

IRYDION

LITERATURA – TEATR – KULTURA

II

**Komitety 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)
prof. dr hab. Wojciech KACZMAREK (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
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

II

dawniej:

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



Częstochowa 2016

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 2016

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
WYDARZENIA	
Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa profesorowi Marianowi Kisielowi	13
SŁUGA I JEGO PAN	
Adam REGIEWICZ	
O służebności interpretacji wobec tekstu w świetle lektury kerygmaticznej	23
The Servant Role to Interpret the Text in the Light of the Reading Kerygmatic (Summary)	36
Robert K. ZAWADZKI	
Poeta i jego król. Wiersz alcejski (<i>Carmen</i> 3, 1) Joachima Bielskiego do Zygmunta III Wazy	37
A Poet and his King. Joachim Bielski's Alcaic Poem (<i>Carmen</i> 3, 1) to Sigismund III Vasa (Summary)	50
Elżbieta HURNIK	
Państwo i ich służba – w świetle listów i wspomnień rodziny Kossaków	51
Masters and Their Servants – in the Light of the Letters and Memoirs of the Kossak Family (Summary)	66
Joanna WAROŃSKA	
Postać sługi w sztukach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej	67
The Figure of a Servant in Maria Pawlikowska-Jasnorzewska's Plays (Summary)	87
Ewelina MIKA	
Sługa i pan? Refleksja interpretacyjna o <i>Europie w rodzinie</i> Marii Czapskiej	89
Servant and a Master? About Interpretation of <i>A Family of Central Europe</i> by Maria Czapka (Summary)	101
Bartosz MAŁCZYŃSKI	
Służyć dobrej sprawie. Poezja i dobroć we współczesności (prolegomena)	103
To Serve a Good Affair. Poetry and Goodness in Modern Times (Prolegomena) (Summary)	119
Katarzyna PORĘBSKA	
„Drugi Tor” – czasopismo literackie okresu międzywojennego – między polityką a literaturą	121
“Drugi Tor” – Periodical Literary Interwar Period – Between Politics and Literature (Summary)	134

Joanna MACHERZYŃSKA

Uwiedziona przez władzę? <i>Balladyna</i> Juliusza Słowackiego na deskach teatrów w Katowicach i Częstochowie w latach pięćdziesiątych XX wieku	135
Seduced by the Power? <i>Balladyna</i> by Juliusz Slowacki in the Katowice and Czestochowa Theatres in the 50's of the 20 th Century (Summary)	147

VARIA

Monika KUSEK

Gotycka architektonika labiryntów w polskich powieściach grozy początku XIX w.	151
Gothic Architectonics of Labyrinths in the Polish Horror Novels at the Beginning of 19th Century (Summary)	170

Agata KŁOSEK

Święty poeta. Twórczość Zygmunta Szczęsnego Felińskiego	171
The Saint Poet. The Output of Zygmunt Szczesny Felinski (Summary)	183

Barbara SZARGOT

Ogniem, mieczem i wodą. Motyw wody w <i>Ogniem i mieczem</i> Henryka Sienkiewicza	185
With Fire and Sword and Water. The Motifs of Water in <i>With Fire and Sword</i> by Henryk Sienkiewicz (Summary)	193

Iwanna CERKOWNIAK

Twórczość Oskara Kolberga w kontekście ukraińsko-polskich stosunków kulturalnych	195
The Work of Oskar Kolberg in the Context of Ukrainian-Polish Cultural Relations (Summary)	206

Ewa STOLARCZYK

Juliana Krzyżanowskiego <i>Dzieje literatury polskiej</i>	207
Julian Krzyżanowski's <i>Dzieje literatury polskiej</i> (Summary)	217

Tomasz FLORCZYK

Zniewolenie jednostki w świecie systemów. Relacje: człowiek–mechanizmy niewoli w tekstach Kazika Staszewskiego z płyty „Oddalenie”	219
The Enslavement of a Human Being in the World of Systems. The Relations: a Man vs Enslavement Mechanisms in Kazik Staszewski's Texts in <i>Oddalenie (Far Out)</i> Album (Summary)	231

EDYTORSTWO

Katarzyna GĘDAS

Anioł pocieszenia o oczach szklistych jak czereśnie. Jerzy Liebert w świetle wspomnień i krytyki literackiej Jarosława Iwaszkiewicza	235
The Angel of Consolation, with His Eyes Glossy Like a Cherry in a Morning Dew. Jerzy Liebert in the Light of the Memories and Literature Criticism of Jaroslaw Iwaszkiewicz (Summary)	249

RECENZJE I PRZEGLĄDY

Barbara SZARGOT

O Sienkiewiczu „po słowackiej stronie” 253

Elżbieta WRÓBEL

Juliusz Kaden-Bandrowski pisarz odrodzonej ojczyzny.

Próba szkicu krytycznego 261

Szymon GĘBUŚ

Iredyński redivivus 273

Od redaktorek

Głównym tematem najnowszego numeru „Irydiona” jest *Sluga i jego pan*. Propozycja dr. Krzysztofa Czajkowskiego natychmiast zyskała naszą akceptację, ponieważ tkwi w niej ogromny potencjał. Relacje pana i sługi można przecież opisywać na wiele sposobów i za pomocą rozmaitych metodologii. Temat zachęca do analizy i interpretacji postaci obecnych w kulturze i literaturze, to np.: Kubuś Fatalista, Figaro, Sancho Pansa, kapral Triam, a także Gerwazy, Soroka, Rzędzian..., ale tytułową antytezę można również odczytać nieco bardziej metaforycznie. Wówczas należy przede wszystkim ustalić, kto lub co jest panem, kto lub co sługą, a także relację między nimi – czy to wciąż stosunek paternalistyczny, a może pojawia się zapowiedź buntu czy rewolucji?

Autorzy artykułów zawartych w tej części określili relację pan–sługa na wiele sposobów. Są tu służący prawdziwi (obecni w korespondencji rodziny Kossaków) oraz postacie literackie (komedie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, starszej córki Wojciecha Kossaka), ale też zagadnienia związane z mecenatem (Zygmunt III Waza i Joachim Bielski), relacje między interpretacją a tekstem, tekstem a historią, aksjologią czy polityką, wreszcie tekstem a inscenizacją teatralną, uwikłaną przecież w obowiązującą estetykę i preferowane przez rządzących wartości.

Obecny numer rozpoczynamy jednak nową rubryką, w której chcemy prezentować szczególne dla naszego środowiska wydarzenia. W czasie zeszłorocznego Święta Uczelni, które odbyło się 11 grudnia 2015 roku, na wniosek Rady Wydziału Filologiczno-Historycznego Senat Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie nadał tytuł doktora honoris causa prof. dr. hab. Marianowi Kisielowi, doskonałemu badaczowi literatury XX wieku, krytykowi literackiemu, a także przyjacielowi naszego środowiska. Mamy nadzieję, że ta rubryka będzie pojawiała się jeszcze wielokrotnie.

Część trzecią tworzą teksty o różnej tematyce, pisane przez doświadczonych literaturoznawców oraz adeptów nauki, z naszego ośrodka, ale również przyjaściół z innych miast i zagranicy. Tu znajdują się także recenzje. Cieszymy się, że dział ten wciąż się rozrasta.

Numer przedkładany Państwu jest niezwykle różnorodny, podejmuje rozmaite tematy, pokazuje warsztat wielu badaczy, dlatego mamy nadzieję, że stanie się on inspiracją naukowych poszukiwań i dyskusji. Dziękujemy autorom, którzy odpowiedzieli na nasze zaproszenie, i jednocześnie zachęcamy wszystkich czytelników do współpracy nad kolejnymi tomami.

WYDARZENIA

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.01>

Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa profesorowi Marianowi Kisielowi

Podczas ubiegłorocznego Świąta Uczelni, 11 grudnia 2015 roku, na uroczystym posiedzeniu Senatu przyznano tytuł doktora honoris causa Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie prof. dr. hab. Marianowi Kisielowi, znanemu literaturoznawcy, autorowi kilkuset publikacji na temat literatury polskiej XX i XXI wieku, a przede wszystkim przyjacielowi częstochowskiej polonistyki. Aby zapamiętać to wydarzenie oraz utrwalić wypowiedziane wówczas słowa, zamieszczamy wystąpienie Dziekan Wydziału Filologiczno-Historycznego, dr hab. prof. AJD Agnieszki Czajkowskiej, fragmenty laudacji wygłoszonej przez prof. dr hab. Elżbietę Hurnik oraz mowę prof. dr. hab. Mariana Kisiela.

Przemówienie Dziekan Wydziału Filologiczno-Historycznego, dr hab. prof. AJD Agnieszki Czajkowskiej

Wasza Magnificencjo Rektorze, Wysoki Senacie, Dostojni Goście, studenci i doktoranci Akademii!

Postać profesora Mariana Kisiela można scharakteryzować, odwołując się do wielu wzorców obecnych w tradycji i kulturze. Zarówno bowiem nauczyciel – a takim jest witany dzisiaj w naszej wspólnocie akademickiej doktor honoris causa – jak i każdy człowiek tworzący nową jakość w życiu społecznym i kulturalnym, w sobie właściwy sposób realizuje i wciela idee, które ugruntowują wspólnotę i jednocześnie pozwalają mu wzrastać, dojrzewać i wyróżniać się jako jednostce.

Podczas dzisiejszej uroczystości, odbywającej się w roku 600-lecia urodzin Jana Długosza, należy podkreślić, że dokonania profesora Mariana Kisiela w pełni mieszczą się w przestrzeni wyznaczonej przez dzieło wybitnego humanisty. Jako historyk Długosz nie tylko portretował przeszłość, ale i nadawał jej piękny, wyrafinowany, literacko dojrzały kształt. Co więcej, obrazując przeszłość państwa polskiego, między wierszami swego dzieła mówił o sobie i ludziach, wśród których dane mu było żyć i pracować. Jako wychowawca synów królewskich oddziaływał na elitę społeczeństwa, a w konsekwencji na kolejne

pokolenia młodych ludzi, wychowując ich w poszanowaniu wiedzy i autorytetów. Jako naukowiec dążył do prawdy, pojmowanej we właściwy dla tamtych czasów sposób.

Wyrażam ogromną radość, że jubileusz Jana Długosza jest okazją do uhonorowania doktoratem naszej Uczelni profesora Mariana Kisiela, wybitnego historyka literatury, krytyka, poety, wychowawcy kolejnych generacji naukowców i wytrawnego przewodnika niezliczonych czytelników literatury. Działalność Profesora – a wraz nim wszystkich koleżanek i kolegów literaturoznawców – zostaje w ten symboliczny sposób już na zawsze wpisana w wielkie dzieło uprawiania humanistyki ku pożytkowi Polaków i naszej ojczyzny. W imieniu całej społeczności Wydziału Filologiczno-Historycznego, wszystkich jego pracowników naukowych, studentów i doktorantów, pragnę wyrazić najszczerze wyrazy uznania dla Pana Profesora Mariana Kisiela i życzenia dalszych sukcesów w pracy naukowej i dydaktycznej.

Fragmenty laudacji wygłoszonej przez prof. dr hab. Elżbietę Hurnik

Przypadł mi w udziale zaszczyt pełnienia funkcji promotora oraz przygotowania laudacji w postępowaniu dotyczącym nadania godności doktora honoris causa Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Marianowi Kisielowi profesorowi zwyczajnemu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wnioskodawcą w postępowaniu kwalifikacyjnym był Wydział Filologiczno-Historyczny AJD, z którym Profesora od lat łączy ścisła współpraca, owocująca wspólnymi przedsięwzięciami na polu naukowym i w zakresie kształcenia kadry naukowej. Uroczystość nadania godności miała miejsce podczas Święta Uczelni w dniu 11 grudnia 2015 roku. Z tej okazji wydana została publikacja okolicznościowa, w której znalazł się między innymi pełny tekst przygotowanej laudacji. Prezentuje ona drogę rozwoju naukowego i osiągnięcia profesora Kisiela w dziedzinie nauki, w dydaktyce, pracy organizacyjnej; osiągnięcia te przedstawiam poniżej w dużym skrócie.

Marian Kisiel urodził się 7 grudnia 1961 roku w Jędrzejowie, w latach 1981–1986 studiował polonistykę na Uniwersytecie Śląskim, z którym po studiach związał się na dobre pracą naukową i dydaktyczną, uzyskując kolejne stopnie i tytuły naukowe oraz awanse akademickie. Początkowo, od 1986 roku, pracował w sekretariacie Zakładu Filologii Germańskiej, od 1987 na stanowisku asystenta, od 1989 – starszego asystenta w Instytucie Literatury i Kultury Polskiej (od 1991 – Instytut Nauk o Literaturze Polskiej INoLP; od 2005 – Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego) Uniwersytetu Śląskiego. W roku 1991 obronił rozprawę doktorską na temat twórczości Adama Czerniawskiego, napisaną pod kierunkiem prof. Włodzimierza Wójcika, i został zatrud-

niony na stanowisku adiunkta w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej. Habilitację uzyskał w roku 1999 na podstawie książki *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce* (Katowice 1999), po czym, w roku 2000, otrzymał stanowisko profesora nadzwyczajnego Uniwersytetu Śląskiego. W roku 2004 uzyskał tytuł profesora nauk humanistycznych, od 2007 pracuje na stanowisku profesora zwyczajnego Uniwersytetu Śląskiego.

Od czasu studiów Marian Kisiel podejmował zadania badawcze, czyniąc głównym obszarem swoich zainteresowań i refleksji naukowej literaturę współczesną (po 1939 roku), koncentrując się przede wszystkim na problematyce świadomości literackiej i przełomów pokoleniowych. W badaniach tych staje wobec trudności, jakimi są opis, analiza i ocena nowych zjawisk. W książce *Przypisy do współczesności* pisał na ten temat: „Współczesność wciąż żyje, irytuje, mieni się różnymi barwami i zmienia swe kolory niczym kameleon. W efekcie – literatura współczesna jest może najtrudniejszą z literatur”. Profesor unika opinii wartościujących, jest przede wszystkim wnikliwym obserwatorem faktów literackich drugiej połowy XX wieku i najnowszych. Problematyka świadomości literackiej, wymagająca nie tylko znajomości zjawisk literackich, ale też przemian w estetyce, zagadnień filozoficznych, ideologicznych, historycznych, jest mocno zakorzeniona w badaniach Mariana Kisiele, udokumentowana wieloma publikacjami. Autor łączy w nich kompetencje historyka literatury i krytyka literackiego; w badaniach nad literaturą współczesną, nad bieżącym życiem literackim zadania te są nie do oddzielenia. Doświadczenia w zakresie krytyki literackiej Marian Kisiel wzbogacał, współpracując z wieloma pismami literackimi i społeczno-kulturalnymi („Poezja”, „Pismo Literacko-Artystyczne”, „Życie Literackie”, „Twórczość”, „Śląsk”).

Profesor Kisiel posiada w swoim dorobku książki poświęcone literaturze współczesnej, studia i artykuły publikowane w czasopismach i pracach zbiorowych wydawanych w Polsce i za granicą, które cechuje erudycja i piękny styl, umiejętność jasnego wykładania myśli. Jest redaktorem (współredaktorem) wielu prac zbiorowych na temat zjawisk literatury współczesnej i jej kontekstów, w tym literatury Śląska i Zagłębia. Wśród prac edytorskich i redakcyjnych Profesora są opracowania i redakcje materiałów konferencyjnych, redakcje słowników literackich, hasła słownikowe, opatrzone komentarzami wybory wierszy i inne publikacje (w sumie około pięćdziesięciu). Prof. Kisiel jest redaktorem (współredaktorem) siedmiu serii wydawniczych, należy do rady naukowej kilku czasopism.

Marian Kisiel jest także poetą; debiutował w roku 1980, zamieszczał swoje utwory w pismach literackich i antologiach poetyckich, wydał kilka zbiorów wierszy. Ten rodzaj działalności twórczej potwierdza rozległe zainteresowania humanistyczne Profesora, określa osobowość, która łączy erudycję z rzadko spotykaną wrażliwością na słowo.

Bibliografia wszystkich – ogłoszonych drukiem od roku 1980 do 2015 – rodzajów twórczości naukowej i literackiej (książki, rozprawy, studia, artykuły, felietony, recenzje, noty, glosy, wiersze, opowiadania) Mariana Kisiela obejmuje ponad 840 pozycji (kilka prac jest w druku). Sylwetka Profesora – uczonego i twórcy – przedstawiona została w publikacji *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*.

Profesor Kisiel pełni odpowiedzialne funkcje organizacyjne w rodzimej uczelni – w Zakładzie Literatury Współczesnej (kieruje nim od 2002 roku), w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego (w latach 1996–2002 był zastępcą dyrektora, w okresie 2002–2008 dyrektorem), na Wydziale Filologicznym (od 1997 członek Rady Wydziału, od 2008 prorektor ds. Rozwoju i Promocji Wydziału Filologicznego), w Senacie Uniwersytetu Śląskiego (od 2008 członek Senatu, przewodniczący Senackiej Komisji ds. Kadry Naukowej). Sprawuje również inne funkcje świadczące o umiejętności budowania relacji z własnym środowiskiem, o skuteczności działań, pomysłowości, kompetencji.

Aktywność Profesora poświadczają sprawowane funkcje publiczne i społeczne w regionie i poza nim. Między innymi od roku 2008 pełni funkcję przewodniczącego Komitetu Okręgowego w Katowicach Olimpiady Literatury i Języka Polskiego, w latach 2008–2011 był ekspertem Państwowej Komisji Akredytacyjnej.

Marian Kisiel jest postacią powszechnie znaną w środowisku naukowym. Pełni funkcję recenzenta w przewodach profesorskich, habilitacyjnych i doktorskich. W postępowaniach o nadanie tytułu profesora przygotował trzynaście recenzji, o zatrudnienie na stanowisku profesora – osiem, w przewodach/postępowaniach habilitacyjnych – dwadzieścia pięć, w przewodach doktorskich – pięćdziesiąt cztery. Trzykrotnie wziął udział w postępowaniach habilitacyjnych, wykonał pięć recenzji uprawnień akademickich na wydziałach szkół wyższych w różnych ośrodkach. Sporządził ponad osiemdziesiąt recenzji wydawniczych (naukowych).

Należy podkreślić znaczący udział Profesora Kisiela w kształceniu kadry naukowej. Pod Jego kierunkiem powstają rozprawy doktorskie; dwadzieścia przewodów zostało zakończonych (pierwsza praca obroniona w 2002 roku). Prace dotyczą literatury drugiej połowy XX wieku i najnowszej oraz jej kontekstów.

Profesor jest członkiem komitetów oraz towarzystw naukowych i literackich, regionalnych i ogólnopolskich, w tym Górnośląskiego Towarzystwa Literackiego (od 1993), Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk (od 2007), Akademii Artes Liberales (od 2010). Za działalność naukową, literacką, organizacyjną otrzymał wiele nagród, wyróżnień, medali, w tym kilkanaście Nagród Rektora Uniwersytetu Śląskiego, Medal Komisji Edukacji Narodowej (2002), Medal Zasłużony Kulturze „Gloria Artis” (2005).

Nieodzowne jest tutaj ukazanie relacji, jakie Marian Kisiel budował z naszą Uczelnią. W latach 2002–2004 zatrudniony był jako profesor w Zakładzie Histo-

rii Literatury Polskiej XX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej (obecnie AJD) w Częstochowie. Otaczał opieką naukową przyszłych badaczy literatury, udzielał wydatnej pomocy merytorycznej dotyczącej dydaktyki i działalności organizacyjnej w Instytucie, inicjował ważne dyskusje naukowe. Wyniknął z nich między innymi temat konferencji „Czytanie Dwudziestolecia”, która odbyła się po raz pierwszy w roku 2003 i stała się znaną w całej Polsce konferencją cykliczną. W roku 2015 dzięki współpracy z Profesorem doszło do zorganizowania międzyuczelnianej (UŚ – AJD) konferencji poświęconej twórczości Władysława Sebyły. Profesor Kisiel od lat pomaga pracownikom naszej uczelni w uzyskaniu awansów naukowych, sporządza recenzje rozpraw doktorskich oraz recenzje wydawnicze prac powstających w środowisku częstochowskim. Wygłasza wykłady w naszej uczelni, odczyty w częstochowskim Oddziale Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, uczestniczy w spotkaniach literackich w instytucjach kulturalnych Częstochowy.

Profesor Marian Kisiel jest wybitnym naukowcem posiadającym dorobek o niekwestionowanym znaczeniu, reprezentuje niepospolitą osobowość twórczą, zjednującą Mu przyjaciół i uczniów w wielu ośrodkach akademickich. Cechuje Go umiejętność budowania kontaktów naukowych i więzów przyjaźni, tak ważnych w świecie humanistyki.

