub fastfoodowych typu McDonald's, wszelkiego rodzaju sieciach komunikacyjnych, zwracając uwagę, że dostęp do nich ma każdy, w pewien sposób przypadkowy, codziennie. W przywołanych tu typach *nie-miejsc* przestrzeń geometryczna zostaje zastąpiona momentem egzystencjalnym, rozumianym jako miejsce doświadcze-

¹⁶ Tamże, s. 45.

¹⁷ T. Jamroziński, *Schodząc ze ścieżki*, Gdańsk 2012, s. 163 i nn.

¹⁸ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 51–79.

nia relacji ze światem bytu istotowo usytuowanego w odniesieniu do danego środowiska, a relacja z tym *nie-miejscem* oparta jest na samotnej umowności. Relacja z *nie-miejscem* jest zatem chwilowa, ulotna, niezwiązana ani historią, ani pamięcią, niewyznaczana społecznymi konwencjami czy kulturowymi kodami. W ten sposób funkcjonuje w powieściach kryminalnych Galeria Jurajska, będąca jedynie przestrzenią zakupów i konsumpcji, w której relacje międzyludzkie są zdawkowe, sztuczne, chwilowe, czego wyrazem jest sugestywny opis kontaktu przez szyby czy witryny sklepowe.

Niewątpliwie jednak najciekawszymi *nie-miejscami* są hotel czy siłownia z powieści Carli Mori *Krew, pot i łzy*. To zazwyczaj bezosobowe przestrzenie przeznaczone do chwilowego kontaktu, które nie wymagają od przybysza pozostawienia przez niego śladu obecności, nie są też silnie identyfikujące, pozwalają na zachowanie absolutnej anonimowości.

Pokój był prostokątny, z oknem na krótszej ścianie. Po lewej drzwi do łazienki i niewielka szafa. Pod oknem ustawiono stylową komodę, a na niej kryształowy wazon pełen świeżych kwiatów. Po prawej stronie stało ogromnych rozmiarów łóżko zasłane kremową pościelą z bordowymi akcentami. W nogach łóżka rozłożono gładko bordową kapę wykończoną złotym ręcznym haftem. Całość zestawiona fantastycznie, jednak żadne z nich nie widziało śladów remontu czy choćby przemeblowania¹⁹.

Zarysowana estetyka pokoju hotelowego nie zmienia jednak faktu, że jest to przestrzeń bezosobowa, wykreślona przez proste łóżko, szafę i komodę. Elementem znaczącym pozostanie nowa wykładzina, która stanie się narzędziem zbrodni, podobnie jak w przypadku kolejnego *nie-miejsca* – siłowni, opisanego poprzez metalowe szafki szatni i urządzenia treningowe. Anonimową, wręcz nieludzką atmosferę, podkreśla całkowita samotność ofiary przebywającej w pomieszczeniu. W takiej bezosobowej przestrzeni dokonują się akty perwersyjne, erotyczne gry, skrywane przed osądem „strażników moralności” i oczami ciekawskich. Tutaj szesnastoletnia dziewczyna spotyka się z żonatym mężczyzną, a młody pracownik prokuratury oddaje się homoseksualnym fantazjom, nie dziwi zatem fakt, że to właśnie w takich *nie-miejscach* ma miejsce zbrodnia, czyniąc je miejscami naznaczonymi trupami.

Co ciekawe, w podobną przestrzeń wpisuje autorka główną bohaterkę śledztwa – Klarę, przyjeżdżającą do Częstochowy, rodzinnego miasta, na polecenie szefa, by napisać reportaż. Zamiast w domu rodzinnym u matki, dziewczyna oczekująca dziecka, będąca już w szóstym miesiącu ciąży, pomieszkuje w pokoju hotelowym, któremu stara się nadać osobisty charakter.

Klara Wasowska zażywała relaksu w swoim pokoju hotelowym. [...] Zapadła w głęboki, obity pluszem fotel i starała się wyłączyć z zewnętrznego świata. Norah Jones i gorąca czekolada miały jej posłużyć za całe towarzystwo²⁰.

¹⁹ C. Mori, *Krew, pot i łzy*, s. 13.

²⁰ Tamże, s. 65.

Opisana sytuacja świetnie oddaje egzystencjalny charakter konstruowania *nie-miejsca* poprzez ulotne i jednorazowe nadawanie przestrzeni tożsamości wyznaczanej przez doświadczenie jednostki. To jednocześnie ucieczka przed domem rodzinnym – niewątpliwie miejscem antropologicznym – które w przekonaniu bohaterki ogranicza jej wolność, narzuca sposób obecności w świecie, kładąc deklarować się ideologicznie, na co nie chce się zgodzić. Można zatem zauważyć, że miejsce (jak w przypadku wspomnianego domu Klary) staje się czymś więcej niż tylko punktem środkowym „naszego świata”, jest miejscem, poprzez które ujawnia się jakiś sens symboliczny, naddany.

Nad-miejsce

W kontekście powyższych rozważań można by wprowadzić pojęcie nad-miejsca, które można zdefiniować jako przestrzeń o dużym zagęszczeniu przekazów symbolicznych²¹. Miejsca te, odwołując się do historii, budując tożsamość i wpływając na umocnienie relacji pomiędzy znajdującymi się w tej przestrzeni, są do tego stopnia zagęszczone, że ich jednoczesne odczytanie i uświadomienie są niemal niemożliwe. Pojęcie nad-miejsca zostało skonstruowane z myślą o przestrzeni, w której elementy symboliczne nakładane są w sposób zmasowany i wielokontekstowy, podobnie jak w przypadku miejsca dotąd świadomie w niniejszej analizie pomijanego – klasztoru paulinów – Jasnej Góry. Z jednej strony, można na wzgórze klasztorne nałożyć kategorię przestrzeni *sacrum*, z drugiej zaś – wpisać je w kategorię miejsca historycznego, miejsca pamięci, w którym krzyżują się różne dyskursy kulturowe: od religijnego po instrumentalny.

Jednym z najbardziej znaczących poziomów przestrzeni symbolicznej Jasnej Góry jest poziom estetyczny, który wpisuje ją w kontekst gotycki także na płaszczyźnie wydarzeń.

Wjeżdżając do centrum, mimowolnie spojrzała w kierunku klasztoru. Wznosił się dumnie ponad miastem już od kilku stuleci. Jego nieoświetlona o tej porze sylwetka wyglądała raczej na warownię lub basztę więzienną, której ponury cień otulał mieszkańców Częstochowy płaszczem wiecznego nieszczęścia. Dodatkowej upiorności dodawała klasztorowi jesienna pogoda. Stalowe, zasnuwane nieprzyjawnymi chmurami niebo i mgła działały przynębiająco i wydobywały z budowli wyłącznie złowieszcze cechy. Mroczny moloch przywołał jej na myśl same złe skojarzenia. Wiedziała, że otoczka stworzona przez paulinów, wiernych i pielgrzymujących jest w istocie tylko przykrywką dla siedliska wszelkiego zła i rozpusty²².

²¹ P.J. Śliwiński, *Refektarz kapucyński – między przeszłością i teraźniejszością w przestrzeni biesiadnej*, [w:] *Miejsca biesiadne. Co o nich opowiada antropolog?*, red. G. Karpińska, Łódź 2005, s. 59–76.

²² C. Mori, *Krew, pot i łzy*, s. 22 i nn.

Jasna Góra jawi się albo jako oddalony od normalnego codziennego życia mieszkańców „inny świat”, albo wręcz jako miejsce zła, skąd rozlewa się ono na całe miasto. Sama wieża klasztoru przypomina uniesiony palec grożący swoim mieszkańcom, karzący i wymierzający sprawiedliwość, na który spogląda się lękiem. Nastrój grozy podkreślają albo uwarunkowania meteorologiczne (mgła, chmury, zapadający mrok), albo gotyckie obrazowanie przestrzeni klasztornych, ukazujące mroczne korytarze, piwnice, surowe ściany, po których spływa krew itd.

Wieżę Jasnej Góry spowijała gęstniejąca z każdą chwilą mgła. Mimo że zbliżałem się do klasztoru coraz szybszym krokiem, sanktuarium zamiast ukazywać się w coraz pełniejszym majestacie, znikало mi z oczu [...] Wieżę klasztoru szczelnie zasłoniła mgła, zimno przeniknęło mnie na wskroś, przemoczona marynarka nagle zrobiła się ciężka jak zbroja. Zrezygnowałem, ruszyłem w stronę tramwaju, żeby wrócić do mieszkania na poddaszu²³.

Trudno zatem dziwić się, że z tą właśnie przestrzenią związane są zbrodnie lub wydarzenia do nich prowadzące. To typowe w obrazowaniu miejsce sakralne przejmuje zarazem zachwytem i grozą, jak opisuje to w antropologii religii Mircea Eliade, stąd obok wspomnianych gotyckich opisów, wprowadzających estetykę horroru, pojawia się także obraz przestrzeni klasztornych zachwycających swym pięknem i bogactwem.

Od razu pomyślał o bazylice. Lubił tę salę, za każdym razem odkrywał tu inny szczegół, który umykał mu podczas poprzednich wizyt. Złocenia, purpury, desenie, rzeźby aniołów i świętych, obrazy, misterne malunki ścian – cały ten barokowy przepych przyprawiał o zawrót głowy²⁴.

Klasztor budzi silne emocje nie tylko ze względu na jego wymiar religijny (choć ten wydaje się konstytutywny dla zrozumienia dziejących się zbrodni), ale także historyczny czy społeczny. Tropcy śledztwa prowadzą raz do rozumienia klasztoru jako przestrzeni magicznej, która – na wzór wawelskiego czakramu – przyciąga i centralizuje rozsianą w okolicy dobrą i złą energię, raz zaś do jego historycznego znaczenia jako miejsca obrony przed Szwedami i związanymi z tym podaniami o tajemnych przejściach, podziemnych korytarzach łączących klasztor z pobliskim Olsztynem, ruchomych konfesjonałach, ukrytych w murach ogrodu furtkach itp. Ten sensacyjny charakter opisu miejsca bliski jest rozwiązaniom fabularnym proponowanym w popularnych powieściach Dana Browna.

Poza Jasną Górą pojawiają się także inne przestrzenie symboliczne, ukonstytuowane albo w pamięci (jak ogród z dzieciństwa – symbol arkadii), albo w naturalnym entourage'u Jury (skała *Dziewica*, na której dokonuje się mord rytualny) lub centrum starej części miasta (olbrzymia dziura powstała po pracach archeologicznych), jednak są one w zdecydowanej mniejszości. Zresztą ta ostatnia przestrzeń wydaje się o tyle znacząca, że w pewien sposób oddaje ona atmosferę miasta i jego mieszkańców, ukazując stan mentalny społeczności częstochowskiej.

²³ A. Wierny, *Światło*, Warszawa 2009, s. 206.

²⁴ M. Obuch, *Miłość, szkielet i spaghetti*, s. 206.

Eksplorowałem tereny Starego Rynku [...] Mijałem zrujnowane domy przy Senatorskiej i Garncarskiej. Popatrywałem niepewnie na stojących w bramach mężczyzn. Z mostu w ciągu ulicy Mirowskiej patrzyłem na samochody jadące trasą DK-1. [...] Na samym środku napotykałem dziurę ogrodzoną plastikowymi barierkami. Wokół płotków usypało się szaniec z kostki brukowej. [...] najpierw w nawierzchni rynku powstało lekkie wgłębienie, potem dół, w końcu otworzyła się sporych rozmiarów rozpadlina. Robotnik z brygady remontowej, która zamierzała zasypać dziurę, zauważył na samym dnie wyraźne ślady budowli. Konserwatorzy zabytków odkryli w zakurzonych dokumentach, że kiedyś dawno temu stały w tym miejscu jatki. Znaleźli wejście do zapomnianych piwnic. Urzędnicy postanowili, że pozostałości jatek i piwnice przemienią w atrakcję turystyczną, będzie je można zwiedzać, schodząc do podziemi, albo przeciwnie, całość zostanie odsłonięta i przykryta grubym szkłem, żeby turyści przechadzający się po rynku mogli zarazem kontemplować widoczną pod ich stopami historię Częstochowy. [...] Na tym etapie sprawa skutecznie utknęła. Dziurę ogrodzono i pozostawiono swojemu losowi, aż zrosła się z widokiem Starego Rynku równie mocno jak ograniczający go od strony ulicy Warszawskiej wielki kłoc domu towarowego Puchatek²⁵.

Ziejąca z opisu beznadzieja, brak perspektyw, poczucie bylejakości i nijakości egzystencji w tym mieście, w którym nic się nie udaje, pozwala na dostrzeżenie relacji pomiędzy materialnością przestrzeni – jej poziomem poznawczym a wymową symboliczną, traktowaną w sposób metaforyczny jako rodzaj pewnego fantazmatu zbiorowości.

Centrum – peryferia

Dotychczasowa analiza przestrzeni wykazała, że większość wydarzeń fabularnych usytuowana jest w centrum miasta, wynika to zarówno z toku prowadzonych śledztw wymuszających obecność w Śródmieściu, gdzie znajdują się budynki odpowiednich służb, jak i z samej konstrukcji zbrodni, związanych z nie-miejscami czy nad-miejscami (konkretnie z Jasną Górą). Jednocześnie, wsłuchując się w głos autorów, można odnieść przekonanie, że Częstochowa cierpi na brak owego centrum.

Częstochową nie można się zachwycać. Miasto bez prawdziwego rynku, którego centrum stanowią Aleje Najświętszej Maryi Panny – deptak wiodący od kościoła świętego Zygmunta do klasztoru na Jasnej Górze. Miasto ściśnięte blokowiskami Północy i Tysiąclecia z jednej strony oraz Błęzna i Rakowa z drugiej. Miasto, które pozostałe flanki oddało Stradomiowi, Zawodziu, Lisińcowi i Grabówce z ich brzydkimi kwadratowymi domkami jednorodinnymi. Miasto bez architektonicznej tożsamości, z wrzodami bezbarwnych, pozbawionych jakiegokolwiek stylu niskich kamienic w Śródmieściu. Miasto po drodze do innych miast – Warszawy, Katowic, Krakowa, Wrocławia. Miasto niezgrabnie otaczające wzgórze z sanktuarium jasnogórskim. Miasto, przez które pielgrzymi muszą przejść, jeśli chcą ukłknąć przed cudownym obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, ale ignorują je, nie zostawiając śladów, zapominają. Miasto bez właściwości, bez duszy²⁶.

²⁵ A. Wierny, *Światło*, s. 48 i nn.

²⁶ Tamże, s. 27.

To miasto jawi się jako przestrzeń nijaka, niemająca do zaoferowania niczego poza Jasną Górą ani swoim mieszkańcom, ani niereligijnym przyjezdnym. Przestrzeń niczyja, po drodze i przy drodze, co niejednokrotnie staje się źródłem kompleksów jego mieszkańców, którzy nawet na zakupy wyjeżdżają do Katowic czy Łodzi. Ciąg sklepów i lokali gastronomicznych w Alejach czy zagospodarowywany kulturalnie poprzez wystawy i teatry uliczne oraz imprezy miejskie plac Biegańskiego nie radzą sobie z owym brakiem, rażąc pewną sztucznością, czy nawet tandetnością. Co ciekawe, wpływ na takie postrzeganie decentralizacji ma również prawie nieobecna w tekstach sfera odniesień do historii czy pamięci w ogóle. Ta przestrzeń wydaje się nie pamiętać ani zaborów, ani wielokulturowej Częstochowy sprzed wojny, ani XIX-wiecznego industrialnego, przemysłowego miasta. Z drugiej strony, w sposób naturalny usytuowane w miejscu wzgórza paulińskiego centrum, od którego rozpościera się w dół trakt Alej, traktowane jest przez autorów nieufnie. I oto paradoks częstochowskiego centrum, które w świadomości zbiorowej zostaje w pewien sposób zanegowane, przy jednoczesnej niemożności wyznaczenia jakiegoś punktu zastępczego, które by taką rolę pełniło. Dokonująca się na łamach powieści destrukcja centrum ukazywanego w perspektywie tłumu pielgrzymów lub „trójkąta bermudzkiego” wydaje się mieć charakter ideologiczny, wyrastający z paradygmatu laickości przestrzeni²⁷.

Na tym tle ciekawie rysuje się obraz peryferii miasta: podmiejskich lasów, glinianki Michaliny, nadbrzeża Warty, osiedla domków jednorodzinnych, a nawet dalszych: Jury Krakowsko-Częstochowskiej, Olsztyna, Myszkowa, Złotego Potoku. To, z jednej strony, niezwykle urokliwe miejsca, sprzyjające odpoczynkowi, dokąd emigruje się z upalnego centrum, z drugiej zaś – zagajniki i bezdroża konotujące sytuacje niebezpieczne. Tu także czai się zło, aczkolwiek jest ono zawsze odbiciem wydarzeń rozgrywających w przestrzeni wielkomiejskiej – transpozycją mentalności mieszczańskiej. Im dalej od centrum, tym mniejszy nadzór prawa, mniej ciekawskich oczu, stąd przestrzeń ta zagospodarowywana jest przez bezdomnych, amatorów alkoholu, alfonsów i tirówki, podejrzanych osobników robiących nielegalne interesy, choć to nie oni będą autorami (częściej ofiarami) zbrodni. Ta bowiem czai się w zaciszu domu, w przestrzeni bardzo często pozornie poukładanej, niezwykle poprawnej, ułożonej, nieskazitelnej.

Przestrzeń egzystencjalna

Analizując wydarzenia powieści kryminalnych, można by powiedzieć, że Częstochowa to stan umysłu, świadomość czy mentalność ukonstytuowana na podstawie połączenia *quasi*-katolickiego moralizmu z etyką mieszczańską. Wią-

²⁷ Podobną sytuację w odniesieniu do literatury opisującej Kraków i Warszawę ukazuje Jerzy Jarzębski w artykule *Zniszczenie centrum*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, 61–73.

że ona specyficzne podejście do posiadania, nabywania i gromadzenia, hołubienia rzeczy i przedmiotów, które mają współstanowić o wartości człowieka, z nauką społeczną Kościoła o uczciwości, praworządności, sprawiedliwości itp. Zwyczaj wyraża się w nieco karykaturalnym obrazie starszego pokolenia, nieustannie krytykującego młodych za niemoralny tryb życia.

Cierpliwie znosiła wszystkie umoralniające kazania i klepała na kolanach wszelkie obowiązujące w domu modlitwy. [...] Zawsze wierzyła, że ich wszystkie działania to tylko ochronny pancerz, który pozwala im przemknąć przez życie niezauważonymi, a przez to nienapiętnowanymi, że nie stali się bezmyślnymi robocikami w trybach jasnogórskiej wyroczni²⁸.

Obraz przestrzeni mentalnej jest tym silniejszy, im bardziej koresponduje z momentami rytualnymi, w których ta może dojść do głosu, jak święta Bożego Narodzenia lub inne uroczystości domowe: ślub, pogrzeb, chrzest dziecka itp.

Świąteczny obiad i gadatliwość rodziców – sprzyjający klimat pozwolił mu skupić się na tekście Baphometa. Na stole przeważały pieczone mięsa, wziął sobie schabu. Nie było nic pikantnego, kuchnia Zdaniewiczów należała do bardzo łagodnych²⁹.

Wyrażający się w opisie pobłażliwy dystans bohatera do domu rodzinnego przybiera w niektórych tekstach ton bardziej napastliwy lub wręcz wrogi wobec fałszu, hipokryzji, obłudy, za którą ukrywają się rzeczy gorsze niż nieślubne dziecko czy wybór innej drogi życiowej niż życzyli sobie tego rodzice. Bardzo często to właśnie ta przestrzeń wewnętrzna determinuje poczynania bohaterów: zarówno zbrodniarzy, próbujących ukryć swe niestosowne do statusu społecznego zachowania poprzez morderstwo, jak i prowadzących śledztwo, dla których zetknięcie się z mentalną Częstochową stanowi impuls naprowadzający na właściwy trop, jak w wyżej cytowanym fragmencie. To przestrzeń niezwykle niepokojąca, skrywająca przed światem niepochlebne sytuacje, ludzkie świństwa, zwykłe przestępstwa i okropne zbrodnie. Autorzy częstochowskich kryminałów przekonują swego czytelnika, że mroczne wydarzenia dzieją się tuż obok, pod naszym okiem, przykryte politurą uprzejmości i kolorami dobrych manier. Jednak gdyby zdrapać ów podkład, ukaże się naszym oczom rozkładający się już trup społecznego porządku.

Przestrzeń najbliższa – mieszkanie czy dom rodzinny – oddaje stan duchowo-emocjonalny samych bohaterów, zgodnie z przekonaniem: „powiedz mi, jaka jest przestrzeń, w której żyjesz, a powiem ci, jaka jest twoja wolność”³⁰. Idąc tym tropem, można z łatwością zauważyć w analizowanych powieściach kryminalnych dominację przestrzeni zamkniętych, które stają się synonimami więzienia.

Spacerował bezustannie po mieszkaniu, które składało się z dwóch pokoiów i kuchni. Główne drzwi otwierały się bezpośrednio na coś w rodzaju salonu zastawionego szarą

²⁸ C. Mori, *Krew, pot i łzy*, s. 66 i nn.

²⁹ T. Jamroziński, *Schodząc ze ścieżki*, s. 432.

³⁰ J. Tischner, *Przestrzeń jako projekt wolności*, [w:] *Europa fundamenty jedności*, red. A. Dylus, Warszawa 1998, s. 7.

kanapą, szklaną ławą i dwoma fotelami, skąd po lewej wejście prowadziło do łazienki i kuchni z oknem wychodzącym na ulicę, a w głębi po prawej do sypialni, której połowę zajmowała szafa. Tamten pokój był właściwie aneksem, niewiele wpadało tam światła dziennego³¹.

Opis ciemnego i ciasnego pomieszczenia tej bliskiej przestrzeni konotuje śmierć poprzez skojarzenia z trumną (szafa, ciasnota, ciemność), ta zaś oddaje stan ducha komendanta, do którego mieszkanie należy. Można by oczywiście spojrzeć na ten opis w kontekście intertekstualnych nawiązań do Raymonda Chandlera czy Dashiella Hammetta, jednak w przypadku częstochowskich kryminałów nie chodzi tylko o wykreowanie wizerunku „gliniarza po przejściach”, ale o coś więcej – to, co ukrywa się za tą przestrzenią, a jest wspólne tak dla przestępców, jak i dla ofiar, policjantów i złodziei.

Siedząc w małym ciemnym pokoju, który przydzieliła mi Komenda Miejska Policji w Częstochowie, stukalem paznokciami w blat odrapanego biurka³².

Miejsca egzystencji tychże bohaterów to zazwyczaj przestrzenie przypominające jamy lub nory, ciemne i brudne, nieuporządkowane, pełne chaotycznego niezorganizowania.

Mieszkanko Jana Grazdy było brudne i zapuszczone. Kilka mebli i mocno wytarte podłogi, jak w miejskim szalecie. Tę norę wynajmował od znajomego. Nie miał niczego lepszego na oku³³.

I jeszcze inny fragment.

Całe mieszkanie pogrążone było w zaskakującym chaosie. Na wszystkich meblach zalegała gruba warstwa kurzu. Podłoga usiana była różnymi częściami garderoby, z których zdecydowana większość nosiła ślady użycia. Tu i ówdzie wały się puste butelki po piwie, winie i innych droższych napitkach, w kuchni zaś piętrzył się stos worków ze śmieciami i opakowań po jedzeniu na wynos³⁴.

To, z jednej strony, miejsca odosobnienia, azyle, w których bohaterowie próbują ukryć swoją rozpacz i samotność przed światem, z drugiej zaś – właśnie więzienia, które stają się sceną dramatu rozpacz i beznadziei. Ten penitencjarny trop podkreśla wszechobecna wizjonika – kamery przemysłowe, monitoring, ekrany monitorów, telewizorów, ipodów, oka judaszy, szyby kuloodporne i ścianki z pleksi oddzielające bohaterów. Maszyny widzenia stają się niewątpliwie narzędziem dyscypliny, trzymania społeczeństwa w ryzach posłuszeństwa, ale także formą zapewnienia bezpieczeństwa. Są zatem wyrazem kontroli i nadzoru, a zarazem kary³⁵, co koresponduje z małymi i ciasnymi wnętrzami pomieszczeń urzędowych.

³¹ T. Jamroziński, *Schodząc ze ścieżki*, s. 157.

³² A. Wierny, *Światło*, s. 96.

³³ T. Jamroziński, *Schodząc ze ścieżki*, s. 446.

³⁴ C. Mori, *Krew, pot i łzy*, s. 139.

³⁵ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

Powstaje w ten sposób niezwykle kafkowska atmosfera dusznego i obcego miasta, w którym relacje międzyludzkie sprowadzone są do beznamiętnych rozmów lub zdawkowych komunikatów grzecznościowych czy wymiany handlowej. Bardzo często rozmowy toczą się poprzez zamknięte drzwi, szyby aut, telefony czy internet, a nie twarzą w twarz, ukazując brak autentycznych, bliskich relacji. Nie dziwi więc fakt, że w tej przestrzeni nie ma także prawdziwej miłości.

Mieszkali na odległych krańcach miasta, widywali się jednak dość często w centrum albo na małych zakupach, a od święta na wypadzie do kina. Przyczaili się do formuły przyjacielskich spotkań, którym towarzyszyło echo nagabywań ze strony rodziców, marzących o mieszczańskim ustatkowaniu³⁶.

Jeśli przyjąć za Małgorzatą Czermińską³⁷, że człowiek hierarchizuje przestrzeń, układając ją w cztery kręgi koncentryczne, z których najbliższym, pozostającym centrum odniesień egzystencjalnych, jest dom, to w analizowanych powieściach w większości mamy do czynienia z odwróceniem znaczeń. Dom nie daje bohaterom poczucia swojskości czy bezpieczeństwa, nie jest gniazdem, do którego chciałoby się wracać: do domu rodzinnego ze względu na niezgodę na reprezentowaną przez niego przestrzeń mentalną, do swojego ze względu na absolutny brak jakiegokolwiek tożsamości z nim związanej. Jeżeli, jak dowodzą socjologowie³⁸, człowiek zwykle nie wychodzi poza ramy życia rodzinnego i najbliższego szeregu usług codziennych, zaspokajając swoje potrzeby w miejscu zamieszkania, to w ukazywanej przestrzeni pozostaje niemal całkowicie poza tą przestrzenią, włączając w to podstawowe czynności fizjologiczne, jak spanie, jedzenie, toaleta itp.

Jedynym kontrapunktem wobec powyżej zarysowanej sytuacji wydaje się przestrzeń domu opisana w powieści Marty Obuch, u której dom stanowi zarazem centrum życia rodzinnego, jak i miejsce rozwiązywania zagadki kryminalnej.

Dom stojący przy ulicy Świętojańskiej prezentował się prze-wsp-a-nia-le. Był jakby projekcją jej architektonicznych marzeń. Wielki, wykończony karbowaną cegłą i cacuszka-mi kowalstwa artystycznego po prostu zachwycał. Podobne wrażenie wywierały trawniki, klomby, krzewy i drzewa – roślinność, która aż wylewała się poza mury, wyglądała bajkowo i szeptała o szmaragdowym cieniu. Kiedy Dorota zobaczyła jeszcze i szemrzącą cichutko fontannę, podjęła postanowienie: dostać się do tej oazy spokoju³⁹.

Opisywana przestrzeń wpisuje się w koncepcję miejsca antropologicznego rozumianego jako „gniazdo”, miejsce bliskie, oswojone, bezpieczne, chociaż i ta przestrzeń będzie naznaczona intrygą kryminalną i spiskiem zorganizowanej grupy przestępczej. W samej przestrzeni domowej można wyznaczyć jeszcze

³⁶ T. Jamroziński, *Schodząc ze ścieżki*, s. 26.

³⁷ M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie* [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 232 i nn.

³⁸ H. Adamczewska, *Wpływ realizacji na przemiany planu miasta*, Warszawa 1964, s. 26 i nn.

³⁹ M. Obuch, *Miłość, szkielet i spaghetti*, s. 41.

kilka ważnych kręgów konotujących miłość, harmonię, spokój i bezpieczeństwo, do których należą niewątpliwie ogród, parkan oddzielający dom od ulicy czy kuchnia, co konotuje kobiecy trop patrzenia na przestrzeń (ujawniający się wielokrotnie chociażby poprzez wyeksponowanie zmysłowego postrzegania świata)⁴⁰.

Na zakończenie

Już tylko tych kilka refleksji daje pewne wyobrażenie, jak geopoetyka może stać się dziś jednym z najważniejszych narzędzi interpretacji tekstu. Warto podkreślić z naciskiem pojęcie „interpretacji”, bowiem tak jak każdy z wymienionych autorów inaczej Częstochowę widzi, pamięta, postrzega, opisuje, odwołując się do innych doświadczeń, tak też i sam czytający, skazany jedynie na swoje doświadczenie i obserwacje, może odwoływać się do bardzo wyselekcjonowanej wiedzy na temat tej przestrzeni – szczególnie gdy, podobnie jak autor niniejszego tekstu, jest przybyszem, obcym w mieście, przyjezdnym, postrzegającym Częstochowę incydentalnie. W ten sposób w wyniku lektury powstaje niezwykle subiektywny obraz miasta, który niniejszy artykuł próbował przedstawić, będący nie tylko tłem akcji kryminalnej, w którym usytuowana jest fabuła, ale przede wszystkim przestrzenią znaczącą dla odczytania motywacji bohaterów, intencji działań, dziejących się wydarzeń. Ale to już temat na inne rozważania.

Bibliografia

- Adamczewska H., *Wpływ realizacji na przemiany planu miasta*, Warszawa 1964.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Czermińska M., *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Foucault M., *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993.

⁴⁰ Pomijam w tym miejscu zarówno ten trop kobiecy, który pozwala czytać powieść Marty Obuch w kontekście narracji kulinarnych, antropologii zapachu i smaku, czy wreszcie w kontekście znaczenia natury i krytyki feministycznej z tym związanej; jak i trop oikologiczny, który pozwoliłby odczytać ową inność postrzegania domu rodzinnego w perspektywie biograficznej autorki mieszkającej od lat w Katowicach, co mogłoby mieć wpływ na takie właśnie kształtowanie przestrzeni najbliższej. Por. T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013.

- Jamroziński T., *Schodząc ze ścieżki*, Gdańsk 2012.
- Jarzębski J., *Zniszczenie centrum*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.
- Kmita J., *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985.
- Marszałek M., *Rosyjska Północ jako punkt widzenia*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2.
- Mori C., *Krew, pot i łzy*, Gdańsk 2013.
- Obuch M., *Miłość, szkielet i spaghetti*, Warszawa 2012.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Skwarczyńska S., *Regionalizm a główne kierunki teorii literatury*, „Prace Polonistyczne”, seria I, 1937.
- Sławek T., Kadłubek Z., Kunce A., *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Warszawa 1978.
- Śliwiński P.J., *Refektarz kapucyński – między przeszłością i teraźniejszością w przestrzeni biesiadnej*, [w:] *Miejsca biesiadne. Co o nich opowiada antropolog?*, red. G. Karpińska, Łódź 2005.
- Tischner J., *Przestrzeń jako projekt wolności*, [w:] *Europa fundamenty jedności*, red. A. Dylus, Warszawa 1998.
- White K., *Geopoetyki*, przeł. K. Brakowiecki, Olsztyn 2014.
- Wierny A., *Światło*, Warszawa 2009.
- Wierny A., *Teraz*, Gdańsk 2012.

Ukryte. Co o Częstochowie opowiadają kryminały?

Streszczenie

Artykuł jest próbą refleksji nad rolą i miejscem przestrzeni w budowaniu świata przedstawionego w powieści kryminalnej, w konstruowaniu fabuły, intrygi kryminalnej, w uzasadnianiu działań i intencji bohaterów. Analizując częstochowskie kryminały, można zaobserwować ciekawy obraz środowiska kulturowego kształtowanego przez przestrzeń, zabudowę, architekturę, krajobraz, ludzi, obyczaje i zwyczaje, okoliczności różnych zdarzeń. Częstochowa, która ukazuje się zza fabuły, cierpi niewątpliwie na brak centrum, swoistej *axis mundi*, punktu, do którego zbiegałyby się trasy. Bohaterowie powieści krążą zazwyczaj wokół kolejnych części Alei. To miasto bez perspektyw, szare, „przy drodze” na trasie Katowice – Łódź, w którym nikt poza pielgrzymami nie chce się zatrzymać, zresztą ci ostatni są powodem wielu frustracji mieszkańców. W takiej przestrzeni dokonują się zbrodnie, w takiej dorastają mordercy, którzy próbują wejść do kanonu literatury popularnej.