**Mowa Mariana Kisiela, wygłoszona 11 grudnia 2015 roku,
z okazji przyznania godności doktora honorowego
Akademii im. Jana Długosza**

Magnificencjo, Prześwietny Senacie,
tytuł doktora honorowego Akademii został mi przyznany na wniosek bliskiego mojemu sercu Wydziału Filologiczno-Historycznego. Jestem historykiem literatury polskiej, dlatego ta nominacja ma dla mnie wyjątkowe znaczenie. Akademia za swojego patrona obrała Jana Długosza, znamienitego kronikarza i filologa średniowiecznej Polski. W jego sztuce retorycznego wysłowienia, pięknie języka i mądrości przywołań od stuleci rozsmakowują się historycy, szukający prawdy o przeszłości, i filolodzy, dla których wyobraźnia kronikarza jest pytaniem o obecność jednostki w dziejach. Większy honor nie mógł mnie zatem spotkać w ogłoszonym przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Roku Jana Długosza. W 600. rocznicę urodzin autora *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae* nominacji udzielili mi historycy, którzy w swoich gruntownych pracach uczą nas, jak żyć („historia magistra vitae est” || „historia jest nauczycielką życia”), oraz uważni interpretatorzy języka i literatury, którzy wiedzą, że „verba volant sed littera scripta manet” („słowa ulatują, lecz pisma pozostają”). Pozwólcie zatem, że najpierw Im podziękuję słowami Owidiusza z *Heroid*: „Acceptissima

semper munera sunt auctor quae pretiosa facit” („Najmilsze są zawsze te prezenty, które czyni drogimi osoba dającego”).

Skoro więc filolodzy i historycy Akademii doszli do przekonania, że najwyższa akademicka godność powinna w Roku Jana Długosza przypaść polonistcie – po znamienitych historykach średniowiecza: profesorach Henryku Samsonowiczu i Jerzym Strzelczyku, a także po wybitnym niemieckim literaturoznawcy stuleci XVIII i XIX Gerhardzie Wolfie Fieguthcie, chciałbym najpierw połączyć nas przywołaniem Johanna Gottfrieda Herdera, a potem pochwałą historii literatury. Czyli w moim rozumieniu: historii i literatury.

Herder wyrażał przekonanie, że przedmiotem, sensem i istotą historii literatury jest „duch literatury”. Zadał ważne i trudne pytania: „Jak zmieniał się duch literatury w różnych językach, w które wstąpił? Co zabrał ze sobą z tych wszystkich miejsc i okolic, które opuścił? Co wziął z tego, co zastał przed sobą? I co powstało z mieszaniny i fermentu tak różnej materii?”. Na zadane sobie i kulturze pytania, odpowiadał tak: „Geniusz języka jest [...] także geniuszem literatury narodu [...]. Nie możecie więc ogarnąć literatury narodu bez jego języka, możecie ją poznać [tylko] poprzez niego [...]”. Znakomity międzywojenny filolog-germanista Zygmunt Łempicki, autor pięknego szkicu o Herderze, podsumował jego słowa dobitnie i celnie: „Historia literatury nie jest możliwa bez historii języka”.

Wszędzie na miejscu pierwszym jest najpierw historia, potem język, potem literatura. Herder zachwycił się: „Jaka to wspaniała rzecz studiować literaturę w jej początkach, w jej rozwoju, w jej rewolucji, aż po dzień dzisiejszy! [...] Ile epok literatury mogło być [...] przeżytych, zanim my możemy widzieć i myśleć! Obszary! Czasy! Ludy! Siły! Mieszaniny! Kształty! [...] Powszechna historia tworzenia się świata”.

Nie jesteśmy dzisiaj tak chępliwi jak Herder, by ogarniać swoim spojrzeniem i umysłem „wszystko”. Nadmiar nie służy poznawaniu i poznaniu. „Wszystko” jest zbyt ogromną przestrzenią dla jednego istnienia. Kto pragnie „wszystkiego”, pragnie dyktatury, a jak pamiętamy przenikliwą i ostrą filipikę Stefana Kisielewskiego – znane są również „dyktatury ciemniaków”. Współczesny literaturoznawca nie sięga zatem po „wszystko”, ale tylko po „część”. Również w tej „części” czuje się nieswojo. Jest uważnym uczniem fenomenologów, wedle których stosunek do świata ma wymiar wyłącznie ludzki i odpowiedzialność za poznanie świata wiąże się z ryzykiem. To ryzyko jest także wyłącznie ludzkie. Dotyczy nazywania, rozumienia i przyłożenia słów do rzeczy.

Michel Foucault pisał: „W swoim pierwotnym kształcie, kiedy darował go ludziom sam Bóg, język był absolutnie pewnym i przezroczystym z n a k i e m r z e c z y, ponieważ je odwzorowywał. Imiona do rzeczy, na które wskazują, przylegały tak samo, jak siła wpisuje się w ciało lwa, królowanie we wzrok orła, jak wpływ planet zaznacza się w zmarszczkach na czole – w postaci podobieństwa”. Historyk literatury wie, że to, o czym mówił francuski fenomenolog, od-

nosi się i do historii, i do języka, i do literatury. I wie też, że rozdział języka i rzeczy jest nieusuwalną skazą naszych czasów. Jeżeli więc szukamy, to po obrzeżach; jeżeli wyprowadzamy całość, to z części; jeżeli chcemy odnieść słowo do rzeczy, to na zasadzie jakiejś wzajemności.

To, co wyjątkowe, musi znaleźć swój odpowiedni wyraz w tym, co powszednie. Wiek XX uświadomił nam, może dogłębniej niż wszystkie stulecia poprzednie, a może tylko dlatego, że jesteśmy jego nieodrodnymi dziećmi, że wzniosłość klóci się z codziennością. Szukając „wszystkiego”, szukamy tego, co „wyjątkowe”, „osobliwe”, „szczególne”, „indywidualne”: „per varios casus, per tot discrimina rerum” („przez rozmaite przygody i tyle śmiertelnych zagrożeń”).

Fernand Braudel powiedziałby, że szukamy w obrębie „historii głębokiej”, a historia literatury jako narracja wśród wszelkich innych ważnych narracji jest – niewątpliwie – taką „historią głęboką”. Braudel napisał: „Nie odkrywamy jej, oświeciliśmy ją tylko”. I powoływał się na opinię swojego mentora Luciena Febvre’a, że w ten sposób „przywracamy jej godność”. W historii literatury wszystkich epok i formacji o nic innego zatem nie chodzi, jak tylko o oświecanie autorów, dzieł, czytelników i sposobów mówienia o autorach, dziełach i innych sposobach mówienia. I tym samym o przywracanie godności przeszłości, która inaczej niż poprzez nasze słowo wypowiedzieć się nie może i nie umie. Gdyby umiała, byłaby naszą teraźniejszością. Skoro jej nie ma, musi liczyć na naszą pamięć i wdzięczność.

Tymczasem co jakiś czas tej historii literatury odmawia się prawa bytu, dyskutuje się z nią, pyta o jej twarde fundamenty. „Czym jest”, „jak jest możliwa”, „czy jest możliwa”, „czy jest możliwa inna”... Te pytania stawiane są stale, jak gdyby wypowiadający je badacze mieli wątpliwość nie tylko do języka dyscypliny, ale i własnej tożsamości, a może i nawet własnego istnienia. Zdrowe ciało toczy robak. Zadawszy wiele pytań, historyk literatury z przerażeniem konstatuje, że jest tym, kim nie jest; to znaczy, że przypisuje mu się rozmaite zadania, które – i owszem – spełnia, choć nie z chęci wyłączności. Teresa Walas pisała więc o nim, że „nie wie, kim jest naprawdę. Faktografem-archiwistą? Rekonstruktorem długiego trwania? Budowniczym modeli? Filozofem historii? Uczonym tej samej rangi co przyrodnik? Historyk literatury wcielony między historyków rozgląda się bezradnie. Nie chce być faktografem, nie śmie – filozofem: tęsknoty scjentyistyczne zostawił za sobą, ale widzi, że etnologowie, antropologowie i językoznawcy wcale się ich nie wyrzekają. Uczy się ukradkiem ekonomii, socjologii, a nawet matematyki...”. Do tego wizerunku historyka literatury, znakomita badaczka ma chyba sentyment, choć przedstawia go niczym z *Theogonii* Hezjoda wyjętego „Kerbera o głosie spiżowym, psa okrutnego Podziemia, głów mającego pięćdziesiąt”, z których każda z jednego tułowia wyrastając, może drzeć się w swoim języku i spierać się z głowami innymi.

Badacze z grupy „Tel Quel” stwierdzili w latach sześćdziesiątych przeszłego stulecia: „historia literatury» pozostaje do zrobienia: to, co proponuje się nam

pod tą nazwą, trzeba wyraźnie powiedzieć, jest tylko fantazmatem, sklepem ze starzyzną pociętą wedle wieków, empirystycznym montażem chronologicznym”. Maria Janion dopowiadała później w ważnym na gruncie polskim artykule: „Kryzys historii literatury odczuwany bywa [...] jako dotkliwy, a to dlatego, że objawia się on jako pochodna kryzysu zarówno pojęcia «literatury», jak i pojęcia «historii», a więc dwóch podstawowych składników dyscypliny”. I następnie przedstawiała rozmaite wersje historii literatury: 1) historia autorów; 2) historia czytelników; 3) historia arcydzieł; 4) historia życia literackiego; 5) historia idei; 6) historia rodzajów i gatunków literackich; 7) historia problemów; 8) historia tematów; 9) historia wyobraźni poetyckiej.

Każda z tych wersji historii literatury jest interesującym sprawdzianem zgodności literatury i myśli wobec niej zewnętrznej. Powiedziałbym więc, że są to – mimo rozmaicie formułowanych wątpliwości – sprawdzalne historie literatury. Ale historia literatury (jedyna, a nie wieloraka) jest także niesprawdzalna, kapryśna i nieprzewidywalna. Jest, jaka jest, i inną być nie chce, ani nie może. Trzeba by zatem powiedzieć, i będzie w tym również wielka racja, że nie mogą istnieć „rozmaite wersje” historii literatury. Kiedy zmienia się podmiot i przedmiot poznawczy, każda „wersja” uzyskuje swoją osobność. „Historia literatury j a k o ...” to każdorazowo i n n a historia literatury. Nie ma j e d n e j h i - s t o r i i literatury, są r ó ż n e h i s t o r i e literatury. Te różne historie oświetlają „historię głęboką”, o której pisał Braudel. I każda z nich walczy o swoją godność.

Jestem więc historykiem literatury, ale co to dzisiaj znaczy?

Czy wciąż jestem odkrywcą dziejów, obrońcą języka, obserwatorem biografii i strażnikiem wolnej wyobraźni? W każdej roli doświadczam łaski poznania. Mijające lata, nizane jak paciorki na długiej nici czasu, nie znaczą nic bez marnych życiorysów (każdy – nawet heroiczny – życiorys jest marny), które wypowiadają się w swoich ułomnych idiolektach, chroniących własną, niepodrabialną wyobraźnię. Historyk literatury sumuje doświadczenia tych, którzy chcieliby być niedostępni dla innych, bo taka jest jego konieczność. Literatura – najpiękniejsze odkrycie człowieka – jest opowieścią/narracją i niczym więcej. Ishmael Reed, afroamerykański prozaik, jeden z orędowników postmodernistycznego przełomu, mówił, że literatura „może być tym, czym chce być: wodewilem, wiadomościami o godzinie szóstej, mamrotaniem dzikich ludzi opanowanych przez demony”. Tak widziana, jest więc i historią, i zabawą, i szaleństwem. Wszystkim tym, czym chce – i może – być.

Dlatego – chciałbym wierzyć – moje miejsce jako historyka literatury jest nieusuwalne. Będę mamrotał, tańczył i szalał. Och, czy jest lepszy zawód na świecie?

SLUGA I JEGO PAN

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.02>

Adam REGIEWICZ

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

O służebności interpretacji wobec tekstu w świetle lektury kerygmatycznej

Chciałbym zacząć nietypowo – od satyrycznego rysunku Andrzeja Mleczki. W komiksowym układzie dwóch zestawionych obok siebie grafik satyryk przedstawia scenę dialogu króla ze swoim poddanym: królewskim błaznem czy po prostu sługą. Pierwszy rysunek przedstawia siedzącego władcę, który do stojącego przed nim poddanego kieruje wezwaniem: „Na kolana!”. Drugi rysunek, pełniący funkcję puenty satyrycznego wydarzenia, przedstawia sługę siedzącego na kolanach króla, zdziwionego takim obrotem sprawy. Sługa, miast znaleźć się w typowej postawie poddańczej przed królewskim majestatem – w pozycji „na kolanach”, mości sobie miejsce „na łonie” władcy, czule przytrzymując go za szyję. Przywołuję ten rysunek nie bez przyczyny, odnoszę bowiem nieodparte wrażenie, że w ostatnich dekadach relacja pomiędzy tekstem a czytelnikiem (interpretatorem) przypomina właśnie taką sytuację.

W refleksji nad interpretacją ukonstytuowały się dwa stanowiska, które można by w pewnym uproszczeniu nazwać esencjonalistycznym i postrukturalistycznym¹. W XX-wiecznej teorii literatury zostały one dość silnie spolaryzowane, co zaważyło na sposobie patrzenia na tożsamość sensu, tekstu i interpretacji. Pierwsze podejście opiera się na fundamentalnym założeniu, że sens – głębokie znaczenie – jest integralną częścią tekstu, a nie tylko funkcją interpretacji. Rolą interpretatora jest odkryć, odkopać, dojść do głębokich prawd znaczenia za

¹ Andrzej Tyszczyk proponuje w tym miejscu trójdzielną typologię: strukturalistyczną, hermetyczną oraz neopragmatyczną, które odzwierciedlają tendencje w teorii interpretacji. Jednak dla potrzeb niniejszego szkicu wydaje się słuszne uproszczenie modeli z uwagi na ich silną biegunowość ze względu na uprzywilejowanie samego tekstu lub interpretacji. Zob. A. Tyszczyk, *Interpretacja, sens i wartość*, [w:] *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, red. A. Tyszczyk, E. Fiała, R. Zajączkowski, Lublin 2013, s. 9–13.

pomocą dostępnych mu narzędzi krytycznych poprzez metodyczne działanie na tekście, ale także wykraczając poza poznanie rozumowe, uznając za właściwe „rozpoznanie”, które Paul Ricoeur określa jako fakt wzajemnej identyfikacji, a także przyjmowania czy uznawania za prawdę. U źródeł rozpoznania leży jednak pewien gest zaufania, „akt wiary”, który pozwala na przyjęcie sensu jako rodzaju „przyznania się” i „wyznania” zarazem². Pomimo niewątpliwych różnic w proponowanych tu szkołach esencjonalistycznych interpretacji: odtwórczej, zakładającej, że trzeba pracować nad technikami pozwalającymi na odtworzenie pierwotnego sensu zawartego w tekście (strukturalizm, hermeneutyka egzegetyczna, esencjonalistyczna), oraz twórczej, budującej przekonanie, że sens rodzi się w spotkaniu tekstu z czytelnikiem, który uaktywnia „martwą literę” (hermeneutyka pragmatyczna), trzeba podkreślić, że niewątpliwą wartością tego kierunku interpretacji jest jego adres zwrotny. Zarysowana tu bowiem propozycja hermeneutyczna silnie podkreśla egzystencjalny charakter lektury, w wyniku której dochodzi do wzajemnego przenikania się i oświeclania tekstu i życia.

Opisana tu sytuacja interpretacyjna ukrywa jednak pewne napięcie, które rysuje się pomiędzy klasycznym esencjalizmem, opierającym się na „przekonaniu, że istnieje wierna i prawdziwa wykładnia tekstu, zgodna z jego źródłową intencją, ułożoną bądź to w autorze (*intencio auctoris*), bądź to w samym tekście (*intencio operis*)”³, a postawą bardziej pragmatyczną, wychodzącą z założenia, że sens zostaje odkryty i ukształtowany w momencie spotkania z czytelnikiem – interpretatorem ze względu na jego własną postawę, sytuację egzystencjalną, moment, w jakim tekst zostaje odczytany. Michał Paweł Markowski, analizując opowiadanie Franza Kafki *Przed Prawem*⁴, określa istniejący konflikt jako napięcie pomiędzy interpretacją o charakterze etycznym (wywiedzioną z indywidualnego odczytania) a czytaniem krytycznym – zgodnie ze wszystkimi regułami i zasadami, wynikające z pragnienia ustanowienia prymatu jednego nad drugim. Według Markowskiego, zderzają się tu dwie postawy: pierwsza pragnie zawieszenia wszelkich zasad krytycznych, reguł, kodeksu itp. na rzecz absolutnej idiomatyczności interpretacji, druga stara się wykluczyć to, co idiomatyczne, personalne, i zastąpić „prawem” – językiem, metodologią⁵. Wydaje się, że zarysowany tu impas podważa zasadność tego typu lektury, czego starają się dowodzić zwolennicy kierunków poststrukturalistycznych.

Z nimi związane jest drugie stanowisko, eksponujące całkowitą rozbieżność pomiędzy tekstem a sensem, wiążąc ten ostatni przede wszystkim z praktyką in-

² Por. P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Kraków 2004, s. 8 i nn.

³ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 189.

⁴ Opowiadanie Franza Kafki zostało włączone do *Procesu* jako homilia księdza w katedrze. Jako samodzielny tekst można je przeczytać w: F. Kafka, *Dzieła wybrane*, przeł. J. Kydryński, t. 1, Warszawa 1994, s. 712–174.

⁵ M.P. Markowski, *Przed prawem. Interpretacja, literatura, etyka*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 48 i nn.

terpretacyjną. Czytelnik, dokonując lektury, nadaje tekstowi sens, bowiem ten sam z siebie go nie posiada. A zatem interpretacja nie „odkrywa”, ani nie „dokopuje się” do sensu, ale konstytuuje go w wyniku lektury. Interpretacja jest w takim ujęciu jednorazowym i niepowtarzalnym aktem stwarzania sensu, który pozostaje płynny i zmienny, „jest sferą absolutnej swobody”⁶. Wobec ukształtowania relacji pomiędzy sensem a interpretacją nie istnieją żadne granice, w których należałoby się zmieścić, ani jakkolwiek punkt orientacyjny, który pozwoliłby uznać jakieś odczytanie za prawdziwe lub fałszywe, co trafnie zauważa Richard Rorty, pisząc, iż każda interpretacja ma tyle znaczeń, ile odczytań:

Myśl, że komentator odkrył, co tekst robi naprawdę – przykładowo, że naprawdę demistyfikuje jakąś konstrukcję ideologiczną [...] a nie tylko może zostać użyty do tych celów – my pragmatyści, uważamy za przykład okultyzmu⁷.

W efekcie ten kierunek refleksji prowadzi do stanowiska, zgodnie z którym nigdy nie będzie można powiedzieć, o czym jest dany tekst naprawdę, ani też nie będzie się posiadać z góry zagwarantowanych kryteriów sukcesu odkrycia sensu. Co więcej, jak pisze Roland Barthes:

tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, „teologiczny” sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury [...] pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku⁸,

podobnie jak czytelnik, interpretujący tekst, dokonuje analogicznego gestu wpisanania mozaiki cytatów w swoją przestrzeń odbiorczą. A zatem interpretacja staje się tekstem samym w sobie, równorzędnym z dziełem czytanim i podlegającym tym samym praktykom czy mechanizmom lekturowym.

Z tego punktu widzenia każda próba odczytania tekstu przez pryzmat wybranego języka metodologicznego czy też w indywidualnej perspektywie będzie jawić się jako uwikłanie interpretacji w dyskurs ideologiczny, niewolny od polityczności. Do najczęściej pojawiających się w tym zakresie oskarżeń należy zaliczyć to dotyczące instrumentalnego traktowania tekstu poprzez „użycie” języków dyskursu, które nie tyle pozwalają odczytać znaczenie, ile same generują sensory, ze względu na swoje zideologizowanie. Zarzut ten pojawia się także w odniesieniu do kerygmaticznej interpretacji literatury, propozycji czytania tekstu zaproponowanej przez Mariana Maciejewskiego i „szkołę lubelską”⁹. Ten rodzaj czytania jawi się jako lektura zaangażowana, blokująca pewne skojarze-

⁶ M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 60.

⁷ R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 101.

⁸ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 250.

⁹ Tradycje tych badań opisuje Ireneusz Piekarski w systematyzującym te zagadnienie artykule pt. *Interpretacja kerygmaticzna a tradycje i perspektywy badań literackich*, [w:] *Interpretacja kerygmaticzna*, red. J. Borowski, E. Fiałła, I. Piekarski, Lublin 2014, s. 21–45.

nia z jednej strony, a z drugiej organizująca system wyobrażeń o utworze i układająca sens zgodny z założonym na od-czytanie filtrem poznawczym¹⁰. Wśród pojawiających zarzutów wymienia się zatem służalczość tego narzędzia w rękach interpretującego, który jest „skupiony nie tyle na wydobyciu sensów wpisanych w utwór, ile na kwestii zgodności bądź niezgodności tekstu literackiego z doktryną wiary”¹¹, jak i opresyjność względem tekstu – czy to celu, czy intencji, czy wreszcie pola jego aplikacji. Byłaby zatem interpretacja kerygmaticzna sytuacją krytyki wpisaną w relację sługi i pana¹².

Dla uporządkowania dalszych rozważań warto może przybliżyć tę propozycję lektury. Metoda ta¹³, opierając się na podkreślaniu egzystencjalnego charakteru interpretacji, zakłada, że badanie literatury może odsłaniać proces wchodzenia człowieka kreowanego przez słowo literackie w Słowo Boga. Pojęcie „kerygmatu”¹⁴ Marian Maciejewski odniósł do sytuacji literatury, wskazując, że z punktu widzenia antropologii chrześcijańskiej literatura ma właśnie charakter kerygmaticzny. Właściwość tę niezwykle syntetycznie przedstawia Jarosław Borowski, pisząc:

Wiąże się z tym diagnoza permanentnego nienadążania za Słowem, głoszenie potrzeby zbawienia. Następuje więc swoista de-skruturalizacja doświadczenia, ale inaczej niż u Northropa Frye’a (gdzie właśnie chodzi o strukturę) i Przybylskiego (gdzie chodzi o zdarzenie, a treścią jest raczej „dobra nowina” w wymiarze antropologicznym). Nie chodzi tu też o „wymowę kerygmaticzną” jak u Jana Turnaua i nawet nie o wyróżnianą przez Szymika „funkcję kerygmaticzną”, bo jej zakres jest zbyt szeroki (jeśli wg Hansa Ursa von Balthazara prawdziwa sztuka jest „ontologicznie” kerygmaticzna, to dalej byłoby po stronie estetyki, tyle, że „kerygmaticznej”)¹⁵.

¹⁰ Metaforę filtru czy okopconego szkła wykorzystuje M. Black. Zob. tegoż, *Metafora*, przeł. J. Japola, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1977, s. 95–97.

¹¹ Z. Zarębianka, *Metoda kerygmaticzna w badaniach nad „sacrum” w literaturze w kontekście innych sposobów identyfikacji literackiego „sacrum”*, [w:] *Interpretacja kerygmaticzna*, s. 180 i nn.

¹² Do innych uwag zaliczają się także te zarzucające metodzie kerygmaticznej deklaratywną konfesyjność, ograniczoną stosowalność z powodu dość wąskiej „wspólnoty wyobrazeniowej”, co rodzi nawet podejrzenie o „sekcjarstwo”.

¹³ Nie jestem do końca przekonany, czy określenie „metoda” jest adekwatne do sposobu czytania tekstu w perspektywie kerygmaticznej, bowiem tego typu interpretacja nie rości sobie pretensji do tworzenia spójnej metodologii, ale jest otwarta na indywidualną postawę czytelnika, który podejmuje refleksję na bazie swego osobistego doświadczenia. Jak zauważa Ireneusz Piekarski: „efekt takiej lektury zależy nie od intelektualnych predyspozycji czy znajomości doktryny chrześcijańskiego nauczania, ale od egzystencjalnego doświadczenia czytającego podmiotu [...]”. I. Piekarski, *Interpretacja kerygmaticzna a tradycje i perspektywy badań literackich*, s. 25.

¹⁴ Kerygmat pochodzi z języka greckiego (*kerygma*) i oznacza głoszenie, wezwanie, proklamację prawdy o Jezusie Chrystusie, zawierającą w nauczaniu Kościoła pierwotnego cztery elementy: Obietnicę, Krzyż, Zmartwychwstanie i Dar Ducha Świętego. R. Pisula, *Kerygmat apostołski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005, s. 15.

¹⁵ J. Borowski, *Kerygmaticzna metoda, interpretacja, krytyka?*, [w:] *Interpretacja kerygmaticzna*, s. 83 i nn.

Maciejewski zauważył, że badanie literatury może odsłaniać proces wchodzenia człowieka kreowanego przez słowo literackie w Słowo Boga. „*Kerygmat literatury* o tyle jest więc kerygmatem, o ile *ciało* literatury powraca w Słowo odwieczne”¹⁶. Słowo Boga wypełnia się zaś nie tylko w bohaterze literackim, ale także w samym czytelniku, który, dając się uwieść rzeczywistości przedstawionej, podlega procesowi katechizacji. „Podstawą interpretacji jest spotkanie Logosu-Boga kształtującego doświadczenie hermeneutyczne interpretatora z głosem Logosu emitowanym przez doświadczenie wiary zapisane w kontekście literackim”¹⁷. Można zatem mówić o egzystencjalnym wymiarze spotkania człowieka-czytelnika i bohatera literackiego, wykreowanego przez słowo literackie, za którym ukrywa się sam Chrystus.

Interpretacja kerygmaticzna jest w dużej mierze działaniem demistyfikującym, odzierającym z iluzji i masek sam tekst, ale i czytelnika, dlatego nie ogranicza ona Logosu literatury do chrześcijańskiego pola aplikacji. Tego typu refleksja dotyczy także tekstów o niskim lub zerowym stopniu chrześcijańskiego nacechowania tekstu. Możliwe jest to dlatego, że pokazując realistyczny wizerunek człowieka oraz prezentując otoczenie, w jakim funkcjonuje, taki tekst stwarza okazję do refleksji nad samym sobą, przyczyniając się tym samym do zbliżenia z Bogiem poprzez poznanie prawdy o sobie¹⁸. Obnażanie czytającego dokonuje się poprzez charakterystyczny proces *kenozy* (schodzenia po stopniach prawdy do głębi swej egzystencji, czemu towarzyszy proces samopoznania), który ma na celu wytrącenie odbiorcy z dobrze znanych kolein od-czytywania i zderzenia go z tekstem, który jawi się jako wydarzenie. Tym samym ważne dla tej metody jest doświadczenie zarówno wiary chrześcijańskiej, jak i samego tekstu oraz jego odczytania w konkretnym kontekście egzystencjalnym, co pozwala wpisać interpretację kerygmaticzną w nurt hermeneutyki pragmatycznej.

Zarysowane powyżej napięcie pomiędzy służebnością a opresyjnością, która wynika z „władzy sądenia”, przyznane każdemu procesowi interpretacyjnemu, w tym interpretacji kerygmaticznej, chciałbym rozpatrzyć w kontekście biblijnej relacji sługi i pana. Wychodząc od technik egzegetycznych¹⁹, wspieranych rozwiązaniami interpretacyjnymi różnych metodologicznych kierunków literaturo-

¹⁶ M. Maciejewski, „*ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 8.

¹⁷ W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 9.

¹⁸ W podobny sposób papież Pius XII w encyklice *Il film idea* pisał na temat kina i jego znaczenia w przepowiadaniu ewangelii przez Kościół. Por. także Jan Paweł II, *Kino nośnikiem kultury i wartości*. Tekst dostępny na: <http://kultura.wiara.pl/index.php?grupa=6&art=1117614245&dzi=1117612076&katg> [dostęp: 21.01.2013].

¹⁹ Egzegeza fragmentów ewangelicznych w niniejszym tekście zostaje przeprowadzona za nauczaniem Kościoła w odniesieniu zarówno do Ojców Kościoła tradycji zachodniej, obecnej w powszechnym nauczaniu, jak i Ojców Pustyni (tradycji wschodniej). Trudno bowiem odnosić się do jednego źródła, skoro pewne treści obecne są w tradycji u wielu autorów.

znawczych, chciałbym zasygnalizować, za pomocą trzech fragmentów Starego i Nowego Testamentu, możliwość odczytywania znaczenia i roli interpretacji kerygmaticznej w praktyce czytelniczej. Zatrzymując się zatem na lekturze, konstrukcja niniejszego artykułu zasadza się na zestawieniu jej w sposób komparatystyczny z praktyką interpretacyjną, konstytuując w ten sposób *tertium comparationis* pomiędzy tekstem a podmiotem czytającym i rozpoznającym sytuację w odniesieniu do tytułowego napięcia sługa i jego pan.

W przeciwieństwie do kultur pogańskich, tradycja starotestamentowa, a za nią także i chrześcijańska, nie polaryzowała obu tych postaw. Jak zauważa Leon-Dufour, trzeba odróżnić postawę niewolnika znaną ze świata pogańskiego, zgodnie z którą człowieka traktuje się w sposób wyzyskowy, niczym zwierzę, swoją własność, od postawy sługi, którego położenie określone zostało prawem ludu Bożego, gdzie może cieszyć się on pełnią swego człowieczeństwa, czyniąc pewną „posługę”, a nie tylko wypełniając nakazy swoich panów²⁰. Pojęcie „Pana” (*Adonai*, *Kyrios*) zarezerwowane było od samego początku jako określenie przynależne Bogu, a następnie na mocy objawienia Syna Bożego także i Chrystusowi (wystarczy przypomnieć w tym miejscu wyznanie Tomasza „Pan mój i Bóg mój” – J 20, 28, czy Pawłowe: „Nikt też nie może powiedzieć bez pomocy Ducha Świętego: *Panem jest Jezus*” 1 Kor 12, 3). Odnosiło się ono zarówno do władzy królewskiej, otrzymywanej z rąk Boga jako Tego, który jest Panem wszechrzeczy, jak i do imienia (JHWH) jedyne i prawdziwego Boga. Trudno zatem dziwić się Żydom oczekującym Mesjasza triumfującego, władczego, który w wymiarze politycznym zapanuje nad innymi narodami, bo nie rozpoznali w Chrystusie Tego, który został obiecany. W scenie mesjańskiego rozpoznania (Mt 16, 13–28; Mk 8, 27–38; Łk 9, 18–27) Chrystus wiąże posługę Mesjasza z figurą Sługi cierpiącego Jahwe (por. Iz 42, 1–7; 49, 1–9; 51, 4–11; 52, 13–53, 12), który musi cierpieć, aby objawić zamiysł Boga – plan zbawienia „dla ubogich”. Chrystus jako Mesjasz ma oddać swoje życie za grzeszników, „oddalonych od Pana, wszystkich biednych, ślepych, chromych” – daleko Mu do figury triumfującego króla (choć mesjański wjazd do Jerozolimy na osiołku będzie pieczęcią jego wybrania)²¹.

Pierwsza *Pieśń Sługi Jahwe*, zapisana przez proroka Izajasza, daje pewne wyobrażenie na temat roli sługi:

Oto mój Sługa, którego wybrałem
Mój ukochany, w którym mam upodobanie
Sprawię, że mój Duch spocznie na Nim

²⁰ X. Leon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, przeł. K. Romaniuk, Poznań – Warszawa 1973, s. 889.

²¹ W Ewangelii św. Łukasza (24, 26) Zmartwychwstały będzie tłumaczył uczniom: „Czyż Mesjasz nie miał tego cierpieć żeby tak wejść do swej chwały” – chwała przynależy do porządku nowego stworzenia, poprzednia chwała Pomazańców mesjanizmu politycznego jest tylko dalekim odbiciem tej ostatecznej chwały danej przez Boga.

I ogłosi moje prawo wszystkim narodom
Nie będzie się spierał, ani krzyczał
Nikt nie usłyszy Jego głosu na placach
Trzciny nadłamanej On nie będzie łamał,
knotka tlejącego On nie będzie gasił.
Aż utrwali Prawo na ziemi (Iz 42, 1–4).

Sługą określa się tego, który został posłany, by pełnić wolę Boga. Postawa ta nie ma charakteru deprecjonującego, choć posługiwanie zawsze w pewien sposób wiąże się z cierpieniem spowodowanym odrzuceniem, o czym świadczy cała historia Izraela i losy proroków posyłanych przez Boga do tego ludu. Izajasz odsłania czytelnikowi misję sługi, która ma polegać na gromadzeniu ludów, narodów, na pouczeniu, wykazując się przy tym niewyobrażalną wręcz pokorą, cierpliwością i cichością. Służba wiąże się zatem z posłuszeństwem, całkowitym oddaniem – aż do śmierci, czego wyrazem jest cierpienie, które sługa bierze na siebie.

Inny fragment, który rzuca nieco światła na tę relację, pochodzi z *Listu do Efezjan*, w którym św. Paweł daje pouczenia ochrzczonym:

Niewolnicy, ze czcią i bojaźnią w prostocie serca bądźcie posłuszni waszym doczesnym panom, jak Chrystusowi, nie służąc tylko dla oka, by ludziom się podobać, lecz jako niewolnicy Chrystusa, który z duszy pełni wolę Bożą. Z ochotą służcie, jak gdybyście [służyli] Panu, a nie ludziom, świadomi tego, że każdy – jeśli uczyni co dobrego, otrzyma to z powrotem od Pana – czy to niewolnik, czy wolny (Ef 6, 5–8).

Paweł, kierując słowa tak do niewolników, jak i do ich panów, którzy bardzo często znajdowali się w podobnej sytuacji egzystencjalnej – zostali ochrzczeni, stali się członkami jednego ciała w Chrystusie, wzywa tych pierwszych do posłuszeństwa, tych drugich do uczciwości. Chrześcijaństwo, jak pokazuje to św. Paweł, nie ma zamiaru rozsądzać struktur, nie jest formą rewolucji, jak chcieliby marksiści, ale jest przede wszystkim formacją duchową, która ma prowadzić do głębokiej wewnętrznej przemiany serca. Dlatego tak sługa, jak i jego pan mogli być „braćmi w Chrystusie”, co nie zmieniało ich pozycji społecznej. Wręcz przeciwnie, wiara w Chrystusa ma w posłudze rodzić gorliwość, oddanie, zapał, które dla nieznających Chrystusa staną się znakami zapytania. W ten sposób służba staje się wyrazem wolności ducha, radości i pokoju, które daje poczucie służenia sprawiedliwości, jaką jest Jezus Chrystus (por. J 8, 31–36; 1 Kor 7, 22; Rz 7, 6).

Na zakończenie fragment z Ewangelii św. Mateusza, który łączy zarysowane powyżej wątki. Chrystus do swoich uczniów mówi:

Ten, kto chce być wśród was wielkim, niech będzie waszym sługą, a kto chciałby być pierwszym między wami, niech stanie się waszym niewolnikiem.

Tak właśnie Syn Człowieczy nie przyszedł, by Mu służyło, lecz żeby służyć i dać życie swoje na okup za wielu (Mt 20, 26–28).

Reakcja Chrystusa na pragnienie zaszczytnych miejsc i zasiadania na honorowych miejscach Jakuba i Jana, synów Zebedeusza, wydaje się słuszna – szczególnie z perspektywy pozostałych apostołów. Jednak powyższa przygana nie jest tylko „utarciem nosa” zapobiegliwym uczniom, ale katechezą, którą Chrystus daje w odniesieniu do siebie samego. Zdaje się mówić: „Popatrzcie na mnie – nie szukam zaszczytów ani sławy, a przecież dobro, które świadczą jest nieskończone”²². On jest tym, który „istniejąc w postaci Bożej, nie skorzystał ze sposobności, aby na równi być z Bogiem, lecz ogołocił samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stawszy się podobnym do ludzi. A w zewnętrznym przejawie, uznany za człowieka, uniżył samego siebie, stawszy się posłusznym aż do śmierci – i to śmierci krzyżowej” (Flp 2, 6–8). Ten, który jest Panem, Kyriosem, staje się pokornym sługą, ubogim w duchu, który nie tylko niczego nie posiada, ani nie ma gdzie „głowy złożyć”, ale także przyjmuje z rąk niesprawiedliwych haniebną śmierć na krzyżu.

Odpowiedź dana apostołom ma też swój konkretny wymiar katechetyczny. Przywołuje w tym miejscu relację władzy i poddaństwa jako przykłady interakcji społecznej, wynikającej z czysto ludzkich, pogańskich intencji regulowania kontaktów międzyludzkich. Człowiek bowiem po grzechu pierworodnym, jak mówi teologia, napotyka w sobie na pewną barierę, uniemożliwiającą mu spotkanie z drugim człowiekiem, w którym mógłby mu się oddać do końca. Barierą tą jest strach przed śmiercią, rozumianą tu nie jako doświadczenie fizyczne, ale ontologicznie, to znaczy jako każdy rodzaj cierpienia, który sprzeciwia się wewnętrznemu pragnieniu realizowania siebie. W ten sposób, Inny – drugi człowiek, będący przeszkodą w realizacji celów, zamierzeń, pragnień, staje się piekłem, dlatego Sartre powie „piekło to inni”²³. Aby jednak w tym piekle wszyscy mogli się poruszać, została ustanowiona władza, która będzie respektować prawo do życia. Chrystus jednak znosi tę relację władzy i służby, pokazując w swoim życiu, że Ten, kto pełni wolę Boga i jest Mu posłuszny, staje się człowiekiem prawdziwie wolnym – Panem swojej historii. Aby tak się stało, trzeba wejść na drogę pokory i prostoty, do której zachęca w tym fragmencie Chrystus, stąd wezwanie do zajmowania ostatnich miejsc, nieszukania swoich racji, odrzucania bogactwa, porzucania zaszczytów itp.

Przedstawione powyżej krótkie fragmenty Pisma niech posłużą teraz refleksji nad sytuacją interpretacji oraz opisowi relacji, jaka powstaje pomiędzy czytelnikiem (krytykiem, podmiotem dokonującym lektury) a tekstem w kontekście służby i władzy. Relacja ta w ujęciu interpretacji kerygmatycznej nie jest wcale tak oczywista. Przywołując esencjonalistyczne podejście do lektury, centralną pozycję „pana” można przypisać tekstowi, który ze względu na niesiony ze sobą

²² Św. Jan Chryzostom, *Homilia przeciw anomejczykom*, 8, 6, cyt. za: <http://ewangelia.org/main.php?language=PL&module=commentary&localdate=20121021> [dostęp: 16.02.2015].

²³ J.P. Sartre, *Przy drzwiach zamkniętych*, [w:] tegoż, *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, J. Kott, Warszawa 1957.

sens ma pewną władzę nad czytelnikiem. W takim podejściu to tekst wyznaczałby granice interpretacji, czytanie zaś jawiłoby się jako posługiwanie²⁴, wszak podmiot dokonujący lektury jest w pewien sposób wezwany przez tekst. Warto jednak przypomnieć, że interpretacja kerygmaticzna nie ogranicza się do badania tekstów naznaczonych doświadczeniem religijnym, czy zawierającym zapisane akty wiary, ale może odnosić się do innych sfer egzystencji (czasem wręcz całkowicie świeckich, agnostycznych). Tym samym mówienie o graniczności tekstu wyznaczonej perspektywą chrześcijańską wydaje się nieuzasadnione. Podobnie, spojrzenie na interpretację przez pryzmat służebności jest daleko posuniętym ograniczeniem, zważywszy na fakt odnoszenia tekstu do przestrzeni osobistego doświadczenia. Dopiero „sobączytanie” ożywia sens, pozwala martwej literze nabrać mięśni, ścięgien, krwi i ciała (Ez 37, 1–14), tym samym to tekst stawałby się sługą interpretacji.

Kiedy spojrzeć raz jeszcze na analizowane fragmenty, można by powiedzieć, że zarówno tekst, jak i interpretacja wezwane są, by służyć. Przyjmując za projektem krytyki mesjańskiej²⁵ rozpoznanie, że Mesjasz – Chrystus jest sensem, który daje się poznać apostołom – tym, którzy szukają znaczenia, czyli czytającym, można interpretować powyższe fragmenty w podobnym kluczu. Zarówno tekst, jak i interpretujący są wezwani do tego, by służyć, stając się nośnikami znaczenia. Po pierwsze, ich tożsamość konstytuuje moment wezwania, a co za tym idzie także wybrania. To głos Innego jest świadectwem o ich tożsamości: dla tekstu taką proklamację ogłasza czytający, o interpretatorze mówi tekst, który go wybiera. Można w postawie sługi rozpoznać misję prorocką, w której zawiera się nawoływanie do „prostowania dróg” nadchodzącemu Mesjaszowi. Prorok – podobnie jak krytyk – pełni rolę pośrednika drugiego stopnia, jest kimś w rodzaju tłumacza, który usłyszawszy i zrozumiałwszy przesłanie przekazuje je dalej. Takie ujęcie krytyki polega na sprawieniu, by to, co obecnie możliwe, już teraz zaczęło się aktualizować tak, by ostatecznie mogło się spełnić w przyszłości²⁶. Misja prorocka jest zatem zawsze związana z funkcją służby, a także jest wynikiem pewnego gestu zaufania, zawierzenia językowi, którym przepowiada zbawienie. W tym sensie Ryszard Koziółek pisze:

Opowiedzenie się po stronie konkretnego tekstu i uzasadnienie tego wyboru nawet mimowolnie nobilituje teorię, która umożliwiła racjonalizację tego gestu i dalsze jego kon-

²⁴ Warto przypomnieć, że już samo łacińskie *interpres* oznacza pośrednika – kogoś, kto występuje pomiędzy tekstem a czytelnikiem, a jego rola jest zdecydowanie służebna.

²⁵ Koncepcje mesjańskiego rozpoznania, wyrażonego przez Piotra, została przedstawiona przeze mnie podczas konferencji „Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic)” w Częstochowie 12 grudnia 2014 r. Zob. A. Regiewicz, *Mesjańskie rozpoznanie. Przyczynek do teorii interpretacji tekstu*, [w:] *Mesjańskie imaginaria Europy*, red. A. Janek, A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2015, s. 233–250.

²⁶ K. Uniłowski, „Czuźna straż”. *O mesjańskim pojmowaniu krytyki u Stanisława Brzozowskiego*, [w:] *Stanisław Brzozowski (ko)reperytycje*, red. D. Kozicka, J. Orska, K. Uniłowski, Katowice 2012, s. 48.

sekwencje. Zasługuje więc na lojalność teoria, która mnie wybrała, może nawet więcej: wymaga ryzyka aktu wiary²⁷.