Słowa kluczowe: powieść kryminalna, fabuła, *axis mundi*, miasto Częstochowa, antropologia, analiza kulturowa.

The Hidden. What crime stories are telling us about Częstochowa?

Summary

Referring to the geo-poetic tools, the article follows narration of crime fiction authors related to Częstochowa and relationship between them and the surrounding neighborhood. Therefore a subjective picture of the city emerges, which is not only a story background but most of all a significant space to figure out the motivation of the characters, intentions behind activities and occurring circumstances. The picture reflects the social and moral problems of residents as well as existential matters which lead to the lack of the center, anthropological place distrust, the dominance of non-places, stifling mentality and the house – “socket” break down. These crime fiction novels correspond to a sense of loneliness, despair, discouragement and depression. Thus the description of space considered as strictly topographical and those marked by universal and subjective cultural codes helps to identify the ethical form of entity explaining it in the context of real and imaginary places.

Keywords: detective novel, plot, axis mundi, city Częstochowa, antropology, cultural analysis.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.12>

Agnieszka POBRATYN

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Władysław i Antoni Krzemińscy – pierwsi częstochowscy filmowcy

Dzięki Jasnej Górze i słynącemu cudami obrazowi Matki Boskiej, Częstochowa jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich miast. Kojarzy się ją jednak właśnie ze względu na jej sakralny charakter, tak też postrzegają ją rodowici mieszkańcy. Miasto to jednak od zawsze miało także swoją bardziej świecką stronę. Jednym z jej przejawów było na początku XX wieku ogromne zainteresowanie nowoodkrytą sztuką kinematograficzną. Pierwszy pokaz filmowy miał tu miejsce już w maju 1900 roku. Przez kolejne kilkanaście lat miejscowe kinematografy stały się swoistymi centrami kulturalnymi miasta. Ich rolę wzmacniał fakt, że miasto pozbawione było zawodowej sceny teatralnej. Kino-teatry, łącząc w sobie sztuki wizualne i widowiskowe, zaspokajały podstawowe potrzeby kulturalne częstochowian.

Jednymi z najbardziej zasłużonych dla częstochowskiej kultury filmowej byli Władysław i Antoni Krzemińscy¹. Bracia nie tylko jako pierwsi zaprezentowali miejscowej publiczności ruchome obrazy, ale też od 1909 roku mieszkali tu na stałe i otwierali nowe kina, zawsze proponując najlepsze filmy, a co o wiele ważniejsze, od 1912 roku utrwalali na taśmie filmowej najważniejsze wydarzenia w mieście. Wprawdzie do czasów współczesnych zachowało się jedynie kilka filmów z kilkudziesięciu produkcji², ale są one cenne ze względu na swój do-

¹ W literaturze przedmiotu postacie braci Krzemińskich są dość dobrze znane, z reguły jednak badacze (opierając się przede wszystkim na pamiętniku Antoniego Krzemińskiego) skupiają się zwłaszcza na pierwszych latach ich działalności i imponującym objeździe ziem polskich i rosyjskich. Częstochowski okres życia braci jest o wiele słabiej zbadany i mimo pojawiających się od czasu do czasu publikacji w częstochowskiej prasie, wymaga wciąż dokładnych badań.

² Zachowane materiały filmowe można odnaleźć w zbiorach Filмотeki Narodowej, a także w serwisie youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=FS2EvnnnAY> [stan z 15.03.2015];

kumentalny charakter i dostarczają ciekawego obrazu Częstochowy i jej mieszkańców sprzed stu lat.

Krzemińscy pochodzili ze zubożałej szlachty herbu Prus III, ich rodzicami byli Stanisław i Tekla z Kędrów. Starszy z braci, Władysław Jan, urodził się 16 sierpnia 1871 roku w Radomiu. Tam też ukończył gimnazjum. A następnie wyjechał do Warszawy, gdzie w jednym z gabinetów osobliwości objaśniał widzom eksponaty z działu anatomicznego. Następnie otworzył własny lokal, w którym prezentował publiczności fonograf Edisona. Młodszy, Antoni, przyszedł na świat 3 kwietnia 1882 roku w Dąbrówce Nagórnej w powiecie radomskim.

We wrześniu 1899 roku w Łodzi przy ulicy Piotrkowskiej 17 bracia otworzyli przedsiębiorstwo rozrywkowe pod nazwą „Gabinet Iluzji”. Prezentowano w nim efekty świetlne i przeźrocza: krajoznawcze, z zakresu astronomii, itp. Chcąc jednak urozmaicić pokazy:

[...] udało nam się sprowadzić z zagranicy projektor do wyświetlania filmów – system „Lumiera” oraz osiemnaście filmików. Nie można ich nazwać filmami, ponieważ najdłuższy miał dwanaście metrów, a najkrótszy sześć metrów. Filmiki były fotografowane z natury³.

Bracia do posiadanych urządzeń wprowadzili kilka ulepszeń technicznych, a następnie:

Po skompletowaniu wszystkich aparatów i rekwizytów potrzebnych do uruchomienia kina oraz ulepszeniu aparatu kinowego przeze mnie [Antoniego Krzemińskiego – dopisek A.P.], został wynajęty lokal przy ul. Piotrkowskiej nr 120 w Łodzi i w grudniu 1899 roku zostało uruchomione pierwsze kino w Polsce⁴.

Wśród osiemnastu prezentowanych łódzkiej publiczności filmików znalazły się takie obrazy, jak: pociąg wjeżdżający na stację, łyżwiarz na lodzie, baletnica na estradzie, płaczące dziecko czy ruchliwa ulica w Tokio. W czasie jednego seansu, trwającego około 50 minut, pokazywano cztery obrazy, program zmieniano raz na tydzień. Ceny biletów wynosiły: za miejsce stojące 10 kopiejek, za siedzące 20. Dodatkową atrakcją dla publiczności stanowiły znajdujące się w poczekalni stereoskopy z widokami krajoznawczymi.

<https://www.youtube.com/watch?v=scYjqvu8IOA> [stan z 15.03.2015]; <https://www.youtube.com/watch?v=EoHPUuO703Q> [stan z 15.03.2015].

³ A. Krzemiński, *Jak powstało pierwsze kino w Polsce. Jego dalszy rozwój w Polsce jak i Rosji Carskiej. Ze swoich wspomnień spisał Antoni Krzemiński pierwszy operator kinowy w Polsce*, [w:] *Kino okresu wielkiej niemowy. Część pierwsza: początki*, red. G. Grabowska, Warszawa 2008, s. 93.

⁴ Tamże. Małgorzata Hendrykowska podkreśla jednak pewną umowność sformułowania „pierwsze kino w Polsce”, wskazując, że pokazy trwały kilkanaście minut i były uzupełniane przez dodatkowe atrakcje. Podobne pokazy mniej więcej w tym samym czasie miały miejsce w lwowskim pasażu Hausmanna, poznańskim variété „Teatr Apollo” i w cyrku Cinisellich w Warszawie. Zob. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 108–109.

Niewielka liczba posiadanych przez Krzemińskich filmików sprawiła, że bracia zmuszeni byli do poszukiwań nowych potencjalnych widzów. W kwietniu 1900 roku kino zostało przeniesione do rodzinnego Radomia, gdzie urządzono je w budynku cyrkowym. Tu zabawiło nieco ponad miesiąc, ciesząc się ogromnym zainteresowaniem i entuzjazmem publiczności. Jednak i tym razem posiadane zasoby repertuarowe uległy dość szybko wyczerpaniu.

Kolejnym przystankiem była Częstochowa. Bracia nie mogli tu znaleźć jednak odpowiedniego lokalu na kino, więc postawili na placu przy Alei NMP 65 drewniany budynek:

Wielkość jego była: trzydzieści metrów długości, dwadzieścia metrów szerokości. Budynek był podzielony na dwie połowy: jedna służyła w całej swej długości jako: wejścia, kasa i poczekalnia, druga mieściła: scenę z ekranem, widownię dla publiczności z miejscami siedzącymi i stojącymi, za którymi była oddzielona drewnianą ścianą kabina filmowa, zbiorniki gumowe z tlenem oraz przyrządy do światła, za pomocą którego pokazywało się filmy na ekranie. Widownię oświetlało się jedną, dużą lampą naftową posiadającą reflektor, który zwiększał siłę światła do pięciuset świec. Lampa była tak urządzona, że w każdej sekundzie można było widownię zaciemnić lub oświetlić. Jak tylko budynek był gotów, co nastąpiło 20 maja 1900 roku, wtedy ruszyło pierwsze kino⁵.

Trwające 45 minut pokazy filmów i efektów świetlnych odbywały się codziennie o równych godzinach od 11 do 23. Zainteresowanie widzów projekcjami było ogromne, a nowa rozrywka była przyjmowana bardzo entuzjastycznie. Początkowo Krzemińscy planowali pozostać w Częstochowie do 15 sierpnia, jednak tego dnia przez nieostrość pielgrzymów spaliła się wieża w klasztorze jasnogórskim. Wydarzenie to wywołało ogromne poruszenie i na Jasną Górę przez kolejne tygodnie przybywali liczni pątnicy. Ze wzmożonego ruchu pielgrzymkowego skorzystali finansowo również bracia, gdyż drugą po pogorzelisku atrakcją Częstochowy okazał się właśnie kinematograf. Ostatecznie Krzemińscy opuścili miasto pod koniec września i przenieśli się do Włocławka, gdzie w specjalnie zbudowanym drewnianym budynku na jednym z placów w Śródmieściu przedstawienia odbywały się aż do końca października. Podobnie jak w poprzednich miastach i tu Krzemińscy odnieśli ogromny sukces.

W listopadzie 1900 roku ponownie zajęli lokal przy ulicy Piotrkowskiej 17 w Łodzi. Urządzili tam kino „Biograf”. Atrakcji widzom dostarczały nowo sprowadzone filmy, o wiele dłuższe (od 20 do 35 metrów), i dodatkowe efekty świetlne. Pokazy trwały 45 minut i podobnie jak poprzednio wejście na nie kosztowało 10 lub 20 kopiejek. W sali jednorazowo mogło zmieścić się stu widzów, a seanse odbywały się co godzina od 11 do 23.

Już w marcu 1901 roku bracia sprowadzili nowy, znacznie ulepszony amerykański aparat do projekcji filmów. Jego główną zaletą był jasno, wyraźnie i bez drgań wyświetlany obraz, ale równie ważne było to, że nie rwał taśmy

⁵ A. Krzemiński, *Jak powstało pierwsze kino w Polsce...*, s. 94.

i sam zwijał ją na szpulę. Ulepszenia przypadły do gustu łódzkiej publiczności i ta jeszcze chętniej uczęszczała do kinematografu.

W sierpniu tego roku Władysław udał się do Paryża, gdzie zakupił kolejny projektor, tym razem firmy Pathé, i wszystkie posiadane przez firmę na składzie filmy – w sumie ponad kilka tysięcy metrów taśmy. Krzemińscy wynajęli w Łodzi na Nowym Rynku pod numerem 4 lokal na parterze i otworzyli tam „Teatr Żywych Fotografii”. Bogaty program filmowy, dodatkowo wzmocniony ilustracją muzyczną, budził zachwyt i entuzjazm publiczności.

Co warto zaznaczyć, łódzką publiczność kinową tego okresu stanowiło przede wszystkim środowisko robotnicze, zaledwie kilka procent widzów stanowili fabrykanci, przedsiębiorcy i osoby zamożne. Kino było więc traktowane przede wszystkim jako rozrywka dla słabiej wykształconej i uboższej ludności.

Znaczne zapasy filmowe, a przede wszystkim dwa projektory, pozwoliły braciom na poszerzenie zakresu swej działalności. Używając amerykańskiego bioskopu, Krzemińscy urządzali seanse filmowe w mniejszych i większych miastach na terenach dawnych ziem polskich. Od lutego 1902 roku Antoni odwiedził kolejno: Tomaszów Mazowiecki, Zduńską Wolę, Sieradz, Koło, Konin, Kalisz, Ciechocinek, Białystok i Mońki. We wszystkich tych miastach były to pierwsze pokazy kinematograficzne, ich pojawienie się budziło więc ogromne zainteresowanie. Bogaty i urozmaicony program został jeszcze dodatkowo wzbogacony o filmy z firmy Gaumont. Na ogromną frekwencję niewątpliwie miała wpływ także reklama – afisze zapowiadające programy wieczorów rozlepiane po mieście i drukowane w prasie, a także imienne zaproszenia rozsyłane do miejscowej elity. Ale przyczyn sukcesu należy doszukiwać się również w dobrej jakości obrazów, grających na żywo w czasie wyświetlania filmów orkiestrach, a także w obecności specjalnie zatrudnionego konferansjera, który ogłaszał tytuł i przybliżał treść wyświetlanego filmu.

Z początkiem maja 1902 roku zakończył się sezon w łódzkim „Teatrze Żywych Fotografii” i także Władysław z drugim aparatem projekcyjnym ruszył w objazd miast polskich. Na jego szlaku znalazły się: Piotrków, Częstochowa, Dąbrowa Górnicza, Sosnowiec, Kielce, Radom, Łomża, Płock i Lublin. I w tych miastach (poza Częstochową i Radomiem) kinematograf był zupełną nowością i przyjmowano go z dużym entuzjazmem.

Po letnim objeździe miast polskich Władysław udał się ponownie do Paryża po nowe projektory i taśmy filmowe. To właśnie podczas tej wizyty w wytwórni Pathé został nakręcony krótki filmik, na którym Władysław Krzemiński wychodzi na scenę i kłaniając się, dziękuje publiczności za przybycie do kina. Kilku-sekundowy filmik przez wiele lat był puszczaany na zakończenie seansów w prowadzonych przez braci kinach.

Przez kolejne miesiące bracia prowadzili łódzki „Teatr Żywych Fotografii”, stale ciesząc się znaczną frekwencją i popularnością, ale wkrótce rozpoczęły działalność konkurencyjne kinematografy i Krzemińscy wiosną 1902 roku po-

nownie ruszyli w objazd. Tym razem szlak wiódł przez takie miejscowości, jak: Wilno, Lublin, Siedlce, Grodno, Kowno, Witebsk, Smoleńsk, Orzeł, Tuła, Kaługa, Kursk, Jelec, Woroneż, Mogilowa, aż po Dźwińsk – wyprawa była więc niezwykle daleka i trudna, ale ponownie we wszystkich miastach prezentacja obrazów filmowych była czymś zupełnie nowym i nieodmiennie towarzyszył jej ogromny entuzjazm publiczności. Wynajmowane sale były szczelnie wypełnione, a sami bracia odnieśli sukces także pod względem finansowym.

Władysław znów odwiedził Paryż i nabył kolejne metry taśmy filmowej, by móc nieodmiennie zadziwiać widzów. Na sezon 1903/1904 Krzemińscy osiedli w Warszawie, przy ulicy Marszałkowskiej 114 otworzyli „Bioscop”. Bogaty zbiór filmów pozwalał na codzienną zmianę programu. Mimo początkowych sukcesów, kinematograf nie cieszył się jednak zbyt długo popularnością wśród widzów. Złożyło się na to kilka czynników. W lutym 1904 roku w pobliżu kina trwała obława policyjna na hrabiego Dąbskiego, który jak wspominał Antoni Krzemiński⁶, dostał ataku szału i strzelał z okna do ludzi, co spowodowało zamknięcie ulic. Nie sprawdziły się również tak popularne w innych miastach formy reklamy – szczególnie ulotki, które obawiano się brać, uznając, że mogą być ulotkami politycznymi. Także wybuch wojny rosyjsko-japońskiej przyczynił się znacznie do obniżenia frekwencji.

Bracia zamykają „Bioscop” i ponownie ruszają po nowe filmy, tym razem do Berlina. Wzbogacają swoje zbiory o kolejne metry taśmy filmowej. Berlińskie ceny są jednak znacznie wyższe od paryskich, więc Władysław po raz kolejny udaje się do Paryża. Tam w firmie Pathé zaopatruje się w szereg filmów z aktualnie toczących się wydarzeń wojennych, m.in. *Japońska egzekucja na Koreańczykach*, *Epizod wojny pod Jantajem*, *Przewożenie środków opatrunkowych przez Jezioro Bajkalskie*⁷.

W sezonie letnim bracia znów rozdzielają się. Antoni organizuje seanse filmowe w Płocku, Lublinie, Łucku, Żytomierzu, Czernichowie, Woroneżu, Tule i Kałudze. A później jeszcze w: Rybińsku, Jarosławiu, Wołogdzie, Archangielsku, Wielkim Ustugu, Wiatce, Iwanowie, Wozniesieńsku, Riazaniu, Permie, Ekaterynburgu, Czelabińsku, Złatouście, Ufie, Samarze, Orenburgu, Buzułuku, Syzranu, Kuźniecku, Penzie i Tambowie. Objeżdża więc olbrzymie tereny rosyjskie, docierając aż na skraj Europy. W tym czasie Władysław objeżdża o wiele skromniejszy obszar, nieco tylko oddalony na wschód od Warszawy – Łomżę, Grodno, Suwałki, Kowno, Mińsk i Witebsk. Wówczas kinematograf znany już jest w większości miast. Stąd zapewne decyzja o konieczności dotarcia do tych najbardziej oddalonych i o wiele mniejszych miejscowości. Tam, gdzie kino witanie jest jako nowość, budzi ogromne zainteresowanie i entuzjazm publiczności.

⁶ Zob. M. Hendrykowska, *Peregrynacje braci Krzemińskich*, „Kino” 1989, nr 11, s. 20.

⁷ S. Krzemiński, *Jak powstawały pierwsze kina w Królestwie Polskim i w Carskiej Rosji (wg gawęd z pionierem kinematografii)*, [w:] *Tradycja i współczesność w edukacji dzieci i dorosłych*, red. E. Skoczylas-Krotla, S. Podobiński, W. Szlufik, Częstochowa 2002, s. 438.

Do sukcesu przyczynia się też zapewne dobra reklama i polityka repertuarowa kinematografów, bracia organizowali bowiem wielokrotnie pokazy przeznaczone dla konkretnej publiczności – np. dla młodzieży czy wojskowych.

Po wyczerpującej wędrówce Antoni dołącza do Władysława, prowadzącego w Warszawie już drugi sezon „Bioscop” przy ul. Marszałkowskiej. Tu jednak sytuacja nie wygląda już tak dobrze jak rok wcześniej – pojawiło się sporo konkurencyjnych kin, a dodatkowo niepokoje polityczne 1905 roku spowodowały zakaz zgromadzeń publicznych (w tym także w lokalach rozrywkowych i teatrach), do wyjścia z domu nie zachęcały również częste zatrzymania i rewizje.

W sezonie letnim bracia po raz kolejny osobno ruszyli w objazd. Władysław tradycyjnie rozpoczął od wizyty w Paryżu i zakupu nowych taśm filmowych, a także specjalnej stacji elektrycznej, która umożliwiała uruchomienie aparatury projekcyjnej nawet w salach, do których nie było doprowadzone oświetlenie elektryczne, co zdecydowanie ułatwiało wynajem pomieszczeń na potrzeby kinematografu. Na letniej trasie starszego z braci znalazły się: Kielce, Sosnowiec, Dąbrowa Górnicza, Piotrków, Kalisz, Płock, Suwałki, Kowno, Tuła, Orzeł i Równe. W o wiele dalszą trasę udał się ponownie Antoni, odwiedzając: Radom, Lublin, Grodno, Mińsk, Witebsk, a następnie miasta rosyjskie: Kursk, Rybińsk, Jarosław, Wołogdę, Archangielsk, Kotłas, Wiatkę, Perm, Ekaterynburg, Kamyszlów, Tobolsk, Omsk, Tomsk, Krasnojarsk i Irkuck. Podróży nie ułatwiają niepokoje społeczne i polityczne, co sprawia, że Antoni z miast syberyjskich powraca do Warszawy dopiero w styczniu 1906 roku.

W mieście działa już w tym czasie kilka kin, mimo to „Bioscop” cieszy się nadal ogromną popularnością. Pomimo dużej konkurencji bracia myślą o wynajmie lokalu na kolejny sezon – na przeszkodzie staje jednak kolosalna podwyżka czynszu, która miałaby bezpośrednie przełożenie w cenie biletów. Krzemińscy nie decydują się na takie rozwiązanie i zaczynają szukać innych miejsc na założenie kina. W większych ośrodkach miejskich konkurencja jednak jest już zbyt duża, więc dobrym rozwiązaniem wydaje się ponowne wyruszenie w objazd ziem polskich i imperium rosyjskiego. Tym razem odwiedzono: Lublin, Grodno, Łomżę, Orzeł, Tułę, Penzę, Wołogdę, Samarę, Ufę, Archangielsk, Wiatkę, Słabaskoje, Ufę, Troick, Czelabińsk, Nowonikołajewsk, Niżny Tagil, Symbirsk, Taszkient, Kokandu, Aszchabad, Krasnowodsk, Baku, Tyflis, Pietrowsk, Derbent, Grozne, Nowoczerkask, Połtawę, Czystopol, Perm. Ta wyprawa kończy się dopiero wiosną 1908 roku.

Podróż ta, nawet współcześnie robiąca ogromne wrażenie pod względem zasięgu, odtwarzana na podstawie wspomnień Antoniego Krzemińskiego⁸, to przede wszystkim zapis trasy wędrówki samych braci, ale nie tylko. Objazd tak ogromnych i odległych terenów wymuszała rosnąca konkurencja, ale Krzemińscy swoimi pokazami żywych fotografii docierali do miejsc, które zapewne gdy-

⁸ Zob. tamże oraz A. Krzemiński, *Jak powstało pierwsze kino w Polsce...*

by nie „Bioscop”, jeszcze przez wiele lat były pozbawione takich doświadczeń. To także świadectwo narodzin zupełnie nowego przejawu kultury. Jak pisze Małgorzata Hendrykowska, podsumowując wspomnienia Antoniego Krzemińskiego:

[...] mieszają się ze sobą fakty wielkie i małe, i właśnie te zdarzenia drobne i nieistotne – z historycznego punktu widzenia zupełnie nieważne – ukazują obraz rzeczywistości, którego nie znajdziemy w żadnym dokumencie czy inseracie prasowym. Owe „zachowania widzów więcej jak brawurowe”, zdrada nieuczciwego pracownika, dodatkowa broń otrzymana na Syberii, dyrektor fabryki spirytusu w roli akompaniatora, dowódca straży pożarnej żądający powtórzenia filmu „Pożar i ratunek”, klatki z kurami wspomagające transport sprzętu filmowego – obok wdzięku barwnej opowieści pozwalają zrozumieć, co naprawdę znaczyło być wędrownym fotografistą na przełomie XIX i XX stulecia⁹.

Po latach trudnych wędrówek bracia postanawiają osiąść gdzieś już na stałe i szukają odpowiedniego miejsca. Sytuacja polskiej kinematografii w ciągu kilku lat od pierwszych pokazów uległa jednak ogromnej przemianie. Nie tylko większe miasta, ale też te zupełnie małe mogą poszczycić się własnymi kinami. W takich miastach, jak Warszawa czy Łódź działa już nawet po kilkanaście iluzjonów.

Przyzwyczajeni do ciężkich warunków pracy i braku odpowiedniego zaplecza technicznego, Krzemińscy podejmują się zorganizowania kinematografu na terenie Wielkiej Wystawy Przemysłu i Rolnictwa, która odbywała się w sierpniu i wrześniu 1909 roku w Częstochowie¹⁰. Nie bez problemów otwierają, zlokalizowany przy dzisiejszej ulicy Waszyngtona, kinematograf noszący dumną nazwę „The Royal Palace”. Już po raz trzeci w bogatej historii swej działalności bracia pracują na terenie tego miasta. Prawdopodobnie w czasie trwania Wystawy zapada decyzja o pozostaniu w podjasnogórskim grodzie już na stałe i otwarciu tu kinematografu.

W Częstochowie w tym czasie działa kilka iluzjonów. Nie zniechęca to jednak Krzemińskich i w listopadzie 1909 roku otwierają się dla publiczności podwójne kina „Odeon”, usytuowanego w Alei NMP pod numerem 43. Reklamuje się ono w miejscowej prasie jako „najstarsze w Królestwie”:

Nowy teatr kinematograficzny. Dzisiaj wieczorem, w II Alei nr 43, otworzony zostanie nowy teatr kinematograficzny, pod nazwą „Odeon”. Efektowny program zdjęć żywej fotografii, urozmaicony będzie jednoaktową farsą pt. *Sprzeczka*. W poczekalni mają być ustawione achromatyczne kalloskopy z seriami widoków¹¹.

„Odeon” wpisał się na stałe na kulturalną mapę miasta, ponieważ działał aż do 1933 roku. W momencie powstania był najelegantszym kinematografem miasta i do dziś krążą legendy, że przed projekcjami bileterki na sali rozpylały wodę kwiatową. Oprócz starannego doboru filmów, wabiono publiczność również do-

⁹ M. Hendrykowska, *Peregrynacje...*, s. 23.

¹⁰ Więcej na temat Wystawy pisał m.in. Dariusz Złotkowski w książce: *Wystawa Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie w 1909 roku w świetle prasy polskiej*, Częstochowa 2009.

¹¹ *Nowy teatr kinematograficzny*, „Goniec Częstochowski” 1909, nr 100, s. 2; pisownia została uwspółcześniona.

datkowymi atrakcjami: stale zmienianymi zestawami obrazów pokazywanych w ustawionych w poczekalni kalloskopach i fotoplastykonach, przedstawieniami teatralnymi, popisami wokalnymi, sztuczkami cyrkowymi, a także prezentując od 1912 roku tzw. *Kroniki „Odeonu”*, czyli pokazując na zakończenie każdego seansu własne zdjęcia filmowe prezentujące najważniejsze wydarzenia z miasta.

Przedstawienia odbywały się codziennie, w niedziele i święta rozpoczynały się o godz. 15, w soboty od 16, zaś w pozostałe dni o 17. Dzieci do lat 10 i uczniowie mogli liczyć na bilety w promocyjnych cenach, dla pozostałych w 1910 roku ceny wynosiły, zależnie od miejsca, od 20 do 40 kopiejek. Program zmieniano dwa razy w tygodniu.

Czuli na potrzeby swoich klientów, Krzemińscy zawsze starali się o dobór jak najlepszych obrazów, ale też wykazywali dużą dbałość o wygodę widzów i stale ulepszali wygląd i wyposażenie sali kinowej. W październiku 1916 roku przenieśli „Odeon” do nowego lokalu, mieszczącego się w Alei NMP pod numerem 27¹². Kino dysponowało 450 miejscami.

„Odeon”, działając przez ponad 20 lat, dostosowywał program do panujących aktualnie trendów i możliwości technicznych. Zaczynano więc od stosunkowo krótkich, składanych z kilku filmików programów. W kolejnych latach, wraz z postępem technicznym, długość filmów zmieniała się, a Krzemińscy starali się sprowadzać jak najlepsze obrazy, o najróżniejszej tematyce, tak by trafić w gusta potencjalnych widzów. Organizowano także specjalne pokazy dla dzieci i młodzieży. Wielokrotnie wyświetlano drogie i niepokazywane w innych częstochowskich kinach filmy, nie tylko by przyciągnąć liczniejsze rzesze widzów, ale też by prezentować szerokiej publiczności obrazy o wysokiej wartości estetycznej. Co warte podkreślenia, dokładano wszelkich starań, by wysokie koszty wynajmu obrazów nie przekładały się bezpośrednio na ceny biletów, choć nie zawsze się to udawało¹³. Występowano niekiedy do Magistratu z prośbami o obniżenie wysokości należnego podatku widowiskowego, zwykle jednak podań tych nie zatwierdzano. Skutkowało to albo znacznymi brakami w kasie, albo nawet zaniechaniem wyświetlania obrazów¹⁴. „Odeon” przez wiele lat był kinem zeroekranowym, to znaczy, że to na jego ekranie wiele produkcji miało swoją częstochowską premierę.

Kinematograf przez wszystkie lata swej działalności regularnie reklamował się we wszystkich wychodzących w mieście dziennikach i tygodnikach. Piszący dla gazet dziennikarze zwykle chwalili prezentowany repertuar, często streszczając fabułę filmów, by potencjalni widzowie wiedzieli, co ich czeka w kinie.

¹² Zob. *Przeniesienie „Odeonu”*, „Goniec Częstochowski” 1916, nr 209, s. 3; *Dzisiejsze otwarcie teatru Odeon*, „Goniec Częstochowski” 1916, nr 234, s. 3.

¹³ Zob. np. *Zawiadomienie*, „Goniec Częstochowski” 1918, nr 189, s. 2.

¹⁴ Stało się tak np. w przypadku filmu *Huragan* w reż. Józefa Lejtesa, określanego jako obraz o dużej wartości kulturalno-oświatowej oraz o treści wysoce patriotycznej. Zob. *Listy do redakcji*, „Goniec Częstochowski” 1928, nr 107, s. 3.

Krzemińscy nie tylko starali się o bogaty i urozmaicony program, sprowadzali najnowsze i najgłośniejsze obrazy filmowe, ale dbali o reklamę i promocję „Odeonu”. Rozlepiano więc afisze, reklamowano się we wszystkich miejscowych dziennikach, a co bardziej istotne i niewątpliwie przyczyniło się do ogólnej sympatii częstochowian dla braci i ich kina, wielokrotnie wspierali oni różnorakie instytucje charytatywne, przeznaczając na ich korzyść część dochodu z danego dnia¹⁵.

Przez cały okres swej działalności „Odeon” był stale ulepszany (m.in. wprowadzono tam, jak pisano w prasie, mechaniczne ochładzanie powietrza za pomocą elektryczności¹⁶ – klimatyzację, a w 1931 roku zainstalowano aparaturę dźwiękową), dbano o jak najlepsze obrazy, dostarczano wielu dodatkowych atrakcji (np. przedstawień teatralnych realizowanych przez na stałe zatrudnionych artystów, jak i występy gościnne, pokazy cyrkowe, popisy śpiewacze, występy kabaretowe itp.), a przede wszystkim był jedną z najważniejszych przestrzeni kulturalnych Częstochowy pierwszych lat XX wieku.

O sympatii, jaką darzono „Odeon”, można było się przekonać w marcu 1933 roku, kiedy to Krzemińscy musieli zamknąć kino z powodu zaległości czynszowych¹⁷. Jego zamknięcie, a następnie licytacja dorobku kilkunastu lat pracy musiały być ogromnym ciosem dla obu braci. Dodatkowo przejęcie w krótkim czasie sali przez konkurenta – Wacława Goguta, właściciela kina „Nowości” – sprawiła, że Krzemińscy nawet na łamach miejscowej prasy¹⁸ publicznie oskarżali o działania na ich szkodę.

Ostatecznie „Odeonu” nie udało się odzyskać, ale dzięki pomocy bogatszych mieszkańców miasta, już w październiku 1933 roku, Krzemińscy uruchomili kolejny kinematograf, tym razem zlokalizowany w Alei NMP pod numerem 12, noszący nazwę „Eden”. Niezawodny jak zawsze „Goniec Częstochowski” dla swoich czytelników przygotował krótką notatkę z tego wydarzenia:

W ubiegłą środę odbyło się otwarcie kino-teatru „Eden” stanowiącego własność braci Krzemińskich. Otwarcie nowego, pięknie urządzonego kina, oraz doskonały film p.t. *Wyspa zatraczonych dusz*, wybrany na inaugurację, ściągęły tłumnie publiczność, tak, że kino było przepelnione. Kino „Eden” po gruntownych przeróbkach budynku przedstawia się nader estetycznie. Uporządkowano dojście, obmurowano budynek, przerobiona poczekalnia uzyskała piękny wygląd, również i sala przybrała nową szatę, przede wszystkim bowiem na miejscu dawnych galerii, urządzono łoża. „Eden” rozpoczął swą egzystencję pod dobrą wróżbą i niewątpliwie będzie się cieszył powodzeniem¹⁹.

Dzięki pożyczkom od częstochowskich Żydów „Eden” został wyposażony w supernowoczesne projektory A.E.G., rozsuwaną elektrycznie kurtynę i elek-

¹⁵ Zob. np. „Odeon” na dobroczynność, „Goniec Częstochowski” 1910, nr 101, s. 3; *Piękny przykład ofiarności*, „Goniec Częstochowski” 1926, nr 11, s. 3.