Po drugie, w obu przypadkach mamy do czynienia z głoszeniem pewnej prawdy o człowieku, a tym samym ustawianiem go w jego rzeczywistości egzystencjalnej. Tekst czyni to poprzez konstrukcję fabularną wpisaną w pewien porządek świata, podmiot czytający poprzez zderzenie znaczenia powierzchniowego z przeżyciem tekstu na poziomie głęboko osobistym. Dlatego Franz Rosenzweig pisze, iż „to, co w naszym Ja słyszymy jako żywe słowo i co nam żywo brzmi ze strony naszego Ty, musi także «stać zapisane» w wielkim historycznym świadectwie Objawienia, którego konieczność poznaliśmy właśnie dzięki teraźniejszości naszego przeżycia”²⁸. Jednak najbardziej znacząca dla opisu tej relacji wydaje się postawa Sługi cierpiącego JHWH. Tę pokorną postawę z pewnością przyjmuje tekst, który jest posłuszny wymaganiom stawionym przez czytelników, daje się rozбивać, odzierać, fragmentować, analizować, do tego stopnia poddawać zabiegom formalnym, że „zakrywa się przed Nim twarz tak nie ludzko został oszpecony” (por. Iz 53). Dlatego Slavoj Žižek nazwie interpretację brutalnym aktem zniekształcania tekstu²⁹. Do przyjęcia na siebie podobnej postawy zapraszany jest także interpretator, który tekstowi „ma służyć z ochotą”, gorliwie, stając się jego sługą, czy jak powie św. Paweł: „niewolnikiem wszystkich” (1 Kor 9, 19). Postulat przyjęcia pokornej postawy wobec sytuacji czytania nie jest bynajmniej czymś rzadkim w refleksji nad krytyką, wręcz przeciwnie, staje się on warunkiem interpretacji – bez niej się nie wydarza. Pokora pozwala interpretatorowi słuchać „innego” – tamtego głosu, a nie siebie³⁰. W tym kontekście można by także odczytywać postulat uprawiania ascetologii lektury, rozważań, interpretacji, ascezy czytania formułowane przez niektórych teoretyków literatury i krytyków. Dlatego Zbigniew Kadłubek za Janem Patočką powie: „jeśli chcemy być ludźmi duchowymi, trzeba nam odrzucić polityczność (wszystko to, co wiąże nas ze światem – niech żonaci żyją, jakby byli nieżonaci itd.)”³¹, a Krzysztof Uniłowski potwierdzi to rozpoznanie, dowodząc, że krytyk musi praktykować ascezę, zarówno pielęgnując zdolności użycia, jak i zachowując prawdziwą czystość w sobie („pielęgnowanie zdolności użycia nie powinno go skłaniać do korzystania z przyjemności czy rozkoszy tekstu”)³².

²⁷ R. Koziołek, *Teoria literatury jako akt wiary*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczak, Katowice 2012, s. 16.

²⁸ F. Rosenzweig, *Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 327.

²⁹ S. Žižek, *Przekleństwa fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 110–115, 145–156.

³⁰ A. Grzegorzczak, *Poznanie duchowe a interpretacja*, [w:] *Sztuka interpretacji*, red. B. Czajkowski, Wrocław 2006, s. 26.

³¹ *Literaturoznawstwo i polityczność. Na temat związków literatury, literaturoznawstwa i polityki rozmawiają Krystyna Kłosińska, Krzysztof Uniłowski, Ryszard Koziołek, Zbigniew Kadłubek i Paweł Tomczak*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, s. 65.

³² K. Uniłowski, „Czuźna straż”..., s. 58.

Podążając za mesjańskim rozpoznaniem, można by uznać, że skoro tekst – jako Mesjasz – musi przyjąć postać „Sługi JHWH”, to interpretacja odczytana w paraleli do uczniów, apostołów, czyli Kościoła, musi Go naśladować. Skoro bowiem „żaden sługa nie jest większy od swego pana” (J 15, 20), rolą interpretacji jest także przyjąć cierpienie, oddać życie. Pozostaje pytanie za kogo? W kluczu hermeneutycznym odpowiedź może być tylko jedna – za życie tego, który czyta. Stawką interpretacji jest przemiana, do której prowadzi poznawanie i rozumienie człowieka przez człowieka lub zrozumienie siebie przez tekst innego. Znaczenie – sens może odmienić sytuację tego, który je wypowiada, może przemienić wypowiadający je podmiot, bo kryje w sobie oprócz potencjału semantycznego pewien potencjał energetyczny, wyzwalaający czytelnika z jego niemocy, ograniczeń, projekcji czy wręcz nienawiści³³.

Interpretacja zatem jawi się jako działanie, konkretnie posługiwanie, które w przyjętym już kluczu egzegetycznym można by porównać do ewangelicznych obrazów: soli, światła i zaczynu (Mt 5, 13–16; 13, 33)³⁴. Metafora soli wskazuje bezpośrednio na figurę „Sługi JHWH”, bowiem przeznaczeniem tego artykułu spożywczego jest rozpuścić się w potrawie, aby ta zyskała smak. Chrystus, porównując wybranych apostołów do soli, daje im do zrozumienia, że ich misją jest „posolić” świat, nadać mu smak, który ten utracił na skutek grzechu. Aby to było możliwe, trzeba, by sól rozpuściła się, to znaczy umarła dla tego świata. Tym ma być także i interpretacja kerygmaticzna – soleniem tekstu. Ono nadaje smak znaczeniu wywiedzionemu z lektury. Druga z metafor – światło – jest jako motyw kulturowy o wiele bardziej symboliczna, trzeba zatem odrzeć ją z melodramatycznych kontekstów i sięgnąć do źródła. Chrystus w odniesieniu do Kościoła mówi, że jest on światłem świata, a światła nie chowa się pod korcem. Światło wystawione na widok publiczny nie jest jednak po to, by skupiać na sobie wzrok – wszak patrzenie w światło wywołuje ślepotę. Światło jest posługiwaniem, jego zadaniem jest oświecać rzeczywistość, wskazywać drogę, pozwalając odnaleźć się w ciemności. W ten sposób można rozumieć także posługiwanie interpretacji, jako oświecanie tekstu, dzięki któremu widoczny staje się sens. Do takiego rozumienia łacińskiego *interpretatio* zachęca polski odpowiednik słowa – wyjaśnienie. Interpretować zatem to tyle, co czynić jasnym, oświecać, wydobywać z ciemności, czyli czynić zrozumiałym³⁵. Ale to także ustawianie w świetle samego czytającego, który dzięki interpretacji rozpoznaje swoją sytuację egzystencjalną. Ostatnia z przywołanych metafor – zaczyn bardzo podobnie określa misję Kościoła, która sprowadza się do fermentu, jaki wywołuje w cieście nieco drożdży lub zakwasu. Wystarczy przypomnieć historię Kościoła pierwszych wieków, by zobrazować znaczenie zaczynu – wszak ferment chrześcijań-

³³ M. Loba, *Interpretacja. Odslanianie siebie? Odslanianie świata?*, [w:] *Sztuka interpretacji*, s. 69.

³⁴ Katechizm Kościoła Katolickiego stanowi, iż Lud Boży jest powołany, aby być solą ziemi i światłem świata (KKK 782).

³⁵ Por. H. Kiereś, *Filozoficzne konteksty problemu interpretacji*, [w:] *Wartość i sens...*, s. 69 i nn.

ski wpłynął znacząco na cywilizację grecko-rzymską. Interpretacja podobnie, wywołuje ferment, wzbudza reakcję: odczytania, krytykę, polemiki, nawiązania itd. Można też przywołać wiele sytuacji „nieprofesjonalnego” korzystania z interpretacji, które mają na celu utożsamienie jej z samym tekstem. Wszak większość czytelników korzysta z odczytań cudzych, z propozycji formułowanych przez krytyków, by pomóc sobie w odczytaniu sensu. Tekst krytyczny zatem nigdy nie pozostaje w izolacji. Jest także tylko indywidualnym, osobistym odczytaniem, a jednak ma on wpływ na kształtowanie całego *imaginarium* lekturowego danego tekstu. „Wypracowywanie własnej interpretacji i korzystanie z interpretacji cudzej są formami przedłużania kontaktu z dziełem i zarazem czynią je bliższym, lepiej poznanym i zrozumianym. W tym sensie obie sytuacje można rozumieć jako stwarzanie okazji do uobecniania się wartości w związku zinterpretowanym utworem”³⁶.

Tych kilka uwag daje pewne wyobrażenie na temat służebnej roli interpretacji. I nie chodzi tu tylko o podrzędność względem tekstu, z powodu prymarności sensu lub wtórności czynności interpretacyjnej, a raczej o intencje czy cel, jaki jej przyświeca. Naśladując tekst, który pokornie poddaje się lekturze, interpretacja kerygmaticzna, rozumiana tu nie tylko jako narzędzie czytelnicze czy wytrych otwierający pewne znaczenia, ale przede wszystkim jako współdziałanie podmiotu czytającego z tekstem, wchodzi w rolę sługi. Służebność tę, co starałem się pokazać, nawiązując do figury „Sługi JHWH”, rozumiem jako akt oddania się, poświęcenia, ofiary, która ma moc przemienić życie tego, za którego jest złożona. W perspektywie interpretacyjnej jest to sam czytelnik, dla którego rozumienie tekstu okazuje się jednocześnie sposobem na samorozumienie siebie. Istnieć, powiada Martin Heidegger, to nie tyle rozumieć, ile interpretować, bowiem wszelka struktura sensu zakorzeniona jest w „egzystencjalnym ukonstytuowaniu jestestwa, w wykładającym interpretującym rozumieniu”³⁷. Interpretacja staje się zatem momentem odpowiedzi na pytanie: „Kim ty jesteś”, jakie stawia przed czytelnikiem sam tekst. Poszerza ona rozumienie i horyzont jego istnienia, prowadząc do przemiany, przeobrażenia swojego interpretatora³⁸. Jednak do takiego czytania potrzebna jest pokora, która prowadzi do aktu zaufania, co potwierdza Ryszard Koziołek, pisząc: „teorię nie tylko się wybiera, lecz się jej zawiera i/lub praktykuje, a najważniejszy składnik tej praktyki znajduje się poza zasadą racjonalności”³⁹.

³⁶ A. Stoff, *Aksjologiczne aspekty interpretacji*, [w:] *Wartość i sens...*, s. 43.

³⁷ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 218.

³⁸ Por. M. Januszkiewicz, *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drukie” 2012 nr 1/2, s. 84.

³⁹ R. Koziołek, *Teoria literatury jako akt wiary*, s. 15.

Bibliografia

- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Black M., *Metafora*, przeł. J. Japola, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1977.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Interpretacja kerygmaticzna*, red. J. Borowski, E. Fiała, I. Piekarski, Lublin 2014.
- Januszkiewicz M., *Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2.
- Kafka F., *Dzieła wybrane*, przeł. J. Kydryński, t. 1, Warszawa 1994.
- Leon-Dufour X., *Słownik teologii biblijnej*, przeł. K. Romaniuk, Poznań – Warszawa 1973.
- Maciejewski M., *„ażeby ciało powróciło w słowo”. Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991.
- Markowski M.P., *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5.
- Markowski M.P., *Przed prawem. Interpretacja, literatura, etyka*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2.
- Pisula R., *Kerygmat apostołski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005.
- Regiewicz A., *Mesjańskie rozpoznanie. Przyczynek do teorii interpretacji tekstu*, [w:] *Mesjańskie imaginaria Europy*, red. A. Janek, A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2015.
- Ricoeur P., *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Kraków 2004.
- Rorty R., *Kariera pragmatysty*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Rosenzweig F., *Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1998.
- Sartre J.P., *Przy drzwiach zamkniętych*, [w:] tegoż, *Dramaty*, przeł. J. Lisowski, J. Kott, Warszawa 1957.
- Sztuka interpretacji*, red. B. Czajkowski, Wrocław 2006.
- Teoria nad-interpretacji?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczak, Katowice 2012.
- Uniłowski K., *„Czujna straż”. O mesjańskim pojmowaniu krytyki u Stanisława Brzozowskiego*, [w:] *Stanisław Brzozowski (ko)repetycje*, red. D. Kozicka, J. Orska, K. Uniłowski, Katowice 2012.

Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji, red. A. Tyszczyk, E. Fiała, R. Zajączkowski, Lublin 2013.
Žižek S., *Przekleństwa fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

Źródła cyfrowe

Jan Paweł II, *Kino nośnikiem kultury i wartości*. Tekst dostępny na: <http://kultura.wiara.pl/index.php?grupa=6&art=1117614245&dzi=1117612076&katg>.
Jan Chryzostom, *Homilia przeciw anomejczykom*. Tekst dostępny na: <http://ewangelia.org/main.php?language=PL&module=commentary&localdate=20121021>.

O służebności interpretacji wobec tekstu w świetle lektury kerygmaticznej

Streszczenie

Artykuł jest próbą odpowiedzi na wątpliwości dotyczące włączania osobistego doświadczenia w praktykę interpretacyjną, ze szczególnym uwzględnieniem doświadczenia religijnego i wiary. Wpisuje ona toczący się dyskurs literaturoznawczy w pytanie o „sens”, które czytanie tekstu pokazuje jako sytuację kryzysu – napięcia pomiędzy specyfiką pracy krytyka (interpretatora) a egzystencją. Zderzenie ze sobą sytuacji lektury z doświadczeniem religijnym wskazuje z jednej strony na „wspólnotowe” źródła lektury, z drugiej zaś na osobisty charakter spotkania z tekstem i rozpoznania znaczenia. Wejście w relację osobistą z tekstem oznacza interakcję, która rodzi w czytającym potrzebę odpowiedzi na usłyszane słowo literackie. Artykuł podejmuje refleksję nad znaczeniem krytyki literackiej oglądanej przez pryzmat biblijnej figury „Sługi JHWH”.

Słowa kluczowe: krytyka kerygmaticzna, krytyka literacka, czytanie egzegetyczne.

The Servant Role to Interpret the Text in the Light of the Reading Kerygmatic

Summary

The article attempts to respond to the concerns of including personal experience in the interpretation practice with particular emphasis on faith and religious experience. The interpretation practice put the ongoing literature discourse in the question of “meaning” that text reading shows as a situation of crisis – the tension between peculiar work of the critic (interpreter), and existence. The confrontation between the situation of reading and religious experience indicates on the one hand on the “Community” sources of text and on the other hand to the personal meeting of the reading and its significance recognition. Entry into a personal relationship with the text means the interaction that creates in readers a need to respond to the literary word heard. Article’s reflection on the meaning of literary criticism is viewed through the prism of biblical figures “Servant of YHWH”.

Keywords: kerygmatic criticism, literary criticism, exegetical reading.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.03>

Robert K. ZAWADZKI

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Poeta i jego król. Wiersz alcejski (*Carmen 3, 1*) Joachima Bielskiego do Zygmunta III Wazy

Łacińskie wiersze Joachima Bielskiego (ok. 1550–1599) – syna Marcina, autora słynnej *Kroniki*, właściwie przepadły w niepamięci, co gorsza – przepadły one również niemal materialnie, po prostu nie sposób ich nigdzie znaleźć. Wydane przez Tadeusza Bieńkowskiego w 1962 roku *Ioachimi Bilscii Carmina Latina* w nakładzie 930 egzemplarzy¹ są dzisiaj już w zasadzie zupełnie niedostępne, próżno by też szukać tekstów poety w Internecie. Cała ta twórczość, będąca przecież ważną częścią kultury polskiego renesansu, staje się w ten sposób dla nas jedynie formalistycznym zestawieniem faktów literackich. Treść społeczną, obyczajową, historyczną, osobistą, treść zawartą w tych enkomiasikonach, elegiach, pieśniach i epigramatach znamy tylko fragmentarycznie i powierzchownie. Studia nad poezją Bielskiego, niepełne zresztą i pobieżne, prowadzili ponad sto i kilkadziesiąt lat temu J.M. Ossoliński², H. Juszyński³, F. Sobieszczański⁴, K. Breitmeier⁵, L. Zalewski⁶, H. Barycz⁷. Ostatni przegląd tej twórczości, posiadający charakter szkicowy i chronologiczny, powstał na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Autorem pracy był wydawca Bielskiego – Tadeusz Bieńkow-

¹ *Ioachimi Bilscii Carmina Latina nunc primum in unum volumen collecta*, edidit Thaddaeus Bieńkowski, Warszawa 1962. Swoje analizy wiersza Joachima Bielskiego prowadzę w oparciu o to wydanie. Potrzebny egzemplarz podarował mi śp. prof. Andrzej Bańkowski.

² J.M. Ossoliński, *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej*, t. 1, Kraków 1819, s. 436–464.

³ H. Juszyński, *Dykcyonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820, s. 25–26.

⁴ F. Sobieszczański, *Joachima Bielskiego dalszy ciąg Kroniki Polskiej*, Warszawa 1851.

⁵ K. Breitmeier, *Joachim Bielski (biografia)*, Jasło 1928.

⁶ L. Zalewski, *Zapomniany utwór Joachima Bielskiego*, „Przegląd Powszechny” 1928, s. 354–360.

⁷ H. Barycz, *Joachim Bielski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 61–64.

ski⁸, który dostrzegł w wierszach renesansowego poety znaczne walory treściowe i artystyczne. Z kolei próbę interpretacji jednego tylko, lecz obszernego dzieła pt.: *Enkomiaстикon id est laudes Illustrissimi Principis ac Domini Georgii Pii Ducis in Silesia, Lignicii, Brigae, etc.* autorstwa Joachima Bielskiego i Kaspra Ludwika z Hajnowca podjęła Zofia Głombiowska w swym artykule pt. *Renesansowy poemat o księciu brzeskim Jerzym IP*. Badaczka wysoko oceniła utwór, stwierdzając pod koniec swej wypowiedzi, że posiada on „wcale interesującą fabułę”¹⁰.

Żadne z przywołanych tutaj studiów nad Bielskim nie miało jednak charakteru monografii, nigdy jeszcze nie prowadzono kompleksowych badań nad twórczością tego autora. Jednocześnie te częściowe próby rekonstrukcji jego świata poetyckiego stawały się coraz bardziej sobie przeciwstawne: od kiepskiego wierszoklety i grafomana, nieudolnie kopiującego wzorce antyczne (K. Breimeier), po wybitnego artystę, który żywo reagował w swej twórczości na aktualne wydarzenia i należał do elity ówczesnego życia literackiego (T. Bieńkowski). Jako wspólne osiągnięcie tych wszystkich prób powstało w każdym razie wrażenie w nauce obecnej, że o Joachimie Bielskim mamy niewiele pewnych wiadomości, choć był on osobą ważną dla kultury polskiego renesansu.

To założenie stanowi także szkielet konstrukcji niniejszego artykułu. Analizując *Carmen* 3, 1, patrzę na Bielskiego równocześnie z perspektywy jego artysty, który, moim zdaniem, jest istotnym wyróżnikiem tej twórczości i który cechuje się oryginalnością, choć zarazem czerpie ze źródła dziedzictwa antycznego. W swych ocenach warsztatu artystycznego poety idę za ustaleniami T. Bieńkowskiego. Walory wiersza dostrzegam zarówno w wymiarze jego treści, jak i kształcie zewnętrznym, który tworzą wersyfikacja i środki stylistyczne.

Carmen 3, 1 napisane przez Bielskiego w 1589 roku jako pieśń *Ad Serenissimum Sigismundum tertium Poloniae et Sueciae regem* (*Do najjaśniejszego Zygmunta trzeciego, króla Polski i Szwecji*), niezmiernie komunikatywne, przemawiające do wyobraźni obrazami okrutnych najeźdźców, a przy tym, jak inne kompozycje tego poety, wyraziście zorganizowane pod względem metrycznym, należy do jego najznakomitszych utworów. Okoliczność, z której powodu powstało, należy do historii. W wierszu znalazły odbicie znane fakty historyczne. Były to dzieje inwazji Tatarów i Turków na Rzeczpospolitą, którzy w 1589 roku wobec wyjazdu młodego, 23-letniego króla Zygmunta III Wazy do Rewla (dziś: Tallin) w Inflantach, najechali południowo-wschodnie połacie kraju, gdzie dopuszczali się gwałtów, rzezi, porwań i rabunków¹¹. Wielki był w Polsce żal do

⁸ T. Bieńkowski, *Joachim Bielski poeta polsko-laciński (ok. 1550–1599)*, „Meander” 1962, R. XVII, s. 40–56. Zob. też: tegoż, *Joachimi Bilscii Proteus carmen*, „Eos” 1956, vol. 47, fasc. I, s. 219–226.

⁹ Z. Głombiowska, *Renesansowy poemat o księciu brzeskim Jerzym II*, [w:] *Tradycje kultury antycznej na Śląsku*, red. J. Rostropowicz, Opole 1997, s. 157–186.

¹⁰ Tamże, s. 185.

¹¹ Zob. o tych wydarzeniach: P. Jasienica, *Rzeczpospolita obojga narodów. Srebrny wiek*, Warszawa 2007, s. 187–189. O postaci Jakuba Strusia pisze J. Byliński, *Jakub Struś*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 44, Warszawa – Kraków 2006–2007, s. 461–462.

króla, że nie zrezygnował z podróży i nie wspierał swych poddanych zagrożonych zagładą. Przerazenie budziły nie tylko liczne morderstwa i egzekucje dokonywane na starcach, kobietach i dzieciach, lecz także typowe dla wschodnich barbarzyńców praktyki, polegające na braniu ludzi w jasyr. W ten sposób do niewoli tureckiej i tatarskiej trafiło około sześćdziesiąt tysięcy mieszkańców tych rejonów Rzeczypospolitej. Wreszcie kanclerz wielki koronny – Jan Zamoyski postanowił położyć kres najazdowi. Wraz ze swymi dowódcami, wśród których męstwem odznaczył się starosta chmielnicki – Jakub (Jakób) Struś¹², wyprawił się na wroga i pokonał go w bitwie pod Lwowem. Nie udało się jednak przywrócić wolności wziętym w jasyr polskim obywatelom: nie wyzyskano w pełni zwycięstwa – nie pierwszy raz zresztą – to znowu prywatna magnatów i brak zainteresowania króla dawały znać o swym zgubnym działaniu.