¹⁶ Z „Odeonu”, „Goniec Częstochowski” 1917, nr 128, s. 5.

¹⁷ Zob. *Czyżby likwidacja „Odeonu”?*, „Goniec Częstochowski” 1933, nr 92, s. 3.

¹⁸ Zob. *Nadesłane*, „Goniec Częstochowski” 1933, nr 142, s. 4, 143, s. 7.

¹⁹ Z otwarcia kino-teatru „Eden”, „Goniec Częstochowski” 1933, nr 235, s. 4.

tryczny gong, jednolitą tkaninę ekranową przepuszczającą dźwięk, a szczególną nowością były składane, miękkie krzesła pierwszych miejsc. Kino jednorazowo mogło pomieścić około 400 widzów.

„Eden” pod zarządem Krzemińskich działał aż do wybuchu wojny, w czasie okupacji pełnił funkcję kina niemieckiego. Do tradycji kinowych miejsca powrócono również po 1945 roku, kiedy to otwarto tam kino „Tęcza”. Jego pierwszym powojennym kierownikiem był Antoni Krzemiński.

Poza tymi dwoma największymi i najdłużej działającymi kinami Krzemińscy wspierali również inne kina. W 1912 roku w nowo zakupionym lokalu bracia otworzyli kinematograf „Urania”²⁰ (Aleja NMP 38). Działał on aż do czerwca 1914 roku, kiedy to zamknięto go na czas remontu. Wybuch wojny sprawił jednak, że teatrzyku nie otwarto ponownie pod tym samym zarządem. Służył on przez pewien czas zupełnie innym, choć równie rozrywkowym, celom, m.in. działała tam piwiarnia.

Podobnie jak we wszystkich innych działających w tym czasie kinematografach, również i z „Uranii” współpracowali na stałe artyści dramatyczni (m.in. zespoły Wacława Nynkowskiego, Bolesława Mareckiego, Aleksandra Alisiewicza, Jerzego Siekierzyńskiego).

Podstawą działalności tego teatrzyku były jednak pokazy filmowe. Repertuar, zmieniany dwa razy w tygodniu, stanowił tradycyjną mieszankę obrazów komicznych, dramatycznych i z natury. W „Uranii”, podobnie jak w „Odeonie”, starano się zawsze o dobór jak najlepszych obrazów i atrakcji. Urozmaicony program sprawiał, że kino cieszyło się dużą sympatią wśród częstochowian.

W miesiącach letnich 1912 roku staraniem braci udaje się urządzać seanse na otwartym powietrzu w ogrodzie Wolberga²¹ (Aleja NMP 12).

W maju 1913 roku bracia organizowali w budynku „Panoramy” znajdujące się u stóp Jasnej Góry pokazy *Quo vadis*²².

Władysław Krzemiński był także jednym z akcjonariuszy kinematografu „Szkolnego”²³ (ul. Dąbrowskiego 10), działającego od grudnia 1918 roku, którego specjalnie przygotowany program był skierowany do częstochowskiej młodzieży.

Prawdopodobnie Antoni Krzemiński współpracował z Gustawem Polem i Janem Kotabą w działającym w 1932 roku kinie „Oaza” (Dąbrowskiego 16). Nie udało mi się jednak odnaleźć bliższych informacji na ten temat²⁴.

²⁰ Zob. *Teatr „Urania”*, „Goniec Częstochowski” 1912, nr 95, s. 5.

²¹ Zob. Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Administracyjny: Kino „Odeon”, urządzenie seansów na otwartym powietrzu, sygn. 11029/1912.

²² Zob. „*Quo vadis*” w Częstochowie, „Goniec Częstochowski” 1913, nr 121, s. 2–3.

²³ Zob. *Kinematograf szkolny*, „Goniec Częstochowski” 1918, nr 206, s. 3; *Na kinematograf szkolny*, „Goniec Częstochowski” 1918, nr 211, s. 3; *Kinematograf szkolny*, „Goniec Częstochowski” 1918, nr 216, s. 3.

²⁴ Potwierdzeniem tej tezy jest jedynie otwarty list konkurenta Krzemińskich – Wacława Goguta – zamieszczony w „Gońcu Częstochowskim” (zob. 1933, nr 143, s. 7), informacja ta więc wymaga wciąż weryfikacji.

Choć bracia pracują przede wszystkim w Częstochowie, to nie zaprzestają prób poszerzenia swej działalności poza granice miasta. Od października 1910 roku do maja roku następnego Krzemińscy prowadzili także teatr „Odeon” w pobliskim Radomsku²⁵. A jeszcze w lutym 1926 roku Natalia Krzemińska (żona Władysława) występuje do starostwa w Piotrkowie o zgodę na prowadzenie kinematografu „Odeon” w tym mieście²⁶, prośbę swą popierając długoletnią współpracą z mężem w częstochowskim kinie.

W lutym 1928 roku obaj bracia uczestniczą w zjeździe właścicieli kinoteatrów województwa kieleckiego. Jego celem było powołanie związku, który wspierałby krajową produkcję filmową i prowadził działania służące obniżeniu opodatkowania kin²⁷. Na czele nowo powstałego związku stanął Władysław Krzemiński.

Krzemińscy aktywnie uczestniczą w życiu społecznym miasta, wielokrotnie wspierając różnorakie akcje charytatywne i przeznaczając części dochodów z pokazów na wsparcie dla najbardziej potrzebujących.

Starszy z braci Władysław zmarł 29 grudnia 1942 roku, młodszy Antoni 1 kwietnia 1955 roku. Obaj pochowani się na częstochowskim cmentarzu na Kulach. Na nagrobkach obu wyryto napis „Pionier kinematografii”.

Zadziwiający, jeśli weźmie się pod uwagę ogrom działań Krzemińskich, jest fakt, że obie te postaci są bardzo słabo znane wśród dzisiejszych mieszkańców Częstochowy. Co jakiś czas w miejscowej prasie pojawiają się artykuły przypominające ich sylwetki²⁸, ale nie wywołują one szczególnego zainteresowania polskimi braćmi Lumière i ich dokonaniem. A szkoda, bo Krzemińscy nie tylko jako pierwsi przywieźli tu i zaprezentowali nowy wynalazek, ale też przez wiele lat dostarczali mieszkańcom rozrywki, i dostarczają współcześnie – dzięki zachowanym filmom – niezwyklego obrazu Częstochowy sprzed lat, niedostępnego w żaden inny sposób.

Szczegółowy spis filmów nakręconych przez braci stworzył Krzysztof Kasprzak²⁹. Choć zachowało się stosunkowo niewiele z tych produkcji, to jednak ich liczba – autor wymienia blisko 40 pozycji – daje pewne wyobrażenie o ogromie pracy wykonanej przez miejscowych pionierów kinematografii.

²⁵ Zob. T. Nowak, *Z „Kinemą” w tle*, „Gazeta Radomszczańska” 2011, nr 26, s. 9.

²⁶ Zob. Archiwum Państwowe w Piotrkowie Trybunalskim, Akta Starostwa Powiatowego Piotrkowskiego 1: Koncesje na prowadzenie kinoteatrów – korespondencja 1920–1926, sygn. 139.

²⁷ Zob. *Ze zjazdu właścicieli kino-teatrów w Częstochowie*, „Goniec Częstochowski” 1928, nr 32, s. 3.

²⁸ Zob. np.: T. Piersiak, *Na początku był teatr świetlny: o wodzie kwiatowej, kupcach z Syberii i bombardowaniach kasztanami, czyli krótka historia kina w Częstochowie*, „Gazeta w Częstochowie” 1999, nr 257; tegoż, *O dwóch takich, co przywieźli kino*, „Gazeta Wyborcza. Częstochowa” 2006, nr 194; M.S., *Najstarszy kinematograf w Królestwie*, „Życie Częstochowy” 1990, nr 59; W. Iwańczak, *Pionierzy polskiej kinematografii*, „Niedziela” 2011, nr 22.

²⁹ Zob. K. Kasprzak, *Na tropie filmowej Częstochowy*, „Gazeta Wyborcza. Częstochowa” 2006, nr 194, s. 4.

Filmy braci Krzemińskich związane z Częstochową mają charakter przede wszystkim dokumentalny, są to najczęściej obrazy przedstawiające święta państwowe, parady wojskowe, uroczystości jasnogórskie, reportaże z akcji dobroczynnych, z zabaw sportowych i innych. Wśród obrazów można odnaleźć pochodzący z 1912 roku zapis pogrzebu Leopolda Werde – współwłaściciela fabryki igieł, czy też katastrofę kolejową na stacji Rudniki. Nie brakuje również w tym zestawie dokumentów, które są blisko spokrewnione z dzisiejszymi sensacyjnymi doniesieniami, na przykład powstałe w 1913 roku: *Ostatnie krwawe wypadki w Częstochowie*. Jest to reportaż aktualny, przywołujący wypadki, jakie zdarzyły się 17 listopada 1912 roku w mieście, wtedy to bowiem dwaj bandyci, Blukacz i Kozłowski, obłożeni przez policję w wieży jasnogórskiej zastrzelili strażnika Kisielewa i dwóch przechodniów. Bracia swoimi obrazami tworzyli filmową kronikę życia miasta i jego mieszkańców³⁰.

Do czasów współczesnych zachowały się takie obrazy, jak: *Pożar Zapalczarni* (1913), *Popis Częstochowskiego Towarzystwa Gimnastycznego* (1913), *Trzecia rocznica powstania klubu sportowego „Victoria”* (1925), *Otwarcie lotniska na Kucelinie* (1928) oraz *Częstochowa w Hołdzie Poległym Obrońcom Ojczyzny* (1928)³¹.

Krzemińscy, biorąc osobiście udział w najważniejszych wydarzeniach społecznych w mieście, utrwalali je na taśmie filmowej, by w kilka dni później odtworzyć je w „Odeonie”. Dzięki temu widzowie nie tylko mogli obejrzeć relację z wydarzeń, w których nie mogli wziąć udziału, ale też, jeśli brali w nich udział, dostąpić zaszczytu grania w filmie. Z dzisiejszej perspektywy obrazy te stanowią interesujące źródło wiedzy o ówczesnej Częstochowie i jej mieszkańcach.

Pożar Zapalczarni przez wiele lat uważany był za najstarszy zachowany film dokumentalny. Dzięki badaniom Małgorzaty i Marka Hendrykowskich wiadomo, że produkcję tę wyprzedza obraz *Pruska kultura* z 1908 roku. Niemniej jednak częstochowski dokument należy do najstarszych zachowanych filmów.

16 czerwca 1913 roku w częstochowskiej fabryce zapalek mieszczącej się przy ulicy Ogrodowej wybuchł pożar³². Na ratunek przybyły zastępy ochotniczej Straży Ogniowej oraz zespoły strażaków z pobliskich fabryk. Utrwalony na taśmie filmowej obraz przedstawia akcję ratunkową i walczących z żywiołem strażaków, ale też zostali uchwyceni, a tym samym utrwaleni, przypadkowi gapie. Króciutki obraz wyświetlany był w „Odeonie” na zakończenie normalnego programu już od 19 czerwca. Film wyświetlano aż do 27 czerwca.

Kolejnym zachowanym do dnia dzisiejszego obrazem jest *Popis Częstochowskiego Towarzystwa Gimnastycznego*. Zdjęcia z tego wydarzenia zostały

³⁰ Tamże.

³¹ Wszystkie te filmy częstochowscy widzowie mieli okazję zobaczyć w czasie I Festiwalu Filmów Dokumentalnych im. Braci Krzemińskich „Moja mała Ojczyzna”, który odbył się w Częstochowie w dniach 14–15 czerwca 2014 roku.

³² Zob. *Pożar fabryki*, „Goniec Częstochowski” 1913, nr 163, s. 3.

nakręcone 12 października 1913 roku, kiedy to na boisku przy ulicy Szkolnej (obecnie Dąbrowskiego) młodzi sportowcy prezentowali swoje umiejętności³³. Tym razem w króciutkim filmiku został utrwalony pokaz gimnastyczny dziewcząt i chłopców oraz ćwiczenia na drążku. Od 15 października, przez kolejne pięć dni do 20 października, zapis filmowy pokazu mogli podziwiać częstochowscy widzowie.

Przez kolejne lata Krzemińscy niejednokrotnie brali udział w ważnych wydarzeniach w mieście i przygotowywali z nich relację filmową, jednak jak do tej pory nie udało się natrafić na zachowane taśmy filmowe. W zbiorach Filмотeki Narodowej zachował się natomiast obraz z 1925 roku, będący zapisem festynu sportowego, który odbył się z okazji trzeciej rocznicy powstania klubu sportowego „Victoria”³⁴. Wydarzenie to miało miejsce w pierwszych dniach września, jednak tym razem nie udało mi się ustalić, jak długo film wyświetlany był w „Odeonie”. Pewną nowością, w stosunku do poprzednich obrazów, jest wprowadzenie typowych dla produkcji tamtego okresu napisów międzyujęciowych, które informują widzów, o tym, co za chwilę zobaczą. Bohaterami tego obrazu są uczestnicy i zwycięzcy zawodów sportowych, miejscowi fabrykanci, a ciekawostkę stanowią popisy atletyczne p. A. Rupprechta. Co interesujące, wszyscy oni pozują przed kamerą filmową prawie nieruchomo, tak jak przed obiektywem aparatu fotograficznego.

Kolejnym zachowanym obrazem jest króciutka relacja z otwarcia lotniska na Kucelinie. W ramach obchodów Tygodnia Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej w dniu 16 września 1928 roku na przedmieściach Częstochowy dokonano uroczystego otwarcia lotniska³⁵. Już od 20 września widzowie „Odeonu” mogli na ekranie podziwiać relację z tej uroczystości i wypatrywać wśród tłumnego zgromadzenia swoich bliskich i znajomych, a także podziwiać nowoczesne samoloty. Dla współczesnych badaczy szczególnie istotny jest fakt, że na taśmie filmowej zostały uwiecznione postacie inż. Fijałkowskiego – twórcy hangaru oraz wiceprezydenta miasta Stanisława Nowaka.

W ostatnim zachowanym filmie – *Częstochowa w Hołdzie Poległym Obrońcom Ojczyzny* – szczególnie ważny wydaje się fakt, że poza utrwaleniem częstochowian w tle można dostrzec ówczesny wygląd ulic miasta (przede wszystkim aleja Sienkiewicza pomiędzy parkami jasnogóorskimi). Obraz ten został nakręcony 1 listopada 1928 roku i już w kilka dni później, wraz z niezachowanym bądź jeszcze nieodnalezionym filmem z *Uroczystego Obchodu 10-lecia Niepodległości Polski*, był wyświetlany w „Odeonie”³⁶.

W czasie kwerendy prasowej nie udało mi się odnaleźć informacji, w jaki sposób częstochowianie przyjmowali prezentowane przez Krzemińskich obrazki

³³ Zob. *Popis gimnastyczny*, „Goniec Częstochowski” 1913, nr 279, s. 5.

³⁴ Zob. *Wielka zabawa sportowa*, „Goniec Częstochowski” 1925, nr 205, s. 4.

³⁵ Zob. „Tydzień L.O.P.P.” w Częstochowie od 15 do 23 b. m., „Goniec Częstochowski” 1928, nr 215, s. 3.

³⁶ Zob. anons reklamowy kina „Odeon”, „Goniec Częstochowski” 1928, nr 266, s. 3.

filmowe z ważnych wydarzeń życia miasta, niewątpliwie jednak dzięki tym produkcjom „Odeon” cieszył się wśród widzów ogromną popularnością i sympatią.

Zachowane filmy spełniają współcześnie ogromną rolę. Nie są bowiem tylko jedynymi z najstarszych zachowanych polskich dokumentów filmowych, ale przede wszystkim są doskonałym źródłem wiedzy o ówczesnej Częstochowie i jej mieszkańcach. Jak pisał Bolesław Matuszewski:

Tak oto obraz kinematograficzny, w którym tysiąc klisz składa się na jedną scenę, a który powstaje między źródłem światła a bielą ekranu, sprawia, że umarli ożywają i powracają nieobecni. Zwykła taśma celuloidowa, naświetlona, stanowi nie tylko dokument historyczny, lecz także część historii – historii, która nie umarła i do której wskrzeszenia nie trzeba geniuszu. [...] Kinematograf nie ukazuje, być może, historii w jej pełnym kształcie, to jednak, co ukazuje, jest niewątpliwie i stanowi absolutną prawdę³⁷.

Zachowane obrazy pozwalają więc nie tylko na prześledzenie drogi ewolucji samej techniki filmowej, ale przede wszystkim są doskonałym źródłem poznania Częstochowy z początków wieku XX. A sami bracia Władysław i Antoni Krzemińscy, jako twórcy filmowi, ale także jako doskonali organizatorzy kin, zasłużyli na szczególne wyróżnienie w historii miejscowej kultury.

Bibliografia

- Hendrykowska M., *Peregrynacje braci Krzemińskich*, „Kino” 1989, nr 11.
Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
Iwańczak W., *Pionierzy polskiej kinematografii*, „Niedziela” 2011, nr 22.
Kasprzak K., *Na tropie filmowej Częstochowy*, „Gazeta Wyborcza. Częstochowa” 2006, nr 194.
Krzemiński A., *Jak powstało pierwsze kino w Polsce. Jego dalszy rozwój w Polsce jak i Rosji Carskiej. Ze swoich wspomnień spisał Antoni Krzemiński pierwszy operator kinowy w Polsce*, [w:] *Kino okresu wielkiej niemowy. Część pierwsza: początki*, red. G. Grabowska, Warszawa 2008.
Krzemiński S., *Jak powstawały pierwsze kina w Królestwie Polskim i w Carskiej Rosji (wg gawęd z pionierem kinematografii)*, [w:] *Tradycja i współczesność w edukacji dzieci i dorosłych*, red. E. Skoczylas-Krotla, S. Podobiński, W. Szlufik, Częstochowa 2002.
M.S., *Najstarszy kinematograf w Królestwie*, „Życie Częstochowy” 1990, nr 59.
Nowak T., *Z „Kinemą” w tle*, „Gazeta Radomszczańska” 2011, nr 26.
Piersiak T., *Na początku był teatr świetlny: o wodzie kwiatowej, kupcach z Syberii i bombardowaniach kasztanami, czyli krótka historia kina w Częstochowie*, „Gazeta w Częstochowie” 1999, nr 257.

³⁷ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Wrocław 1975, s. 15.

Piersiak T., *O dwóch takich, co przywieźli kino*, „Gazeta Wyborcza. Częstochowa” 2006, nr 194.

Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939, wybór i oprac. J. Bocheńska, Wrocław 1975.

Złotkowski D., *Wystawa Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie w 1909 roku w świetle prasy polskiej*, Częstochowa 2009.

„Goniec Częstochowski” 1909–1939.

Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Administracyjny: Kino „Odeon”, urządzenie seansów na otwartym powietrzu, sygn. 11029/1912.

Archiwum Państwowe w Piotrkowie Trybunalskim, Akta Starostwa Powiatowego Piotrkowskiego 1: Koncesje na prowadzenie kinoteatrów – korespondencja 1920–1926, sygn. 139.

Władysław i Antoni Krzemińscy – pierwsi częstochowscy filmowcy

Streszczenie

Celem artykułu jest przybliżenie sylwetek braci Władysława i Antoniego Krzemińskich, którzy nie tylko jako pierwsi zaprezentowali częstochowianom w 1900 roku wynalazek kinematografu, ale również – otwierając w kolejnych latach kinematografy i kinoteatry – aktywnie współtworzyli miejscowe życie kulturalne. Szczególną uwagę poświęcono opisowi zachowanych i dostępnych również dziś filmów dokumentalnych, które nakręcili Krzemińscy, a tłem których jest Częstochowa wraz z jej mieszkańcami. Tym samym tekst może stać się punktem wyjścia do przedstawienia bardziej świeckiego oblicza tego jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich centrów religijnych i pielgrzymkowych.

Słowa kluczowe: Częstochowa, kinematograf, filmy dokumentalne, historia filmu.

Władysław and Antoni Krzemińscy – first Częstochowa’s filmmakers

Summary

Częstochowa is not only center of Christian religions (especially because of monastery on Jasna Góra hill), but also place with interesting cultural history. In the beginning of 20 century there lived two brothers Władysław and Antoni Krzemińscy. They had cinemas in different places in Poland and Russia, and in 1909 they settle down in Częstochowa. Here they opened cinema, which called „Odeon”, and later another – „Urania” and „Eden”. Those cinemas were not only places where brothers showed different films, but also they were special cultural centers – local viewers could saw there also various theatre performances. Brothers before the second world war made few films about different events in Częstochowa. For example they made in 1913 *Fire in the Match Fabric*, which now is one of the oldest preserved polish films. Today these films are very important source of local history.

Keywords: Częstochowa, Władysław Krzemiński, Antoni Krzemiński, cinematograph, documentary film, history of film.

VARIA

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.13>

Aleksandra MODLIŃSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Waszmościowie, na zdrowie! Obyczajowość bachiczna w powieściach dotyczących „epoki saskiej” Józefa Ignacego Kraszewskiego

Podjmując próbę przyjrzenia się obyczajom „doby saskiej” w utworach Józefa Ignacego Kraszewskiego, nie sposób nie wspomnieć o rodzimej tradycji bachicznej, będącej istotnym składnikiem życia, kultury i zwyczajów naszych przodków. Powieści dotyczące tego czasu odegrały dużą rolę w utrwaleniu pewnej wizji epoki, w której niepodzielnie rządził Bachus.

Będące tematem rozważań wieki siedemnasty i osiemnasty przyniosły znaczny wzrost spożycia alkoholu i ukonstytuowały go jako istotny element stylu życia dużej części społeczeństwa Rzeczypospolitej szlacheckiej. Przyjmuje się, że w „czasach saskich” alkoholizowanie się osiągnęło swoje apogeum, ale traktowane było jako coś całkiem naturalnego¹. Umiłowanie biesiad zrodziło znane do dziś porzekadło: „Za króla Sasa, jedz, pij i popuszczaj pasa!”.

Obraz polskiego szlachcica: w kontuszu, z szablą, długim wąsem i dużym brzuchem, który był głównie efektem nadużywania trunków, zarysowywał się już w Oświeceniu, by na stałe zakorzenić się w umysłach Polaków późniejszych czasów. Udział w tym procesie miały przede wszystkim literatura i sztuka. Wyobrażenie to, aczkolwiek nieadekwatne w stosunku do całego stanu szlacheckiego, miało jednak swoje źródło w upodobaniach części tej grupy społecznej do zwyczajów, jakim patronował mitologiczny bóg wina.

Obecność alkoholu na stołach naszych przodków traktowana była dotąd bardziej w kategoriach ciekawostki obyczajowej niż przedmiotu badań, pomimo iż zajmował on tak ważne miejsce w kulturze szlacheckiej. Jego rolę podkreśla, zajmujący się tą tematyką, Jarosław Dumanowski. Analizując kontekst kulturowy pi-

¹ *Alkohol w kulturze i obyczaju*, red. J. Górski, K. Mocarski, Warszawa 1972, s. 11.

cia alkoholu, badacz dostrzega jego istotne znaczenie w badaniu dawnych postaw wobec tradycji i nowości, swojskości i obcości oraz ukazaniu form rywalizacji społecznych, technik socjalizacji, w tworzeniu i wzmacnianiu społecznych więzi².

W kontekście obyczajowym, jako nieodzowny element uczt sarmackich, trunki pojawia się u takich badaczy, jak chociażby Jan Stanisław Bystron³, Maria Bogucka⁴ czy Zbigniew Kuchowicz⁵, jednak opracowania podejmujące próbę ilościowego i jakościowego ujęcia konsumpcji alkoholu oraz związanych z nią obyczajów ciągle jeszcze nie dopełniają obrazu roli trunków w kreowaniu tożsamości osiemnastowiecznego społeczeństwa polskiego.

Rozmiłowanie szlachty polskiej do „uciecz z Bachusem” rozbudzili panujący w latach 1697–1763 August II Mocny i jego syn August III z dynastii Wettinów.

Za Augustów dopiero zły przykład poszedł od tronu, i była pijatyka u dworu [...] pili zawsze i wszędzie, pili wszyscy [...] pili na zabój przy każdym większym zebraniu, wprawiano się za młodu, pocieszano tem na starość, i ledwoś kogo ujrzał, którego by z rzędu pijaków można było wymazać⁶

– pisał pamiętający owe czasy Łukasz Gołębiowski.

Poszanowanie tradycji i szacunek dla władzy były silnie zakorzenione w mentalności naszych przodków. W powielaniu poddawanych przez panującego wzorców zachowań przejawiała się między innymi wierność królowi, pojmowana jako obowiązek obywatelski. Odwołuje się do tego Józef Ignacy Kraszewski w utworze *Za Sasów*, wkładając w usta jednego z bohaterów powieści słowa:

Poszanowanie tradycji naszych wymaga, abyśmy wybranego, namaszczonego, ukoronowanego, tego, któremuśmy poprzysięgali, tak lekkomyślnie nie opuszczali. [...] Wzięliśmy nieopatrznie Sasa, musimy się go trzymać i co gorzej, z nim walczyć i za niego wojnę cierpieć, a kraju wyniszczenie; ale pereat mundus, fiat iusticia. My przy paktach i przysięgach stać powinniśmy⁷.

We wcześniejszych wiekach, jak podają badacze, pito niewiele:

za starych lat królowie wina nigdy nie pili ani piwa, tylko samą wodę [...] Za przykładem panów i królów swoich wszyscy poddani, a zwłaszcza szlachta pijaństwa się wystrzegali⁸.

² J. Dumanowski, *Gorzałka, piwo i wino. Szlacheckie picie i jego materialna oprawa w XVIII wieku*, [w:] *Miedzy barokiem a oświeceniem. Radości i troski dnia codziennego*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2006, s. 154.

³ J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa 1976.

⁴ M. Bogunka, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław 1987; tejże, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994.

⁵ Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*, Łódź 1975; tegoż, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1993; tegoż, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992; tegoż, *Spożycie alkoholu i zagadnienie jego wartości w XVIII wieku*, „Studia z Dziejów Gospodarstwa Wiejskiego” 1967, t. 9, z. 3; tegoż, *Wpływ odżywiania na stan zdrowotny społeczeństwa polskiego w XVIII wieku*, Łódź 1966.

⁶ Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory*, Warszawa 1830, s. 118.

⁷ J.I. Kraszewski, *Za Sasów*, Warszawa 1958, s. 215–216.

⁸ Cyt. za: J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów...*, s. 184.

Na początku XVIII wieku sytuacja wyglądała zgoła inaczej. Bohater powieści *Za Sasów*, Francuz Renard, będący właścicielem winiarni pod Zamkiem, po wielu latach pobytu w Rzeczypospolitej stwierdza, że więcej się w Polsce przepija, niż przejada⁹.

Obyczajowość tamtej doby prezentuje powieść *Skrypt Fleminga*, której akcja rozpoczyna się w roku 1718. Temat dotyczy stosunkowo mało znanego momentu w dziejach Polski – walki o dowództwo nad tzw. wojskami cudzoziemskiego autoramentu w latach 1717–1729. Utwór, ważny chociażby ze względu na duże walory poznawcze oraz ścisłość historyczną, której gwarantem jest opieranie się autora na materiałach źródłowych, przedstawia taki obraz czasów saskich:

Pić naówczas nie umiano umiarkowanie: król pił, a drudzy z nim musieli heroicznie zapijać. Dziubiński się miał na ostrożności i postanowił oszukiwać z kielichami; ale stojący koło niego natychmiast zwąchali zdradę i naprowadzili go na drogę prawą. Pić tedy musiał. Była godzina między szóstą a siódmą wieczorem, gdy już z wyjątkiem kobiet pijani byli wszyscy, najszeptniej sam król i gospodarz. August poczuł wreszcie, że tego było za wiele, i kazał sobie podać wody [...] Żądanie wody u służby tak się wydało dziwnym, że wszyscy patrzyli długo po sobie, nie mogąc go zrozumieć. Nareszcie zaczęto powtarzać: „Wody! Wody!” Jeden drugiemu podawał tę osobliwą zachciankę. Wody nigdzie kropelki nie było, oprócz w pobliskiej Elbie [...] Nikt, nawet służba już pod dobrą datą, nie wiedział, gdzie szukać wody i na co by jej mógł kto potrzebować, gdy tyle było wina¹⁰.

Powyższy fragment zawiera ważny element osiemnastowiecznej obyczajowości bachicznej – ukazana jest tutaj „przynuka”, czyli przymuszanie do picia. Na przełomie XVII i XVIII wieku, kiedy pijaństwo osiągnęło swój szczyt, wytworzyła się duża liczba zwyczajów związanych z konsumpcją alkoholu, a przymuszanie było jednym z nich. Jeśli ktoś próbował uniknąć spełniania kolejnych toastów, często narażał się na zaczepki współbiesiadników. Podczas większych przyjęć gospodarz polecał służbie pilnować uczestników, by ci mieli cały czas pełne kielichy. W tym celu za plecami biesiadujących straż pełnili hajdacy, którzy dolewali napitek i pilnowali, by gość nie unikał picia. „Przynuka” stanowiła nieodzowny element uczty, i jeśli z jakiś powodów została zaniechana, wówczas goście nie czuli się „dopieszczeni”:

Jeżeli gospodarz z siebie przykładu nie dawał, pijąc i do picia nie zniewalał, wtenczas goście nie pili, a powracając, gdy byli zapytani, czy uczta była wspaniałą i hojną, z krytyką odpowiadali: byłoby wszystko dobrze, bo dawano dostatkiem wszystkiego, ale cóż potem, gdy przynuki nie było¹¹.

– pisał Adam Moszczeński, którego pamiętnik posłużył Kraszewskiemu do poszerzenia zasobu wiedzy o epoce.

⁹ J.I. Kraszewski, *Za Sasów*, s. 103.

¹⁰ Tenże, *Skrypt Fleminga*, Warszawa 1991, s. 27.

¹¹ A. Moszczeński, *Pamiętnik do historii polskiej w ostatnich latach panowania Augusta III i pierwszych Stanisława Poniatowskiego*, Warszawa 1905, s. 11–12.

Gospodarz, który nie rozpoił gości, albo sam próbował zachowywać trzeźwość, nie miał poważania u współbraci, ze wzdardą nazywających go: Francuzem, moderatem, wędzikiszką¹². Ażeby więc uniknąć hańbiącego przydomka, „Zachęcano do picia, dawano w bród, przybyli usiłowali piwnice wysuszyć, piwnica winna się była okazać niewyczerpaną. Honor domu stał na tym, aby się wina nie przebrało” – mówił narrator w utworze pod tytułem *Pułkownikówna*.

Dawna obyczajowość nie dozwalała kobiecie, by sama dawała przykład w opróżnianiu kielichów czy zachęcała do picia, dlatego w domu pozbawionym gospodarza wybrać należało wicegospodarza, który pilnował przestrzegania biesiadnych rytuałów z „przynuką” na czele. Bujwid – bohater *Saskich ostatków* – pełnił obowiązki podczaszego podczas uczty wydanej przez strażnikową trocką, panią Koiszewską, która będąc kobietą o silnym charakterze, pilnowała, aby tradycji stało się zadość, toteż „wziąwszy się w bok poza stołem chodziła, animując i Bujwida karcąc, że nie dość troskliwie pilnował sumiennego spełniania kielichów”¹³.

O tym, jak ważną rolę w obyczajowości biesiadnej spełniał gospodarz, może świadczyć fakt, iż rodziny pozbawione mężczyzny będącego głową domu wybierały osobę zdolną pełnić obowiązki określone tradycją biesiadną, by móc w pełni uczestniczyć w życiu towarzyskim. Było to zjawisko na tyle powszechne w kulturze osiemnastowiecznej, że i w panteonie bohaterów powieści saskich Kraszewskiego nie mogło zabraknąć postaci pełniących te funkcje. Z powierzonych zadań jedni wywiązywali się lepiej, inni gorzej, w zależności od predyspozycji, czyli mocnej głowy, i o ile Bujwidowi można by było wytknąć pewne uchybienia w dopełnianiu „przynuki”, to już Tytusowi Osmólskiemu – bohaterowi *Pułkownikówny*, znawcy obyczajowości biesiadnej – nie mieliby nic do zarzucenia.