Ta historia stała się więc kanwą wiersza i nie tylko ona, miał Bielski specjalne, charakterystyczne też dla innych renesansowych twórców wyczulenie na wszelkie antyczne rekwizyty. Starożytne nazwy geograficzne, postacie mitologiczne, świat bogów i bogiń – wszystko to było ważne dla poety, oddziaływało na jego warsztat artystyczny. Dwa wymiary wiersza – realia odnoszące się do autentycznych zdarzeń i reminiscencje kultury Greków i Rzymian – zespalają się tu w jedno z subiektywnym przeżyciem poety.

Utwór ujmując więc dzieje ataku turecko-tatarskiego w ramy wyjazdu i powrotu króla, mówi o przerażeniu, jaki owa inwazja wywołała, zawiera refleksje na temat jej przyczyn, tak typową dla autorów renesansowych piszących o wojnach i zbrojnych konfliktach, wymienia Lwów, Kamieniec Podolski, Liwonie (Inflanty), Dniestr, Don, wspomina o bohaterstwie wziętych do niewoli dziewcząt, podkreśla rolę Jana Zamoyskiego i Jakuba (Jakóba) Strusia w rozgromieniu wroga, sugeruje niepełne wykorzystanie zwycięstwa. Końcowe wersy w formie apostrofy skierowane są do Zygmunta III, wyrażają radość z jego przybycia i stanowią wezwanie do świętowania z ucztowaniem i piciem wina. Wiersz skonstruowany jest harmonijnie, może stanowić ilustrację stąpienia się w jednym utworze różnych cech poezji renesansowej.

Cztery pierwsze zwrotki poświęcono ukazaniu atmosfery, jaka zapanowała w kraju po wyjeździe króla i była wynikiem owego nieprzyjacielskiego najazdu. Mówiliśmy przed chwilą, że odmalowany tu nastrój nie został zmyślony, także obrazy najeźdźców i rzezi dokonywanych przez nich miały odpowiednik w rzeczywistości:

Non orba mater sic avet unicum
Natum remotis Oceani plagis
Euris retentum, multa secum
Monstra maris meditata caeci

¹² Jakub Struś poległ w czasie tej wojny w bitwie pod Baworowem. J. Bielski napisał dla niego polski utwór pt.: *Pamiętka p. Jakóbowi Strusowi, sta. chmielnickiemu, nie bez żalu napisana*. Zob. H. Barycz, Joachim Bielski, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, s. 63.

Syrtesque cladem navium, ut est tui,
Princeps, videndi Sarmatis anxia
Livonas extremos profecti,
Auram etiam metuens susurram,

Fusae profundo quam Tanai manus
Metu replerunt illacrimabili
Et decoloravere campos
Sanguine Rossiadum patentes

Tyraeque lympham fluminis, – O pudor! –
Scythae ne vexent nos hominum ultimi,
Queis arma sunt leves sagittae,
Plaustra domus, nec opes, nec aurum est¹³.

Na tle panegirycznej poezji renesansowej, pochwalnej i hiperbolicznej, prezentującej władców jako nadludzi, herosów, bohaterów i ojców ojczyzny, zwrotki te wywołują pewne zaskoczenie. Owszem, zachowana jest oficjalna, „królewska” forma apostrofy skierowanej do Zygmunta III, uderza jednak familiarność nastroju pozorem ukazania sytuacji rodzinnej. Wrażenie tej familiarności wywołuje przede wszystkim dobór porównań. Zagrożona najazdem ojczyzna nazwana jest matką, a króla traktuje się jako syna, który ją opuścił, wyjechawszy w dalekie strony. Choć podmiot liryczny nie występuje w zasadzie jawnie, nie wypowiada ani jednego wyrazu, który by określał wprost emocjonalny stosunek do lekkomyślnego postępcu władcy, to jednak nie ulega wątpliwości, że przemawia właśnie poprzez przedstawienie owej relacji między rodzicem a dzieckiem. Wiadomo – dobry syn nie powinien zostawiać matki w niebezpieczeństwie. W sposobie więc ewokowania czy zestawienia tych treści przebiega się jakby wyrzut i rozgoryczenie poety z powodu działania, czy raczej braku działania, króla.

W tych czterech pierwszych zwrotkach cała uwaga poety skupia się na obrazie Ojczyzny, traktowanej właśnie jako matka i określanej mianem Sarmacji (*Sarmatis*), która w starożytności obejmowała półwysep Bałkański i której mieszkańców uważano niesłusznie w dobie humanizmu za przodków Polaków. Utwór rozpoczyna się więc od przywołania jej motywu. Kompozycja tego fragmentu oparta została na zdaniu porównawczym: *sic... ut* – nastąpiło od razu zestawienie dwóch momentów: matki tęskniącej za jedynakiem i Sarmacji wyglądającej swego króla. Najjaskrawiej to zestawienie podkreśla początkowa nega-

¹³ „Nie tak samotna matka tęskni za jedynym synem, którego w odległych, zamorskich krainach zatrzymują wiatry, a ona lęka się na samą myśl o potworach w bezkresnych odmętach i o Syrtach – zgubie dla okrętów, jak Sarmacja łaknie twego widoku, Królu, któryś wyjechał do dalekich Inflant, a ona tymczasem martwi się o swe drogie krainy, które najechały bandy znad głębokiego Donu, przejęły trwogą straszliwą, a rozległe pola Rusinów i wody rzeki Dniestru zabarwiły krwią. Co za hańba! Łupią nas Scytowie – ludzie z krańców świata, którzy za broń mają lekkie strzały, za dom – wozy, nie posiadają bogactw i złota”. Wszystkie teksty Joachima Bielskiego w przekładzie Roberta K. Zawadzkiego.

cja: *non...*, która zyskuje cechy hiperboli, gdyż sugeruje, że opuszczona Ojczyzna cierpi jeszcze bardziej niż samotna rodzicielka.

Sposób relacji o przyczynach tego cierpienia jest jednolity i typowy. Poeta mówi o Tatarach i Turkach jako o „bandach znad głębokiego Donu” i równocześnie zbliża się jakby do sposobu relacjonowania naocznego świadka, patrzy niejako jego oczami na spustoszone pola Rusinów i rzekę Dniestr, która spłynęła krwią. Postacie najeźdźców, uchwycone w kilku uderzających szczegółach, rysują się nader znamienne, byli to ludzie jakby z innego świata, z innej cywilizacji, o ile tym terminem można określić to, co sobą reprezentowali, nie posiadali domów – mieszkali w wozach¹⁴, nie znali bogactw i złota. Uzupełni ten obraz późniejszy wers (w. 31), który ukaże agresorów jako zjadaczy końskiego mięsa. W przedstawieniu sylwetek wrogów daje się wyczuć pewien niesmak, czy nawet wstręt podmiotu lirycznego. Zestawienie ich cech mówiło o momentach, które silnie oddziaływały na wyobraźnię czytelnika wychowanego w kulturze grecko-rzymskiej i przyzwyczajonego do europejskich norm zachowania. Te przywołane z ówczesnej rzeczywistości przeżycia osiągają punkt kulminacyjny w okrzyku: *o pudor!* (w. 13). Uczucia każdego Polaka na widok prymitywizmu i zbrodni wyrażały się bezpośrednio w oburzeniu i wściekłości i pośrednio, gdy rodziło się pragnienie zemsty i pokonania nieprzyjaciela. Ale obrazy te mówią coś więcej: ukazują znaczenie obecności króla dla podniesienia w narodzie ducha, dla wzniecenia odwagi i wzmocnienia nadziei. Można sądzić, że nie doszłoby do katastrofy, gdyby władca zjawił się na czas w miejscu inwazji. Wizja klęski powraca w zwrotce szóstej:

Urbes crematae et templa deum iacent,
Aulae squalent nobilium, quibus
Parsum nec effetae senectae
Nec pueris nuribusque castis.

Non leve factum, ah opprobrium!¹⁵

Obraz zniszczeń i mordów przejmuje grozą, ale jest także ponownie niezmiernie sugestywnym portretem najeźdźców: mówi o okrutnym czasie inwazji, gdy dzikie hordy Tatarów i Turków, niemające względu na żadne prawa człowieczeństwa, zostawiały po sobie trupy, ruiny i zgliszcza. Wizerunek ten przybiera szczególnie przejmujący wyraz tam, gdzie potworność barbarzyńców godziła w dzieci, młode kobiety i starców, skazywała te osoby na zagładę.

Sceny gwałtów i rzezi, tak mało oddalone od rzeczywistości, jako relacje o zdarzeniach stanowią wyraz światopoglądu poety, mówią wiele o jego mental-

¹⁴ Wydawca J. Bielskiego, T. Bieńkowski (*Ioachimi Bilscii Carmina Latina*, s. 148), zwraca uwagę, że podobnie najeźdźców ukazywał Jan Kochanowski (*Pieśni* 2, 5, 1–15): „zbójce nas wojują, którzy ani miast, ani wsi budują, pod kotarzami tylko w polach siedzą”.

¹⁵ „Oto miasta spalone, świątynie bogów leżą w gruzach, opustoszały pałace magnatów, którym wymordowano rodziców niedołęжных, dzieci i cnotliwe małżonki. Co za zbrodnia i sromota!”

ności. Docieramy tu do ważnej wymowy krwawych obrazów, istotnych dla treści wiersza. Służą one, mówiąc najogólniej, wyjaśnieniu przyczyn tragedii, jakie spadły na Polskę:

Id nostra, si non quid gravius, merent
Delicta, dii nos criminis arguunt
Hostique spargendos iniquo
Atque gregem canibus relinquant¹⁶.

Tłumaczenie kataklizmów wojennych grzechami i występkami ludzkimi sięga w literaturze co najmniej tradycji *Starego Testamentu*. Ale motyw kary w wierszu ma inną jeszcze wymowę: bogowie wymierzający ludziom sprawiedliwość to rekwizyt antyczny, którego obecność w utworze dedykowanym chrześcijańskiemu władcy może dzisiaj dziwić. Warto więc przypomnieć, iż występowanie elementów wierzeń starożytnych Greków i Rzymian, posługiwanie się aparatem bogów stanowiło istotny rys poetyki renesansowej, sygnalizowało erudycję i uczoność poety, który udowadniał w ten sposób swoją wiedzę o kulturze tamtej epoki. Z drugiej strony owi niebianie nie stanowili przedmiotu wiary, czci ani kultu, fakt ich obecności w utworze wiązał się więc z postulatem zadośćuczynienia konwencji, ważnej dla pisarzy odrodzeniowych, zgodny był całkowicie z zasadą *imitatio antiquorum*¹⁷. W rezultacie kształt wiersza sformułowaniami zaczerpniętymi z dziedziny mitologii, obecnością pewnych kategorii myślowych właściwych dla umysłowości greckiej i rzymskiej przypomina antyczny utwór poetycki. Podobnie jak w wielu dziełach renesansowych, zaciera się tu granica między nowością a starożytnością. I podobnie jak w niektórych z nich, przemawiają naraz ówczesne realia i wątki chrześcijańskie.

Te aktualne uwarunkowania znajdują potwierdzenie nie tylko w omawianych już wcześniej faktach historycznych – w naszkicowaniu dramatycznych zdarzeń wojennych – ale także w przywołaniu wizji jedyne Boga. Sam poeta nazywa Go Ojcem przedwiecznym (*Pater aeternus*). Zwracając się do Niego w kontekście dokonywanych zbrodni, nadaje swej wypowiedzi kształt modlitwy:

¹⁶ „To nieszczęście, o ile nie coś gorszego, ściągnęły na nas nasze występki, bogowie karzą nas za zbrodnie, wydali nas srogim nieprzyjaciółom, by nas rozprościć, naród rzucili psom”.

¹⁷ Dla antycznej teorii naśladownictwa stosuje się zazwyczaj dwa terminy: *imitatio* (imitacja) lub *mimesis*, przy czym pierwsze pojęcie odnosi się przeważnie do teorii naśladownictwa, drugie zaś do teorii i praktyki naśladowania antycznych wzorów. Zagadnienie obrosło w wielką literaturę przedmiotu. Spośród licznych opracowań zob.: B. Otwinowska, *Imitacja*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, seria 2, red. J. Pelc, Wrocław 1973, s. 390 i nn.; tejże, *Imitacja – eklektyzm – spontaniczność*, „Studia Estetyczne” 1967, t. 4, s. 25–28; tejże, *Od „manieri” do „stylu”*. *Paragon sztuki i literatury*, [w:] *Estetyka – poetyka – literatura*, red. T. Michałowska, Wrocław 1973, s. 96–114; tejże, *Modele i style prozy w dyskusjach na przełomie XVI i XVII wieku. (Wokół toruńskiej rozprawy Fabrycjusza z 1619 r.)*, Wrocław 1967; T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 12 i nn.; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 35 i nn.; A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.

[...] O Pater
Aeterne rerum talia lumine
Lento tueris, nec coruscum
Fulmen agis sceleri?¹⁸

Żarliwa wiara w boską sprawiedliwość stanowi najgłębszy podkład tej modlitwy – pewność, że Bóg jest Ojcem, który widzi nieszczęścia niewinnych, ufność w Jego potęgę, ale przede wszystkim głębokie przekonanie o konieczności wymierzenia kary złoczyńcom. Modlitwa ta posiada szczególne znaczenia dla drugiej części wiersza. Nie tylko działa poczekaj, nie tylko wyraża wiarę w istnienie najwyższej Instancji, która ma moc ukarania nieprawości, ale przez wypowiedziane tu dobitnie oburzenie i pragnienie przeciwstawienia się agresorowi wprowadza nastrój oporu i walki z nim. Pierwszym wyrazem tych bojowych tendencji jest obraz dziewczicy – Rusinki, uprowadzonej w niewolę i nie ulegającej swemu ciemieniu:

[...] At profecto
Non Rossa virgo os purpureum truci
Gessit marito, aut pinxit acu sinus
Molles equina carne pasto
Flavam aluitque comam latroni¹⁹.

W sposobie przedstawienia dziewczicy jest coś z widzenia zakochanego mężczyzny, który z podziwem patrzy na urodę i walory młodej kobiety. Jej postać ukazana została w wymownych szczegółach, zgodnych z ówczesnym pojmowaniem niewieściego piękna: purpurowe usta (*os purpureum*), umiejętność haftowania (*pinxit acu*), jasne włosy (*flava coma*). Równocześnie protest, jaki wyraził poeta wobec faktu porwania tak pięknej dziewczyny, ujawnił się w metodzie prezentacji jej bohaterskiej postawy. Osiągnął to autor wiersza głównie przez negację – stwierdzeniem, że tych wszystkich zalet owa słowiańska Wenus podłemu barbarzyńcy nie odda.

Do tej odważnej postaci dołączył poeta osobę Jakuba (Jakóba) Strusia, który stanowił przykład rycerza biorącego udział w walce zbrojnej i oddającego życie za Ojczyznę:

Id Strussus²⁰ audax haud animo tulit
Ultro feroci et pro patriis libens
Se vovit aris, barbito aevum
Digno in omne cani sonoro²¹.

¹⁸ „Ojcie przedwieczny, spoglądasz na bestialstwo i nie grzmisz, nie ciśniesz w bezbożników jasnego gromu?”.

¹⁹ „Zaiste, dziewczica – Rusinka nie oddała purpurowych ust okrutnemu małżonkowi, zbójowi jedzącemu końskie mięso, nie haftowała delikatną nicią szat, ani nie zapuściła dla niego płowych warkoczy”.

²⁰ *Strussus* corr.: *Stussus* apud Thaddaeum Bieńkowski.

²¹ „Nie mógł tej sromoty znieść w dzielnej duszy waleczny Jakub Struś i chciał za ołtarze ojczyste złożyć w ofierze samego siebie, przy dźwięku grzmiącej z pełną mocą trąby, która brzmieć będzie wiecznie”.

I tu realizm obrazu poszerza metaforyka grzmiących trąb, które wiecznie brzmieć będą nad ciałem poległego bohatera. W konsekwencji scena zyskuje wymiar *par excellence* patriotyczny. Zgodnie bowiem z naczelną sugestią wierzą, jako że chodzi w niej o prośbę o powrót króla, zdajemy sobie sprawę, że mowa tu nie o jednostkowym geście, wyjątkowym czynie, ale o postawie, jaką wobec Ojczyzny zawsze i wszędzie mieć należy. Sens tej sceny ująć by można krótko w horacjańskie słowa: *dulce et decorum est pro Patria mori*²².

Motywowi śmierci za Ojczyznę, kojarzącemu się z postawą wojownika – bohatera towarzyszy ponownie obraz wrogów. Przy czym nie są to już zwykli rabusie, porywacze i mordercy, ale zorganizowane, regularne oddziały wojskowe, które przychodzą, by ostatecznie dokonać dzieła zniszczenia:

Formidolosus bella simul movet
Nobis tyrannus iamque tubae strepunt
Et signa visuntur, Camenci
Arx tremit urbsque potens Leonis²³.

By zdać sobie sprawę z grozy sytuacji, z niebezpieczeństw, jakie zawisły nad krajem, wystarczy zestawić służący opisowi sytuacji dobór słów. Wyrazy charakteryzujące sułtana i jego armię: „straszny władca, który przygotowuje wojnę, surmy bojowe, zbrojne hufce”, i zdanie: „trwoży się twierdza kamieniecka i potężne miasto Lwów”, składają się z jednej strony na straszną wizję jakiejś przytłaczającej potęgi nieprzyjaciela, z drugiej wprowadzają wspomnienia atmosfery niemocy i paraliżu, jakie owładnęły polskie twierdze znajdujące się na drodze marszu wrogich wojsk.

O tragizmie sytuacji Polski opuszczonej przez własnego króla i stojącej wobec śmiertelnego zagrożenia świadczy kolejna zwrotka, która zarazem wskazuje na zbawcę Ojczyzny:

Excita tanto Sauromatis malo
Diis tura donat pallida, quam truci
Vix solvit Hydrae colligatam
Pegaseo acer equo Samoscus²⁴.

Przedstawione obrazy wyrażają się w przenośniach, które nie zaskakują niezwykłością, tłumaczą się łatwo reminiscencjami mitologicznymi, bo jak zwykle renesansowe metafory odwołują się do antycznych sposobów uprawiania poezji. Tak więc słowa: „Sarmacja ofiarowuje bogom blade kadzidła” mówią o modlitwach czy nabożeństwach błagalnych odprawianych w kościołach, owi „bogowie” może symbolizują w tym kontekście świętych Pańskich i patronów, do któ-

²² Horatius, *Carmen* 3, 2, 13.

²³ „Równocześnie straszny władca przygotowuje przeciw nam wojnę, surmy bojowe już grają, zbrojne hufce się pojawiają, trwoży się twierdza kamieniecka i potężne miasto Lwów”.

²⁴ „Poruszona tak wielkim nieszczęściem ofiarowuje bogom blade kadzidła Sarmacja, którą splecioną w walce ze straszną hydrą ocalił Zamoyski na pegazowym koniu”.

rych wierny lud zwracał się o pomoc, a równocześnie użyte tu sformułowania oddają nastrój trwogi i bezsilności. Znamienny sens odpowiada też terminowi „Hydra” w zastosowaniu do potężnego wroga. Tłumaczyć to pojęcia można jako „potwór” i wiązać jednocześnie z ciągle odradzającą się siłą nieprzyjaciela, którą wytepić można tylko ogniem i mieczem.

Motywy beznadziejnej walki nie zamyka poeta tej zwrotki. Przesłanie utworu domagało się czegoś więcej – wskazania zbawcy, który uratował kraj przed zagładą. W pierwszej chwili mogłoby się wydawać czytelnikowi, że rolę owego męża opatrnościowego świetnie odegrałby król. Wiersz zyskałby w ten sposób wymiar głębokiego patosu. Poeta postąpił jednak inaczej. Pozostając wierny prawdzie historycznej, ujrzał bohatera narodowego w osobie Jana Zamoyskiego. W relacji o jego czynie znowu znamienna jest funkcja metafory. Jej wybór służy podkreśleniu pomysłowości i sprytu polskiego kanclerza. W ten sposób określony został talent wojskowy wodza, który niczym Bellerofont dosiadł konia Pegaza i zniszczył wroga, nie atakując go wprost, lecz przemyślnie, znienacka i z powietrza. I nie ma większego znaczenia dla wymowy wiersza, że poeta zmienił trochę mitologię, gdyż antyczny heros pokonał Chimere (*Chimaira*), a nie Hydre, którą uśmiercił dopiero Herakles. Tak czy inaczej poprzez mitologiczny obraz zasugerował poeta wielkość Jana Zamoyskiego.

W wierszu znalazło się także miejsce na przedstawienie zdarzeń, jakie nastąpiły po owej zwycięskiej bitwie pod Lwowem:

Acti Tomitae non male sanguine
Praedam rependunt, imperiosius
Getes locutus, signa pacis
Praetulit ancipiti duello²⁵.

W jednym zdaniu podany został wynik rokowań: najeźdźcy oddają łupy, zawierają pokój. Z tła negocjacji wyłania się rozbita, wykrwawiona armia wroga i jego niechęć do prowadzenia dalszej wojny.