W powieści ukazana jest uroczystość imieninowa pani Zofii, wdowy po pułkowniku Wawrzyńcu Borkowskim. O scenie tej znawca twórczości Józefa Kraszewskiego – Wincenty Danek – pisał, że mówi ona więcej i uczy lepiej i istotie obyczajowości, o cechach przeciętnej psychiki szlacheckiej w tych smutnych latach aniżeli cała rozprawa naukowa¹⁴. Urząd podczaszego na owej biesiadzie piastował wspomniany już Tytus Osmólski, którego wybrano na zastępcę gospodarza, gdyż miał „głowę tęgą, gębę wyprawną, był niezmordowany i choćby na klęczkach prosić przyszło, musiał poić *usque ad finem*”. Jemu przypadł w udziale „przywilej obchodzenia biesiadników, pilnując, aby wino w kieliszkach nie zalegało”¹⁵. Dodatkowym atutem pana Osmólskiego było to, iż potrafił ciekawie opowiadać, znał różne dykteryjki i piosenki, co wówczas było w świecie szlacheckim niezwykle cenione. Opowieści, którymi urozmaicano staropolskie spotkania przy kielichu, dotyczyły jakże często pijackich wyczynów Sarmatów, a ich bohaterami stawali się najwięksi „rycerze kuflowi” Rzeczypospolitej.

¹² J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa 1985, s. 244.

¹³ J.I. Kraszewski, *Saskie ostatki*, Warszawa 1959, s. 115.

¹⁴ W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 104.

¹⁵ J.I. Kraszewski, *Pułkownikówna*, Warszawa 1974, s. 36.

Okazji do picia było w XVIII wieku dużo, szczególnie dawały przyjazdy gości, których chętnie witano, gdyż była to okazja do zaczerpnięcia wiadomości o świecie i wymiany poglądów czy po prostu przerwania monotonii życia.

Gościem mógł być sąsiad, znajomy, ale też ktoś zupełnie przypadkowy, obcy. Każdego, jeśli legitymował się pochodzeniem szlacheckim, witano zgodnie z nakazami etykiety. Wymogi gościnności nakazywały przyjąć wstępującego w progi wędrowca i na tę okoliczność szanujący się gospodarz posiadał zapasy alkoholu.

Częste okazje do picia wymuszały trzymanie sporych zapasów różnych napojów alkoholowych. Trunki były pilnie strzeżone, szczególnie te najwyższej jakości, które z racji wysokich cen starano się podrabiać. Aby uchronić się przed powszechnym wówczas fałszowaniem alkoholi, szczególnie win, wielcy panowie sprowadzali je z Węgier. Zdarzało się, że i biedniejsza szlachta wybierała się za granicę po dobry napitek, o czym mówił bohater powieści *Za Sasów*¹⁶. O procederze podrabiania dionizyjskiego napoju wspominał także narrator *Wilczka i Wilczkowej*. Janasz, który wina sprowadzał, „umiał z różnymi przyprawami tak podrobić, jak chciał [...] tylko w piwnicy posiedział, czegoś nalał, coś dosypał i z węgryzna uczynił, co mu się zachciało”¹⁷.

Przyjmowaniu gościa, szczególnie jeśli wizyta miała oficjalny charakter, towarzyszyły liczne formalności, o których należało pamiętać. Powitanie odbywało się według ceremoniału, nakazującego witanie przybysza kielichem¹⁸. Bohaterka *Saskich ostatków*, powieści, której podstawowe wątki, jak chociażby sprawa Tołłoczki z Koiszewską, zostały zaczerpnięte z *Pamiętników* Marcina Matuszewicza, nie uchybiła tradycji, witając w ten sposób szlachcica, którego co prawda nie bardzo lubiła, „ale każdemu gościowi gospodyni musiała być rada, przyjęła go więc u drzwi i zaraz kielich przynieść kazała, który ust prawie nie otworzywszy spełnić musiał”¹⁹.

Staropolskie obyczaje z namaszczeniem kultywował również bohater *Bratanków*, dlatego:

z powodu przybycia gości, sposobiono się do ogromnej pijatyki. Podczaszy naznosił kielichy, gotowano wino[...]. Uczta tego rodzaju za owych czasów przechodziła z łatwością w orgię obrzydliwą, mającą wszakże swe prawa, formy, zwyczaje, od których się nikt uwolnić nie mógł. Kolej kielichów, ich miara, sposób, w jaki je wypróżniać musiano, ceremonie towarzyszące spijaniu, ściśle były oznaczone. Nikt też może tych tradycji bachusowych troskliwiej nie strzegł nad Szwalbińskiego, który do nich wielką, pamiątkową przywiązywał wagę²⁰.

Sarmata ów chętnie podejmował przybywających w jego progi, sam przy tym dając przykład w picciu, jak na gospodarza przystało.

¹⁶ Tenże, *Za Sasów*, s. 103.

¹⁷ Tenże, *Wilczek i Wilczkowi*, [w:] tegoż, *Sąsiedzi, Wilczek i Wilczkowa*, Warszawa 1973, s. 334.

¹⁸ M. Bogucka, *Gest w kulturze szlacheckiej. Odrodzenie i reformacja*, t. 19, Warszawa 1971, s. 11; A. Moszczeński, *Pamiętnik...*, s. 12.

¹⁹ J.I. Kraszewski, *Saskie ostatki*, s. 116.

²⁰ Tenże, *Bratanki*, [w:] tegoż, *Herod-Baba*, Warszawa 1971, s. 266.

Obyczajowość bachiczna wymagała wznoszenia przez gospodarza toastów, które należało spełniać za zdrowie zgromadzonych biesiadników w odpowiedniej kolejności; od najbardziej dostojnego gościa do najmniej ważnego. Uczujący odpowiadali gospodarzowi, wstając z miejsca, jednocześnie pili za zdrowie przyjaciół, sąsiadów itp. Wszyscy wzajemnie pili swoje zdrowie, czyniąc przy tym hałas i zamieszanie. Konsumpcja alkoholi przebiegała według określonego porządku, co podkreśla autor w cytowanym fragmencie. Na początku pito z małych kieliszków, najczęściej piwo i wino. Przy drugim daniu – tzw. pieczystym – zamieniano kielichy na duże i od nowa rozpoczynało się wznoszenie toastów²¹. Nietaktem było uchylanie się od ich spełniania.

Koloryt biesiady, okraszonej licznymi toastami, tak zwanymi „pełnymi”²², oddaje fragment utworu *Herod-Baba*, w którym narrator mówi:

Od tego kielicha poczęły się inne, boć zaraz pana Wojskiego pito, potem podkomorzego, który pierwszy toast wnosił, potem kolejną do nieskończoności biesiadujących pań i panów. A wszystkim tym „przezdrowiom” towarzyszyły przemówienia, okrzyki, śmiechy i wrzawa taka, że o rozmowie myśleć nikt nie mógł²³.

W *Staroście warszawskim* – powieści opartej na bogatym podłożu historycznym, przybliżającej osiemnastowieczne realia społeczno-obyczajowe – nakreślony został obraz uczyty zaręczynowej Alojzego Brühla z Marią Potocką, na której nie mogło zabraknąć naszpikowanych łacinizmami przemówień, towarzyszących licznym toastom:

Wtem rumor się zrobił wielki, wojewoda wstał, aby wypić zdrowie ministra i ex prometu wypalił mówkę wedle starych formuł o zaszczycie, jaki dom jego spotkał. Hucznie przyjęto toast. [...] Wojewodzina nawet małym kieliszkiem piła zdrowie jego ekscelencji. A że przed nim już sporo się spełniło lampeczek, nalewanych ciągle, do których spełniania marszałek i wicemarszałek, chodząc dokoła stołu, zachęcali, humory się podniosły... Nastąpił toast nieobecnej hrabiny Brühlowej i całego domu, za który i pan starosta dziękował, potem minister wzniosł zdrowie obojga województwa i konsolacji, będąc już wdrożonym w polskie zwyczaje. Pomniejsze zatem już ciszej i prawidłowo potoczyły jedne po drugich, a nie pokrzywdzono nikogo²⁴.

Mowy toastowe wygłaszano na stojąco, co było dość uciążliwe, zważywszy na ich ilość i częstotliwość. Na uroczystościach mniej oficjalnych, gdzie nie obowiązywała ścisła etykieta, unikano rozwlekłych przemówień, nie rezygnując jednak z wplatania w tok wypowiedzi obcojęzycznych zwrotów, które podnosiły ich rangę, świadcząc o obyciu i wykształceniu mówiącego. Ów styl barokowej prozy stanowi jeden z elementów dokumentarnego charakteru powieści dotyczących XVII i XVIII wieku. Sarmaccy bohaterowie autora „trylogii saskiej” okraszają szczególnie przemówienia oficjalne licznymi makaronizmami, przysło-

²¹ Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*, s. 91.

²² W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach. Wiek XVI–XVIII*, Jerozolima 1946, s. 201.

²³ J.I. Kraszewski, *Herod-Baba*, s. 159.

²⁴ Tenże, *Starosta warszawski*, Warszawa 1948, s. 111.

wiami i sentencjami, czego przykładem jest przywołany fragment opisujący „zrękowiny” starosty warszawskiego.

Uroczyste staropolskie toasty uświetniano nie tylko kwiecistymi mowami, lecz także dawanymi podczas ich wznoszenia salwami z armat lub moździerzy. W dobie saskiej był to zwyczaj powszechny na dworach magnackich, ale i drobniejsza szlachta, która starała się we wszystkim naśladować panów, niejednokrotnie hukiem wystrzałów dodawała splendoru swoim biesiadom. W twórczości Kraszewskiego ten sposób urozmaicania uczt zdarza się niezwykle często. Salw z dział nie mogło zabraknąć na uroczystościach u księcia chorążego Hieronima Radziwiłła – gospodarza bialskiego zamku, czy podczas imienin pani Borkowskiej, bohaterki *Pułkownikówny*, kiedy to „moździerze były jakby sygnałem rozpoczęcia kielichów na serio”²⁵.

Jedną z najpopularniejszych rozrywek biesiadnych stanowił taniec. Znamca obyczajów, Zbigniew Kuchowicz, pisał, że żadna huczniejsza zabawa nie mogła się bez niego obejść, a „zabawić się” oznaczało przede wszystkim upić i wytańczyć²⁶. Był on urozmaicheniem uczyty oraz przerywnikiem w pijatyce. Pojawił się też na kartach powieści saskich Kraszewskiego. Najślynniejszy i najpopularniejszy szlachecki taniec – polonez – rozpoczynał zabawę weselną przedstawioną w *Herod-Babie* i uświetniał imieniny Zofii Borkowskiej w *Pułkownikównie*. Rozpasane płasy przy krzykach podchmielonych biesiadników dopełniły zabawę w Bożej Woli, zorganizowaną przez Wita Zagłobę, bohatera *Bratanków*²⁷.

Przerywanie bankietu różnymi zabawami dawało możliwość chwilowego przynajmniej odpoczynku od picia²⁸. Nie było to bez znaczenia, zważywszy na fakt, iż uczyty polskie trwały po kilka godzin, co zmuszało zarówno biesiadników mających słabsze głowy, jak i gospodarza, który powinien dawać dobry przykład w picciu, do stosowania pewnych podstępów, mających pomóc w zachowaniu dłużej trzeźwości. Jeden z takich forteli ukazał pisarz w *Staroście warszawskim*, kiedy to młodzieńcy Alojzy Brühl spełnia toasty nie winem, a zafarbowaną wodą²⁹.

O drobnych oszustwach podczas picia wspominał Jędrzej Kitowicz w *Opisie obyczajów za panowania Augusta III*: „Gospodarze, którzy z obowiązku ludzkości musieli dotrzymać kompanii od początku aż do końca, a nie mieli głowy po temu, pili wodę zafarbowaną kolorem wina, którą im sprawnie poddawali słudzy miasto wina prawdziwego”³⁰. Autor *Starosty warszawskiego* być może z tego dzieła zaczerpnął pomysł niewinnego oszustwa, do którego uciekł się mały polityk.

²⁵ Tenże, *Na bialskim zamku*, Warszawa 1966, s. 225; tegoż, *Pułkownikówna*, s. 27–28.

²⁶ Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI–XVIII wieku*, s. 110.

²⁷ J.I. Kraszewski, *Herod-Baba*, s. 160; tegoż, *Pułkownikówna* s. 24, 37; tegoż *Bratanki*, s. 197.

²⁸ Sposobem na uniknięcie spełniania toastów było poproszenie o kawę, którą pito dla zdrowia, i której, według przekonań ludzi baroku, nie należało łączyć z alkoholem. Wstrzemięźliwość ta nie mogła trwać jednak dłużej niż dwie godziny; J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, s. 242; W powieściach saskich Kraszewskiego nie ma jednak przykładów tego typu zachowań.

²⁹ J.I. Kraszewski, *Starosta warszawski*, s. 43.

³⁰ J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, s. 236.

Alojzy Brühl – syn potężnego ministra na dworze saskim³¹ – znalazł miejsce w twórczości Kraszewskiego i pewną sympatię pisarza. Zwraca uwagę kreacja tej postaci, odbiegająca od norm ówczesnie obowiązujących. Jako jeden z nielicznych bohaterów epoki nie miał on upodobania w nadużywaniu trunków i choć inni pili na umór, to młody Brühl uchodził z pijackiej kompanii, chroniąc się na przykład na „wschodki”³².

Drobnych oszustw dopuszczał się też stolnik Masłowski – bohater ostatniej części „trylogii saskiej”, który w celu załatwienia „jakiejs sejmowej sprawy poił szlachtę winem a sam, by dłużej zachować trzeźwość [przyp. A.M.], wody sobie po trosze dolewał”³³.

Okazji do picia było wówczas dużo: „A czyby kto urodził się, zmarł czy ożenił, zawsze [...] należał się za to kieliszek. Za owych czasów było to w obyczaju, ani się stypa bez pucharów obejść mogła”³⁴ – pisał autor *Bratanków*. Hołdujący starym obyczajom sędzia Dzierżyński na wieść o śmierci znajomego kazał podać sobie kieliszek, gdyż jak twierdził „zawsze sprawę każdą zapić trzeba [...] a za dusze zmarłe pić się powinno tak, jakby się Anioł Pański odmawiało”³⁵.

Codienne życie polskiego Sarmaty dawało wiele sposobności do uciech z Bachusem. W powieściach saskich każde niemal spotkanie braci szlacheckiej zakropione było alkoholem, gdyż taka okazja nie mogła obejść się bez odwilżenia jej winem lub miodem. Jedni pili z radości i szczęścia, inni ze złości i z desperacji³⁶, a niektórzy – bo lubili albo dlatego że wszyscy pili. Człowiek czasów saskich niezwykle dużą rolę przywiązywał do „braterskiej” równości szlacheckiej, niezależnej od posiadanego bogactwa. Gruntowała on poczucie wspólnoty i wytworzyła swoistą kulturę zbiorowości. Warunkiem dobrej zabawy było towarzystwo innych, gdyż barokowy szlachcic, „jak wszyscy do gromadnych hulańek nawykli, sam – na – sam z sobą pić nie umiał. Nie smakowało mu wino, tylko z ludźmi” – powie narrator w powieści *Wilczek i Wilczkowa*.

W epoce, kiedy spożywanie alkoholu, a nawet upijanie się było społecznie akceptowane, właściwie wśród szlachty nie spotykało się abstynentów. Wstrzeźmliwość zachowywały jedynie kobiety. Nie znaczy to, że niewiasty nie piły w ogóle – podczas biesiad i one spełniały toasty, ale ograniczały się zwykle do dotykania ustami kielichów, a ich zawartość wylewały. Pozory jednak musiały zostać zachowane.

Na ucztach zazwyczaj płeć piękna zasiadała przy osobnym stole, gdzie nie docierały „wesole opowiadania i dykteryjki tłuste, żołnierskie figle i trefne żar-

³¹ Henryk Brühl (1700–1763) pierwszy minister króla Augusta III. Kraszewski poświęcił mu sporo miejsca w powieściach dotyczących czasów saskich, takich jak: *Brühl, Z siedmioletniej wojny, Bratanki*.

³² J.I. Kraszewski, *Na bialskim zamku*, s. 179.

³³ Tenże, *Z siedmioletniej wojny*, Warszawa 1963, s. 262.

³⁴ Tenże, *Bratanki*, s. 248–249.

³⁵ Tamże.

³⁶ J.I. Kraszewski, *Na bialskim zamku*, s. 167.

ciki³⁷. W hucznych biesiadach, takich jak uczty sejmikowe, białogłowy zwykle nie uczestniczyły, były zaś ozdobą przyjęć kameralnych. Mimo dość powszechnej wówczas swobody obyczajowej, nadużywanie trunków przez słabą pleć nie było jednak przez społeczeństwo aprobowane.

Sklonność do kieliszka stawiała kobietę w złym świetle, jednak niewielka ilość alkoholu była wskazana chociażby dla tzw. „zdrowotności”. Pamiętała o tym rezydentka bialskiego zamku – pani Zaborska, oferując rozgrzewający kieliszek kumie Szurskiej, gdyż – jak powie narrator – „wszyscy się godzili na to, że wino stare węgierskie jest najlepszym ze znanych lekarstw na wszystkie ludzkie dolegliwości”³⁸, zaś wódka z pieprzem miała przywrócić zdrowie Eligiemu Okóniowi, który od grzybów na popasie zachorzał³⁹. Alkohol w niewielkich ilościach był zalecany przez lekarzy jeszcze w czasach współczesnych autorowi powieści saskich. W domowych apteczkach, będących pod opieką kobiet, znajdowały się różnego typu likiery, a nawet czysta wódka, które to popijało dla lepszego trawienia lub na apetyt.

Bohaterki Kraszewskiego w większości⁴⁰ zachowywały wstrzeźliwość, stosując się do reguł epoki, natomiast upijanie się mężczyźni traktowały z wyrozumiałością, jako coś naturalnego. Przykładem może być Elżunia Piętkowa, która

gościną być umiała i nie broniła, żeby mąż z sąsiadami podochocili w wesołym towarzystwie, [ale w granicach zdrowego rozsądku – przyp. A.M.]. Ekscesów takich, co i życiu, i zdrowiu groziły, i na pośmiewisko u służby ludzi poważnych podawały, nie dopuszczała⁴¹.

Spożywanie dużej ilości alkoholu prowadziło często do tego, że biesiadujący narażani byli na nieestetyczne widoki. W epoce saskiej, przy monstrializacji pijaństwa, atak torsji był czymś powszednim i uchodził za mniejszy nietakt niż uchylanie się od biesiadowania⁴².

W *Skrypcie Fleminga* Kraszewski ukazał taki oto obraz:

Dziubińskiemu robiło się źle po winie i spoczynek w miejscu ustronnym stawał się koniecznością. Instynktem jakimś wiedziony, dobił się biedny człowiek do wnijścia, u którego stało czterech ogromnych drabów, z halebardami skrzyżowanymi, nie wypuszczając nikogo [...]. Szlachcicowi robiło się coraz gorzej; wyjść potrzebował, aby Rzeczypospolitej nie skompromitować okazując, że Polacy łbów mocnych nie mieli⁴³.

³⁷ Tenże, *Skrypt Fleminga*, s. 123.

³⁸ Tenże, *Na bialskim zamku*, s. 228.

³⁹ Tamże, s. 41; J.I. Kraszewski, *Herod-Baba*, s. 69.

⁴⁰ Od alkoholu nie stroni tancerka Duparc – postać historyczna, Francuzka, którą w Brukseli poznał w r. 1709 August II i zaprosił do Drezna. Pojawia się w powieściach: *Hrabina Cosel*, *Herod-Baba*. W utworach Kraszewskiego bohaterki szlachetnie urodzone nie nadużywają trunków.

⁴¹ J.I. Kraszewski, *Herod-Baba*, s. 13–14.

⁴² K. Bockenheim, *Przy polskim stole*, Wrocław 1998, s. 183.

⁴³ J.I. Kraszewski, *Skrypt Fleminga*, s. 14. Scena ta ma miejsce podczas balu w Dreźnie wydanego przez faworytę Augusta II – Marię Denhoff z okazji jego urodzin. Podczas owej biesiady miał miejsce zakład: „kto też lepiej pije i dłużej wino znosi, Niemcy czy Polacy?”.

Zdarzały się przypadki, że pijaństwo kończyło się znacznie gorzej niż tylko koniecznością chwilowego opuszczenia uczty. W przywołanej powieści autor wspomina o tragicznych skutkach biesiad na dworze drezdeńskim. Zabójcze pijatyki Augusta „wielu, a między innymi Pfluga, o śmierć przypawiły zawczasu”⁴⁴. Nie każdy mógł stawać w szranki z kimś o tak mocnej głowie, kto „pił, pił straszliwie, a nie tylko pił, ale do picia zmuszał. Któż by panu odmówił?”⁴⁵ – pytał narrator.

Zabawy z Bachusem nie zawsze więc miały szczęśliwy finał. Stolnik Maśłowski, bohater *Z siedmioletniej wojny*, podczas uroczystych obchodów imienin sąsiada stanął w pijackie zawody z mecenasem Zawistowskim, „oba zdrowia wymyślali, kielichy coraz ogromniejsze, osobliwsze sposoby picia”⁴⁶. Po dwóch dniach zmagania stolnik triumfował: Zawistowski legł bez zmysłów⁴⁷. Pojedynek ten zakończył się jednak tragicznie; zwycięzca rozchorował się od nadmiaru wypitych trunków i w ciągu tygodnia umarł. To samo spotkało chorzącego Kacpra Wilczka, który po suto zakrapianych chrzcinach pierworodnego wnuka zachorował tak poważnie, że „w kilka tygodni po weselu pogrzeb i żałoba przyszły”⁴⁸.

Obraz ów doskonale ukazuje obyczajowość szlachecką doby saskiej – pijących do upadłego, czasem z obowiązku bądź chęci przypodobania się, nie tylko panów Sarmatów, ale też dworzan Wettina. Dbłość o szczegóły wzbogaca wzięcie przedstawionej zbiorowości, przez co scena ta doskonale ukazuje cechy umysłu przeciętnego szlachcica owych czasów. Takich wizerunków znaleźć można znacznie więcej zarówno w tej, jak i w innych powieściach Kraszewskiego.

Pijaństwo powoli stawało się nałogiem. Zrodził się wówczas kult „mocnej głowy”, gdyż „słabą mieć głowę za srom wielki uchodziło”⁴⁹. Kto potrafił dużo wypić, zyskiwał szacunek braci szlachty, a za czasów panowania pierwszego z Augustów mógł liczyć na zyskanie pewnych przywilejów od samego władcy, który doceniał wysiłki przy kielichu. Jak podaje badacz dawnych obyczajów Jan Bystroń, August II Mocny słynął z tego, że na bankietach, które często zamieniały się w pijackie orgie, tych, którzy najlepiej radzili sobie w opróżnianiu pucharów, nagradzał orderami Orła Białego, starostwami i innymi zaszczytami⁵⁰.

⁴⁴ J.I. Kraszewski, *Skrypt Fleminga*, s. 18; August Ferdynand Pflug (1662–1712), marszałek dworu od 1690 r., również za Augusta II Mocnego. W latach 1706–1712 minister gabinetu i pierwszy dyrektor tajnego gabinetu.

⁴⁵ Tamże, s. 9.

⁴⁶ J.I. Kraszewski, *Z siedmioletniej wojny*, s. 280.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ J.I. Kraszewski, *Wilczek i Wilczkowa*, s. 314.

⁴⁹ Tenże, *Brühl*, Warszawa 1967, s. 20.

⁵⁰ J.S. Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, s. 189. Upijanie się z panującym było dla wielu powodem do dumy. Szczycił się tym wojewoda Krzysztof Zawisza, który pisał: „19 czerwca (1699) z królem na pokoju upiłem się do sytości, wino wprzód, potem gorzałkę pijąc, czyli dubl anyż, któregośmy się z królem po raz pięć napili” (cyt. za: Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*, s. 90).

Picie alkoholu było niejako towarzyskim obowiązkiem i źle postrzegani byli ci, którzy się od niego uchylali. W panteonie bohaterów powieści saskich zaledwie kilka postaci nie oddaje się uciechom Bachusa, jak deputat Letkiewicz z *Pułkownikówny*. Należał on do niewielkiego grona abstynentów, co sprawiało, że wzbudzał obawy, gdyż „ludzie tego rodzaju, choćby poszanowanie obudzali, serc sobie nie jedną. Lekceważyli go jedni, lękali się drudzy, stronili od niego prawie wszyscy”⁵¹. Zrodzone w czasach saskich powiedzenia: „in vino veritas i qui fallit in vino”, „fallit in omni” – stały się fundamentalnymi zasadami, dowodząc, z jaką rezerwą podchodzono do abstynentów. Tych wśród braci szlacheckiej spotkać było można niewielu. Nieprzestrzeganie ogólnie obowiązującej zasady skutkowało utratą popularności i szacunku.

W *Bratankach* pułkownik Szwalbiński, pomimo podeszłego wieku i już nie najlepszego stanu zdrowia, pije z Witem, gdyż jak mówi narrator, „placu do-trzymać było dlań punktem honoru, choćby życiem nadłożył”⁵².

Alkohol towarzyszył również załatwianiu interesów. W *Hrabinie Cosel* Kraszewski doskonale odmalował obyczajową stronę epoki, obrazując skalę, jaką osiągnęło pijaństwo na dworze Augusta II, stając się sposobem załatwiania różnych spraw. Jedną z pierwszych scen utworu ukazuje władcę, który chcąc wydobyć pewne informacje ze swoich ministrów i dworzan, „postanowił poić i spowiadać, aby się choć trochę rozchmurzyć”⁵³. Kiedy usłyszał wiadomość, która niezmiernie go zaciekała, zdecydował się wpłynąć na decyzję swojego poddanego, „spoić go na śmierć, by nogą ani ręką nie ruszył”⁵⁴ i nie mógł odwołać po pijanemu podpisanego rozkazu, dotyczącego zresztą własnej żony. Panujący, dopiawszy celu

był w najpiękniejszym humorze [...]. Już się miało dobrze na brzask, gdy dwaj hajducy nareszcie ostatniego ze wszystkich i Augusta Mocnego jak dziecko do łóżka zanieśli”⁵⁵.

W myśl porzekadła „w winie prawda” bohaterowie powieści saskich wielokrotnie starają się wykorzystywać, wynikającą z działania alkoholu, większą otwartość i szczerość bliźnich, najczęściej dążąc do uzyskania pewnych informacji. Leciwa hrabina de Camas, nauczona życiowym doświadczeniem, udzielając dobrych rad wyruszającemu w podróż do Drezna protegowanemu Simonisowi, mówi, iż od mężczyzn najwięcej będzie mógł się dowiedzieć przy kieliszku⁵⁶. Tę dość powszechną metodę stosował również Marcjan Butrym – bohater utworu *Na białskim zamku*, który chcąc rozszyfrować zagadkę tajemniczego zaginięcia brata, „sowicie dolewał, a do gadania zachęcał”⁵⁷ mogącego coś o tej sprawie wiedzieć młodego Wątróbkę.

⁵¹ J.I. Kraszewski, *Pułkownikówna*, s. 173.

⁵² Tenże, *Bratanki*, s. 298.

⁵³ Tenże, *Hrabina Cosel*, Warszawa 1988, s. 7.

⁵⁴ Tamże, s. 14.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ J.I. Kraszewski, *Z siedmioletniej wojny*, s. 40.

⁵⁷ Tenże, *Na białskim zamku*, s. 202.

Bachusowy napój posłużył jako środek do osiągnięcia celu także przebiegłemu Henrykowi Brühlowi, który wykorzystując słabość do wina radcy Pauliego, spoił go do nieprzytomności, by ośmieszyć konkurenta w oczach króla i podstępnie zająć intratne stanowisko⁵⁸.

Kieliszek był często drogą do wydobycia z ludzi sekretów, gdyż ci im „więcej pili, tym mówili więcej, z niczym się nie tając”⁵⁹, co często dla samych amatorów trunków było zgubne.

Alkohol gościł także tam, gdzie miała miejsce polityka i interesy. Sarmatyzm, który wcześniej był ideologią uzasadniającą wyjątkową rolę szlachty w świecie, teraz wyznaczał jej styl życia – styl oparty na zabawach w oparach alkoholu, podlegający wpływom potężnych oligarchów. Ponieważ narazić się bogatym panom było bardzo niebezpiecznie, dlatego średniozamożna i uboga szlachta była z reguły uległa wobec dzierżących władzę magnatów. Ci, by pozyskać poparcie prostych szaraków i przeciągnąć ich na swoją stronę, wydawali uczty zalewane trunkami. Często możni korzystali z usług wielkich opojów, których zadaniem było zjednywanie dla swojego pana mas szlacheckich. Do takich agitatorów należał Żudra, powieściowy bohater *Starosty warszawskiego*. Podczas spotkania z dawno niewidzianymi znajomymi, wspominał przy winie ostatni sejm:

Jeszcze się nigdy tak nie uznoił jak na tym sejmie – mówił – Łaska Boża, iż płuca wytrzymały, nogi i żołądek. Com się nakrzyczał, co nalatał, a com wypić musiał [...] ⁶⁰.

Zausznicy ci mieli duże wpływy i podziw współpraci, wynikający z ich pijackich osiągnięć. Nic więc dziwnego, że zanikała dawna kultura polityczna społeczeństwa, a ton życiu publicznemu nadawała rozpijaczona szlachta⁶¹.

Na sejmach, sejmikach i w sądach zdarzały się burzliwe widowiska, przez co obniżał się poziom tych instytucji i ich znaczenie. Dawały one Sarmatom okazję do demonstrowania znaczenia politycznego, a protektorom do zaskarbiania ich przychylności. Takim był na przykład sejmik brzeski w 1754 roku, o którym czytamy:

W poniedziałek, jakoś ku końcowi sierpnia, sejmik się miał W Brześciu agitować, a już w wigilię szlachta zastępami całymi zewsząd do Brześcia ściagała. Terespol tego dnia pełniutki jej był i w pałacu drzwi się nie zamykały, a marszałek dworu [...] i sam podskarbi szlachtę częstowali i umawiali się na dzień jutrzejszy⁶².

Obraz przygotowań do obrad i samych obrad zawiera *Pan na czterech chłopach*. Powieść o pogodnym nastroju, daje szeroki obraz życia drobnej szlachty na początku drugiej połowy XVIII wieku, do którego kreacji przysłużyły się

⁵⁸ Tenże, *Brühl*, Warszawa 1967, s. 21.

⁵⁹ Tenże, *Na bialskim zamku*, s. 167.

⁶⁰ Tenże, *Starosta warszawski*, s. 406–407.

⁶¹ J. Maciszewski, *Szlachta polska i jej państwo*, Warszawa 1969, s. 205–207.

⁶² J.I. Kraszewski, *Pan na czterech chłopach*, [w:] tegoż, *Herod-Baba*, s. 488.

Pamiętniki Marcina Matuszewicza. Z nich także Kraszewski zaczerpnął opis owego burzliwego sejmiku⁶³.

O będącym główną areną walki politycznej sejmie mowa jest w ostatniej części tzw. „trylogii saskiej”. Maciek – fornal stolnika Masłowskiego, spotkawszy dawno niewidzianego panicza Ksawerego, ze szczerością prostego sługi tłumaczył powód pijatyki zorganizowanej przez swojego pana: „Coś to tam, jakaś sejmowa sprawa, wino idzie na rachunek ministra. Pan stolnik, jako gospodarz, wody sobie po trosze dolewa, aby trzeźwym być, ale nie bez tego, żeby też nie był pod hełmem, a co drudzy, paniczu, jak sztofy”⁶⁴. Sam zaś Masłowski w rozmowie z synem wyraził wątpliwość, czy komukolwiek będzie dane pójść spać, gdyż „niemały to kłopot sejm smażyć”⁶⁵.

Prace sądów i narady trybunalskie ukazuje również powieść *Pułkownikówna*, której temat zaczerpnął pisarz ze wspomnianego już pamiętnika kasztelana brzesko-liteńskiego, będącego swego czasu deputatem⁶⁶. Można zatem wierzyć Kraszewskiemu, który rozpoczynając drugi tom dzieła, pisał:

Nie jeden szlachcic długo trybunału wydychać nie mógł, lecz czasu tych orgii nie było sposobu opamiętać. Człowiek wstawał, zaledwie po wczorajszym spoczynku, gdy natchmiał na nowo rozpoczynać był zmuszony⁶⁷.

Sędziowie często byli raczeni na przyjęciach urządzanych przez zainteresowane osoby „i nieraz węgrzyn sprawę rozstrzygał, głosów ujmując, gdy zagrozić mogły”⁶⁸. Od wyroków sądów trybunalskich nie było odwołania, dlatego zabiegano o protekcję wpływowych ludzi, gdyż możni ustalali wyroki i dyktowali je sędziom, na co zwraca uwagę narrator: „po kwaterach magnatów przygotowywało się wszystko, co dla formy potem na ratuszu ogłaszano. Rzadki dekret wypadł niespodzianie lub inaczej, niżeli go zapobiegliwi ludzie obmyślili”⁶⁹. Autor

⁶³ M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego*, t. 1: 1714–1757, Warszawa 1986, s. 419–420; Marcin Matuszewicz tak opisał incydent podczas sejmiku brzeskiego: „Brat mój, powracając od Fleminga, na moście Bugowym pił ze szlachtą, wino nosić kazał, a tak tym więcej do niego przyczyniło się szlachty. [...] Nastąpił potem dzień sejmiku [...], a wtem Piotr Tołłoczko, krzyknawszy: A pókiż tak będziesz szlachtę traktował, porwał się do szabli. Zaraz się wszystka szlachta porwała do szabel. [...] Wtem jak szlachta na ławach przy stoliku stali i do szabel się porwali, ława się z nimi wywróciła. Fleming, do zakrystii uciekając, chciał przez szlachtę leżącą na ziemi przeskoczyć – padł. Leżącego go tedy chłopiec mały, od lat czternastu, Tymoteusz Laskowski [...], kilka razy tępą szabloną po plecach skropił. A tymczasem Franc, jego hajduk, porwał Fleminga pod pachę, podniósł i tak Fleming do jakiejś celi uciekł”.

⁶⁴ J.I. Kraszewski, *Z siedmioletniej wojny*, s. 262.

⁶⁵ Tamże, s. 265.

⁶⁶ M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego*, s. 176–177; temat powieści przejął Kraszewski z *Pamiętników* Matuszewicza, który pracował w sądownictwie i w 1741 roku, jako deputat na trybunał w Nowogrodzku, uczestniczył w sądzie sprawy pułkownikówny Borkowskiej z horodniczym Iwanowskim.

⁶⁷ J.I. Kraszewski, *Pułkownikówna*, s. 133–134.

⁶⁸ Tamże, s. 134.

⁶⁹ Tamże.

ukazał zepsucie panujące w życiu społecznym i prywatnym tamtych czasów. Z całą mocą krytykował pijaństwo oraz nieuczciwość ludzką, która powodowała, że ludzie niemający odpowiedniego wsparcia znaczących osobistości, tacy jak pułkownikówna Tekla Borkowska, musieli borykać się z ogromnymi problemami, tracąc często swoje majątki.

Alkohol, będący metodą na zjednanie sobie braci sarmackiej, jest częstym tematem w pisarstwie Kraszewskiego.

W powieści *Starosta warszawski*, dotyczącej postaci Alojzego Brühla, pisarz, opierając się na naukowej pracy znawcy czasów saskich, Juliana Bartoszewicza, przedstawił przyjęcie u ministra Augusta III – Henryka Brühla – w przeddzień objęcia przez jego młodziutkiego syna starostwa warszawskiego. Biesiada ta miała zapewnić życzliwość zebranych dla małoletniego jeszcze polityka:

Sam Brühl ojciec i syn, nie siadając do stołu, poczęli też zrazu obchodzić biesiadników [...] posługując i zyskując sobie uprzejmością niezmierną serca obywatelskie. [...] Nalewano też tak troskliwie, że kieliszek żaden przez jedną sekundę nie stał próżny. Czatowali nań opatrzeni w gąsiory słudzy, a skoro któremu zabrakło w nich cieczy, wnet na dany znak od beczki leciała w pomoc zapaśna brygada [...]. Z rozkazu ojca młody starosta z kieliszkiem w rękę, mając za sobą piwnicznego, który zafarbowaną nalewał go wodą, szedł od jednej do drugiej gromady, z każdą z nich trącąc się, ściskając, wzajem grzecznościami obsypując i pijąc ochoczo. To mu pono najwięcej serca zjednywało. Wielkich nadziei młodzieniec! – mówili starzy – tak się już dziś akomodować umie! Ho! Pójdzie wysoko w obywatelstwie⁷⁰.

Fragment ten dowodzi, że w XVIII wieku obyczajowość bachiczna nie była wyłącznie elementem życia osobistego, ale stała się także ważnym aspektem działań politycznych, mającym przełożenie na sytuację w kraju, na co wskazuje pisarz we wszystkich powieściach dotyczących epoki. Spożywanie alkoholu było swego rodzaju obowiązkiem służbowym, stąd młodzież szlachecka była do tego przygotowywana. Jeden z teoretyków wychowania zachęcał do tego, by młody człowiek odwiedzał te kraje, „gdzie piwa używają i wina też nieskąpo, żeby po troszku do wina przywykał, dla przyszłych czasów”⁷¹.

Mechanizmy funkcjonowania władzy oraz przykład idący z góry wymagały, by dygnitarze nie tylko poili innych, ale i sami spożywali duże ilości trunków, co tłumaczy przyzwyczajanie młodych ludzi do alkoholu, który towarzyszył każdej dziedzinie życia, gdyż „pijatyka [...], od której ani stan, ani wiek nie uwalniał, wchodziła w obyczaj codzienny”⁷².

⁷⁰ J.I. Kraszewski, *Starosta warszawski*, s. 42–43; z pracy Juliana Bartoszewicza, *Panowie niemieccy na dworze Stanisława Augusta. Wizerunki osób historycznych*, cz. 1, Warszawa 1952, s. 25–63, zaczerpnął Kraszewski m.in. opis uczt wydanej z okazji objęcia przez Alojzego Brühla urzędu starosty warszawskiego. Historyk opisywał: „Obchodziło dziecko z kielichem w rękę, piło zdrowie goszczących i polecało się braterskim efektem, jakby stary jaki i zasłużony dygnitarz”.

⁷¹ W. Czapliński, J. Długosz, *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1982, s. 44.

⁷² J.I. Kraszewski, *Za Sasów*, s. 117.

Przykład dogadzania gardłu szedł od samego króla, który pić potrafił tak dużo, że niewielu potrafiło mu dorównać, „bo król głowę miał mocną i niełatwo mu się ona zawracała”⁷³. Nie bez przyczyny w czasach stanisławowskich funkcjonowało porzekadło: „Gdy August pije, cała Polska pijana”. Pisarz odwołał się do tradycji głoszącej, iż August II słynął z ogromnej siły fizycznej, dzięki której zyskał przydomek „Mocny”⁷⁴. Bez większego wysiłku łamał podkowy, wyginał żelazne pręty, zwinął w dłoniach dukaty. Powszechnie znane były jego podboje miłosne i bujne życie erotyczne⁷⁵. Taki władca imponował braci szlacheckiej, która starała się go naśladować. Postać władcy, wykreowana na podstawie wnikliwych badań pisarza, jest pełna sprzeczności: rozmiłowany w sztukach pięknych, nie stronił jednocześnie od tanich rozrywek i pijackich hulanek, pogodny i kochliwy, a zarazem przebiegły i mściwy⁷⁶.

W *Hrabinie Cosel*, którą można zaliczyć do najlepszych i najbardziej poczytnych powieści autora, znajdują się opisy zarówno siłowych, jak i miłosnych dokonań króla. Pisarz nakreślił tutaj między innymi historyczne wydarzenie – pobyt Augusta w roku 1697 w Piekarach pod Krakowem, gdzie był uroczyste witany po elekcji i gdzie zaprzysiągł *pacta conventa*. Opisuując ucztę wydaną na cześć panującego, Kraszewski podkreślił charakterystyczną dla nowego władcy siłę fizyczną, „gdy August Mocny po raz pierwszy jechał do Polski i przy biesiadzie w oczach zdumionych panów, co na jego wyruszyli spotkanie, srebrne gniótł w rękach puchary, łamał talary i kruszył podkowy”⁷⁷.

Król silny fizycznie, dbający o wygodne, zbytkowne życie, a przy tym cieszący się względami kobiet, mógł stać się wzorem dla szlachty nieświadomej zagrożeń z powielania pijackich dokonań. Władcy i jego otoczeniu nie szczędził pisarz słów krytyki, podkreślając ich znaczący wpływ na życie i obyczajowość poddanych. W wielu dziełach dotyczących XVIII wieku Kraszewski wyraził

⁷³ Mowa jest o Augustu II Mocnym; jego syn i następca August III miał inne upodobania. Jego wielką namiętnością były łowy i dobra kuchnia. Niepodobny do ojca we wstrzemięźliwości alkoholowej, wierności małżonce i pobożności; J.I. Kraszewski, *Za Sasów*, s. 143.

⁷⁴ Jacek Staszewski podaje, że pojawiające się w różnych relacjach opisy niezwyklej siły fizycznej Augusta II nie są potwierdzone w znanych mu źródłach, a należą do konwencji, w jakiej sławiono władców. Przydomek „mocny”, według historyka, pojawił się sto lat po jego śmierci i nie miał związku z jego fizycznymi wyczynami, a dotyczył siły ducha, jaką posiadał, według anonimowego autora panegirycznego artykułu zamieszczonego na łamach pisma „Saxonia”. Przydomek ten miał dwojakie zabarwienie: pozytywne używane było przez pewien czas w Saksonii, i negatywne, którego zaczęli używać historycy pruscy, a w których ujęciu był on silny fizycznie, czego dowodami były jego wyczyny z kielichami i kobietami. Por.: J. Staszewski, *August II Mocny* [w:] *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, red. Z. Stefanowska, J. Tazbir, Warszawa 1989, s. 141–142.

⁷⁵ *Encyklopedia historii Polski. Dzieje polityczne*, t. 1, red. J. Dziegielewska, J. Ekes, T. Krawczyński, Warszawa 1994, s. 36.

⁷⁶ M. Grabowska, *Sądy Kraszewskiego o wieku XVIII*, [w:] *też*, *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978, s. 171.

⁷⁷ J.I. Kraszewski, *Hrabina Cosel*, s. 17.

swoje stanowisko wobec pewnych zachowań, wówczas powszechnych. Uczynił to chociażby w powieści *Za Sasów*, należącej do cyklu 29 kronik z dziejów Polski. Za pomocą dyskretnych uwag i aluzji ukazał przyczyny upadku Rzeczypospolitej, wśród których ważną rolę odgrywało zepsucie obyczajów w narodzie. Kreacja postaci tego utworu jest w większości przypadków oparta na źródłach historycznych⁷⁸, co razem z trafnością sądów autora daje wierny obraz panowania Augusta II. Sam władca jawi się czytelnikowi jako przebiegły rozpustnik, oddany przede wszystkim pijaństwu i rozrywkom. Jego dzień zwykle kończył się libacją, podczas której „wszyscy towarzysze zmuszeni przez niego do picia już siedzieli nieprzytomni, a niektórzy z nich obezwładnieni leżeli na stołach”⁷⁹. Błędem byłoby jednak przypisywanie wyłącznie Augustom Wettinom całej winy za rozmiłowanie w zabawach bachicznych przeważającej części ówczesnego społeczeństwa.

Obyczajowość bachiczna zrodziła pewne narzędzia pomocne przy konsumpcji trunków. Aby urozmaicić biesiady, wymyślano różne koncepty. Do nich należało chociażby picie z kielichów bez nogi – tak zwanych kulawek⁸⁰, których nie można było odstawić bez jednorazowego opróżnienia. O picciu z kulawek wspominają Trzaska i Okón – bohaterowie *Herod-Baby*, którzy spotkali się w gospodzie pod Warszawą⁸¹. Józef Kraszewski, jako znawca osiemnastowiecznej obyczajowości sarmackiej, nie mógł pominąć asortymentu związanego z konsumpcją alkoholu. Kulawka pojawia się na kartach powieści historycznych niejednym raz. Czasy saskie lubowały się w wystawności ucztowania, dlatego też naczynia do picia przybierały często niezwykle formy. Jędrzej Kitowicz pisał, że oprócz kieliszków, kielichów, szklanek i pucharów, znajdowały się osobliwe naczynia służące do picia piwa: „kije szklane długie z gałką na końcu obszerną, kwartę piwa zajmujące, kufelki z rurkami, któredy pić trzeba było, trąby i waltornie, i szklenice półgarcowe o trzech obrączkach”⁸².

⁷⁸ S. Świerzewski, *Posłowie*, [w:] J.I. Kraszewski, *Za Sasów*, s. 311 i nn.

⁷⁹ J.I. Kraszewski, *Za Sasów*, s. 195.

⁸⁰ Kielichy kulawki zwane były też niestawialnymi. Wypisywano na nich: „Ludzie mi nogę wzięli, dogadzając sobie. Ja im lepiej dogodzę, gdy odbiorę obie” (cyt. za: N. Bojarska, B. Wieczorkiewicz, *Dobra wieść niosą jeść*, Warszawa 1979, s. 70).

⁸¹ Tamże, s. 27.

⁸² J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, s. 245; szklenica trzyobrączkowa wymagała od pijącego dużych umiejętności i możliwości. Musiał on zadeklarować, do której obrączki wypije jednym tchem. Jeśli wypił zbyt mało lub zbyt dużo, dolewano trunku i powtarzano próbę. Jan Bystron w *Dziejach obyczajów w dawnej Polsce* pisał, że czas wypicia garnca wyznaczał śpiew kompanii lub gra kapeli: „kto nie wypił, temu dolewano na nowo do pełna i powtarzano pijackiego kuranta” (tamże, s. 189); Adam Moszczeński podawał: „Miały domy kielichy uprzywilejowane, jako to: w domu Sapiehów jest kielich, z którego pił Piotr Wielki, car rosyjski i August II, król polski w Wilnie na Antokolu zwanym, konserwowany dotąd przez księcia Franc. Sapiechę z dyplomatem od wspomnianych obydwóch monarchów temu kielichowi nadanym, że ten kielich z szafki, gdzie był konserwowany, dobywanym i wynoszonym być nie powinien, tylko z asystencją honorową przy kotłach i trąbach” (A. Moszczeński, *Pamiętnik...*, s. 12–13).

Bohaterowie powieści saskich nie mocowali się z opróżnianiem kija czy trąbki, które należało wypijać, wykonując odpowiednie ruchy ciałem, ale w ich szlacheckich domostwach nie brakowało „kielichów różnego kalibru i inwencji”⁸³. Przedstawiając zawartość kredensu dworku ukazanego w *Bratankach*, narrator wyliczał: „były tam szklane rżnięte i malowane, i pozłociste a srebrne, i z innego kruszcu, w najrozmaitszych kształtach, od lasek począwszy, do dział”⁸⁴. Na początku epoki saskiej używać zaczęto ogromnych pucharów, mogących pomieścić nawet 3 litry napoju. O nazywanych „wilkomami” naczyniach mowa jest w jednej ze scen *Skryptu Fleminga*, kiedy to August II, podczas uczty urodzinowej pije z nich za zdrowie Denhoffowej⁸⁵.

Szlachcic epoki baroku skłonny był do teatralizacji zachowania. Maria Bogucka podkreśla, iż bardzo istotną rolę w kulturze staropolskiej odgrywał gest: był on środkiem porozumiewania się, znakiem przynależności klasowej, metodą wyrażania uczuć, stanowił ważny element obyczaju⁸⁶. Coś ze spektaklu miały również biesiady czasów saskich. Jednym z teatralnych gestów było tłuczenie kielicha, co oznaczało, że nikt nie jest już godzien pić z naczynia, którym spełniono czyjeś zdrowie lub też który otrzymano z dostojnej ręki.

Zamiłowania do widowiskowych wystąpień przejawiają także bohaterowie powieści Kraszewskiego. Pisarz z pamiętników Matuszewicza „przejął” postać szlachcica Sołłohuba, który wzniosł toast za zdrowie pułkownikówny, spełniony „z prawdziwym szalem. Kilku potłukło kielichy w ferworze, utrzymując, że te, z których pito za bóstwa zdrowie, już innych profanowanymi być nie powinny”⁸⁷.

Wyrazem uwielbienia dla płci pięknej było spełnianie toastów na kolanach. W ten sposób manifestowali swoje oddanie nadobnej Tekli bohaterowie *Pułkownikówny*. Wit z powieści *Bratanki* obrał tę drogę do adorowania panny Salomei, a dawny wojskowy – stary Mioduszewski – oddawał tak cześć bohaterce

⁸³ J.I. Kraszewski, *Pułkownikówna*, s. 22.

⁸⁴ Tenże, *Bratanki*, s. 202.

⁸⁵ Tenże, *Skrypt Fleminga*, s. 8; Ogromne puchary, które zaczęły być popularne za panowania Augusta II, zwane były po polsku „wilkomami”. Ich początek wywodzi się ze średniowiecznych obyczajów rzemieślników europejskich. Potężny puchar wina, po niemiecku zwany Willkommen, musiał wypić przyjmowany do cechu adept. Naczynia te zdobiono godłami i oznakami cechowymi. W jednym z pałacików Augusta II znajdowała się kolekcja takich kielichów; prawdopodobnie mierzyły one ponad 45 cm wysokości i mieściły prawie 3 litry napoju; N. Bójarska, B. Wieczorkiewicz, *Dobra wieść niosą jeść*, s. 69.

⁸⁶ M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 81–96.

⁸⁷ J.I. Kraszewski, *Pułkownikówna*, s. 28; Porucznik Sołłohub to postać, którą Kraszewski „przejął” z pamiętników Matuszewicza. Jest to bohater drugoplanowy, którego losy nie są zbieżne z losami opisywanymi przez pamiętnikarza. Rzeczywisty porucznik, będąc przymuszanym do picia przez urzędnika ziemi gostyńskiej – Szamowskiego, powiedział, że jeśli wypije do niego któraś z córek gospodarza, to i on będzie. Jedną z dziewcząt upiła trochę z podanego sobie kielicha, po czym Sołłohub dopił resztę, postawił naczynie na głowie końskiej i rozbił je strzałem. Następnie oświadczył się, został przyjęty, gdyż podpity ojciec sądził, że to pijackie żarty. Z czasem porucznik wymusił na Szymanowskim, by mu córkę oddał.

Herod-Baby, gdyż „Elżunię prawie jak dziecko własne ukochał i nigdy zdrowia jej inaczej nie wypił, jak na klęczkach”⁸⁸.

Padanie do nóg było również okazaniem szacunku i pokory, o czym pamiętał młody szlachcic z ostatniej części trylogii, Ksawery Masłowski, który przyklęknął, wznosząc toast za zdrowie swojego ojca⁸⁹. Pogłębiająca się latami uniżoność zachowań najmocniej zaznaczyła się w okresie saskim. Biesiadnicy uczt Kraszewskiego nie raz padali na kolana, wznosząc zdrowie *Herkulesa* saskiego⁹⁰.

Fantazja szlachty zrodziła zwyczaj „picia z trzewiczka”, a nawet z butów dygnitarskich⁹¹. Picie z bucika wybranki serca było dość popularne jeszcze w XVIII wieku. Toast ten można było spełniać na dwa sposoby: pijąc alkohol bezpośrednio z obuwia lub wstawiając do niego kielich. W *Saskich ostatkach* starosta Bujwid, będąc szlachcicem pielęgnującym staropolskie obyczaje, podczas jednej z biesiad zręcznie zdjął bucik z nogi Anieli Koiszewskiej, wznosił toast, który powtórzyli pozostali uczestnicy zabawy. Trzewik ze wstawionym w niego kielichem podawano sobie z ręki do ręki, a kiedy powrócił do obdarzonego sarmacką fantazją starosty, ten strącił go na ziemię „nalał szybko wina do trzewika, napełnił go po brzegi i bardzo zręcznie duszkiem wychylił wśród gromu oklasków, po czym [przyp. A.M.] skrzętnie składając i zawijając w serwetkę, pochwyconą ze stołu,łożył pod kontuszem na sercu”⁹².

Picie bezpośrednio z bucika damy było dowodem „szczerego afektu”. Częściej jednak trzewik służył tylko za podstawkę, gdyż toasty spełniano z kielicha w niego wstawionego, co chroniło obuwie wybranki przed zniszczeniem oraz dawało możliwość zmieszczenia większej ilości trunku. Argument ten okazał się kluczowy podczas uczty w Bożej Woli, na której szambelan Zmirzewski rozstrzygnął sporną kwestię sposobu wypicia „za zdrowie, szczęście i łaskawość dla adoratorów” panny Salusi Dzierżyńskiej. Ten znawca tradycji i zwyczajów orzekł, iż „trzewiczek panny Salomei to naparstek, nie można nim pić, chyba wróblom, a nie poważnym ludziom”⁹³. Wypito więc z bucika, który posłużył za podstawkę dla kielicha, potem z Handzi i Jadzi trzewików, które – jak mówił narrator – zbytnią maleńkością się nie odznaczały⁹⁴.

W pisarstwie Kraszewskiego charakterystyczne jest dążenie do przedstawiania oryginalnych postaci oraz scen będących świadectwem dawnej kultury

⁸⁸ J.I. Kraszewski, *Herod-Baba*, s. 25; tegoż, *Pułkownikówna*, s. 85; tegoż, *Bratanki*, s. 196.

⁸⁹ Tenże, *Z siedmioletniej wojny*, s. 264.

⁹⁰ Tenże, *Hrabina Cosel*, s. 10.

⁹¹ Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*, s. 70; W powieściach saskich Kraszewskiego nie ma przykładu spełniania toastów z butów dygnitarskich. N. Bojarska i B. Wieczorkiewicz w książce *Dobra wieść niosą jeść* podają, że podczas staropolskiego wesela pito z pantofelka panny młodej. We współczesnej obyczajowości związanej z weselem istnieje wywodzący się z owego obyczaju zwyczaj zabierania państwu młodym butów w celu uzyskania alkoholowego okupu.

⁹² J.I. Kraszewski, *Saskie ostatki*, s. 114–115.

⁹³ Tenże, *Bratanki*, s. 197.

⁹⁴ Tamże.

i obyczaju. Jego twórczość oparta była na wnikliwej analizie źródeł i badaniach naukowych w różnych dziedzinach, co zaowocowało kreacją ciekawych postaci, dla których twórca, mimo ich wad, miał szacunek. Autor powieści saskich nie usprawiedliwiał rozpasanego pijaństwa; owszem, ganił je, ale czynił to w dyskretny sposób. Nadając nowe życie zawartym w kronikach wydarzeniom i postaciom, ocalił od zapomnienia związane z nimi realia obyczajowe minionej już bezpowrotnie epoki. Jednym z takich przypominanych sarmackich zwyczajów jest właśnie picie z buta.

Biesiada sarmacka należała do udanych, jeśli jej uczestnicy byli doprowadzeni do tego, że się dłużej na nogach utrzymać nie mogli, gdyż byli już pod hełmem⁹⁵. Takie uczty, podczas których napijano się ciągle, strzelano, wyprawiano huczki⁹⁶, zdarzały się u Karola Radziwiłła – „Panie kochanku”. Kraszewski w *Saskich ostatkach* plastycznie wykreował postać będącą uosobieniem Sarmaty przywiązanego do tradycji, mającego szeroki gest i dużą fantazję. Bohater, uwielbiany przez szlachtę, nie był jednak wolny od wad, z których najwyraźniej rysują się: egoizm, sobiepaństwo i prywata, a które były powszechne wśród magnaterii XVIII wieku.

Alkohol budził fantazję sarmacką, objawiającą się między innymi w różnorodnych conceptach, mających jak najdłużej zatrzymać w gościnie miłego towarzysza. Powszechny był zwyczaj upijania woźnicy, który odnaleźć można np. na kartach *Skryptu Fleminga*. Powieść zawiera barwny opis wydanej na zakończenie łowów uczty w Moritzburgu, po której „służba cała była tak pijana, a konie gdzieś porozprasane, że nikt ani myślał dnia tego o powrocie do miasta”⁹⁷.

Zatrzymywanie gości należało do dobrego tonu; jeśli nie działały prośby czy perswazje, uciekano się do bardziej radykalnych środków – uniemożliwiano wyjazd przez zdejmowanie kół w pojazdach. Zamiar taki powziął bohater *Herod-Baby*. Pan Mioduszewski przy gąsiorkach z winem uknuł spisek, który miał pomóc w pogodzeniu przyjaciela Zygmunta Piętki z żoną, a sposób na to widział w unieruchomieniu pojazdu owej pani⁹⁸.

Frywolną formę przybrała też zabawa po obiedzie wydanym przez Zofię Borkowską. Biesiadnicy dosiedli szkap i z czapkami na bakier, dobrze rozweseleni i wykrzykujący, zmusili woźnicę, by skierował karetę wiozącą panie Borkowskie na drogę wiodącą pod oknami nieprzychylnej im księżnej Barbary Radziwiłłowej. Celem tej demonstracji było pokazanie, ilu przyjaciół miała pułkownikowa, co nie było bezpieczne dla zwolenników dam, gdyż wojewodzina „wszystko przeciw nienawistnym sobie obrócić umiała”⁹⁹.

⁹⁵ J.I. Kraszewski, *Saskie ostatki*, s. 71.

⁹⁶ Tamże, s. 68.

⁹⁷ J.I. Kraszewski, *Skrypt Fleminga*, s. 37.

⁹⁸ Tenże, *Herod-Baba*, s. 150–151.

⁹⁹ Tenże, *Pułkownikówna*, s. 83–85.

Nierzadko jednak alkohol burzący krew prowadził do waśni. „Przybył gość, którego przyjąć należało, zaraz się brała pijatyka i luszyk wielki, po którym często i szable z pochew dobyto”¹⁰⁰ – powie narrator w jednej z powieści. Brać szlachecka miała w większości wygórowane poczucie własnej wartości, dużą też wagę przywiązywała do zachowywania utartych form. Dodatkowo przyzwyczajenia w bezceremonialnym postępowaniu z ludźmi niżej stojącymi w hierarchii społecznej¹⁰¹, co niejednokrotnie przenoszono na równych sobie pod względem urodzenia, sprawiało że łatwo było, szczególnie pod wpływem alkoholu, obrazić kogoś czy przypomnieć stare urazy. Nie brakowało nieporozumień, które mnożyły się razem z liczbą opróżnianych kielichów. Pisarz uwzględnił buńczuczność przodków, powiększającą się wraz ze wzrostem temperatury biesiadnych dyskursów, czemu dał wyraz chociażby w *Skrypcie Fleminga*. Przedstawił obraz biesiady zapustowej u podkomorzego Gintowta-Dziubińskiego, na której nie spodziewanie przybywający Serwacy Przebendowski trafił:

zaraz w sieniach na dwu szlachty, którzy z obnażonymi szablami przeciwko sobie stojąc, od czci, od wiary łajali się, drąc ku sobie, ale ich przyjaciele, tak napili, jak oni, rozwodzili i odciągali [...] W trakcie tego poważnili się, godząc tamtych, pan Celestyn Drużak z panem Jackiem Sagajłą i już szabel dobywali, gdy ich rozerwano. W wyniku nieporozumienia niejaki Minkiewicz, co się był wyrwał rozespany ze swoim veto przeciw Przebendowskiemu, [...] a który już jednego, trochę przyschłego guza na łbie miał, plunawszy w garść szabli dobył¹⁰².

Waśnie i spory wszczynane podczas libacji alkoholowych zwykle udawało się załagodzić; jeśli jednak ktoś czuł się bardzo urażony, wówczas dochodziło do pojedynków. Przykład kłótni rozpoczętej przy kielichu, a zakończonej na „ubitej ziemi”, zawiera też powieść *Wilczek i Wilczkowa*. Choć jej uczestnika, kilka razy już „omdlałego, po zbytnim użyciu trunku, z głową porąbaną, podrapanego”¹⁰³, przywożono do domu – bo jak mówi narrator – „chleb to był powszedni. Nikomu kresa przez łeb nie szkodziła, wielu do opamiętania pomogła”¹⁰⁴, to pojedynek z dependentem Otowińskim okazał się dla niego tragiczny w skutkach; butny Wilczek stracił w nim rękę.

Większość nieporozumień likwidowano na miejscu, bez formalności, gdyż prowadzenie spraw przed trybunałem było czasochłonne, kłopotliwe i kosztow-

¹⁰⁰ Tenże, *Wilczek i Wilczkowa*, s. 315.

¹⁰¹ Daniel Defoe pisał o szlachcicach polskich w 1728 r., że są to „najbardziej wyniośli, władczy i skłonni do zadawania zniewag innym”. Cyt. za: Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 162; szlachta traktowała lekceważąco chłopów i mieszczan, podobny stosunek mieli magnaci do drobnej szlachty. Stosunek magnata do „brata” szlachcica Kraszewski ukazał w kilku utworach. Temat ten podejmuje powieść *Na białskim zamku*, ukazująca Radziwiłła, który uchybiając mu w czymś szlachtę każe więzić w lochach swojego zamku, czy *Pulkownikówna*, gdzie księżna Radziwiłłowa – zazdrosna o urodę Tekli i urażona jej dumą – swoimi wpływami szkodzi Borkowskiemu.

¹⁰² J.I. Kraszewski, *Skrypt Fleminga*, s. 110–114.

¹⁰³ Tenże, *Wilczek i Wilczkowa*, s. 315.

¹⁰⁴ Tamże, s. 335.

ne¹⁰⁵. Także sprawa wywołana przez Minkiewicza miała swój finał jakiś czas po feralnej biesiadzie. Doszło do pojedynku, gdyż rozsierdzony szlachcic nie chciał odwołać wypowiedzianych po pijanemu słów, twierdząc, że „co u podchmielnego na języku, to u trzeźwego w myśli”¹⁰⁶.

Regularna pijatyka na takich ucztach doprowadzała biorących w niej udział do tego, że – jak pisał pamiętnikarz – często kończyli libację „wyzuci zupełnie z przyzwoitości”¹⁰⁷. Za panowania Augusta III pijackie ekscesy nieco osłabły, gdyż król, w przeciwieństwie do swojego sławnego z alkoholowych wyczynów ojca, nie nadużywał trunków. W kręgu zainteresowań drugiego Augusta były: polowania, malarstwo i teatr, „w żadnym prywatnym domu na ucztach nie bywał, rzadko z kim mawiał”¹⁰⁸ – pisał Adam Moszczeński w *Pamiętnikach do historii polskiej*.

Okazją do picia dla dawnych Polaków było przybycie gości, ale również przy ich odjeździe nie zapominano o kielichu. Kitowicz pisał: „na wsiadaniu do karety plac do pijatyki determinowano, tam musiał rad nierad wypić zdrowie ochoczego gospodarza, gospodyni, konsolacji, całej kompanii, i jeżeli przez czas uczyty nie zwałił się z nóg, to na pożegnaniu zostawał bez zmysłów”¹⁰⁹. Staropolskie pożegnania w swych utworach Kraszewski ukazywał wielokrotnie. Warto przy tej okazji przywołać postać przywiązanej do tradycji Szwalbińskiego – bohatera *Bratanków*, który nie wyobrażał sobie rozstania „na sucho” z goszczącym u niego znajomym, „bez strzeziennego, bez pożegnania rycerskiego, ze czczym żołądkiem? I suchym gardłem? Nie puszczyć” – mówił. I tak „napili się więcej, niż było potrzeba”¹¹⁰.

„Strzezienny”¹¹¹ kończył też uroczystości zaręczynowe Alojzego Brühla i Marii Potockiej w *Starości warszawskim*¹¹².

Pałace i dwory nie były jedynymi miejscami, gdzie spożywano alkohol. Z Bachusem zabawiano się także w gospodach i leżących przy traktach handlowych karczmach, zwanych „zajezdznymi” lub „gościńcami”¹¹³. Szlachta doby saskiej często odbywała dalsze i bliższe przejażdżki, mobilni są też bohaterowie powieści historycznych Kraszewskiego. Motyw podróży jest motywem konstrukcyjnym utworów pisarza, a motyw karczmy jest mu podporządkowany¹¹⁴.

¹⁰⁵ J.S. Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, s. 192.

¹⁰⁶ J.I. Kraszewski, *Skrypt Fleminga*, s. 146.

¹⁰⁷ J.S. Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, s. 187.

¹⁰⁸ A. Moszczeński, *Pamiętniki...*, s. 14.

¹⁰⁹ J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, s. 237.

¹¹⁰ J.I. Kraszewski, *Bratanki*, s. 267.

¹¹¹ Strzeziennie – toast staropolski, wznoszony przy odjeździe gości, nazwany tak, bo pito go w chwili, gdy odjeżdżający kładł nogę w strzeżenie; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 1114.

¹¹² J.I. Kraszewski, *Starosta warszawski*, s. 117.