Ale zaprzestanie walk, zawieszenie broni – to tylko jeden z rezultatów dyplomatycznych pertraktacji. Zwycięstwo należało w pełni wykorzystać. W utworze przebija się jakby świadomość poety, że sukces wojenny wywołał dalsze reperkusje, korzystne dla Polski, choć może nie został w pełni wyzyskany. Takim wnioskiem – uogólniającą refleksją – jest ta zwrotka:

Quid? Quos sub auras pluma parum lenis
Vexit, procaci ludibrium nisi
Debent procellae, fama vero
Falsa silet dolitura vocis²⁶.

²⁵ „Utraciwszy niemało krwi oddają łupy najeźdźcy z południa, ich dowódca, choć przemawiał zbyt hardo, wołał zawrzeć pokój niż prowadzić niepewną wojnę”.

²⁶ „Cóż? Uniosło ich w przestworza zbyt delikatne piórko, inaczej staliby się niczym zabawka pastwą gwałtownej burzy, nieprawdziwa zaś wieść o naszej klęsce zamilkła, nie odzywa się, ból im sprawia”.

Pewnym zawodem brzmią słowa Bielskiego, iż pokonani nieprzyjaciele zostali potraktowani zbyt delikatnie. Jest to zarazem wyraz przeświadczenia poety o potęgę państwa polskiego, które niczym burza byłoby w stanie całkowicie zniszczyć agresora. Przenikliwość i zasadnicza trafność tego sformułowania stanowią świadectwo intuicji politycznej autora, jego wyczucia żywotnych interesów narodu, zrośnięcia się z tradycją renesansową, nawiązuje tu on niejako pośrednio do często dyskutowanej w epoce odrodzenia problematyki wojen i stosunków międzynarodowych²⁷. Dzięki skojarzeniom zawartym w antytetycznych słowach „delikatne piórko” i „burza” zasugerowane zostały zatem: i sam fakt niepełnego wykorzystania zwycięstwa, i myśl o konieczności stosowania w polityce państwowej środków radykalnych.

W końcowym fragmencie zwrotki refleksja zwraca się ku samemu zwycięstwu, stanowi jakby próbę podkreślenia jednego ze znaczeń tego faktu. Pokonanie wroga, nawet niepełne, posiada charakter odstraszający, działa zniechęcająco na potencjalnych przeciwników, przyczynia się do sławy zwycięskiego państwa. Bo w odczuciu nieprzyjaciela nawet ten niecałkowity sukces Polski staje się śmiertelnie groźny, stanowi przestrozę przed kolejnym atakiem.

W ostatnich dwóch zwrotkach wkraczają apostrofy skierowane do króla i bogini szczęścia. Wraz z nimi pojawia się panegiryzm wypowiedzi. Nie ma tu oryginalnych obrazów, raczej tradycyjne witanie króla wyrażające radość z jego powrotu, manifestujące przeświadczenie o nadejściu szczęśliwego czasu zabawy i ucztowania. Są to motywy dobrze znane czytelnikowi dzieł renesansowych, często eksploatowane w poezji:

At tu alme princeps alite dextera
Regresse, salve, sospite quo nihil
Saevi timendum ac Antio Arcton
Velle deam remeare certum est.

O sacra, quae te lux tulit, o diis
Pro rege salvo sit sua gratia
Regique Lachidos obligatam
Laeta dapem atque merum ministret²⁸.

Pierwsza z tych zwrotek ukazuje króla tak, jak chcieliby go widzieć obywatele państwa. Radość z powrotu władcy wyraziła się włączeniu jego postaci z zawarciem traktatu kończącego wojnę, nastaniem pokoju i zlikwidowaniem zagrożeń będących źródłem lęków. Ten bezpośredni panegiryzm uzupełnił poeta

²⁷ O problematyce społecznej, politycznej, obyczajowej, religijnej podejmowanej w literaturze renesansowej zob. J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1998, s. 166–168.

²⁸ „A ty, łaskawy władco, witaj, powróciłeś, zawarłeś przymierze; gdy jesteś, nie trzeba bać się żadnego zła, bo na pewno zechce z Ancjum przybyć tu do północnej krainy bogini szczęścia. O święta bogini, która ciebie, królu, jak światło przyniosła, o święta dla bogów, niech ich łaska będzie z królem, niech go ocala, niech z radością urządzi należną królowi Polski ucztę, niech nalewa winą!”.

fantastyką następnej sceny, stanowiącej rozwinięcie motywu pokoju i bezpieczeństwa. I tu niesamowitość obrazu bogini przybywającej z dalekiego, ciepłego Ancjum do chłodnej Polski podkreśla wyjątkowość czasu, jaki nastął wraz ze zjawieniem się Zygmunta III. W konsekwencji scena staje się metaforą, której sens nietrudno zresztą odczytać. Wbrew bowiem mitologicznej sugestii, jakoby chodziło tu o przyjazd rzymskiej Fortuny, zapewniającej pomyślność i powodzenie, czytelnik zdaje sobie od razu sprawę, że mowa tu o atmosferze, jaka zapanała w Polsce po zwycięskiej wojnie. Znaczenie tej sceny – równocześnie pointy całego utworu – wyrazić by można krótko w słowach: król Zygmunt III jest gwarantem pokoju, bezpieczeństwa, jego rządy zapewniają krajowi szczęście i pomyślność.

Ostatnia zwrotka stanowi modlitwę skierowaną do owej Fortuny. Proste słowa zawierają prośbę o opiekę nad królem i wezwanie do ucztování. Znów istotną funkcję ekspresywną spełniają tu reminiscencje antyczne. Poeta odwołuje się do wspomnianej wcześniej tradycji ucztování czy sympozjonu stanowiącego wyraz ludycznych upodobań starożytnych Greków i Rzymian. W wierszu owo biesiadowanie jest oczywiście przejawem radości z przybycia króla.

Omawiana zwrotka nie zawiera więc wyłącznie ewokacji antycznych. Skłonność poety do operowania motywami rodzimymi wyrazi się tu jeszcze w zastąpieniu utartych i oficjalnych nazw *Polska* czy *Sarmacja* terminem *Lachis* (*państwo Lachów*). Pojęcie tłumaczy się zupełnie jasno. Może wyraz swym brzmieniem kojarzył się z legendarnym Lechem – założycielem Polski, może stanowił po prostu nawiązanie do popularnego określenia Polaków, stosowanego na Rusi i Litwie. Najpewniej jedno i drugie tłumaczenie odgrywało tu jakąś rolę. Wystarczyło skojarzenie imienia wielkiego bohatera z ludem tej ziemi, zasugerowanie również starożytnego jak Grecja i Rzym rodowodu Ojczyzny.

Analizując kompozycję Bielskiego, nie wolno ograniczyć się tylko do jej treści. Duże znaczenie dla wymowy całości utworu posiada kształt wiersza. W tym zakresie korzysta poeta z tradycyjnej formy strofki alcejskiej²⁹ uprawianej, poczynawszy od Alkajosa, przez wielu poetów greckich. Ale w korzystaniu z helleńskiej tradycji nawiązuje polski autor do jej rzymskiego wariantu. Wzoruje się przede wszystkim na Horacym, dla którego strofka alcejska była miarą najbardziej ulubioną, stosowaną przez niego aż 37 razy³⁰. Temu wzorcowi wiersz Bielskiego podlega właściwie bez reszty, choć zawiera pewne drobne mankamenty w iloczynie niektórych głosek³¹, niewpływające jednak negatywnie na melodykę utworu. Można w ogóle powiedzieć, że forma wersyfikacyjna wchodzi w ścisły związek z treścią. Silna rytmizacja charakterystyczna dla owej

²⁹ Omówienie tej formy metrycznej zob.: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska i W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 63, 122.

³⁰ Najsławniejszym wierszem Horacego napisanym w tym systemie metrycznym jest *Carmen* 1, 9, zaczynające się od słów: *Vides, ut alta stet nive candidum...*

³¹ Mankamenty te przedstawia T. Bieńkowski, *Ioachimi Bilscii Carmina Latina*, przyp. 22, s. 149.

strofki harmonizuje z dynamizmem przedstawianych zdarzeń, komponuje się świetnie z szybkim tempem wojennej historii.

Spójrzmy raz jeszcze na całość dzieła. Adresowane do króla Zygmunta III Wazy, jest ono w zasadzie wierszem okolicznościowym. Jak każdy renesansowy utwór tego rodzaju, nawiązuje do jednostkowego zdarzenia historycznego, jakim w tym przypadku był najazd tatarsko-turecki na Rzeczpospolitą w 1589 roku. Jednak wiersz nie zawiera tylko reminiscencji tego dziejowego zdarzenia. Stanowi równocześnie pewną formę szerszej refleksji. Oparty na fakcie, ukazuje nie tylko krwawe obrazy niszczycielskiego ataku wrogów, ale stawia przed sobą i czytelnikiem ważne pytanie: jak należy zachować się w wobec zagrożenia Ojczyzny. Sam charakter utworu przedstawia dwie, przeciwstawne z początku, postawy. Pierwsza z nich – bierność króla Zygmunta III nieinteresującego się niebezpieczeństwem zagrażającym państwu polskiemu – oznacza niezaangażowanie władcy; jego wyjazd do dalekiego Rewla wiązał się najpewniej z planami odzyskania korony szwedzkiej, która jawiła się monarsze w perspektywach bardziej znakomitych niż panowanie w kraju jego matki. I tu nasuwał się w sposób naturalny temat kontrastujący: pełne zaangażowanie wobec Ojczyzny, czego przykładami stali się Jakub Struś i Jan Zamoyski.

Nie wydaje się jednak, aby należało uważać wiersz za bezpośrednią krytykę króla – na pewno nie ujmował tak tej sprawy sam Bielski, zawdzięczający Zygmuntowi III niejedno, obdarzony przez niego chociażby zaszczytnym stanowiskiem osobistego sekretarza. Po prostu wyjazd władcy w sytuacji zagrożenia stał się podniętą dla wyobraźni poety, patriotyczne konstatacje zaś dały mu okazję do zbudowania dzieła w gruncie rzeczy wychwalającego króla, pomimo podkreślenia roli Zamoyskiego w rozgromieniu wroga. *Carmen* 3, 1 jest więc w części także poematem panegirycznym. Składa się na to formuła oczekiwania na powrót władcy i jego powitania, wreszcie posługiwanie się tu przez poetę znakomicie zastosowanymi stylistycznymi elementami ostentacyjności i manifestacyjności, należącymi do retorycznej kategorii *genus demonstrativum*.

Ostatecznie przecież król Zygmunt III zjawił się i przyczynił do zawarcia upragnionego pokoju – oba tematy, temat króla i temat zwycięskiego kanclerza, pogodziły się i złączyły w tonacji radości i w wesołości wspaniałej uczty. Biesiadowanie jest punktem kulminacyjnym utworu, bo oto czujemy, że Polsce nie może stać się nic złego, gdy u sterów państwa stoi taki władca jak król Zygmunt III Waza, którego wspiera bogini szczęścia.

Bibliografia

- Barycz H., *Joachim Bielski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 2, Kraków 1936.
Bieńkowski T., *Joachim Bielski poeta polsko-laciński (ok. 1550–1599)*, „*Mean-der*” 1962, R. XVII.

- Bieńkowski T., *Ioachimi Bilscii Proteus carmen*, „Eos” 1956, vol. 47, fasc. I.
- Breitmeier K., *Joachim Bielski (biografia)*, Jasło 1928.
- Byliński J., *Jakub Struś*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 44, Warszawa – Kraków 2006–2007.
- Fulińska A., *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.
- Głombiowska Z., *Renesansowy poemat o księciu brzeskim Jerzym II*, [w:] *Tradycje kultury antycznej na Śląsku*, red. J. Rostropowicz, Opole 1997.
- Ioachimi Bilscii Carmina Latina nunc primum in unum volumen collecta*, edidit Thaddaeus Bieńkowski, Warszawa 1962.
- Jasienica P., *Rzeczpospolita obojga narodów. Srebrny wiek*, Warszawa 2007.
- Juszyński H., *Dykcyonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820.
- Michałowska T., *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974.
- Ossoliński J.M., *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej*, t. 1, Kraków 1819.
- Otwinowska B., *Imitacja*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, seria 2, red. J. Pelc, Wrocław 1973.
- Otwinowska B., *Imitacja – eklektyzm – spontaniczność*, „Studia Estetyczne” 1967, t. 4.
- Otwinowska B., *Od „manieri” do „stylu”. Paragon sztuki i literatury*, [w:] *Estetyka – poetyka – literatura*, red. T. Michałowska, Wrocław 1973.
- Otwinowska B., *Modele i style prozy w dyskusjach na przełomie XVI i XVII wieku. (Wokół toruńskiej rozprawy Fabrycjusza z 1619 r.)*, Wrocław 1967.
- Sobieszczański F., *Joachima Bielskiego dalszy ciąg Kroniki Polskiej*, Warszawa 1851.
- Tatarkiewicz T., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
- Zalewski L., *Zapomniany utwór Joachima Bielskiego*, „Przegląd Powszechny” 1928.
- Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 1998.

Poeta i jego król. Wiersz alcejski (*Carmen 3, 1*) Joachima Bielskiego do Zygmunta III Wazy

Streszczenie

Artykuł jest omówieniem *Carmen 3, 1*, napisanego przez Joachima Bielskiego w 1589 roku, utwór stanowi pieśń *Ad Serenissimum Sigismundum tertium Poloniae et Sueciae regem*. W wierszu znalazły odbicie fakty historyczne – inwazja Tatarów i Turków z 1589 r. na Rzeczpospolitą. Tekst ujmując dzieje tego ataku w ramy wyjazdu i powrotu króla, mówi o przerażeniu, jaki owa inwazja wywołała, zawiera refleksje na temat jej przyczyn, wymienia polskie miejscowości, wspomina o bohaterstwie wziętych do niewoli dziewcząt, podkreśla rolę Jana Zamoyskiego i Jakuba Strusia w rozgromieniu wroga, sugeruje niepełne wykorzystanie zwycięstwa. Końcowe wersy, w formie apostrofy, skierowane są do Zygmunta III, wyrażają radość z jego przybycia i stano-

wiązanie do świętowania z ucztowaniem i piciem wina. Wiersz skonstruowany jest harmonijnie, może stanowić ilustrację stapiania się w jednym utworze różnych cech poezji renesansowej.

Słowa kluczowe: poezja nowołacińska, renesans, panegiryzm.

A Poet and his King. Joachim Bielski's Alcaic Poem (*Carmen* 3, 1) to Sigismund III Vasa

Summary

The article discusses the contents and the artistic skill of the language used by the author of the alcaic poem (*Carmen* 3, 1), Joachim Bielski (ca. 1550–1599), a representative of the, so called, neo-Latin literature. Joachim Bielski intended his poem to be expressive praise of the king. That is why he used the method of panegyric exaggeration. Polite phrases served the purpose of description of the situation of Poland whose southern boundaries Tartars and Turks attacked in 1589. There is a distinct predilection to strong language and real life events taken from the historical circumstances.

Keywords: Neo-Latin poetry, Renaissance, panegyric.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.04>

Elżbieta HURNIK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Państwo i ich służba – w świetle listów i wspomnień rodziny Kossaków

Ród Kossaków osiadł w Krakowie w drugiej połowie XIX wieku, kiedy Juliusz Kossak, założyciel słynnej „dynastii” malarzy batalistów, portrecistów i twórców obrazów rodzajowych powrócił do kraju po kilkuletnim pobycie w Paryżu (a potem w Warszawie). W roku 1869 z żoną, Zofią z Gałczyńskich, córką ziemianina z Siąszyc, synami – Wojciechem i Tadeuszem, bliźniakami urodzonymi w Paryżu w noc sylwestrową 1856/1857, z młodszym Stefanem (ur. 1858) oraz córkami – Zofią (1861) i Jadwigą (1862) zamieszkali na Zwierzyńcu, w podmiejskim wówczas dworku zwanym Wygodą, otoczonym ogrodem¹. Domostwo Juliusza i Zofii zasłynęło wkrótce jako miejsce spotkań artystów i inteligencji krakowskiej. Kolejnymi gospodarzami domu stali się po latach syn Juliusza, Wojciech, wraz z żoną, Marią z Kisielnickich, córką ziemianina z Łomżyńskiego, którą poślubił w roku 1884. Wojciech, który odziedziczył po ojcu talent, był wziętym malarzem, wiele podróżował w poszukiwaniu źródeł zarobkowania; w latach osiemdziesiątych (1883–1893) osiadł na dłużej w Krakowie i założył rodzinę². Postanowił także odkupić od rodziców Wygodę, o czym pisał przed ślubem w liście do narzeczonej, motywując tę decyzję między innymi potrzebą posiadania dużej pracowni³. Przebudował i powiększył rodzinową siedzibę, stawiając w ogrodzie drugi dom; posiadłość zaczęto nazywać Kossakówką. Przyszły w niej na świat dzieci Wojciecha i Marii: syn Jerzy (1886), który stał się przedstawicielem trzeciego pokolenia krakowskich malarzy.

¹ Informacje dotyczące historii rodziny podają za Kazimierzem Olszańskim, „biografem” Kossaków. Zob. tegoż, *Niepospolity ród Kossaków*, Kraków 1994, s. 30–38.

² K. Olszański, *Wojciech Kossak*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 11.

³ W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 1: *Lata 1883–1907*, wybór, opracowanie, wstęp, przypisy, indeksy K. Olszański, Kraków 1985, s. 34–35.

rzy, a potem dwie córki – Maria (1891), późniejsza Pawlikowska-Jasnorzewska, jedna z największych poetek XX wieku, oraz Magdalena (1894), z męża Starzewska, autorka satyryczna, pisząca pod pseudonimem Samozwaniec.

Wojciech Kossak, który musiał utrzymywać liczną rodzinę, coraz częściej opuszczał dom, wykorzystując rosnący popyt na swoje obrazy, szukając nowych zleceńodawców i nabywców. Podróżował niemal przez całe życie, a szlak tych wędrówek odzwierciedlają jego listy pisane przede wszystkim do żony, a także do przyjaciół i znajomych. Bywał w Berlinie, Wiedniu, Paryżu, w Stanach Zjednoczonych, w Londynie, w Galicji Wschodniej i we Lwowie, w Zakopanem i Poznaniu. Cytowane w niniejszym tekście opracowanie Kazimierza Olszańskiego zawiera łącznie 1446 listów, pisanych od roku 1883, kiedy artysta był u progu dojrzałości, aż do jego śmierci w 1942. Listy to zapis, jak twierdzi Wydawca, sześćdziesięciu lat „pasjonującego i barwnego żywota”⁴. W niniejszym tekście traktowane są jako dokument zawierający materiał, który posłużyć może do zbudowania biografii artysty, ale też do rekonstrukcji obrazu świata, w jakim żyli Kossakowie, relacji z innymi (przedstawicielami różnych warstw), systemu wartości, jakiemu hołdowali⁵. Kossak przekazywał w nich wiele informacji dotyczących zdarzeń i ludzi, opatrywał je własnym komentarzem. Nie ma w tym wydaniu odpowiedzi na listy, treści wielu z nich (przede wszystkim od żony) można się domyślać. Listy stanowią swego rodzaju kronikę życia rodzinnego Kossaków, odznaczającą się bogactwem szczegółów obyczajowych, społecznych, historycznych, kulturalnych; pojawiają się w nich sprawy domowe, niekiedy intymne. W przypadku wspomnień, jakie są tu przywoływane (autorstwa członków rodziny Kossaków i znajomych), uwzględnić należy ich odrębny charakter („czas teraźniejszy” listu a przeszłość postrzegana przez narratora z czasowego dystansu), a także koncentrowanie się autora głównie na wydarzeniach zewnętrznych. Problematyka określona w tytule postrzegana jest zatem w tych dwóch perspektywach.

Kossakowie wywodzili się ze szlachty, ale tradycje ziemiańskie wkrótce zespoliły się z artystycznym stylem życia, co stało się widoczne zwłaszcza w pokoleniu Wojciecha i jego dzieci. Każdy niemal z bywalców Kossakówki w tamtych latach dostrzegał owo szczęśliwe zespolenie szlachetczyzny z atmosferą bohemy. „Klan Kossaków – wspominał Karol Estreicher – opierał się na tradycji dziadka Juliusza, na powodzeniu Wojciecha i jego błyszczącej karierze na przełomie stulecia i na ziemiańskim pochodzeniu matki”⁶. „Wtedy już odczuwałam nieprzeciętność tego domu – pisała bliska krewna, Anna Kruczkiewicz, o siedzi-

⁴ K. Olszański, *Wstęp*, [w:] W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół...*, t. 1, s. 5.

⁵ Por. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006; M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, [w:] tejże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 252–271.

⁶ K. Estreicher, *Magdalena z Kossaków*, [w:] *O Magdalenie Samozwaniec. Wspomnienia*, red. G. Miller-Zielińska, Kraków 1979, s. 30.

bie stryjostwa – Był inny niż wszystkie, które dotąd znałam. Górował w nim nastrój pogody, artystycznej beztroski, wzajemnego zrozumienia, prawie adoracji, bardzo swoiste poczucie humoru oraz język i powiedzonka rodzinne”⁷. „Kossakówka nie wchodzi gładko w żaden schemat” – wspominała Zofia Starowieyska-Morstinowa⁸.