¹¹³ B. Baranowski, *Polska karczma. Restauracja. Kawiarnia*, Wrocław 1979, s. 18.

¹¹⁴ W. Danek, *Powieści historyczne...*, s. 175–177.

Powieści dotyczące XVIII w. zawierają liczne obrazy przydrożnych gospód i zajazdów oraz miejskich szynków, w których zatrzymywał się podróżujący Sarmata i gdzie często napotykał znajomych. Spotkania braci szlacheckiej, zgodnie z panującym zwyczajem, odbywały się przy mocnym trunku. W karczmach dbających o szlachecką klientelę serwowano piwa różnych gatunków, wódkę zaprawianą przyprawami, importowane wina i miody¹¹⁵. Dla uboższej części społeczeństwa, jak podają znawcy tematu, w ofercie były alkohole gorszej jakości. Na ogół wybór napitków był dość duży.

W jednej z miejskich austerii¹¹⁶ Nowogródka zatrzymały się na czas procesu z Żywultem bohaterki *Pułkownikówny*. Tam też, po niefortunnej wizycie u księżnej Radziwiłłowej, wydały dla przyjaciół obiad, na którym nie zabrakło wina, a „biesiadnicy, usiłując pułkownikową rozchmurzyć, pili, śpiewali, wykrzykiwali, wiwaty spełniali”¹¹⁷.

W powieści *Za Sasów* warszawska gospoda – winiarnia Francuza Renarda – była miejscem, które wpływało na rozwój akcji utworu. Tam córka właściciela, Henrietta, widywała się z zakochanym w niej kupcem drezdeńskim, tu też odbywały się jej schadzki miłosne z tajemniczym oficerem, którym okazał się król August II¹¹⁸. W winiarni Renarda niejednokrotnie spotykali się starzy znajomi, zetknięci ze sobą dziwnymi zrządzeniami losu, jak np. Zachariasz Witke i Przebor. Ten pierwszy, chcąc zaspokoić pragnienie, wstąpił do szynku, gdzie

szlachta siedząca u stołu [...], snadź już tu długo biesiadująca, bo lica miała pałające i próżnych flaszek dosyć przed nią stało, [...] rozchodzić zaczęła, więc Witke, zajawszy miejsce u opróżnionego stolika, kazał podać butelkę wina i dwie szklanki, bo wiedział, że Przebor, choć już nie spragniony, nie odmówi zaproszeniu¹¹⁹.

Podobnie funkcjonowały karczmy na terenie Saksonii, w których pisarz kazał się zatrzymywać swoim bohaterom. W drezdeńskiej gospodzie „Pod Trębaczem” zakwaterował się na czas załatwiania interesów szlachcic Falbiński – bohater *Skryptu Fleminga*. Miejsce to było znane polskiej szlachcie, przybywającej z „prośbami, interesami i suplikami do saskiej stolicy”¹²⁰; można tu się było napić wódki i wina, spotkać krajan, ale też zawrzeć nowe znajomości.

¹¹⁵ B. Baranowski, *Ludzie gościńca w XVII–XVIII w.*, Łódź 1986, s. 15–16.

¹¹⁶ W miejscowościach, gdzie często nocowali podróżni, powstawały dość dużych rozmiarów karczmy, które w odróżnieniu od karczem zwykłych lub zajezdnych nazywano „austeriami”; cyt. za: B. Baranowski, *Polska karczma...*, s. 18.

¹¹⁷ J.I. Kraszewski, *Pułkownikówna*, s. 85.

¹¹⁸ Pierwowzorem powieściowej Henrietty Renard była Henryka Duval, córka kupca winnego pochodzącego z Francji, zamieszkałego w Warszawie w pobliżu zamku królewskiego, z którą August Mocny miał córkę Annę. Inna wersja podaje, że matka Anny nazywała się Renard i pochodziła z Lyonu. Król nie wykazywał zainteresowania losem córki aż do 1723 roku, kiedy to odnalazł ją i przedstawił władcy przyrodni brat Anny Fryderyk August hr. Rutowski. W roku następnym otrzymała nazwisko Orzelska, które przez nawiązanie do „orła” miało prawdopodobnie podkreślić jej urodzenie w Polsce. Postać Anny Orzelskiej pojawia się w powieści *Skrypt Fleminga*.

¹¹⁹ J.I. Kraszewski, *Za Sasów*, s. 69.

¹²⁰ Tenże, *Skrypt Fleminga*, s. 78.

W dobie saskiej nastąpiło w Polsce apogeum spożycia alkoholu; pijaństwo traktowano jako rzecz prawie naturalną, którą nie należało się gorszyć. Picie stało się obyczajową codziennością, która zrodziła przysłowia: „Człek nad apetyt jeść nie może, pić może” czy „Chłopska rzecz siła jeść, a siła pić – szlachecka”. Wiecelanie w życie tych maksym miało jednak swoje skutki.

Spożywanie dużej ilości mocnych trunków nadwierało zdrowie szlachty, prowadziło do chorób, a często nawet do zgonów. W twórczości Kraszewskiego temat chorób zajmował ważne miejsce. Sam pisarz nie cieszył się dobrym zdrowiem, aby je podreperować, często wyjeżdżał do uzdrowisk. W listach do bliskich sobie osób pisał o metodach leczenia swoich dolegliwości, niejednokrotnie żalił się na ich nieskuteczność¹²¹. Jak podaje Agnieszka Czajkowska, w nękających świat epidemiach widział autor kronik historycznych symptomy mającego nadejść końca świata¹²². Pisarz miał też silne przekonanie o dziedziczności niektórych chorób, a w autodiagnozach kładł szczególny nacisk na artretyzm¹²³. Choroba w życiu bohaterów Kraszewskiego podkreśla tragizm losu postaci bądź jest karą za niemoralne życie¹²⁴, jak to miało miejsce w przypadku pana zamku w Białej Podlaskiej. Źródłem zdrowia było dla pisarza uczciwe życie bez zbytków i rozpusty oraz umiarkowanie w jedzeniu i picu. Owego umiarkowania niejednokrotnie brakowało bohaterom utworów opisujących epokę saską.

Powieść *Na białym zamku* ukazuje ostatnie lata życia i zgon Hieronima Radziwiłła. Jego śmierć, według pisarza opierającego się na źródłach w postaci *Pamiętników* Marcina Matuszewicza, spowodowana była wylewem krwi do mózgu, czyli tzw. apopleksją, do czego przyczynił się nadużywany alkohol¹²⁵. Panów często nękały choroby układu krążenia oraz miażdżyca, które w połączeniu ze stresem doprowadzały do udarów, jak to prawdopodobnie miało miejsce u Radziwiłła. Magnat ten, wedle autora *Starej Baśni*, chorował na serce i, trapiącą szczególnie pijącą i przejadającą się magnaterię, podagrę, czyli dnę moczarną, co zdiagnozował powieściowy doktor Dubiski, gdyż „czasem przypatry-

¹²¹ A. Trepieński, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1986, s. 60.

¹²² A. Czajkowska, *Katastrofy Kraszewskiego (na podstawie korespondencji i podróży)*, [w:] *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J.C. Kałużny i A. Żywiołek, Częstochowa 2013, s. 363–364.

¹²³ T. Budrewicz, *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004, s. 71.

¹²⁴ Tamże, s. 77.

¹²⁵ J.I. Kraszewski, *Na białym zamku*, s. 226–233; okoliczności śmierci Hieronima Radziwiłła zostały zaczerpnięte z *Pamiętników* Marcina Matuszewicza, który pisał: „Nastąpiły imieniny księcia chorążego lit., dzień świętego Floriana, die 4 maii przypadające [...], na których księżę chorąży już był dosyć słaby, rzeźwił się jednak, prezentował się publicznie, ale ku wieczorowi barzej osłabł. Przecież go Dubiski, wielki doktor jego nadworny, jeszcze i z tej słabości wyprowadził, ale przestrzegał, aby pod utratą życia wstrzymał się a concubitu. Księżna chorążyna była przestrzeżona, ale księżę miał inną osobę. Nie wstrzymał się i potem w takie wpadł mdłości, że za nimi śmierć bliska nastąpiła” (M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego*, t. 2: 1758–1764, Warszawa 1986, s. 101).

wał się nogom księcia, które coraz dziwniej wyglądały, napęczniałe i martwe¹²⁶. Choroba będąca skutkiem nadużycia alkoholu dotknęła również bohatera powieści *Wilczek i Wilczkowa* – starego chorążego, który „pojąc gości, sam też węgryzna pił dużo i zaraz na nogi zapadł mocno, które gdy zaziębił puchlina do góry postąpiła¹²⁷”, doprowadzając go do zgonu.

Pijaństwo prowadziło do licznych niepożądanych następstw, wśród których nie należały do rzadkości gnębiące społeczność szlachecką, a uwiecznione na kartach powieści Kraszewskiego: nadwyżęcenie zdrowia, przewlekłe choroby, a nawet śmierć.

Upodobania i zwyczaje, którym patronował mitologiczny bóg wina, na dobre zagościły na polskim gruncie na początku XVIII stulecia. Powszechność picia, jak również złożone funkcje, jakie alkohol spełniał w sferze ówczesnych obyczajów, zostały przez pisarza barwnie nakreślone w utworach dotyczących owego czasu. Dowodem jego szczególnego zainteresowania XVIII wiekiem jest cykl powieści saskich, opisujących dzieje Rzeczypospolitej i Saksonii za panowania Wettinów.

Nie przez przypadek powieściopisarz skupił swoją uwagę właśnie na tym okresie historycznym. Wpływ na to miał niewątpliwie pobudzający wyobraźnię pisarza pobyt w Dreźnie oraz przypadające w roku 1872 stulecie pierwszego rozbioru Polski. Rocznica tragedii narodowej wywoływała dyskusje o przyczynach upadku państwa oraz pytania o drogę jego dalszego rozwoju. Według pisarza, jej początek powinno wyznaczać wszechstronne poznanie minionych dziejów, które zaowocuje tym, że historia stanie się „nauczycielką życia”. W jej pełnym rozumieniu – poza politycznym – ważny jest również aspekt kulturowy i obyczajowy.

Autor powieści o czasach saskich był doskonałym znawcą obyczajowości tej doby, stąd jego utwory wyraziście i prawdziwie ukazują cechy ówczesnej sarmackiej psychiki szlacheckiej, która wpłynęła na losy kraju.

Przyczyn upadku Pierwszej Rzeczypospolitej Kraszewski upatrywał nie tylko w podkreślanych przez historyków ekspansywnych dążeniach mocarstw zaborczych, ale również w charakterystycznym dla wielu ówczesnych społeczeństw europejskich rozluźnieniu obyczajów, przywarach polskiej szlachty i w postępowaniu magnaterii. Sarmata polski z rycerza broniącego ojczyzny stał się rycerzem broniącym kielicha. Zawężenie zainteresowań braci szlacheckiej do uciech

¹²⁶ J.I. Kraszewski, *Na bialskim zamku*, s. 192. Podagra była chorobą warstw uprzywilejowanych, gdyż u jej podłoża leżały: zbyt obfite jedzenie i picie oraz brak ruchu, na co nie mogły sobie pozwolić niższe warstwy społeczeństwa. Artretyzm zbierał swoje żniwo szczególnie w XVII i XVIII w., kiedy obżarstwo i pijaństwo osiągnęły swój szczyt. Przypadków ludzi borykających się z tą chorobą odnaleźć można wówczas bardzo wielu; o jednym z nich – kanclerzu Ossolińskim, pisał Krzysztof Opaliński już w poł. XVII w.: „Kanclerz haniebnie deficyt, pije i we dnie, i w nocy, a puchlina w nogach”. K. Opaliński, *Listy do brata Łukasza 1641–1653*, red. R. Polak, Wrocław 1957, s. 457.

¹²⁷ J.I. Kraszewski, *Wilczek i Wilczkowa*, s. 314.

z Bachusem przełożyło się na jej intelekt, a to zaowocowało brakiem orientacji politycznej i dbałości o sytuację w kraju. Upadku społeczeństwa polskiego w dobie panowania dwóch Wettinów dopełniło natomiast zepsucie obyczajów i sobiepaństwo magnaterii. Do możnowładców, mających największy wpływ na naród, skierowane są słowa jednego z bohaterów *Saskich ostatek*ów: „Któż ojcem rozpusty, jeżeli nie ci wasi elektorowie, których dwory stały otwarte jak szynkarnie, aby naród rozpojony rozum utracił”¹²⁸.

Ukazanie owego upodlenia miało być przestrogą dla tych Polaków współczesnych pisarzowi, którzy, podobnie jak ich przodkowie, uganiali się za wymyślną i kosztowną rozrywką, tracąc zdrowie i fortuny na pijatykach i hulankach, zamiast nieść pomoc rzeszom potrzebujących zesłańców, emigrantów, płacących wysoką cenę za podjętą o wolność ojczyzny walkę. Współczesność rodziła zjawiska, które stanowiły paralelę do czasów saskich, stając się motorem do poszukiwania przyczyn takiego zepsucia w przeszłości. Stąd gorzka refleksja pisarza:

Ja, co patrzę na rozkład naszego społeczeństwa, z każdym rokiem straszniejszy, cyniczniejszy – pisał w 1868 r. – jestem przybity na duchu nad wyraz. [...] Walczyłem tego roku wśród klęsk, wśród potrzeb przeciwko balom i hucznym zabawom, walczyłem obok mnie poczciwy ksiądz jeden [...] no i padliśmy, a bale szumią nam na urągowisko i jeden wieczór kosztował p-o M. z Poznania przeszło tysiąc talarów [...]. Cóż chcecie z takim, z pozwoleniem, gnojem zrobić?¹²⁹

Kraszewski wytykał więc nie tylko choroby moralne osiemnastowiecznego społeczeństwa, ale również utyskiwał na świat sobie współczesny – w swoich rodakach widział wady Polaków z minionej epoki.

Jego utwory pomagały i pomagają nadal poznawać obyczaje i mentalność przodków, co warunkuje zrozumienie dziejów narodu; obyczaj jest bowiem formą pamięci i porozumienia między ludźmi, istotnym przejawem doświadczenia. To on tworzy fundament trwania społeczeństwa oraz jego kultury, ta zaś formuje człowieka. Zatem świadomość tego, jak żył naród, pomaga zrozumieć jego los, wyciągnąć wnioski i przewidywać przyszłość. Miał tę świadomość Kraszewski, który kreśląc zwyrodniałe obyczaje za panowania dwóch Sasów, ukazywał niebezpieczeństwo wynikające z krótkowzroczności ludzi i konieczność zmian postaw potomków osiemnastowiecznych Sarmatów.

Bibliografia

Alkohol w kulturze i obyczaju, red. J. Górski, K. Moczarski, Warszawa 1972.
Baranowski B., *Ludzie gościńca w XVII–XVIII w.*, Łódź 1986.

¹²⁸ Tenże, *Saskie ostatki*, s. 262.

¹²⁹ Cyt. za: M. Grabowska, *Sądy Kraszewskiego...*, s. 169.

- Baranowski B., *Polska karczma. Restauracja. Kawiarnia*, Wrocław 1979.
- Bartoszewicz J., *Panowie niemieccy na dworze Stanisława Augusta. Wizerunki osób historycznych*, cz. 1, Warszawa 1952.
- Bockenheim K., *Przy polskim stole*, Wrocław 1998.
- Bogucka M., *Gest w kulturze szlacheckiej. Odrodzenie i reformacja*, t. 19, Warszawa 1971.
- Bogucka M., *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994.
- Bogunka M., *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław 1987.
- Bojarska N., Wiczorekiewicz B., *Dobra wieść niosą jeść*, Warszawa 1979.
- Budrewicz T., *Kraszewski – przy biurku i wśród ludzi*, Kraków 2004.
- Bystron J.S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa 1976.
- Czajkowska A., *Katastrofy Kraszewskiego (na podstawie korespondencji i podróży)*, [w:] *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. J.C. Kałużny i A. Żywiołek, Częstochowa 2013.
- Czapliński W., Długosz J., *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1982.
- Danek W., *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966.
- Dumanowski J., *Gorzałka, piwo i wino. Szlacheckie picie i jego materialna oprawa w XVIII wieku*, [w:] *Mędzy barokiem a oświeceniem. Radości i troski dnia codziennego*, red. S. Achremczyk, Olsztyn 2006.
- Encyklopedia historii Polski. Dzieje polityczne*, t. 1, red. J. Dziegielewski, J. Ekes, T. Krawczyń, Warszawa 1994.
- Gołębowski Ł., *Domy i dwory*, Warszawa 1830.
- Grabowska M., *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978.
- Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa 1985.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.
- Kraszewski J.I., *Brühl*, Warszawa 1967.
- Kraszewski J.I., *Herod-Baba*, Warszawa 1971.
- Kraszewski J.I., *Hrabina Cosel*, Warszawa 1988.
- Kraszewski J.I., *Na bialskim zamku*, Warszawa 1966.
- Kraszewski J.I., *Pułkownikówna*, Warszawa 1974.
- Kraszewski J.I., *Saskie ostatki*, Warszawa 1959.
- Kraszewski J.I., *Sąsiedzi, Wilczek i Wilczkowa*, Warszawa 1973.
- Kraszewski J.I., *Skrypt Fleminga*, Warszawa 1991.
- Kraszewski J.I., *Starosta warszawski*, Warszawa 1948.
- Kraszewski J.I., *Za Sasów*, Warszawa 1958.
- Kraszewski J.I., *Z siedmioletniej wojny*, Warszawa 1963.
- Kuchowicz Z., *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.
- Kuchowicz Z., *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1993.
- Kuchowicz Z., *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*, Łódź 1975.

- Kuchowicz Z., *Spożycie alkoholu i zagadnienie jego wartości w XVIII wieku*, „Studia z Dziejów Gospodarstwa Wiejskiego” 1967, t. 9, z. 3: *Pożywienie w dawnej Polsce*.
- Kuchowicz Z., *Wpływ odżywiania na stan zdrowotny społeczeństwa polskiego w XVIII wieku*, Łódź 1966.
- Łoziński W., *Życie polskie w dawnych wiekach. Wiek XVI–XVIII*, Jerozolima 1946.
- Maciszewski J., *Szlachta polska i jej państwo*, Warszawa 1969.
- Matuszewicz M., *Diariusz życia mego*, t. 1: 1714–1757, Warszawa 1986.
- Matuszewicz M., *Diariusz życia mego*, t. 2: 1758–1764, Warszawa 1986.
- Moszczeński A., *Pamiętnik do historii polskiej w ostatnich latach panowania Augusta III i pierwszych Stanisława Poniatowskiego*, Warszawa 1905.
- Opaliński K., *Listy do brata Łukasza 1641–1653*, red. R. Polak, Wrocław 1957.
- Staszewski J., *August II Mocny*, [w:] *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, red. Z. Stefanowska, J. Tazbir, Warszawa 1989.
- Trepiński A., *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1986.

Waszmościowie, na zdrowie! Obyczajowość bachiczna w powieściach dotyczących „epoki saskiej” Józefa Ignacego Kraszewskiego

Streszczenie

Autorka analizuje obyczaje „doby saskiej” przedstawione w utworach Józefa Ignacego Kraszewskiego, uwzględniając rodzimą tradycję bachiczną, która w XVII i XVIII wieku stanowiła istotny składnik życia, kultury i zwyczajów.

Kraszewski w powieściach o czasach saskich okazał się znawcą obyczajowości tej epoki (również tej związanej ze spożyciem alkoholu), a jego utwory wyraziście i prawdziwie ukazują cechy sarmackiej postawy, która zadecydowała o losach kraju. To właśnie w rozluźnieniu obyczajów autor powieści *Za Sasów* upatrywał jedną z przyczyn upadku Rzeczypospolitej. Jego utwory miały więc nie tylko odtwarzać minione czasy, ale również stanowić przestrożę dla współczesnych czytelników.

Słowa kluczowe: powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, tradycja bachiczna, kultura polska, obyczaje, szlachta, czasy saskie, XVIII wiek.

Bacchanalian customs. The way Kraszewski sees and presents them

Summary

A bacchanalian tradition plays a major role in J.I. Kraszewski's literary output, being a crucial element of and old Polish culture and habits. Kraszewski, an expert in feasting habits presented all traditions connected with alcohol consumption, 'przynuka' included. These times are extremely

interesting when we consider feasting with liquors. Daily life of an old-Polish character called 'Sarmata' brought many opportunities for dining with Bacchus; nearly each meeting was an occasion. A prevailing habit of drinking and the role of alcohol are colourfully described by the writer in his works concerning the given period, but also in the works concerning the time of the XVIII-th century. Kraszewski also expressed his opinion of those customs which according to him led to the fall of the Republic of Poland. Presenting this demoralization was to be a warning to all the author's contemporaries, as times present to him brought up to light occurrences which created a parallel to the Polish Saxonian times.

Keywords: J.I. Kraszewski's novels, Bacchanalian tradition, Polish culture, customs, gentry, Polish Saxonian times, XVIII-th century

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.14>

Piotr MITZNER

Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego

Jerzy Liebert a rosyjscy emigranci

Znamy oczywiście Jerzego Lieberta jako doskonałego tłumacza poezji rosyjskiej; myślę szczególnie o arcydziele przekładu, jakim są *Kroki komendora* Aleksandra Błoka. Mniej wiemy o kontaktach młodego polskiego poety z rosyjską emigracją w Warszawie na początku lat dwudziestych. Prawdopodobnie należał on (obok Leonarda Podhorskiego-Okołowa i Wacława Denhoff-Czarnockiego) do polskiego skrzydła grupy literackiej „Tawerna Poetów”, działającej w Warszawie w latach 1921–1925.

Warte uwagi są również późniejsze wypowiedzi rosyjskich emigrantów o poezji Lieberta. W 1929 roku w Berlinie, nakładem wydawnictwa Petropolis ukazała się obszerna antologia *Sowremiennyje polskie poety*. Ułożył ją Sergiusz Kułakowski, historyk literatury i krytyk, autor wydanej później znakomitej książki *Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej* (1939). Wszystkie wiersze przełożył, wówczas jeszcze rosyjskojęzyczny poeta Michał Choromański. Dobór autorów w antologii jest bardzo interesujący i, z perspektywy czasu, trafny. Otwiera ją Jan Kasprowicz, dalej mamy między innymi Tadeusza Micińskiego, Bolesława Leśmiana, Skamandra, awangardę (z Tadeuszem Peiperem i Julianem Przybosem), nawet Kwadrygę z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim. Każdemu poecie poświęcono notę wprowadzającą.

Oto, co o Liebercie, reprezentowanym tu *Romantycznością* (za pierwodrukiem w „Skamandrze” 1928, z. 56), pisał Sergiusz Kułakowski:

Jerzy Liebert jest bardzo młody, zapewne rozczytywał się w poetach „Skamandra”, u których uczył się formy wiersza i pokochał romantyczną poezję Juliusza Słowackiego. Świadczy o tym jego *Druga Ojczyzna* (1925) – tomik złożony z dwudziestu i jednego wiersza. Ale pierwszą miłością Lieberta była, niewątpliwie, poezja Tadeusza Micińskiego z jej mistycznym doświadczeniem życia. Pod niebem gwiazdzistym Micińskiego zrodziła się w duszy Lieberta skłonność do muzyczności wiersza. Pierwszy wiersz z tego tomiku stanowi „wyznanie wiary” poety, który wie, że ponad drogą mleczną, ponad błę-

kitem nieba jest jego druga ojczyzna. W tym życiu, z duszą pełną smutku poeta walczy o nią (*Druga Ojczyzna*). Dlatego nie ma dla niego tu na ziemi znaków, które by ułatwiły poszukiwania lub prowadziły do spełnienia marzeń. Wszystko co ziemskie wciela się w słowo, wszystko ma dźwięk, barwę, imię, ale burzliwa fala, wznosząca się w piersi i wyrrywająca się z ust cichym szmerem – jest bezimienna (*Słowo*). Liebert wie, że to najważniejsze dla niego słowo pozostanie niewcielone. Dlatego nie szuka dla niego imienia, barwy, dźwięku; umie słuchać ciszy, która jest „jak waza pełna / Po brzegi słodkiego płynu” (*Muzyka poranna*). To nie znaczy, że nie chce pracować nad materią słowa. Dobrze opanował formę sonetu, umie zbudować strofę na efekcie skróconych wersów, a przy tym zawsze jest przekonujący siłą swojej szczerości, niezależnością i oryginalnością pomysłów, co już samo w sobie jest wielką wartością (s. 152).

Kolejny tekst o Liebercie został opublikowany w czasopiśmie literackim „Now” w Tallinie, w numerze 8 z 1935 roku. Autorem artykułu *Jerzy Liebert (o polskim poecie)* był Lew Gomolicki. Po wojnie stanie się on, jako Leon Gomolicki, polskim krytykiem literackim, badaczem biografii Mickiewicza, a w końcu – wybitnym prozaikiem. W latach trzydziestych był, równie interesującym, poetą rosyjskim, publicystą, redaktorem gazet emigracyjnych ukazujących się w Warszawie. Kilkakrotnie przyjaciele (zapewne Rafał Marcełi Blüth lub Józef Czapski) wysyłali go na wypoczynek do Lasek. Tam zaprzyjaźnił się z Zygmuntem Serafinowiczem. Być może to z nim rozmawiał o Liebercie.

Tego lata spędziłem dwa tygodnie pod Warszawą w majątku Laski-Różana. To las iglasty; sosna, jodła, jałowiec; iglasty szum, iglasta cisza, iglaste tchnienie; pod nogami piasek, mech i wrzos. Jest to kolonia zakonu franciszkanek przy szkole dla niewidomych. I jest to miejsce, w którym nadal żyje (przez pewien czas mieszkał, a nawet pracował w Laskach) zupełnie realnie Liebert. Przez te dni, które tam byłem, rozmawiałem z nim, przybliżałem się do niego.

Powiadają, że myśli człowieka rozsiane są tam, gdzie mieszka. Wierzę w to: kiedy wracałem do dawno zapomnianych miejsc, znajdowałem tam swoje dawne myśli, wybijały i przynoszące nieoczekiwane owoce. Gdy odwiedzałem miejsca, w których mieszkali ludzie, których znałem, znajdowałem tam ich myśli (oczywiście, także wybijały) i obcowałem z nimi. Myśli Lieberta miały dość czasu, by wyrosnąć – zmarł w 1931 roku. Nie znałem go. Na fotografii, dołączonej do tomu jego wierszy zebranych, jest (dokładnie na rok przed śmiercią) roześmiany, spogląda spode łba, z kosmykiem włosów opadającym na czoło; na pulowerze wywinięty byronowski kołnierzyk.

Liebert umarł wcześniej. Urodził się w Częstochowie w 1904 roku (był rówieśnikiem nowego pokolenia rosyjskich poetów emigracyjnych). W czasie okupacji niemieckiej cztery lata przebywał w Moskwie. Wrócił do Warszawy, wstąpił na uniwersytet, ale nie ukończył studiów: musiał pracować, pojawiły się symptomy choroby. Nie znam dokładnie jego biografii, ale zdaje się, że żył w biedzie. Publikować zaczął w 1921 roku w „Drodze”, „Skamandrze” i „Wiadomościach Literackich”. Liebert zbliżył się do starszych od siebie Skamandrytów. Poezja polska przeżywała wówczas reakcję przeciw poezji romantycznej,

przeciw dziedzictwu pokoleń emigracyjnych. W trudnych latach budowania państwa, wojny w Rosję sowiecką, Skamander ośmielił się wystąpić z hasłami sztuki czystej. Ruch ten, z dwudziesto-, trzydziestoletnim opóźnieniem, zbliżony był do wystąpień Briusowa i Balmonta przeciwko poezji „obywatelskiej”. Niektórzy ze Skamandrytów znajdowali się wręcz pod wpływem rosyjskich „dekadentów”. Liebert był dalekim ogniwem w tym procesie. Odnosił się do grupy Skamandra (która, trzeba powiedzieć, formę wiersza wzniosła bardzo wysoko) jak rosyjscy symboliści do pierwszych „dekadentów”. Czymś głęboko nieuchwytnym, jakąś swoją istotą poezja Lieberta przypomina rosyjskiemu czytelnikowi poezję Błoka. On sam znał i lubił Błoka. Zdołał przetłumaczyć 8 wierszy, w tym jeden Jeana Cocteau, jeden Anny Achmatowej, pozostałe to wiersze Błoka.

Za życia wydał dwa tomiki wierszy: w 1925 r. – *Drugą Ojczyznę*, w 1930 r. – *Gusła*. W 1930 r. ujawniła się gruźlica. Pomoc przyszła za późno. Za stypendium i pieniądze od przyjaciół wyjechał w góry, do Worochty. Cały czas leczenia poświęcił pracy naukowej i literackiej. Spieszył się. Talent jego szybko krzepł i rozwijał się. Nigdy jeszcze nie pisał z taką precyzją i tak pięknie, przenosząc do wierszy swój los i swój świat – całe swoje otoczenie. To właśnie ten „koniec”, ten „finał”, o którym mówi Pasternak: „musi się w końcu jak w herezję / W niewiarygodną wpaść prostotę”¹. Z ostatnich dni Lieberta pozostała teczka brulionów. Niektóre teksty wybrał, przepisał na czysto. Błokowskim „słuchem” wsłuchiwał się we współbrzmienia swoich wierszy, układał sobie „kołysankę jodłową” – tak też zatytułował jeden wiersz. Jodłowy duch Worochty powinien był ocalić płuca, spokój powinien uleczyć, ale nic już nie mogło odroczyć zagłady „rozkładu kosmicznej meszki” – człowieka. Ataki śmierci Liebert opisuje prosto, nie oszczędzając siebie, z dystansu. Był już „poza sobą”, już był „nie z tego świata”. Niepokój, konwulsje otaczających go gruźlików wywoływały w nim cienką ironię, której zawdzięczamy w jego wierszach obrazy godne Goi. Na początku 1931 roku stan Lieberta szybko się poprawiał. Płuca udało się zaleczyć. Pojawił się „uśmiech” nadziei. Śmierć przyszła nagle. Gruźlica przerzuciła się na mózg...

Pozostałe po Liebercie wiersze, napisane w Worochcie, przyjaciele wydali w osobnej książce zatytułowanej *Kołysanka jodłowa*. To prawdziwa liryka, najczystsza pamiątka nowej porewolucyjnej poezji polskiej, ale to także coś więcej niż literatura. Poprzez wiersze dotknięcie tu żywego ciała.

W Laskach szukałem odosobnienia. Jodłowe tchnienie w jakiś tajemniczy sposób przynosiło mi wiersze Lieberta. Miałem jego książkę, ale nie mogłem czytać, dlatego że w iglastym szumie, gdy zamykałem oczy, jego głos był wyraźniejszy i silniejszy.

Wydaje mi się, że teksty te, zwłaszcza artykuł Gomolickiego, nie tylko świadczą o wielkiej empatii rosyjskich czytelników wobec poezji Jerzego Lie-

¹ B. Pasternak, *Fale*, przeł. W. Woroszyński, [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. i wstęp S. Pollak, Warszawa 1962, s. 167.

berta, ale są też zaproszeniem do komparatystycznej lektury, szukania miejsc wspólnych w lirycie polskiej i rosyjskiej pierwszej połowy XX wieku.

Bibliografia

- Gomolicki L., *Jerzy Liebert (o polskim poecie)*, „Now” (Tallin) 1935, nr 8.
Kułakowski S., *Pięćdziesiąt lat literatury rosyjskiej (1884–1934)*, Warszawa 1939.
Pasternak B., *Poezje*, oprac i wstęp S. Pollak, Warszawa 1962.
Sovremennye pol'skie poëty v očerkah S. Kulakovskogo i v perevodah M. Hormanskogo, Berlin 1929.

Jerzy Liebert a rosyjscy emigranci

Streszczenie

Autor opisuje jeden z epizodów biografii Jerzego Lieberta – jego relacje z kulturą rosyjską, by zachęcić przyszłych badaczy do podjęcia komparatystycznych badań w tym zakresie. To zainteresowanie Liebert przejął od nieco starszych Skamandrytów, także przecież miłośników poezji rosyjskiej, ale również kształtował je w kontaktach z Rosjanami. Świadectwem tych relacji są tłumaczenia wierszy Aleksandra Błoka i Anny Achmatowej, prawdopodobna przynależność do grupy literatów „Tawerna Poetów”, działającej w Warszawie w latach 1921–1925. Zainteresowanie to odwzajemniali rosyjscy emigranci, co potwierdzają publikacje wierszy Lieberta w czasopiśmie i antologiach wydanych w Berlinie i Tallinie.

Słowa kluczowe: biografia Jerzego Lieberta, tłumaczenia poezji rosyjskiej, grupa literacka „Tawerna Poetów”, publikacje rosyjskich emigrantów.

Jerzy Liebert and Russian emigrants

Summary

This is a record of the impression on the biography of Jerzy Liebert, induced probably by the two-weeks stay at Laski, the place of burial of the author of *Kołysanka jodłowa*. From the biography of the poet, the author recalls, first of all, his relations with Russian culture to encourage future researchers to undertake comparative studies on this subject. Liebert took over this interest from the slightly older Skamandrites (members of the Skamander group), after all, also the lovers of Russian poetry, but also developed it in his contacts with Russians. Evidence of these relations are his translations of the poems of Alexander Blok and Anna Akhmatova and his likely affiliation to the literary group “Tawerna Poetów” (“Tavern of Poets”) active in Warsaw in the years 1921–1925. This interest was reciprocated by Russian emigrants, as confirmed by publications in magazines published in Berlin and Tallinn.

Keywords: biography of Jerzy Liebert, translations of Russian poetry, “Tawerna Poetów” literary group, publications of Russian emigrants.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.15>

Iwanna PAWELCZUK

Ministerstwo Kultury Ukrainy

Narodowa Akademia Przywódców Kultury i Sztuki

Инспирация постимпрессионизма в практике авангардистов начала XX в. (на примере отдельных произведений К. Малевича)

Беспрепятственно проникая в культурный климат Российской империи рубежа XIX-XX веков, озон постимпрессионизма способствовал не только мировоззренческой переоценке проблем творчества, но и обновлению живописного метода. Следует учитывать, что, форсируя отстающее профессиональное развитие, К. Малевич искал кратчайшее расстояние между искусством прошлого и будущего. В этой аксиоме Новейшего времени, импрессионизм для К. Малевича стал связующей линией, которая соединила две точки в истории культуры. Если ситуация во Франции второй половины XIX в. содействовала постепенному усваиванию новшеств импрессионизма и неоимпрессионизма, К. Малевичу в первое десятилетие XX в. пришлось ускоренно нагонять пробелы собственного художественного самообразования и общероссийской культурной отсталости.

Поиск новых возможностей при изображении воздушной среды и солнечного освещения, получивший актуальность в практике импрессионизма, впервые интерпретировал цвет с позитивистской точки зрения, что свет – это сумма спектральных цветов. Таким образом, теория физики впервые предоставила научное обоснование искусству, которое со второй половины XIX века инспирировало в творчество „концептуальный” подход (лат. *conceptio* – система взглядов), то есть творец стремился изобразить не тождественную природе реальность, а собственное и субъективное понимание ее природы, что принципиально отличалось от академических норм. Елгар Франк отмечает, что „только за одно

десятилетие (1866–1876) импрессионисты полностью порвали с академической традицией прошлых веков”¹.

Если в импрессионизме время „выхватывалось”, и сиеминутный момент значил больше, чем вся жизнь, в постимпрессионизме солнечное освещение перестало играть документальную роль, а наполнилось метафорическим содержанием «источника жизни». Юлиус Мейер-Грефе конкретизировал такой взгляд: „С импрессионизмом [...] могло спорить только такое течение, которое не пользовалось чужими элементами, а искало синтез”².

Концепция синтеза по-разному интерпретировалась основоположниками постимпрессионизма. С одной стороны, предпосылки постимпрессионизма были заложены творчеством П.Сезанна, с другой – Ж. Сера, с третьей – П. Гогеном: „[...] если Сезанн в поисках устойчивого изложения проанализировал форму, то Сера – цвет. Сера рассчитывал, что его раздробленные мозаичные образы объединятся в уме в одно изображение”³. П. Сезанн классически „строил” постимпрессионизм „кирпич за кирпичем” а Ж.Сера надеялся, что эту грубую работу за него сделает мозг и соединит виртуальный образ в единое целое.

Почти всегда, упоминая о сезанновской тропе К. Малевича, исследователи его творчества оставляют в тени понимание того факта, что „сезаннизм” – это не автономное направление изобразительного искусства, а только разновидность постимпрессионизма, более востребованная в среде русского авангарда начала XX в.⁴ Отдельные произведения К. Малевича 1903–1910-х гг., которые приписываются учеными к „славянской” интерпретации импрессионизма, настолько неоднозначны, что могут рассматриваться как все еще актуальная тема искусствоведческих дискуссий. Краткий промежуток усваивания западноевропейского опыта начала XX века правомерней было бы рассмотреть как смену мировоззренческих переоценок ценностей, – от визуальных приоритетов импрессионизма к потребности преодоления этой „поверхности”, и к завершающей стадии формирования собственных убеждений – к фазе переоценки импрессионизма через выводы постимпрессионизма.

Если такие эксперименты, как *Весна – цветущий сад* (1904), *Весна* (1905–1906), без сомнений, можно отнести к импрессионистическому

¹ F. Elgar, *The Post-impressionists*, Phaidon 1977, s. 3.

² J. Meier-Graefe, *Julius. Impressionisten: Guys – Manet, Van Gogh – Pissarro – Cezanne*, München und Leipzig 1907, s. 147.

³ F. Elgar, *The Post-impressionists*, Phaidon 1977, s. 3.

⁴ І.А. Павельчук. *Теоретичні передумови поширення постімпресіонізму в експериментах українського авангарду початку XX століття*, [w:] *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, red. Л.В. Білоусової, Міленіум 2011, s. 10.

наследию К. Малевича, то, к примеру, *Цветочница* (1903), *Девушка без службы* (1904), *Портрет неизвестной* (1906) находятся в переходном состоянии от одной системы ценностей к другой. Картина *Цветочница* (1903) представляет редкий образец в истории искусства, когда в плоскости одного произведения одновременно вынуждены уживаться не две отличные манеры живописи, а два противоположных мировоззрения. Картина, хоть и не преднамеренно, но составлена из двух автономных художественных доктрин первого и второго планов. Первый план презентует самодостаточную полуфигуру девушки с корзиной в левой руке. Ее силуэтно очерченный образ изображен на фоне типичного для импрессионизма мерцающего в лучах солнечного света городского пейзажа, наполненного состоянием полуденной сутолоки. Второй план картины справедливой было бы назвать сценической декорацией, чем органичной средой обитания главной героини. «Вырезанная» из среды девушка, как нерушимый колосс, предстает на фоне „пририсованного” к ней бутафорного пейзажа, напоминая изображения курортных фотоателье, когда отдыхающие фотографируются на фоне «уже нарисованных» джунглей. Решение первого и второго планов противоречат друг другу. С одной стороны, зритель оказывается перед эмоционально нестабильным импрессионистическим пейзажем второго плана, где вибрирующее пространство среды растворяет очертания объектов в сиюминутности момента. С другой стороны, – образ первого плана, напротив, воплощает неподвижную стабильность. Моделировка „мерцания” на него не распространяется. Аппликативно вырезанная фигура прописана широкими плоскостями цвета, в некоторых местах фактически плоско – руки, корзина, юбка, а в других участках, с намеками условного объема, – шляпа, лицо, торс. Время на пейзаже второго плана можно отнести к полудню, что подтверждается общим состоянием нарастающей суеты и движением прохожих. По отношению к девушке время останавливается, тень от шляпки уже не документально фиксирует момент, а помогает обобщить загадочность образа, уводя взгляд в глубину. Эта же фигура могла бы стоять и при свете фонаря, и при сиянии северного сияния, – смена внешних обстоятельств уже была бы не в силах возмутить ее неуязвимую самососредоточенность и оформленную символическую образность. Живописное моделирование героини первого плана исходило не из импрессионистической, а из постимпрессионистической системы ценностей, потому что художник, неожиданно для себя самого, почувствовал силы для того, чтобы передать внутреннее, а не внешнее состояние.

Пробуя всевозможные направления рубежа XIX–XX вв., К. Малевич наощупь искал дорогу к себе. Однако, впервые он вплотную приблизился к идее будущего супрематизма через экспериментирование в области

постимпрессионизма в *Купальщицах* (1908)⁵. Как известно, в период 1872–1905 годов П. Сезанн создал сорок два варианта *Купальщиц*⁶. Если обобщить идею сезанновских исканий, то смысл гениального замысла сведется к извечной идее. Обнажив людей до первородного состояния, художник по-библейски упразднил все признаки их социального различия. Джон Клей высказывает гипотезу, что идея *Купальщиков* была навеяна ностальгией за годами юности, когда они с Э. Золя плавали обнаженными в реке Арку на юге Экса⁷. В своем «Новом Завете» искусства XX в. П. Сезанн взаимодополнил стихию Природы стихией людского племени. Люди – животные Земли, как Адам и Ева, уравниваются в правах с деревьями, рекой, небом, символизируя один из актов Творения.

Идея биологической самодостаточности человеческого бытия в Природе, выраженная в *Купальщицах* П. Сезанна, распространилась так быстро и была популярной темой искусства с конца XIX в. вплоть до первой четверти XX в. потому, что стала естественной защитной реакцией общества против навязывания интенсивно развивающегося технического прогресса. Широко известны произведения типологии *Купальщиц* рубежа XIX–XX веков: Ж. Сера *Купальщики* (1883), Э. Бернара *Купальщицы* (1887), П. Боннара *После купания* (1907), Ф. Валлоттона *Купание летним вечером* (1892–1893), П. Гогена *День богов* (1894), А. Майоля *Женщина на берегу потока* (1890), А. Море *Купальщики в Гавре* (1892). Марчел Брион анализирует «реплики» на тему *Купальщиц* в творчестве А. Дерена, Р. Дюфи, П. Пикассо⁸. Следуя за концепцией П. Сезанна, большинство авторов отражали материальную самодостаточность земного бытия, где функция человека ограничивается естественной природой.

В этом и состоит новаторское отличие *Купальщиц* (1908) К. Малевича от предыдущих версий, так как он впервые делает акцент на противоположной стороне бытия, на душе. Художник интерпретирует женщин в виде дематериальных нимф. Принципиальное отличие заключается в отсутствии у *Купальщиц* К. Малевича телесности. Художник рисует не плоть, как П. Гоген, и не стихию человеческой Природы, как П. Сезанн, но души. Намеренно ли изобразил художник женщин в виде белых античных статуй или у него это вырвалось случайно, подсознательно, но результат превзошел ожидания, т. к. изображая якобы тела (материальное), на деле – он изобразил их отсутствие (духовное). Он впервые отделяет сущность от предмета, а идею от формы, что впоследствии станет феноменологической концепцией супрематизма⁹. Как

⁵ Tamže, s. 13.

⁶ M. Brion, *Cézanne*, London 1974, s. 28.

⁷ J. Clay, *L'impressionnisme*, Milan 1971, s. 4.

⁸ M. Brion, *Cézanne*, s. 82.

⁹ А. Курбановский, *Малевич и Гуссерль: пунктир супрематической феноменологии*, s. 329.

мы отмечали, свою идею абстрактного понимания искусства, К. Малевич облек в объективную форму квадрата. В этом подходе мы усматриваем атавистические рудименты древнегреческой культуры, в которой семантическое значение понятия „idea” (не материальное) эквивалентно понятию «eidos» – вид, образ, образец (материальное)¹⁰. Как мы видим, античная ориентация к „оформленности”, к гилеморфизму (греч. hile – материя, morphe – форма) способствовала материальной интерпритации мира, провоцируя приоритетность объективной формы и реализма, что и сказалось на дальнейшем развитии всего европейского искусства до XX века. Античная дихотомия (греч. dichotomia < dicha на две части + tome пересечение) тела и духа, сформулировала вопрос о том, что первичней, материальное или духовное, содействуя развитию идеализма. Следствием идеализаций *Купальщиц* К. Малевича стала автономия духа и тела, обнаруживая имплицитное (лат. implicare – переплестать) присутствие греческого неоплатонизма в творчестве авангардиста. Неоплатонические *Купальщицы* К. Малевича подводят итог античным симпатиям П. Сезанна и гогеновскому синтетизму одновременно, так как в этом произведении опосредованно осуществляется индетерминация (лат. In...+ determinatio – ограничение, предел) времени, которое исчезло с картины и кросскультурный подход „через века” гогеновскими шагами.

Для разъяснения напомним, что П. Гоген рисовал в одной картине, с одной стороны – современных ему людей, с другой – языческих дикарей по природе, с третьей – увенчанных христианскими нимбами, с четвертой – живописное изложение сочетало французскую школу живописи с изобразительными канонами японской культуры. То есть, П. Гоген „миксовал” любое понравившееся ему время, любую религию, соединяя в творчестве то, чему не суждено быть в жизни, – доктрины язычества и христианства, использовал одновременно европейскую и восточную традиции живописи. Соединение всех частей вместе обеспечивало „синтетический” подход. Рецепции творчества П. Гогена присутствуют в *Купальщицах* К. Малевича из-за предрасположенности к идеализациям, так как К. Малевич переоценивает бытовую группу купальщиц до собирательного художественного вывода о неземном „идеале”. Соединение вымысла и реальности происходило от неокантианского учения о том, что творчеством художник должен компенсировать несовершенство мира¹¹. Постулат «двойственной» реальности декларировал творческий акт, как сумму очевидного и субъективного начал. Эти идеи широко распространились в России как раз в момент творческого становления К. Малевича, провоцируя его развитие. Образам

¹⁰ І. Павельчук, *Художні моделі реактивації абстрактного живопису в Україні (1980–2010)*, Харків 2010, s. 50.

¹¹ Tamže, s. 36–39.

К. Малевича впервые удалось вырваться из оков материальности XIX в. и перейти в новое измерение XX в. Важно отметить, что именно эта постимпрессионистическая работа предвосхищает появление будущего супрематизма – отделение предмета от его содержания, а идеи от формы.

На рубеже XIX–XX веков популярность творчества П. Сезанна, П. Гогена и Ван Гога содействовала переосмыслению отдельных жанров – натюрморта и портрета. В интерпретациях французских постимпрессионистов ограниченная бытийность натюрморта переосмыслилась до формата философски оформленной идеи большого искусства. Эмансипация общественных взглядов обращает элементарные предметы и людей, ничем не выдающихся, в объекты самодавяющей культурной важности. В поисках новой естественности прогрессивная манера живописного письма раскрепощается, становится намеренно грубее и сосредотачивается на поиске социально соответствующих ей героев демократического времени – прачек и полотеров. Жанр натюрморта обогащается самобытными концептами. Строгая упорядоченность и монументальная сдержанность сезанновских натюрмортов представляет мир материальных предметов через призму основ миростроения, конструктивно. Область эмоций обогащается романтикой экзотической свежести натюрмортов П. Гогена. В противовес П. Гогену, натюрморты Ван Гога возвысили повседневность, придавая пафос обычным вещам. Картофель, который не смел надеяться на то, что станет объектом художественного внимания, неожиданно переоценился до масштаба символической идеи, олицетворяя бедность и мужество одновременно.

Натюрморт (1910) К. Малевича из коллекции Государственного Русского Музея обнаруживает признаки практического применения принципов постимпрессионистической выразительности. В поисках оригинальных формальных развязок автор останавливает творческий выбор на квадратном формате композиции. Новизна эстетического впечатления достигается благодаря условной декоративной плоскостной моделировке предметов, объединенных ритмом непрерывного сецессионного узора из фруктов, ваз, листвы, которые становятся элементами общего орнамента. Достижением произведения является осознанный отказ от трехмерного пространства евклидовых постулатов. Пространство натюрморта решено в двухмерном измерении неевклидовой геометрии Римана, которая получила широкую известность в Европе на рубеже XIX–XX веков. Впечатление объемности предметов достигается благодаря формальному разделению на свет и тень. Изображая условный объем фруктов, К. Малевич прописывает тень красным, а свет – желтым, которые своей хроматической насыщенностью соотносятся с тональностью темного и светлого. Третье измерение пространства – полутон – отсутствует. Отдельные предметы – красный перец, белая ваза и черный

кувшин обобщаются до универсального значения, написанного через единственный цвет – красный, белый, черный. Подсознательно этот язык символического воздействия ориентирует на метафорическое восприятие образов Любви, Жизни и Смерти. Как видим, система ценностных приоритетов четко определяет доминанту и самодостаточную выразительность цвета. Постановка колористической задачи отличается радикальной ясностью, поставленных целей. Художник строит колорит на противопоставлении полихромии фруктов – свету, интерпретированному через образ горизонтальной белой вазы, и тени, которую олицетворяет черный вертикальный кувшин. Ситуация в цвете фактически сводится до традиционного минимума фольклорной образности: три основных цвета – красный, синий, желтый, соединенные дополнительным – зеленым, противопоставляются белому и черному тону. Драматургию природной оппозиционности цвета – тону можно соотнести с символическим противостоянием красочного бытия черному вакууму смерти. Этот метафорический подтекст заложен в народной вышивке, где функцию света и самой жизни исполняет белое полотно домотканного рушника. Композиция натюрморта отличается аналитической продуманностью и законченностью мысли. Развязка сюжета изображена в оптическом центре картины, ниже и правей формального пересечения диагоналей квадратного формата. Сопоставление света и тени усиливается благодаря оптимизации белого, который со всех сторон окружается массой открытого цвета. Предметы натюрморта К. Малевич обводит цветным контуром, применяя постимпрессионистический прием клуазонизма. На заре постимпрессионизма, убегая от импрессионистической дробности, П. Гоген оказался в бесплатной мастерской под открытым небом, где ослепляющее солнце Таити расплавilo мелочные нюансы умеренного климата Европы, сгустив концентрированные значения цветов. Яркий цвет самостоятельно фиксировал границы пятна, впоследствии колористическая плоскость стала обводиться линией, что способствовало появлению нового стиля локальными пятнами, названного клуазонизмом¹². Новшество, используемое в практике французского постимпрессионизма активно применялось К. Малевичем.

Концепция гогеновского портрета нашла отражение в знаковом *Автопортрете* (1910) К. Малевича, из собрания Третьяковской галереи. Главный герой становится центром эмоциональной тематической композиции. Подобную подачу образа мы встречаем в автопортрете П. Гогена в образе Христа в картине *Христос в Гефсиманском саду* (1889) из Галереи искусств Нортон. Прием, когда автор окружается атрибутами своего внутреннего мира, способствовал удвоению метафорической

¹² В.Г. Власов, *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*, т. 7, 2007, s. 508.

убедительности образа. Художник предстает перед судом общества, как Творец на фоне своих Творений, своей судьбы, своей харизмы. Красный цвет женских фигур, на фоне которых изображает себя К. Малевич, вернул в картину материальную убедительность, от которой автор раньше отказался в белых *Купальщицах* (1908). Однако и в этой версии женское тело интерпретируется не как гогеновская живая плоть, а переводится в сферу метафор, символизируя огонь, страсть, бешеную энергию, которая тщательно спрятана за холодным взглядом К. Малевича. Портрет показывает две стороны автора, внешнюю, видную всем, и внутреннюю, о которой знает только он один. В этом приеме заключается синтез объективного и субъективного, он предполагает за собой гогеновский „синтетизм”. Материальность фигур удается перевести в сферу условных категорий благодаря общей условности решения второго плана, который должен был дополнять информацией, но не отвлекать от главной идеи первого плана. В этом развитии гогеновской интерпретации есть шаг вперед не только по отношению к творчеству П. Гогена, но и шаг назад, по отношению, к себе. Знаток искусства Гюйсманс высказался об «Этюде обнаженной натуры» (1881) П. Гогена: „Плоть вопиет. [...] Это красная от крови эпидерма, под которой трепещут нервные волокна”¹³. Нозматические (греч. *poesis* – мышление, поема – акт мышления) представления К. Малевича отказывались от концепции телесной достоверности, как от проявления отжившего мещанства прошлых веков. Используя красный цвет при изображении женских фигур, художник привнес стихийность творческого порыва и экзотику юга, не посещая Маркизских островов.

Литература

1. Власов В.Г., *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т.* – СПб: Азбука-классика, 2007. – Т. 7 : П.
2. Грицак Е.Н., *Энциклопедия импрессионизма: мастера, предшественники, последователи*; [отв. ред. Л. Ключник], – М.: Эксмо, 2003.
3. Курбановский А., *Малевич и Гуссерль: пунктир супрематической феноменологии* // Историко-философский ежегодник. – М. : Наука, Институт философии РАН, 2006.

¹³ Е.Н. Грицак, *Энциклопедия импрессионизма: мастера, предшественники, последователи*, Эксмо 2003, s. 25.

4. Малевич К., Собр. соч.: В 5 тт.; отв. ред. и вступ. ст. А.С. Шатских]. – Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995.
5. Павельчук І.А., *Теоретичні передумови поширення постімпресіонізму в експериментах українського авангарду початку ХХ століття*, „Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.” з ред. Л.В. Білоусової – К.: Міленіум, 2011. – № 27, с. 9–16.
6. Павельчук І., *Художні моделі реактивації абстрактного живопису в Україні (1980–2010): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 «образотворче мистецтво»*, Харків, 2010.
7. Brion M., *Cézanne*, Académie Française, London 1974.
8. Clay J., *L'impressionnisme* [Textes réunis avec préface de René Huyghe de l'Académie française, professeur au Collège de France], Milan 1971.
9. Elgar F., *The Post-impressionists*, Phaidon 1977.
10. Meier-Graefe J., *Impressionisten: Guys – Manet, Van Gogh – Pissarro – Cézanne*, München und Leipzig: R. Piper and coverlag, 1907.

Inspiracja postimpresjonizmu w praktyce awangardystów początku XX w. (na przykładzie niektórych dzieł K. Malewicza)

Streszczenie

Artykuł prezentuje wpływ francuskiego malarstwa postimpresjonistycznego na twórczość, żyjącego w Rosji, Kazimierza Malewicza. Miało ono duże znaczenie dla kształtowania się jego koncepcji suprematyzmu. Malarstwo Malewicza dążyło do minimalizmu, wprowadzało w obręb sztuki fizyczne teorie na temat natury światła. Światło stawalo się nie tyle narzędziem widzenia świata, ile jego metaforą. Przykładem na godzenie francuskich tradycji malarskich z nowatorstwem Malewicza jest obraz *Kwiaciarka* z 1903 roku, ukazujący dwa przeciwstawne sposoby widzenia świata, artykułujące się w dwóch planach obrazu. Zbliżenie do idei przyszłego suprematyzmu nastąpiło w obrazie *Kapiące się* z 1908 roku, zastępującym koncepcję cielesności P. Cézanne'a znaczącym odmaterializowaniem głównych postaci. Obraz jest również przejawem recepcji malarstwa P. Gauguina. Wyrazistym dowodem wpływu malarstwa francuskiego twórcy na Malewicza jest jego *Autoportret* z 1910 roku (*Żółty Chrystus*).

Słowa kluczowe: neokantyzm, idealizm, postimpresjonizm, awangarda.

The Post-impressionism inspirations in the practice of the Avant-garde XX. (analysis of individual works of Malevich)

Summary

In this article is considered process of integration of principles of the European Post-impressionism of the end of 19-th centuries into the cultural space of the Ukrainian Art of the 20-th centuries. Historical background of the concept of The Post-impressionism distribution associated with the German idealist philosophy of the direction of the second half of the 19th century – Neokantianism.

Keywords: Neokantianism, Idealism, Post-impressionism, Avant-guard.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.16>

Joanna ŚLÓSAŃSKA

Uniwersytet Łódzki

Między „ja” a tożsamością kolektywną w tekstach polskich migrantów przebywających w Wielkiej Brytanii i Irlandii po roku 2004¹

Analizując – w kontekście wzorów tożsamości indywidualnej i zbiorowej – trzecią falę emigracji polskich artystów do Londynu, Tomasz Ferenc podkreśla, iż „przejsie, które nastąpiło pomiędzy pierwszą a ostatnią falą migrantów, oznacza dopełnienie zmiany między diasporą polityczną i niepodległościową a diasporą ekonomiczną oraz transformację w stronę migracji transnarodowych”². Jedną z najbardziej znaczących cech trzeciej fali polskiej migracji jest komunikacja literacka, wykorzystywana i podkreślana również przez samych autorów jako narzędzie rozwoju wewnętrznego i specyficzna droga samoedukacji. Autorami tekstów (powieści, dzienników, opowiadań, esejów, reportaży, liryki) są najczęściej młodzi absolwenci studiów humanistycznych (polonistyka, filozofia, dziennikarstwo i komunikacja społeczna, marketing i zarządzanie), ale także osoby starsze z wykształceniem zawodowym (hotelarstwo, pielęgniarstwo, leśnictwo, geologia). Niektórzy z autorów debiutowali jeszcze przed wyjazdem do Wielkiej Brytanii i Irlandii, publikując w Polsce przed 2004 rokiem zbiory wierszy, opowiadania, powieści. Na migracyjną twórczość zarówno debiutantów, jak: autorów wcześniej już znanych otworzyły się liczne, niekiedy niszowe, polskie wydawnictwa, co jest fenomenem społecznym, wskazującym na zmiany w konstruowaniu interakcyjnego „pola literackiego”. Dla wydawców to nie *habitus* twórców (ich aktualna pozycja w środowisku literackim, umiejętności formalne, wykształcenie) okazuje się istotny, lecz wspólny temat, który podejmują, kształtując tym samym swoistą *narracyjną communitas* – wspólnotę osób opisują-

¹ Projekt został zrealizowany ze środków NCN przyznanych na podstawie decyzji: nr DEC 2011/01/B/HS2/05/120.

² T. Ferenc, *Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Łódź 2012, s. 190.

cych migracyjną rzeczywistość, w której podjęli próbę realizacji swoich celów i potrzeb.

Standardową sytuacją biograficzną, prezentowaną w tekstach migrantów jako sytuacja inicjująca ciąg zdarzeń, jest ekonomiczne wykluczenie z dotychczasowej wspólnoty. Jak napisał w swej opowieści Gruchawka (doświadczony 57-letni robotnik i twórca z Dolnego Śląska, murarz, stolarz, górnik, aktualnie drwal, autor kilku tomików wierszy, prozy, dramatów): „Emigrant to człowiek mówiący milczeniem, że w jego ojczyźnie skończyły się pomysły na zupełnie *nic*”³. O dynamice zależności między twórczymi i adaptacyjnymi umiejętnościami jednostek/wspólnot decyduje interakcja symboliczna – sfera znaczeń i wartości przypisywanych konkretnym celom czy obiektom. Jerzy Pawłowski, z wykształcenia geolog, który pracował w swoim zawodzie nieco ponad rok, został emigrantem na skutek zbiegu okoliczności. „Przed wyjazdem – pisze Pawłowski w liście z 24.10.2012 r. – prowadziłem we Wrocławiu kiosk warzywny. Nie był zbyt dochodowy, więc miałem wiele czasu. Kupiłem elektryczną maszynę do pisania i w ciągu dziesięciu lat prowadzenia kiosku napisałem siedem powieści, obsługując ludzi i zarabiając na życie”. Pawłowski jest autorem czterech zbiorów tekstów: *Poza domem, Impresje, Bajki, Ku przestrodze... Opowiadania*⁴. Zbiory te powstały podczas trwającej od jedenastu lat emigracji autora do Londynu.

Podstawową funkcją autonarracji stosowanych przez polskich migrantów jest rekonstruowanie osobistej tożsamości w figurze podmiotu mówiącego. Autonarracja to forma organizacji doświadczeń, symboliczne odtwarzanie porządku wobec strumienia chaotycznych zdarzeń. W efekcie autonarracji (za pośrednictwem różnych form monologu wewnętrznego) pytanie o własną tożsamość prowadzi do tworzenia spójnej wypowiedzi, w której kreowana „wersja ja” podtrzymuje ciągłość i stabilność osobistą, blokuje negatywne emocje poprzez zamknięcie się na destrukcyjne formy „ja”, a przede wszystkim – przywraca poczucie godności⁵. Pamięć epizodyczna, jako narracja o zdarzeniach przeszłych, reprezentowana jest w sekwencjach zdarzeń, angażujących „ja emocjonalne”. W konfrontacji z zagrożeniem (utrata poczucia godności, utrata pracy) wydobywane jest tło wcześniejszych przeżyć i doświadczeń.

1. Nowa rasa Eastern European

Dokonując identyfikacji wspólnoty migracyjnej, Adam Miklasz w swojej powieści *Polska szkoła boksu* wprowadza sarkastyczną sygnaturę słowiańskich

³ R.A. Gruchawka, *Buty emigranta*, Warszawa 2007, s. 71.

⁴ J. Pawłowski, *Poza domem*, Tolkmicko 2010; tegoż: *Impresje*, Tolkmicko 2011; *Bajki*, Tolkmicko 2012; *Ku przestrodze... Opowiadania*, Tolkmicko 2012.

⁵ Na ten temat zob. H. Gasiul, *Monolog czy dialog? Refleksje nad kryteriami oceny jakości rozwoju „ja”*, [w:] *Polifonia osobowości. Aktualne problemy psychologii narracji*, red. E. Chmielnicka-Kuter, M. Puchalska-Wasył, Lublin 2005, s. 33–50, odwołanie: s. 42–43.

migrantów – „Nowa rasa Eastern European”⁶. Piotr Czerwiński tak rozwija tę sygnaturę: „Czy my jesteśmy różni / Nie, sakra, not At all. Tylko nasze nazwiska się różnią, ale to nie ma znaczenia, bo i tak nikt oprócz nas nie potrafi ich wymówić. Jesteśmy zgrają jednej osoby, która dostała jednego wspólnego kopa w dupę”⁷.

W procesach migracyjnych, czyli przenoszeniu się, przemieszczaniu, przejazdach z miejsca na miejsce istotne są (dosłownie i metaforycznie) zarówno rozpoznane/podtrzymywane przejścia (połączenia, pasaże), jak i szczeliny, pęknięcia, utrata ciągłości czy spójności. Typowe problemy wynikające z przebywania jednostek i wspólnot w przestrzeni przejściowej to niestabilność ich tożsamości aksjologicznej, biograficznej i społecznej. Niestabilność taką generuje systematyczna niezgodność oczekiwań wobec sytuacji interakcyjnej. Dotyczy to zwłaszcza przymusu reaktywnego zachowania, które staje się niezgodne z ukonstytuowanym we wcześniejszym doświadczeniu obrazem wewnętrznego „ja”, np. praca poniżej zdobytych kwalifikacji (wykonywane przez polskich migrantów z wyższym, humanistycznym wykształceniem zawody to często prace sprzątaczy, hotelarzy, kucharzy, opiekunek dzieci i osób starszych, sprzedawców, obsługi w pubach). Negatywne sytuacje interakcyjne pogłębia również niemożliwość przeciwstawienia się pracodawcy ze względu na groźbę utraty finansowego minimum oraz niemożliwość pełnego zaangażowania emocjonalnego w nowe związki ze względu na pozostawione w kraju rodziny, będące przedmiotem stałej troski i tęsknoty migrantów. W efekcie narasta doświadczenie anomii (w tym anomii interakcyjnej), czyli biograficznego i społecznego bezładu. Próby przeciwstawienia się anomii to początkowo stadium rozpoznania teraźniejszej, własnej i wspólnotowej (etnicznej zazwyczaj) tożsamości. Od takiego też rozpoznania rozpoczynają najczęściej migracyjni twórcy akcję swoich utworów. Jacek Ozaist, autor opowiadania *Wyspa obiecana*, pisze na wstępie swojego tekstu: „Wziąłem długopis – taki ładny, z napisem *Poland* oraz orzełkiem na skuwce – i zatrzymałem się w pół zdania. Uczciwie przyznam, że już nie wiem, kim jestem. Wiem za to doskonale, kim byłem, bo tak się składa, że gdzieś po drodze umarłem i teraz rodzę się na nowo”⁸. Migracyjny motyw ponownych, traumatycznych narodzin wprowadza także Ryszard Adam Gruchawka w powieści *Buty emigranta*, stanowiącej opowieść o pracy na farmie w Irlandii: „Wszyscy bez wyjątku rodzimy się nadzy. Podobnie jest z człowiekiem, który przybywa na obcą ziemię: jest pozbawiony prywatności i poczucia godno-

⁶ A. Miklasz, *Polska szkoła boksu*, Kraków 2009, s. 25.

⁷ P. Czerwiński, *Przebiegum życia, czyli kartonowa sieć*, Warszawa 2009, s. 164.