Utrzymanie dworku, prowadzenie gospodarstwa, zaspokajanie potrzeb licznej rodziny wymagało wielu zabiegów i starań ze strony Wojciecha i Marii. Nie było możliwe bez pomocy służby składającej się zawsze z kilku osób – kucharki, pokojowej, ogrodnika; pod tym względem Kossakowie byli reprezentantami swojej klasy. Listy Wojciecha, a także świadectwa innych osób związanych z rodziną stanowią bogate źródło wiedzy o stosunkach pomiędzy „państwem” w Kossakówce a służącymi, o zależnościach, jakie pomiędzy nimi powstawały, o nieporozumieniach, ale też o zażyłości wytwarzającej się z biegiem lat pomiędzy przedstawicielami różnych klas egzystującymi pod jednym dachem.

Ważną rolę, poza służącymi, odgrywali nauczyciele domowi, którzy także mieli swoje miejsce w hierarchii, jaka istniała w małej społeczności w domach ziemiańskich (i mieszczańskich). Kossakowie, jak i inne rody, dbali o staranne wychowanie swojego potomstwa. Obie córki, Maria i Magdalena, nie uczęszczały do szkół ze względu na niebezpieczeństwo, jakie stanowiły choroby; szkolne nauki pobierał tylko Jerzy, który słabo się uczył, nie przejawiał większych ambicji, sprawiając nieustannie zawód rodzicom⁹ (w listach rzadko wymieniane jest imię Jerzego, najczęściej przydomki: Ciamusz, Maciuś, Coco). W Kossakówce pojawiały się kolejne guwernantki sprawujące pieczę nad nauczaniem i wychowaniem panien. O domowej edukacji mówiła po latach Maria Pawlikowska w ankiecie prowadzonej przez „Wiadomości Literackie”: „Uczyłam się prywatnie, w domu i bardzo mało. Nie zdawałam żadnych egzaminów, nie bywałam na wykładach ani odczytach”¹⁰. Magdalena Samozwaniec o guwernantkach w rodzinnym domu napisała w żartobliwym stylu w swojej wspomnieniowej książce *Maria i Magdalena* opublikowanej po raz pierwszy w roku 1956¹¹, w rozdziale *Wychowanie dziewczynek*. Świetnie sportretowała niektóre z nauczycielek, posługując się przy tym satyrycznymi ujęciami postaci i sytuacji, zarejestrowała wyszukane sposoby nękania przez obie siostry osób szczególnie nielubianych, do jakich zaliczyła pannę Marię Chwalibóg, zatrudnioną do udzielania dziewczętom lekcji polskiego, francuskiego, angielskiego, czyli „dziewczę do wszystkiego”¹².

⁷ A. Kruczkiewicz, *Moja kuzynka Madzia*, [w:] *O Magdalenie Samozwaniec...*, s. 66.

⁸ Z. Starowieyska-Morstinowa, *Lilka*, [w:] *też*, *Ci, których spotykałam*, Kraków 1962, s. 105.

⁹ Na świadectwie dojrzałości, jakie Jerzy Kossak otrzymał, kończąc gimnazjum w roku 1906, widniały noty „dostateczne”. Zob. W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół...*, t. 1, s. 813; przypis do listu z 9 czerwca 1906 roku.

¹⁰ Ankieta w „Wiadomościach Literackich” 1926, nr 1, s. 2.

¹¹ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Kraków 1956.

¹² Cytuję według wydania: M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Kraków 1978, s. 35–52; cytata s. 47. W dalszym ciągu korzystam z tego wydania.

Kossakówny jednak wychowane zostały w kulcie dla literatury i sztuki, znały świetnie języki obce, przede wszystkim francuski, którym posługiwała się z łatwością cała rodzina Kossaków, bardzo dużo czytały, często dzieła obce w oryginale. Poetka wspomina w przytoczonym wywiadzie, jak ważne były dla niej książki Maeterlincka, Nietzschego, Schopenhauera; w czytelnicy przy ul. św. Jana wypożyczała po kilka egzemplarzy tygodniowo.

Jedną z guwernantek Marii i Magdaleny była Emilia Führer, zwana przez domowników Frojlusią, od niemieckiego słowa „Fräulein”; pierwsza wzmianka na jej temat pojawia się w liście Kossaka pisanym z Berlina prawdopodobnie w roku 1900¹³. Artysta przebywał tam w związku z licznymi pracami na zamówienie, a w liście jest mowa o planowanym przyjeździe reszty rodziny do Berlina; dziewczęta miały dostać pokój w hotelu razem z guwernantką i pozostawać pod jej pieczę. „Frojlusia” towarzyszyła pannom, gdy wyjeżdżały z ojcem do Zakopanego (II, s. 93, 100, 106); jak wspomina Magdalena w swojej książce, obie z Marią „w asyście pocziwej Frojlusi” wybierały się do kina na pierwsze filmy i oglądały je z zapartym tchem¹⁴. Guwernantka pełniła też różne funkcje pomocnicze w domowych sprawach (II, s. 124, 125) i stała się z czasem ważnym członkiem społeczności w Kossakówce. W jednym z listów do żony z 1904 roku Wojciech pisze w odpowiedzi prawdopodobnie na wieść o chorobie opiekunki: „Biedna Fräulein, bardzośmy tu nad jej przypadkiem boleli” (I, s. 717). Ostatnia o niej wzmianka pojawia się w liście z 1920 roku (II, s. 234); obie Kossakówny były od dawna dorosłe.

W listach Wojciecha wymieniane są imiona kolejnych służących, najczęściej w formie przekształconej (jak Frojlusia), zdrobnionej. Zwyczaj ten stanowił cechę języka Kossaków, którzy także dla każdego członka rodziny mieli własne imię albo przydomek, odznaczali się wynalazczością i pomysłowością językową. Marię Kossakową córki nazywały Mamidłem lub Momo, Wojciecha Tatkiem, Maria była Lilką, a Magdalena Madzią; trzeciego męża Lilki, Stefana Jasnorzewskiego, lotnika, obdarzono imieniem Lotek. Wojciech posługiwał się chętnie gwara, wpłatał ją w tok listów, gdzie sąsiadują z nieskazitelną francuszczyzną. Samozwaniec pisał na ten temat w kolejnej książce poświęconej siostrze, zbeletryzowanej biografii *Zalotnica niebieska*: „Nasz Tatko posiadał tak indywidualny sposób wyrażania się, że trudno go porównać z jakimkolwiek innym. Miał zwyczaj mieszania słów i określeń polskich z francuskimi, niemieckimi lub angielskimi, ponieważ uważał, że w ten sposób lepiej będzie mógł wyrazić swoją myśl”¹⁵.

¹³ Nazwisko guwernantki i jej pochodzenie (Szwajcarka) podaje Kazimierz Olszański w przypisie do przywołanego listu w publikacji: W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół...*, t. 1, s. 556. Autor podaje formę przezwiska: Frajlusia, w książkach Magdaleny Samozwaniec jest: Frojlusia. Korzystając w dalszym ciągu z opracowania Kazimierza Olszańskiego, podaję tom (cyfrą rzymską) i numer strony w tekście głównym w nawiasie bezpośrednio po cytacie lub wzmiance.

¹⁴ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, część 1, s. 53.

¹⁵ M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, Szczecin 1988, s. 149. Pierwsze wydanie książki ukazało się w roku 1973 w Krakowie, po śmierci autorki. Magdalena Samozwaniec zmarła 20 października 1972 roku. W dalszym ciągu korzystam z wydania z 1988 roku.

W pierwszych małżeńskich latach Kossaków w ich domu służyły między innymi znane tylko z imion Anusia i Hana (I, s. 158, 177, 262, 555). Do najdłużej pracujących należała Bronisława Szwertner, zwana Brońcią, która „nastała” w Kossakówce prawdopodobnie po ślubie Wojciecha i Marii i pozostała przez całe życie. Artysta pisze o niej pierwszy raz w lipcu 1903 roku do nieobecnej wówczas w Krakowie żony; donosi, że brał udział w uroczystości ślubnej Brońci (I, s. 679–680), w innym liście napomyka o jej mężu (I, 682). Odtąd imię Bronisławy powtarza się w korespondencji (II, s. 234, 378, 382, 539, 667). Pełniła ona w domu Kossaków różne funkcje. U schyłku lat dwudziestych opiekowała się małą córką Magdaleny z małżeństwa z Janem Starzewskim, Teresą, zwaną „Reksem” lub „Reksią” (II, 471), czasem też gotowała i chwalona była za umiejętności w tym zakresie (II, 539, 477).

Ważne miejsce w życiu Kossakówki zajmowała związana z domem przez długie lata kucharka, Helena Kołatówna, zwana „Kuchcią” lub „Kucharcią”; po śmierci Wojciecha (1942) i Marii (1943) Kossaków, a także Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1945), która zmarła na emigracji, stała się ona bliską przyjaciółką Samozwaniec, wymienianą w listach Magdaleny do bliskich osób w okresie powojennym¹⁶. Pisząc do Zofii Kossak (Szczuckiej-Szatkovskiej) w czerwcu 1960 roku, autorka nazywa Helenę „domowym cerberem i opiekunem”; z tym samym listem łączy się historia dość groteskowa, zawiera ona bowiem fałszywą informację o samobójczej śmierci Niny Witkiewiczowej: „Natomiast nie wiem, czy wiesz o śmierci biednej Ninki. [...] Kucharcia odebrała telefon. Podobno się OTRUŁA!!!”¹⁷. Rychło okazało się, że samobójstwo popełniła Minkiewiczowa, ale Magdalena z powodu tej pomyłki nie żywiła do służącej żadnej urazy:

Kucharcia przekreśliła nazwisko i z tego powstała ta tragiczna wersja o otruciu się Ninki! Cały związek krakowski na czele z Mortkowiczową został zaalarmowany (dobrze, że nie wywiesili klepsydry), boję się teraz tam pokazać, bo satyra satyrą, ale strugać takie makabryczne żarty to doprawdy byłoby za wiele. Mają mnie oczywiście za wariatkę i Ty, Zosiuniu, prawdopodobnie też. Kucharcia, jak to *le lud*, już chciała lecieć do związku, gdzie Nina miała swój pokój, jak wiesz, aby rzeczy „po nieboszczce” zabrać. Oczywiście, że ją wstrzymałam, z czego była bardzo niezadowolona¹⁸.

„Kucharcia”, jak widać, miała swoje przywileje w domu Magdaleny, który w pewnym sensie stał się przedłużeniem życia przedwojennej Kossakówki. Stanowiła postać pod wieloma względami interesującą, przeszła też do literatury. Drugi mąż Magdaleny, Zygmunt Niewidowski, za którego Madzia, jak nazywa-

¹⁶ M. Samozwaniec, *„Moich listów nie pal!” Listy do rodziny i przyjaciół*, wstęp, wybór i opracowanie R. Podraza, Warszawa 2014, s. 46. Objasnienia dotyczące „Kucharci” podaje Rafał Podraza w przypisie do listu Samozwaniec do Heleny Pawlikowskiej z 4 kwietnia prawdopodobnie 1946 roku.

¹⁷ Tamże, s. 70. List z 16 czerwca 1960.

¹⁸ Tamże, s. 71–72. List z 30 czerwca 1960.

no powszechnie młodszą córkę Wojciecha, wyszła po wojnie, pozostawił w swojej wspomnieniowej książce o Samozwaniach piękny, kilkustronicowy portret służącej Kossaków. W ich domu była, jak się zdaje, „od zawsze”:

Swoją wyjątkową pozycję zawdzięczała w dużej mierze przymiotom charakteru: niezwykłej uczciwości, zaangażowaniu w prowadzenie domu, lojalności wobec rodziny, a również i temu, że czując się jakby członkiem rodziny przeżywała wraz z domownikami wszystkie ich sukcesy, kłopoty i smutki.

Przez wszystkie lata naszej znajomości widziałem ją zawsze, jak to się mówi, pod ręką Magdaleny. Dbała o nią jak najlepsza matka. A traktując ten dom jak własny, dla jego dobra potrafiła zdobyć się na uwagi krytyczne, również i wobec Magdaleny, która zawsze była dla niej „jaśnie panią”¹⁹.

„Kucharcia”, podobnie jak i „Brońcia”, utrwaliły się w pamięci osób odwiedzających Kossakówkę. Edyta Gałuszkowa-Sicińska (bywająca przed wojną w domu Kossaków wraz z mężem, Aleksandrem Gałuszką) odtwarza między innymi scenę rozmowy z Bronisławą już z czasów okupacji. Zapytana o to, co obecnie robi w Kossakówce, sędziwa służąca odpowiedziała: „Ano [...] teraz na chlebnie łaskawym jestem, mam osiemdziesiąt lat, pracować nie mogę, to teraz już tylko wielkie pranie robię”²⁰. Autorka wspomnienia podkreśla też wyjątkową cechę Bronisławy, jaką była tolerancja wobec Wojciecha Kossaka, mężczyzny cieszącego się względami wielu kobiet. Dodaje przy tym: „Bardzo nietolerancyjna była inna stara służąca – Kucharcia. Drugiego męża Madzi, Zygmunta, pilnowała gorzej od zazdrosnej teściowej”²¹.

Samozwaniec w *Zalotnicy niebieskiej* poświęcił spore fragmenty służącym, podkreślając, na czym polegał ich los powszedni. Były one ulubionym tematem rozmów pań domu plotkujących podczas spotkań towarzyskich. „Niby to żartobliwie” nazwano służące „niewolnicami”, gdyż obowiązywał je rozbudowany system zakazów:

Były to istotnie niewolnice, którym nie wolno było korzystać z tych wszystkich uciech ziemskich, z jakich korzystały ich chlebodawczynie. Nie wolno im było łasować łakoci, przeznaczonych tylko dla państwa, ani wstać rano później niż o siódmej [...]”²².

Zabraniano służącym romansowania ze służbą męską. Kiedy Maria Kossak wyszła za mąż po raz pierwszy, za porucznika Bzowskiego i zamieszkała z nim na pewien czas w Mödling pod Wiedniem, ordynans Bzowskiego nawiązał romans z przystojną pokojówką: „Skończyło się na tym, że Jan pozostał na służbie u pana rotmistrza, a «grzesznicy» – «wymówiono miejsce», jak to się wówczas nazywało”²³.

¹⁹ Z. Niewidowski, *30 lat życia z Madzią. Wspomnienia o Magdalenie Samozwaniach*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s. 42.

²⁰ E. Gałuszkowa-Sicińska, *Są przyjacieli, których nikt nie zastąpi...*, [w:] *O Magdalenie Samozwaniach...*, s. 38–39.

²¹ Tamże, s. 39.

²² M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, s. 81.

²³ Tamże.

Często zalegano z wypłacaniem służącym pensji, posądzano o kradzież rzeczy, które czasem gdzieś się w domu zapodziały; powiadamiana przy tych okazjach policja brała zawsze stronę państwa przeciw służbie. Zapisy sugerujące takie pomówienia znaleźć można i w listach Kossaka (II, 606, 657–658). Najbardziej bodaj znacząca jest opisana przez Samozwaniec historia z przeszłości, której bohaterką była dawna niańka Marii i Magdaleny; z czasem zaczęła pełnić funkcję pokojówki i służyła u Kossaków aż do śmierci:

Nawet tak święta niewiasta jak nasza Mama miała pod tym względem dużo na sumieniu. Tak wierną i do końca życia oddaną służącą, jak garbata Marysia, też umiała posądzić o rzekomą kradzież. Gdy ta nagle zmarła, cicho i bezgłośnie, Mama przeglądając jej skromny dobytek znalazła trzy mydełka w formie bebusiów, które kiedyś w domu zginęły. Owa do głębi uczciwa istota raz tylko w życiu załamała się i przywłaszczyła sobie te całkiem bezwartościowe przedmioty. Co nią kierowało – nie wiemy. Jakaś dziecinna potrzeba czegoś kolorowego, gładkiego i pachnącego? Nie miała dzieci ani rodziny, więc tylko dla siebie, dla swoich oczu zmęczonych cerowaniem skarpetek i prześcieradeł. Było w tym coś tak rozdzierającego, że Mamidło posmutniało i spuściło oczy, a ja się rozpłakałam²⁴.

Z postacią tej właśnie służącej wiąże się jeszcze jedna przedstawiona przez Samozwaniec historia, godna odnotowania ze względu na wiążący się z nią pomysł literacki. Marysia, okaleczona w dzieciństwie przez krowę, która złamała jej kręgosłup, miała duży garb i była, jak pisze Magdalena, złośliwa zwyczajem ludzi ułomnych. Kiedy mała Maria Kossakówna w wyniku wypadku – przewróciła się podczas tańca – była niewłaściwie leczona i zaczęła się jej powiększać lewa łopatka, Marysia, spoglądając nań, mówiła podobno: „A panienka to taka sama jak ja...”²⁵. Według relacji Samozwaniec Lilka chwilami nienawidziła służącej i zamierzała napisać sztukę, która osnuta była wokół postaci Marysi. W utworze tym pan domu pod nieobecność małżonki miał romans z młodą, garbatą służącą. Urodzona z owego związku córeczka została zaadoptowana przez panią domu; nieświadoma swego pochodzenia wychowywała się z przybranym rodzeństwem. Kiedy dziewczynce zaczęły się garbić plecy, służąca mówiła tajemniczo: „A panienka to taka sama jak ja...”²⁶. Podobno Lilkę dręczyła przez jakiś czas niedorzeczna myśl, że ona sama jest córką garbatej Marysi. Jednakże pomysłu napisania sztuki nie zrealizowała, wątek ten nie pojawia się też w jej prywatnych zapiskach.

Dom Kossaków nie mógłby sprawnie funkcjonować bez służących, którzy wykonywali wszelkie prace pod wodzą Marii Kossakowej, cieszącej się opinią dobrej gospodyni; pod nieobecność męża będącego stale w podróży przejmowała ona sporą część obowiązków. Wiadomo to z wielu wzmianek w listach Wojciecha, wyrażającego wdzięczność małżonce za ponoszone przez nią trudy,

²⁴ Tamże, s. 82.

²⁵ Tamże, s. 21.

²⁶ Tamże, s. 21–22.

i ze wspomnień Magdaleny. Kossakowa czasem podejmowała się cięższych zajęć, wymagających wysiłku fizycznego, by pokazać służącej, jak należy coś zrobić w sposób właściwy. Córki natomiast wychowywane były z dala od prac domowych i nie posiadały w tym zakresie żadnych umiejętności. Magdalena przedstawia scenę, która wyraźnie unaocznia tę stronę wychowania panien i panujący w Kossakówce podział obowiązków:

Mama w dużym słomianym kapeluszu *à la* Wojski stała za plewiącą grządki dziewczyną i wydawała jej gromkie rozkazy. Czasem zdenerwowała się i zaczynała pracować za nią. [...] Jej córki przez ten czas bujały się w hamakach, czytały książki, latem zażerały się bobem, a na wiosnę sałatą z rzeżuchy. [...] Pawlikowska leżała w hamaku, przewracając się w nim z rozkoszą, a Duch domostwa w kapeluszu Wojskiego przychodził i pytał się, co chcą jeść na obiad²⁷.

Służące wykonywały za „panienki” wszelkie prace, co spowodowało, że cechował je w dorosłym życiu brak praktycyzmu, nieumiejętność dbania o porządek, nieznajomość sztuki gotowania. Ta ostatnia w przypadku Magdaleny przeszła do anegdoty, już powojennej, odnotowanej między innymi przez Zygmunta Niewidowskiego, o upieczeniu i podaniu na stół niewypatroszonej kaczki²⁸. Kiedy Magdalena zatrudniła gosposię, była, jak pisze autor wspomnień, szczęśliwa, powróciła bowiem do nawyków, jakie wyniosła z rodzinnego domu, pełnego służby: „Znowu mogła wydawać dyspozycje – tego nie bała się i nie musiała uczyć – to było dziwnie proste”²⁹.

Wiele źródeł potwierdza, że relacje służbowe w domu Kossaków – podobnie jak w innych – przekształcały się w więzi rodzinno-przyjacielskie. Funkcje niektórych opiekunów dzieci, nauczycieli, kucharzy, ogrodników wykraczały poza obręb obowiązków wyznaczonych zależnością: chlebobawca i pracownik, niektóre z zatrudnionych osób zyskiwały ważne miejsca w owych małych społecznościach, jakie stanowiły gospodarstwa domowe. Znaczący jest udział służących w życiu prywatnym członków rodziny, uczestniczenie w wydarzeniach rodzinnych, wspólne przeżywanie chwil dobrych i złych. Magdalena Samozwaniec przedstawiła taką scenę w swojej książce. Opisując lata młodości, podkreśla, że obie z Marią chętnie podróżowały, często znajdowały się poza Krakowem (Magdalena Starzewska przebywała przez pewien czas z mężem dyplomatą w Bukareszcie), ale zawsze z radością wracały do rodzinnego domu. Chwile owych szczęśliwych powrotów nie mogły obyć się bez udziału witającej je służby, dla której dorosłe już kobiety na zawsze pozostały „panienkami”:

Los ma tę właściwość, że lubi się powtarzać, i w złym, i w dobrym. Ach, ileż już przeżyłam takich radosnych powrotów do domu: i z Bukaresztu, skąd wciąż uciekałam od mo-

²⁷ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, część 1, s. 229.

²⁸ Z. Niewidowski, *30 lat życia z Madzią...*, s. 111–112. Zob. także: H. Vogler, *Madzia znaczy radość życia*, [w:] *O Magdalenie Samozwaniec...*, s. 199.