⁸ J. Ozaist, *Wyspa obiecana*, [w:] *Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji. Konkurs Literacki Polish Books*, Londyn 2007, s. 21–53, cyt. s. 21. Autor *Wyspy...* to w przeszłości szef małej firmy, absolwent filmoznawstwa UJ, aktualnie DJ, związany z Ha!artem, autor tomiku *Pesymfonia* (2003), powieści *Podstawiony* (2005), opowiadań *Szorty* (2007).

ści”⁹. I podobnie konstatuje Piotr Czerwiński w opisach codziennej sytuacji migranta podejmującego walkę o przetrwanie: „rodzisz się-umierasz-rodzisz się-umierasz”¹⁰.

Iwona Słabuszewska-Krauze (dziennikarka) w powieści *Hotel Irlandia*, podejmując również motyw utraty tożsamości, pisze: „Nie jestem tą osobą, którą powinnam być. Nie tam, gdzie trzeba być. Nie tak, jak trzeba być”¹¹. W jej narracji istotne są także dwa inne motywy – niewspółmierności rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej oraz zakłócenia relacji do najbliższego otoczenia. Okazuje się, że dobra pensja nie gwarantuje satysfakcji w obliczu utraty poczucia tożsamości, intensyfikowanego codziennym, monotonnym wypełnianiem obowiązków zawodowych, co z kolei stymuluje poziom napięcia między subiektywnym i obiektywnym aspektem tożsamości, prowadząc do odczucia sytuacji krytycznej. Brak autonomii i jakichkolwiek możliwości realizacji potencjału decyzyjnego przekłada się na walkę o jakość sytuacji lokalnych – walkę o niedotykalność „mojego” kubka, o miejsce, na którym ma leżeć „moja” serwetka czy o skrawek przestrzeni w łazience, gdzie ma leżeć „moja” szczoteczka do zębów¹². Rozpoznawane przez autorkę *Hotelu Irlandia* napięcie między „ja/moje” i „ty/twoje”, „wy/wasze” w małych wspólnotach migrantów to charakterystyczny syndrom rozdźwięku między pragnieniem kontaktu (przynależności, wspólnoty, jedności lub współdziałania) oraz dążeniem do umacniania siebie (samoobrony, ekspansji, samoaktualizacji lub osobistego rozwoju)¹³. Przynależność grupowa jest więc źródłem zarówno wsparcia, jak i konfliktów oraz tendencji do autonomizacji, ponieważ tożsamość grupy uwyrażnia podobieństwo i zarazem konkurencyjność jednostek walczących o dostęp do tych samych, pożądanych, dóbr.

Podstawowy system wartości akceptowany, a zarazem silnie podważany i krytykowany w polskiej literaturze migracyjnej obejmuje wartości prestiżowe (dążenie do osiągnięcia wysokiej pozycji w hierarchii społecznej) utożsamiane z wartościami materialnymi (nadawanie znaczenia dobrom konsumpcyjnym, statusowi ekonomicznemu, zdobywaniu pieniędzy)¹⁴. Magdalena Zimny-Louis w powieści *Ślady hamowania*, pisze „Mam nadzieję, że masz najnowszy telefon komórkowy, markowe ciuchy, drogi zegarek i foto jakiegoś luksusowego auta,

⁹ R.A. Gruchawka, *Buty emigranta*, s. 67.

¹⁰ P. Czerwiński, *Przebiegum...*, s. 69.

¹¹ I. Słabuszewska-Krauze, *Hotel Irlandia*, Warszawa 2006, s. 23.

¹² Tamże, s. 113, 143.

¹³ H.J.M. Hermans, *Self jako zorganizowany system wartościowań*, [w:] *Wykłady z psychologii w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, t. 5, red. A. Januszewski, Z. Uchnast, T. Witkowski, Lublin 1991, s. 387–409; P. Oleś, M. Puchalska-Wasył, *Tożsamość narracyjna czy ja polifoniczne*, [w:] *Polifonia osobowości...*, s. 51–64.

¹⁴ Mariusz Derengiewicz podkreślił ten rodzaj identyfikacji wartości tytułową frazę swojego opowiadania – *Na Wyspy zbić fortunę*, [w:] *Wyfrunęli. Nowa emigracja o sobie*, Łomża 2011, s. 9–14. Podobnie Adam Miklasz, który w *Polskiej szkole boksu* (dz. cyt, s. 27) przywołuje migracyjny mit „uskładania upragnionego tysiąca funtów”.

jakim jeździsz po Stanach, bez tego wszyscy uznają, że ci się w życiu nie udało”¹⁵. Jest to pouczenie narratorki kierowane do znajomego wybierającego się do Polski. Strategiom osiągania owych wartości towarzyszy nastawienie hedonistyczne. Poszukiwanie przyjemności stanowi rodzaj kompensacyjnej regulacji napięć i konfliktów, niwelacji przykrych stanów, chwilowego przynajmniej doświadczenia życia bez dystrakcji. Zaangażowanie emocjonalne wyraża się w opisach łatwego odblokowywania stanów uniesień, szczęścia, lęku, cierpienia. Stany te intensywnie powtarzają się czy też raczej są podświadomie odtwarzane w tendencjach do wiązania się z różnymi osobami, bowiem dają (mimo wszystko) poczucie wspólnotowych więzi¹⁶.

2. Motywacyjne fabuły w tekstach polskich migrantów

W autonarracjach polskich migrantów dominują powtarzalność doświadczeń poniżenia i utraty godności oraz wszelkie zaburzenia emocjonalne, wynikające z braku pozytywnych interakcji. Kształtuje się w efekcie syndrom „pułapki”, metaforyzowanej paradoksalnie przez Paulinę Krzyżaniak jako „pokój bez ścian, sufitu i podłogi”, w którym życie („cyniczny dar od Boga”) jest tylko bankructwem („klapa, bankrut i życie źle obsadzone”)¹⁷. Planowanie i kształtowanie biograficznego schematu działania nastawionego na zmianę własnego życia (zawodowego, emocjonalnego, rodzinnego) przedstawiane jest najczęściej w narracji pierwszoosobowej, odwołującej do kategorii autora zewnątrztekstowego. Autor legitymizuje więc wiarygodność, szczerość, autentyczność przekazu, wskazuje na zawieszenie fikcjonalności przedstawień. Ryszard Adam Gruchawka w przedmowie do *Butów emigranta* pisze: „oddaję w ręce czytelników mój kawałek duszy, której nie sprzedałem diabłu, i pragnę odsłonić to, co wyraża się w gonitwie za czymś nazywanym się *godnością życia* – gonitwie nie za wszelką cenę”¹⁸. Wybór zdarzeń przedstawianych w utworach to wybór selektywny, ukazujący drogę podmiotu do różnie pojmowanego sukcesu, którym może być poprawa statusu społecznego, ekonomicznego, ale także znalezienie się w szczęśliwym związku uczuciowym i partnerskim¹⁹.

Tożsamość jednostkowa własnej ciągłości lokowana jest we wspomnieniach miejsc i zdarzeń ukształtowanych w kraju. Magdalena Orzeł, absolwentka polo-

¹⁵ M. Zimny-Louis, *Ślady hamowania*, Zakrzewo 2011, s. 112.

¹⁶ Fabuły takie przedstawiają A. Bednarska w powieści *Emigracja uczuć*, Zakrzewo 2012; A. Martynowska w powieści *Karpie, labędzie i Big Ben*, Katowice 2010.

¹⁷ P. Krzyżaniak, *Apteka myśli. Pharmacy of thoughts*, Warszawa 2012 – wiersze *Nie ma mnie*, s. 24, *Tak na niby*, s. 18, *Tunel*, s. 30.

¹⁸ R.A. Gruchawka, *Buty emigranta*, s. 7.

¹⁹ Zob. A. Łajkowska, *Pensjonat na wrzosowisku*, Katowice 2012, teŝe, *Miłość na wrzosowisku*, Katowice 2012; J. Nowak, *Opowieść emigracyjna*, Gdynia 2010; M. Semeniuk, *Emigrantką być, czyli wspomnienia z Wells*, Warszawa 2011.

nistyki Uniwersytetu Warszawskiego, w powieści *Dublin, moja polska karma* pisze wprost: „Wyjeżdżając z Polski, szukasz jej gdzie indziej, bo to twój jedy-ny, chcesz czy nie chcesz, fundament, język w gębie, którego nie wydrzesz i gleba, na której pierwsze kroki stawiałeś. I mimo że wciąż jesteś zły na Polskę, to i tak jest ona jedyną skalą porównawczą i decydującym głosem w sprawie wartości. A kosmopolitę tylko się udaje, bo w głębi duszy pragnie się wrócić do Polski... choćby na starość”²⁰. Justyna Zbroja w opowiadaniu *Jutro zobaczę Polskę* napisała: „Bardzo chcę wrócić do Polski. Ale do jakiej Polski chcę wrócić? Tej wymyślonej przeze mnie? Wyimaginowanej w bezsennych z tęsknoty nocach? Najpierw muszę spojrzeć na nią bez iluzji. [...]. Zobaczyć i wrócić. Świadomie. [...] Tak trudno jest zostać... Tak trudno jest wrócić”²¹. Gosia Brzezińska, dziennikarka, kończąc swoją powieść *Irlandzki koktail*, pisze w ostatnim zdaniu: „Powrót do domu był jak podróż w nieznane”²². Twórcy migracyjnych narracji, odróżniając działania doraźnie, priorytetowe od działań długoterminowych (zakładanych w marzeniach o powrocie do Polski), odróżniają codzienność/sytuacyjność/lokalność od źródłowych (dziecięcych, etnicznych) miejsc, w których kształtowała się ich biografia. Są równocześnie świadomi, że miejsca te podlegają dynamicznym zmianom, których ponowne zrozumienie zależy od indywidualnego rozwoju każdej z osób. Pamięć autobiograficzna, związana z przechowywaniem informacji o charakterze językowym²³, stymuluje opowiadanie z pozycji świadka zdarzeń aktualnych, a zarazem umożliwia opowiadanie introspekcyjne, które jest przybliżeniem, zewnętrznym wyrazem narracyjnej tożsamości, funkcjonującej jako „zmienna ukryta”. „Pogranicze kulturowe” w praktykach codzienności, wzajemne postrzeganie siebie przez reprezentantów różnych kultur, może stanowić czynnik rozwoju indywidualnego, a zarazem daje szansę na przeżycie własnej tożsamości kulturowej i osobistej godności²⁴. Victor Turner, analizując liminalną strukturę *communitas*²⁵, podkreśla, że wspólnoty takie są spontaniczne i samorodne, wyzwalające skrytą w ludziach siłę. Pomiędzy owymi wspólnotami a strukturami społecznymi nawiązuje się dialektyczne napięcie, przyjmujące formę tymczasowych relacji lub procesu wymiany wartości i postaw. Owo dialektyczne napięcie, jako zasada komunikacji publicznej, reguluje interakcje wewnątrz danej wspólnoty, a także – jest funk-

²⁰ M. Orzeł, *Dublin, moja polska karma*, Kraków 2007, s. 134.

²¹ J. Zbroja, *Jutro zobaczę Polskę*, [w:] *Wyfrunęli...*, s. 281–320, cyt. s. 320.

²² G. Brzezińska, *Irlandzki koktail*, Warszawa 2010, s. 343.

²³ T. Maruszewski, *O dwoistości pamięci autobiograficznej*, [w:] *Polifonia osobowości...*, s. 13–31, odwołanie: s. 18–27.

²⁴ A.M. Radziejewicz-Winnicki, M. Walancik, *Pomiędzy kulturowym uniwersalizmem a narodową rodzimością we wzajemnym postrzeganiu*, [w:] *Wielka emigracja zarobkowa młodzieży. Wyzwanie dla edukacji*, red. R. Bera, Lublin 2010, s. 51–64, cyt. s. 62; L. Dyczewski, *Tożsamość społeczno-kulturowa w globalizującym się świecie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 1, s. 31.

²⁵ V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 195–228.

cjonalizowane jako kontrdyskurs wobec wszelkich innych *communitas*. Sfera prawomocności z uniwersalnymi roszczeniami traci tutaj swoje znaczenie, a status prawomocnych organów legitymizujących egzystencjalną i artystyczną wypowiedź „nomady-we-wspólnocie” zyskują odbiorcy z bezpośredniego otoczenia, tworzące emocjonalny i językowy krąg rezonansowych wzmocnień i odzwierciedleń.

Zasięg oddziaływania niesystemowych więzi społecznych, kreowanych współcześnie przez *communitas*, nie jest ograniczony ani czasowo, ani lokalnie. Racje ekonomiczne i globalizacja komunikacji w przestrzeni wirtualnej tworzą społeczne podstawy do formowania się spontanicznych wspólnot, niekoniecznie wstępnie, jednoznacznie i programowo zdefiniowanych. Są one podatne na różnorodne formy rozpraszania się i skupiania, przesuwania granic, przekształcania sieciowych (realnych i wirtualnych) powiązań. Członkowie danej wspólnoty mogą mieć inne powiązania ze względu na wykonywany zawód, a inne ze względu na działania artystyczne czy związki rodzinne. Podczas Międzynarodowej Konferencji „Literatura i imigracja” w 2010 r. w Warszawie, Sten Pultz Moslund, badając problem hybrydowości w literaturze migrantów, odrzuca uproszczony wzorzec dychotomicznej relacji między tym, co domniemanie jednorodne, homogeniczne kulturowo, a hybrydowe, wielorakie. Zdaniem duńskiego badacza (podążającego za Bachtinem), należy dziś mówić o wspólnotowości kulturowej jako wolno zmieniającej się jednorodności²⁶. Ponowoczesne *communitas* polskich migrantów, wykorzystujących narzędzia literackiej komunikacji, asymilują i propagują różnorodne estetyki bez względu na ich legitymizację w oficjalnym dyskursie artystycznym. Akt twórczy *innego* to przede wszystkim akt performancji. W paradoksalny sposób nadrzędność zasady performancji (prymatu obecności nad reprezentacją) przekształca totalnie komunikację społeczną we „wspólnoty innych”, tworzących globalną sieć komunikacji²⁷. Wspólnoty takie są kształtowane również przez tych, którzy nigdy nie opuszczali miejsca urodzenia, ale związuje się z osobami wyznającymi tę samą ideologię, wcielają analogiczne mity personalne czy praktykują podobne formy sztuki. Te z kolei strategie łączą się szerzej z problematyką wspólnot etnicznych, artystycznych, wyobrażeniowych, społecznych, informacyjnych – kształtujących nowy typ relacji do struktur oficjalnych czy porządków systemowych. Jedną z podstawowych cech *communitas* jest także immanentne formułowanie nowych tożsamości kolektywnych, a w ich wnętrzu specyficznych tożsamości dla „ja”. Interferencja różnych wspólnot o odmiennych kompetencjach poznawczych i rolach społecznych to współcześnie otwarte miejsce bezpośredniej wymiany globalnych, wspólnotowych i indywidualnych racji.

²⁶ Źródło: <http://edukacja.warszawa.pl/index.php?wiad=2696> [stan z 30.10. 2012]; <http://edukacja.warszawa.pl/fotogaleria.php?id=2565> [stan z 30.10. 2012].

²⁷ Por. R. Chymkowski, *Granice inności w dyskursie – rozważania teoretyczne*, [w:] *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, red. W. Kalaga, Katowice 2004, s. 99–108.

Bibliografia

- Bednarska A., *Emigracja uczuć*, Zakrzewo 2012.
- Brzezińska G., *Irlandzki koktajl*, Warszawa 2010.
- Chymkowski R., *Granice inności w dyskursie – rozważania teoretyczne*, [w:] *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, red. W. Kalaga, Katowice 2004.
- Czerwiński P., *Przebiegum życia, czyli kartonowa sieć*, Warszawa 2009.
- Dyczewski L., *Tożsamość społeczno-kulturowa w globalizującym się świecie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 1.
- Ferenc T., *Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Łódź 2012.
- Gruchawka R.A., *Buty emigranta*, Warszawa 2008.
- Hermans H.J.M., *Self jako zorganizowany system wartościowań*, [w:] *Wykłady z psychologii w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, t. 5, red. A. Januszewski, Z. Uchnast, T. Witkowski, Lublin 1991.
- <http://edukacja.warszawa.pl/fotogaleria.php?id=2565> [stan z 30.10.2012].
- <http://edukacja.warszawa.pl/index.php?wiad=2696> [stan z 30.10.2012].
- Krzyżaniak P., *Apteka myśli. Pharmacy of thoughts*, Warszawa 2012.
- Łajkowska A., *Miłość na wrzosowisku*, Katowice 2012.
- Łajkowska A., *Pensjonat na wrzosowisku*, Katowice 2012.
- Martynowska A., *Karpie, łabędzie i Big Ben*, Katowice 2010.
- Miklasz A., *Polska szkoła boksu*, Kraków 2009.
- Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji. Konkurs Literacki Polish Books*, Londyn 2007.
- Nowak J., *Opowieść emigracyjna*, Gdynia 2010.
- Orzeł M., *Dublin, moja polska karma*, Kraków 2007.
- Pawłowski J., *Impresje*, Tolkmicko 2011.
- Pawłowski J., *Ku przestrodze... Opowiadania*, Tolkmicko 2012.
- Pawłowski J., *Poza domem*, Tolkmicko 2010.
- Pawłowski J., *Bajki*, Tolkmicko 2012.
- Polifonia osobowości. Aktualne problemy psychologii narracji*, red. E. Chmielecka-Kuter, M. Puchalska-Wasył, Lublin 2005.
- Radziejewicz-Winnicki A.M., Walancik M., *Pomiędzy kulturowym uniwersalizmem a narodową rodzimością we wzajemnym postrzeganiu*, [w:] *Wielka emigracja zarobkowa młodzieży. Wyzwanie dla edukacji*, red. R. Bera, Lublin 2010.
- Semeniuk M., *Emigrantką być, czyli wspomnienia z Wells*, Warszawa 2011.
- Słabuszewska-Krauze I., *Hotel Irlandia*, Warszawa 2006.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005.
- Wyfrunęli. Nowa emigracja o sobie*, Łomża 2011.
- Zimny-Louis M., *Ślady hamowania*, Zakrzewo 2011.

Między „ja” a tożsamością kolektywną w tekstach polskich migrantów przebywających w Wielkiej Brytanii i Irlandii po roku 2004

Streszczenie

W artykule autorka omawia funkcje autonarracji tworzonych przez polskich emigrantów, którzy po 2004 roku osiedlili się w Wielkiej Brytanii i Irlandii. Ta strategia komunikacyjna pomaga im organizować doświadczenia, zrekonstruować porządek wobec chaosu wydarzeń, odtworzyć tożsamość, ale również ujawnić swój stosunek do polskiej wspólnoty emigrantów.

Wybrane przez analizowanych autorów strategie określają także współczesne wspólnoty etniczne, artystyczne, wyobrażeniowe, społeczne, informacyjne – kształtujące nowy typ relacji do struktur oficjalnych czy porządków systemowych. Jedną z cech tych wspólnot (definiowanych za Victorem Turnerem jako *communitas*) jest także immanentne formułowanie nowych tożsamości kolektywnych, a w ich wnętrzu specyficznych tożsamości dla „ja”. Interferencja różnych wspólnot o odmiennych kompetencjach poznawczych i rolach społecznych to współcześnie otwarte miejsce bezpośredniej wymiany globalnych, wspólnotowych i indywidualnych racji.

Słowa kluczowe: migracyjna wspólnota, biograficzne wspólnoty, tożsamość indywidualna, tożsamość zbiorowa, autonarracja.

Between “I” and collective identity in the texts of Polish migrants living in the UK and Ireland after 2004

Summary

In this article the problem of self-narration is taken as a biographical trajectory records of the Polish migrants staying after 2004 in the UK and Ireland. In the course of consideration I emphasize: – the types of existential emergencies and the means, function and purpose of their literary representation by the migrants; – the tension between individual identity and collective identity of Polish migration community; – communication strategies undertaken by Polish authors in the context of global social structures. The strategies, in turn, are united more broadly with the issue of ethnic, artistic, imaginative, social, and informational communities – which shape a new type of relationship to the broader official structures or system orders. I stress (after Turner), one of the basic features of *communitas* – the immanent formulation of the new collective identities and within them the specific identities for an “I”. Interference of different communities with different cognitive competence and social roles shapes today an open place for direct exchange of the global, community and individual reasons.

Keywords: migration community, biographical trajectory, individual identity, collective identity, self-narration.

RECENZJE

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2015.01.17>

Elżbieta WRÓBEL

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Nowe odkrycie Ameryki

[Beata Dorosz, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń i Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2013]

Na wstępie kilka słów wyjaśnienia tytułu niniejszej recenzji, a raczej próby zapisu własnych wrażeń, jakie wywarła najnowsza książka Beaty Dorosz. Tytuł ów zapożyczyłam od Aleksandra Janty-Polczyńskiego¹, który jako pisarz emigrant wydaje się doskonale pasować do „pasjansa” układanego przez tę autorkę i to nie tylko w jej najnowszej książce poświęconej Polskiemu Instytutowi Naukowemu w Ameryce. Badaczka tym razem odkryła przed nami fragment działalności powstałego w 1942 roku Instytutu Naukowego w Nowym Jorku. O jego funkcjonowaniu wiadomo wciąż bardzo niewiele, w głównej mierze dlatego, że w powszechnej opinii życie polskiej emigracji w Stanach Zjednoczonych (i nie tylko) skupiało się jedynie w polskich dzielnicach Chicago i Nowego Jorku.

Zarówno w badaniach z zakresu historii literatury polskiej dwudziestego wieku, jak i działalności edytorskiej, Beata Dorosz sięgnęła do obszarów, wydawałoby się, znanych, udało się jej jednak poszerzyć dotychczasowy stan wiedzy o nowe ustalenia i odkrycia. Poszukiwania źródeł na temat amerykańskiego rozdziału w twórczości i biografii Jana Lechonia zaowocowały odkryciem korespondencji poety z Mieczysławem Grydzewskim. Niespodziewanie autorka publikacji natrafiła na nie w ogólnodostępnym miejscu, w harwardzkiej The Houghton Library. Odnalezione listy wraz z częścią korespondencji przecho- wywanej w Instytucie Polskim złożyły się na dwutomową – starannie opraco-

¹ A. Janta, *Nowe odkrycie Ameryki*, Paryż 1973.

waną i zredagowaną – edycję listów dwóch nietuzinkowych twórców: poety i redaktora. Dziś już wiemy, że bez owego korespondencyjnego dialogu pomiędzy Nowym Jorkiem a Londynem biografie autora *Karmazynowego poematu* i redaktora naczelnego „Wiadomości Literackich” pozostałyby niepełne. Zaledwie dwa lata później Beata Dorosz wydała kolejny tom korespondencji Jana Lechońa z Rafałem i Zofią Malczewskimi. Zbiór ten można potraktować jako monografię prozatorskiej twórczości Rafała Malczewskiego – syna wielkiego Jacka Malczewskiego – powstałej na emigracji (Zofia i Rafał Malczewscy mieszkali od 1942 roku w Montrealu). Autorka zatytułowała ów tom korespondencji słowami „chorego na śmierć” Malczewskiego: *Coraz trudniej żyć a umrzeć strach*, które porażająco trafnie oddają temat i klimat tego wyjątkowego zbioru w polskiej epistolografii dwudziestowiecznej. Listy słane z Montrealu pozostają wstrząsającym świadectwem dramatu polskiej inteligencji, ukształtowanej w międzywojennej formacji kulturowej, a pozostającej na emigracji z wyboru.

Poszukiwania źródłowe umożliwiły Beacie Dorosz ułożenie z rozproszonych i pomieszanych informacji *Nowojorskiego pasjansa*. Analiza dokumentów archiwalnych stanowi zasadniczy fundament książki. Dzięki imponującej liczbie źródeł, co podkreślił już Roman Loth (fragment jego recenzji zamieszczono na okładce) – autorka zrekonstruowała historię Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku. Pierwsza część dotyczy przede wszystkim genezy PIN, którego początki sięgają 1939 roku. Badaczka skoncentrowała swoją uwagę na okresie wyłącznie do 1945 roku. Dwa kolejne rozdziały ukazują tę ważną placówkę życia kulturalnego polskiej emigracji, ale już poprzez jednostkowe biografie dwóch wybitnych twórców – Jana Lechońa i Kazimierza Wierzyńskiego. Zgodnie z wyjaśnieniami Dorosz we wstępie, historia instytutu po 1945 roku interesowała ją przede wszystkim poprzez pryzmat życia literackiego, w którym znaczącą rolę odgrywali dwaj wybitni polscy poeci. Zaproponowany przez autorkę układ poszczególnych części, a także sposób prowadzenia naukowego wywodu, wyjaśnia tytuł pracy:

Wszystkie cztery [części – E.W.] są względem siebie komplementarne, pojawiają się w nich bowiem niejednokrotnie te same wydarzenia widziane z innej perspektywy, a każda kolejna „odslona” poszerza pole oglądu, wzbogacając je o nowe elementy, ciągle jednak nie wyczerpując do końca możliwości badawczych i interpretacyjnych. Taka konstrukcja w pełni uzasadnia nawiązanie w tytule do układania pasjansa, wymagającego wielokrotnego przekładania kart, które stopniowo przybliża do finału (stąd też częstokroć w różnych częściach książki pojawiają się odsyłacze do innych jej ustępów)².

Należy podkreślić, iż autorka znalazła wyjątkowo trafny sposób na zrekonstruowanie ważnego etapu w działalności tej polskiej placówki emigracyjnej, bo przecież historię Instytutu współtworzą przede wszystkim konkretne – czasem jakże pogmatwane i trudne – losy ludzkie. Właśnie na emigracji związek biogra-

² Zob. B. Dorosz, *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Naukowy w Ameryce. Jan Lechoń i Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939–1969*, Warszawa 2013, s. 8.

fii jednostki z konkretnymi placówkami powstałymi na uchodźstwie, nie tylko organizującymi, ale i stymulującymi rozwój kultury polskiej z dala od jej matczyka, wydaje się szczególnie silny.

W części II, poświęconej Janowi Lechoniowi, autorka uzupełnia biografię poety o wiele ważnych epizodów (prostuje także wiele nieścisłości jeszcze z międzywojennego życiorysu autora *Srebrnego i czarnego*). Jej Lechoń to nie tylko emigrant – życiowy rozbitek, próbujący skleić i ocalić w Nowym Jorku okruchy własnego życia, ale i niespożytej energii działacz na rzecz polskiej wspólnoty w Nowym Jorku i, przede wszystkim, skuteczny propagator kultury polskiej. Badaczka pokazała, praktycznie nieobecny w naszej (nawet polonistycznej) świadomości, wizerunek Lechonia aktywnego organizatora, potrafiącego pracować i działać z innymi i dla innych. Indywidualny portret poety na tle nowojorskiej Polonii Beata Dorosz poddała krytycznej analizie z życzliwym dystansem, nie lansując tezy – mimo budzących szacunek sukcesów – o potęgę polskiej emigracji w Nowym Jorku; ukazywała trudności i przeszkody (głównie natury finansowej), które musieli pokonywać polscy uchodźcy, aby realizować własne, czasem bardzo ambitne, plany. Nowojorska biografia Lechonia została rozpisana na blisko dwadzieścia epizodów – odrębnych rozdziałów – ukazujących różne formy twórczej aktywności poety, które równocześnie były wypróbowanymi sposobami działania zarówno Polskiego Instytutu Naukowego, jak i innych instytucji wspierających emigrantów z komunistycznej Europy. Jubileusze, pogadanki, wieczory autorskie i przede wszystkim odczyty (także dla Radia Wolna Europa) oraz wykłady poświęcone literaturze polskiej tworzyły wyjątkowo bogatą ofertę życia na emigracji. Zebranie i udokumentowanie tej formy aktywności poety wydaje się wyjątkowo cenne, zważywszy na fakt, iż większości z wygłaszanych odczytów i wykładów poeta nigdy nie opublikował; mamy zatem cenne dopełnienie historii literatury polskiej autorstwa Lechonia (obok *Dziennika* i kilku opublikowanych w Nowym Jorku szkiców).

Autorka szczegółowo omówiła wydarzenia artystyczne organizowane w Instytucie z okazji ważnych rocznic literackich – między innymi stulecia urodzin Henryka Sienkiewicza, 25-lecia śmierci Stefana Żeromskiego, stulecia śmierci Adama Mickiewicza – których obchody budowały ideologiczną i polityczną tożsamość polskiego środowiska emigracyjnego. Śledząc zaangażowanie autora *Karmazynowego poematu* w pracę na rzecz Instytutu, Beata Dorosz zrekonstruowała również jubileusze Lechonia – uważanego za pierwszego i najważniejszego poetę polskiego w Nowym Jorku – jak i inne wydarzenia związane z przebywającymi na emigracji polskimi twórcami. Jubileusz bowiem na emigracji, jak podkreślała autorka książki, nie był jedynie świętowaniem, ale stwarzał szansę realnej pomocy dla „wydziedziczonych” inteligentów, będąc równocześnie ważnym przejawem emigracyjnej solidarności całej polskiej społeczności (casus Rafała Malczewskiego i wielkie zaangażowanie Lechonia w pomoc dla niego). Rekonstrukcja i analiza owych wydarzeń pozwoliły autorce *Nowojorskiego pasjansa* stworzyć panora-

miczny obraz życia polskiej inteligencji przybyłej do Stanów Zjednoczonych po 1939 roku bez pomijania wątków wstydliwych i zbędnych retuszy.

Tę emigracyjną panoramę współtworzy część III, której bohaterem jest Kazimierz Wierzyński. Był on silnie związany z Polskim Instytutem Naukowym nawet wtedy, gdy Nowym Jork przestał już być jego emigracyjną przystanią. Zgodnie z przyjętą przez autorkę książki metodą prowadzenia wywodu, otrzymujemy tu między innymi i „nową wersję wydarzeń”, które pojawiły się już w poprzedniej części; ów specyficzny efekt „pasjansowego ujęcia” uwidocznił się mocno zwłaszcza we fragmentach odnoszących się do pierwszych lat życia obu poetów w Stanach Zjednoczonych i działalności PIN do 1945 roku. Ale i w dalszym etapie pobytu autora *Wiosny i wina* w Nowym Jorku postać Jana Lechońa pojawia się często, gdyż obydwaj poeci byli ze sobą zaprzyjaźnieni, przeżywając wspólnie tragizm ostatecznego rozstania z ojczyzną. W części II (Lechoń) pojawił się również rozdział *Pożegnanie poety*, dotyczący kulis, a raczej reakcji środowiska polonijnego na śmierć poety, zamykający zresztą, w zgodzie z chronologią ludzkiego życia, całą część dotyczącą autora *Herostratesa*, natomiast w III części (Wierzyński) umieszczony został rozdział *Pożegnanie przyjaciela*. Dopiero razem stworzyły one poruszające świadectwo odejścia ważnej dla polskiej społeczności emigracyjnej osoby publicznej, które boleśnie zostało skonfrontowane z intymnym doświadczeniem utraty bliskiej osoby. Część III zawiera również – zgodnie z intencją autorki – odrębną historię losu poety polskiego – emigranta; Wierzyński zmagał się także z polskim „piekłem” emigracyjnym. Analiza dokumentów PIN pozwoliła przedstawić badaczce mało znane fakty z życiorysu autora *Korca maku*. Między innymi odsłoniła kulisy starań polskiego środowiska emigracyjnego o Nagrodę Nobla dla Wierzyńskiego czy przyjęcia Czesława Miłosza w 1963 roku w poczet członków PIN.

Lechoń i Wierzyński to nie jedyni bohaterowie *Nowojorskiego pasjansa*, choć pierwszoplanowi. W książce pojawia się wiele ważnych postaci polskiej emigracji, na czele z profesorem Oskarem Haleckim i kolejnymi dyrektorami PIN, sprawującymi swe funkcje aż do 1969 roku. Praktycznie każda postać, i to niezależnie od jej znaczenia w głównym toku wywodu naukowego, zaopatrzona została w będący biogramem przypis; na końcu książki zamieszczono także odrębne biogramy osób, które w historii Instytutu odegrały znaczącą rolę. To także, zwłaszcza dla historyka literatury, pasjonująca i inspirująca lektura. Pojawia się tu nie tylko wiele ciekawych, lecz zapomnianych życiorysów, ale także liczne interesujące historie literackie. Bogactwo informacji zawartych w przypisach – często rozrastających się na całą stronicę – sprawia, że książka może spełniać również rolę słownika i leksykonu polskiej emigracji, i to nie tylko w Ameryce.

Nowojorski pasjans Beaty Dorosz to książka ważna i potrzebna, ze wszech miar warta naszej polonistycznej uwagi.