²⁹ Z. Niewidowski, *30 lat życia z Madzią...*, s. 113.

jego nieszczęsnego męża, i z Warszawy, a teraz z Nicei... I wciąż ta sama szczęśliwa powtarzalność.

Mama zachwycona naszym powrotem, pełna uściśnień i przytulań do biustu. Tatko z uciechy na widok córek podkręcający węża i mówiący im komplementy. Marysia, Brońcia, Kucharcia – cały personel serdeczny i zadowolony, że „panienki nareszcie przyjechały”. Tylko „Frojlusia” biedna leży chora, ale i ona uśmiecha się na nasz widok i ścisnęła nam ręce³⁰.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska więzi z domową służbą poświadcza w utworach powstałych w latach wojny, gdy przebywała na emigracji, dręczona nieopisaną tęsknotą za Kossakówką i bliskimi, a jedyną formą powrotu do przeszłości było bolesne rozpamiętywanie jej obrazów, drobnych scen, ułamków minionych dni. Całe dotychczasowe życie – do wybuchu wojny – z perspektywy czasu wydawało się jednym pasmem szczęścia, rodzinny dom jawił się jako oaza spokoju, dobrobytu, opieki. Na szlaku emigracyjnej wędrówki, od Rumunii począwszy, wychowaną w cieplarnianej atmosferze Kossakówki poetkę dopadł niedostatek, stały odtąd towarzysz niedoli. W tej sytuacji inaczej postrzegać zaczęła swoje własne miejsce w dawnym, beztroskim życiu, a także los innych. W prozie poetyckiej, jaką posługiwała się w ostatnim przedwojennym zbiorze (*Szkicownik poetycki*, 1939), i kontynuowanej na obczyźnie – w *Szkicowniku poetyckim II* z 1940 roku – uwieczniła Brońcię, traktując jej życie jako figurę bytu wojennego oraz wspólnego – ostatecznie – losu:

U nas, tam daleko, po domach i dworach pozostały stare służące, weteranki życiowej wojny, o których wciąż myślałam, czyniąc te sprawunki, tak zgrzebne...

Pamiętam, jak nasza Bronisława, „wyprawna” jeszcze służąca mojej matki, układała swoje niciane rękawiczki, swoje bawelniane pończochy z szacunkiem, a nie inaczej, niż tylko w kuferku. Szafy nie uznawała, gdyż i w wojnie życia trzeba być wiecznie w pogotowiu!

Zawieje wiatr i trzeba ruszać w dal...

Sędziwa dzisiaj Brońcia, urodzona w biedzie, a więc w stanie wojennym, żyła w nieustannej trosce podczas mojej „prosperity”, mojego długotrwałego pokoju. [...] Gdy ja, zagłębiona w fotelu, słuchałam porannego radia, ona przepychała się przez tłum, w sklepach potrącająca i potrącana, wojennym zwyczajem, co rano. Jedni mieli ułatwienia, drudzy ograniczenia i trudy. Dzisiaj my dla odmiany stoimy, towarzyszek kochana, w poniżającej kolejce i chwalimy sobie trzeciorzędne nasze pończochy i szale nasze bawelniane... A przez to myśl o Brońci o wiele mniej boli, a i to coś warte³¹.

Helene Kołatównę i „zacną” Brońcię wspominała też poetka w listach do trzeciego męża, Stefana Jasnorzewskiego, pisanych na emigracji (Jasnorzewski jako oficer lotnictwa często przebywał w różnych bazach, z dala od miejsc pobytu Marii)³².

³⁰ M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, s. 233–234.

³¹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki (II)*, [w:] tejsze, *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. A. Małyda, wstępem opatrzył K. Ćwikliński, Toruń 1993, s. 70–71 [pierwotny druk: „Wiadomości Polskie” 1940, nr 5].

³² Por. M. z Kossaków Jasnorzewska, *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, opracował i wydał K. Olszański, Kraków 1998; *Z Tobą jednym. Listy Marii Pawlikowskiej-*

W latach międzywojennych Wojciech Kossak w poszukiwaniu większych zamówień, przede wszystkim państwowych, coraz częściej przebywał w Warszawie. W roku 1921 założył drugą, po krakowskiej, pracownię malarską, gdzie od tej pory przeważnie tworzył; mieściła się ona na szóstym piętrze hotelu Bristol³³. I tutaj potrzebna była do pomocy służąca; jest o niej mowa w listach z lat trzydziestych. W jednym z nich, pisanym w maju 1933 roku, w czasie, gdy Kossaka zaczęły nękać problemy finansowe, wymienia imię służącej, która sprawowała wówczas nad nim opiekę: „Na siebie nie wydaję więcej jak 5 zł dziennie, Marysia pocziwa warzy mi tam rozmaite albo kiszki, albo kielbasy, a jak post – piklinga i makaron z parmezanem (dzisiejsze menu)”³⁴. Wzmianki o tej kolejnej w historii życia Kossaków Marysi są i w innych listach (II, 606, 632, 657, 688, 693, 714–715).

Z czasem, kiedy Kossak kupił samochód, do służby przybył szofer, ważna od tej pory postać w gronie pracowników. Jednym z nich był prawdopodobnie Jan Mazanek, którego imię wymienia artysta w kilku listach (II, s. 91, 92, 151); miał wówczas auto marki „Austin”. W roku 1920 Wojciech wyjechał do Paryża i do Stanów Zjednoczonych, gdzie przebywał dziewięć miesięcy. Pełnił funkcję kuriera dyplomatycznego, ale szukał przede wszystkim rynku zbytu dla swoich prac³⁵. W jednym z listów, wysłanym z Waszyngtonu przypuszczalnie w marcu 1921 roku, wydawał polecenia rodzinie:

A niech tam Coco pomyśli dla mnie o jakim chłopaku porządnym na służącego. Szofera to chyba Janka wezmę. Wszyscy oni bandyci i złodzieje, ale ten może nie jest z tych najgorszych. A jużci jak przyjadę, to albo cadillakiem albo Piers Arrow. Z Paryża jako courier diplomatique poproszę go wysłać zwolnionym od cła, ale auto piękne i silne muszę mieć, dość się napracuję, żeby Wam dogadzać na wszystkie sposoby (II, s. 270–271).

W roku 1913 po raz pierwszy pojawia się w listach Hieronim Malita (1885–1945) – szofer i służący Wojciecha Kossaka, pochodzący z Balic; zaczął pracować u artysty jako młody człowiek, pozostał w służbie niemal ćwierć wieku³⁶. Jego imię używane jest zawsze w formie Hieronim, bez zdrobnień czy przekształceń jak w przypadku innych osób. Z biegiem czasu stawał się coraz bardziej nieodzowny w codziennym bytowaniu Wojciecha, czego wyrazem było między innymi podwyższenie mu po kilku latach pensji (II, s. 295). Hieronim wykonywał różne prace i polecenia – poza zwykłymi, codziennymi obowiązkami był posłańcem pomiędzy Wojciechem a rodziną (II, s. 381), zaopatrywał go

Jasnorzewskiej i Stefana Jasnorzewskiego, wybór i opracowanie E. Hurnikowa, Warszawa 2015, s. 134–135; list z 30 kwietnia 1943 roku.

³³ K. Olszański, *Wojciech Kossak*, s. 37–38.

³⁴ W przypisie do tego listu (II, s. 569) Kazimierz Olszański podaje imię i nazwisko służącej: Maria Guriew. Pojawia się ono w liście do Zofii Hoesickowej z grudnia 1939 (II, s. 714–715).

³⁵ K. Olszański, *Wojciech Kossak*, s. 37.

³⁶ Dane dotyczące szofera podaje K. Olszański w przypisie do listu datowanego przypuszczalnie na lipiec 1913 roku (t. 2, s. 124–125).

w materiały malarskie (II, s. 382), towarzyszył w podróżach (II, s. 383–384). Załatwiał sprawy związane z samochodem, jego utrzymaniem oraz naprawami, jakich wymagał zakupiony przez Kossaka cadillac; szczegółowe polecenia w tej sprawie wydawał artysta zarówno podczas pobytu w Warszawie, jak i ze Stanów Zjednoczonych (II, s. 403, 406, 408, 441, 482–483, 511). W kraju panował kryzys, zatem – jak pisze Kazimierz Olszański – „mimo przekroczonej siedemdziesiątki Wojciech wyprawiał się jeszcze pięć razy do Ameryki (w latach 1927, 1928/1929, 1930, 1932, 1934) [...]”³⁷. Pozostała w krakowskiej siedzibie żona widocznie borykała się w tym czasie z wieloma problemami i zmuszona była oszczędzać; myślała zapewne o zwolnieniu szofera. Kossak nie chciał rozstać się z Hieronimem, motywując to względami zarówno praktycznymi, jak i ludzkimi. Obiecywał (w roku 1929, w liście z Aiken, II, s. 467) wrócić do domu „z grubymi dolarami”, zapewniając, że za każdy obraz dostaje gotówkę. Stąd prośba do towarzyszek życia:

Dlatego nie odpawiaj Hieronima, tyle lat jest u Jurka i u mnie, tak go teraz zostawiać, to okropne by było dla niego [...] A cadillaca bez Hieronima bym nie miał, bo to bardzo subtelny wóz i zaraz by mi go popsuli. Naturalnie, że ma on swoje wady, ale szofer jest wysokiej klasy i kocha swoje wozy (II, s. 466).

Wojciech wielokrotnie wychwalał zalety Hieronima, co dowodzi, jak mocną pozycję zajął szofer w jego życiu. Można czasem odnieść wrażenie, że zależność pomiędzy pracodawcą a pracownikiem jest obustronna. Jesienią 1931 roku Kossak pisał do małżonki z Warszawy o sprzedaży „pocziwego” cadillaca i korzystnym kupnie nowego samochodu marki „Oświęcim-Praga”, oświadczając jednocześnie: „Takiego szofera jak Hieronim nigdy nie będę miał [...]” (II, s. 501). Samochód ten – i szofer – pod nieobecność Kossaka miał być do dyspozycji małżonki, został też na nią przerejestrowany (II, s. 504–505, 507). Losy auta i zatrudnienia Hieronima ważyły się jeszcze niejednokrotnie w okresach nasilania się problemów finansowych Wojciecha (począwszy od 1931 do 1939 roku), który próbował ratować brata Tadeusza przed katastrofą³⁸, stąd pomysł oddania „Pragi”, jeszcze nie spłaconej fabryce, i wypowiedzenie – „ze smutkiem” – służby szoferowi (II, s. 509).

O tym, że zamiar nie doszedł do skutku, a pozycja Hieronima umocniła się jeszcze bardziej, mówią kolejne listy – z następnego roku: „Hieronim jest nieoceniony, wolę go jako kamerdynera o wiele od «pana» Jamińskiego” – pisze artysta z Nieświeża w sierpniu 1932, w kolejnym liście dodając jeszcze, że szofer jest „bez zarzutu” (II, s. 537–538). W grudniu tego roku donosił małżonce z Warszawy:

³⁷ K. Olszański, *Wojciech Kossak*, s. 42.

³⁸ Kazimierz Olszański pisze na temat finansowych problemów Wojciecha Kossaka, jego zadłużenia i zagrożenia licytacją Kossakówki, spowodowanych pożyczkami na rzecz Tadeusza Kossaka, próbami ratowania posiadłości w Górkach i poręczenia jego weksli. Zob. przypis do listu Kossaka z grudnia 1931 roku w: W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 2: *Lata 1908–1942*, s. 507, 509, 543, 561–562, 566, 571–572.

Hieronim jest po prostu nieoceniony. Byłem trochę chory na początku żółtaczki (z tych strapięń wszystkich), to on był najtroskliwszą nurse, jaką sobie wyobrazić można (II, s. 550).

Artysta poświęcał szoferowi dłuższe akapity, gromadząc argumenty dowodzące oddania i wierności służącego, który go pielęgnował po przebytej chorobie i dbał o dietę:

Hieronim jest zupełnie nadzwyczajny. Pomyśl, do łóżka rano przynosi mi szklanek gorącej Vichy, idzie po śmietankę i chleb na toasty. Na pół godziny przed obiadem przynosi mi jakieś proszki, potem w pół godziny znowu po obiedzie jakieś okropne krople. Potem każe mi się kłaść bez gadania i trzymać przez pół godziny gorącą flaszkę na brzuszku, o 6-tej znowu proszki. Przed pójściem spać 20 minut okłady z błota piszczącego na ramię. Pilnuje tego wszystkiego jak w zegarku (II, s. 551).

Malita odznaczał się, jak widać z przytoczonych listów, zmysłem organizacyjnym, opanowaniem, wieloma umiejętnościami tak potrzebnymi w codziennym życiu. Te cechy zapewniły mu przez długi czas nie tylko posadę, ale i duże uznanie pracodawcy. Zapewne miał też dobrą prezencję i poczucie pewności siebie, jak można wnosić z listu pisanego w roku 1935 z posiadłości Julin, gdzie Kossak przebywał w związku z zamówieniami malarskimi:

Dogadzają mi tu, a Hieronim nieoceniony sztalugę skądś wytrzasnął, bardzo potrzebną szpachtlę, której zapomniałem, z mechanikiem zrobił, a przy tym tak wygląda, że Lipski ambasador, który obok mnie mieszka, wyciągnął do niego rękę przekonany, że to ktoś z gości, przerażony nie miałem czasu zareagować, gdy on głęboko się skłoniwszy powiedział: – Jestem służącym pana Kossaka – (II, s. 623).

Niewątpliwie wypowiedzi w listach Kossaka świadczą i o tym, że pozostawał pod wpływem służącego, który intuicyjnie zapewne wyczuwał, jaki ma udział w życiu swojego pana. W jednym z listów artysta pisze, że przekazuje sumę 50 zł Hieronimowi dla żony, „którą z mieszkania wyrzucają” (II, s. 569). Magdalena Samozwaniec wystawiła szoferowi niezbyt pochlebną opinię, podkreślając apodyktyczny charakter i umiejętność oddziaływania różnymi sposobami na jej ojca:

Tatko był przez szereg lat pod panowaniem swojego szofera Hieronima, który pochodząc ze wsi Balice, majątku Radziwiłłów, był uderzająco podobny do Janusza Radziwiłła. [...] Hieronim naciągał Tatkę więcej niż najpiękniejsze flamy. [...]

Podczas wspólnych jazd autem Hieronim decydował, czy podczas deszczu wolno podnosić budę od „Kadulaka” (jak nazywał auto marki „Cadillac”), czy też należy zaczekać, aż przestanie padać.

– Panie nie są z cukru, nic im się nie stanie. A to jest robota budę podnosić. Przejeździemy tę chmurę i będzie po krzyku³⁹.

Samozwaniec mnoży przykłady apodyktycznego traktowania członków rodziny przez szofera. Także i inne osoby zaprzyjaźnione z mieszkańcami Kossakówki zachowały w pamięci postać Hieronima i jego wpływ na Wojciecha i całą

³⁹ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, cz. 2, s. 120.

rodzinę. Kontakty z córkami malarza były raz lepsze, raz gorsze (II, s. 552, 573, 603). Nieporozumienia i zatargi pomiędzy nimi a Hieronimem jednak narastały (II, s. 635), co niezmiennie irytowało artystę, który pisał do żony w grudniu 1937 roku: „[...] nie róbcie ze mnie, do stu diabłów, starego ramola, którym rządzi pan sekretarz Malita” (II, s. 658).

Ostatecznie jednak Kossak przekonał się, że służący nadużywał jego zaufania, nie zawsze dobrze wykonywał swoje obowiązki i niewłaściwie traktował członków rodziny, zwłaszcza Marię Jasnorzewską. Konflikt ten stał się chyba bezpośrednią przyczyną, a na pewno decydującym argumentem, który przeważył szalę na niekorzyść Mality. W końcu 1937 roku Kossak zwolnił go z pracy – po bez mała dwudziestu pięciu latach służby. Wiadomo o tym z listu do żony z 17 grudnia:

Już się przebrała miarka, z tego widzisz, dlaczego mam go dosyć! Wymówiłem mu już przed miesiącem, do marca go muszę płacić, ale gdybym mógł mu dać lauphas zaraz teraz i nie widzieć go więcej w Warszawie, to to zrobię. [...] Nie odpisuję mu na ten jego głupi list, bo i tak go wyrzucam bez pardonu, więc po co go wściekać (II, s. 658).

Miejsce Hieronima zajął jego najstarszy syn, Kazimierz, zatrudniony u Kossaka jako szofer i kamerdyner już w grudniu 1937⁴⁰.

Artysta miał jeszcze innego pomocnika. Był nim (wspomniany w jednym z cytowanych wyżej listów) Aleksander Jamiński, zwany Olkiem, zatrudniony od roku 1925 do 1932 w charakterze sekretarza; pozował też do obrazów, zajmował się sprawami wystaw i sprzedaży obrazów⁴¹. „Pocziwe to chłopaczysko” – pisał o Olku w jednym z listów do małżonki (II, s. 478).

W kontaktach Wojciecha ze służbą, wobec której był przychylny i dbał o jej potrzeby, zaznacza się, czasem ledwie widoczny, dystans wynikający z poczucia przynależności pana i służącego do różnych stanów. Kiedy Maria Kossak w roku 1919 rozstawiała się z pierwszym mężem, Władysławem Bzowskim, i likwidowano ich wspólne gospodarstwo, Wojciech posłał swojego ówczesnego ordynansa Władka po wyprawne rzeczy córki. W liście zdawał relację żonie:

Władek mi mówił, gdym się go pytał, czy pan Bzowski zdrow i w dobrym humorze, że gdy pakował dywany, obrazy Dziadzi i srebra, pan Bzowski, bardzo zły, powiedział do niego: „Najlepiej się stało, tak jak się stało”. Wiesz, że on stanowczo głupi, i cham, bo jak można z fagasem wdawać się w takie psychologiczne rozprawy? Nic się Lilce nie dziwię, jako żywo (II, s. 213).

Podobną postawę, pełną rezerwy, gdy chodziło o komentowanie przy służbie spraw dotyczących członków rodziny, zajmował Kossak w innych sytuacjach, świadczących o poczuciu solidarności ze swoją klasą. Magdalena Samozwaniec

⁴⁰ Zob. przypis do listu W. Kossaka do żony z 3 stycznia 1938 roku w: W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 2, s. 659–660. Hieronim Malita wysuwał jeszcze przez jakiś czas roszczenia finansowe wobec artysty (s. 677–678, 681).

⁴¹ Zob. przypis do listu W. Kossaka do żony z kwietnia 1928 roku w: W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 2, s. 420. O Aleksandrze Jamińskim mowa jest w kilku następnych listach (s. 422, 431, 478, 497, 500, 507, 537).

w latach trzydziestych wystawiała kolejną sztukę własnego autorstwa, niezbyt udaną i źle przyjętą, co stało się przedmiotem drwin środowiska, a także Marii i Stefana Jasnorzewskich. Wojciech pisał z oburzeniem do małżonki:

Martwi mnie ta Lilki zaciekleść na Madzię, to wcale nie licuje z wielkim talentem taka małoduszność, a Lotek niepotrzebnie się w to miesza zupełnie. Nawet przed Hieronimem na Madzi sztukę wygadywał! (fakt) (II, s. 563).

W listach Wojciecha Kossaka, wspomnieniach jego córki i osób zaprzyjaźnionych z rodziną odzwierciedla się styl życia klasy, która jeszcze przynależała do ziemiaństwa, kontynuowała wiele dawnych obyczajów i nawyków, chociaż łączyła je z nowoczesnymi formami życia. Relacje pomiędzy państwem (pan, pani, panienki) i służbą (guwernantka, kamerdyner, sekretarz, szofer) wizję tę utwierdzają. Obyczaje odznaczają się większą trwałością niż sytuacje historyczne, wydarzenia dziejowe. Nie przemijają tak szybko, znajdują swoje przedłużenie w czymś, co wydaje się kruche i nietrwałe – w zachowaniu ludzi, upodobaniach, manierach, niekiedy w modzie. Zapewne z tego powodu o Magdalenie Samozwaniec, kobiecie na wskroś nowoczesnej, w latach powojennych pisano: *Madzia z La belle époque*⁴² czy *Dama zawsze i wszędzie*⁴³, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska przypominała „raczej rokokową markizę niż modną damę, jakkolwiek zawsze była najmodniejsza”⁴⁴. A Kossakowi, który uosabiał całą epokę – żył ponad osiemdziesiąt lat, odczuł jeszcze jako dziecko klimat powstania styczniowego, a zmarł w trzecim roku II wojny światowej – najbardziej trafny nekrolog (jak pisze Samozwaniec) wystawiła pewna fryzjerka z ulicy Zwirzywieckiej w Krakowie, czesząca wszystkie panie z Kossakówki:

– Ja rozumiem, że inni ludzie umierają, ale żeby pan Kossak...!⁴⁵

Bibliografia

- Czerwińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Jasnorzewska z Kossaków M., *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, opracował i wydał K. Olszański, Kraków 1988.
- Kossak W., *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 1: *Lata 1883–1907*, t. 2: *Lata 1908–1942*, wybór, oprac., wstęp, przypisy, indeksy K. Olszański, Kraków 1985.
- Niewidowski Z., *30 lat życia z Madzią. Wspomnienia o Magdalenie Samozwaniec*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988.
- O Magdalenie Samozwaniec. Wspomnienia*, red. G. Miller-Zielińska, Kraków 1979.

⁴² M. Berezowska, *Madzia z La belle époque*, [w:] *O Magdalenie Samozwaniec...*, s. 13–16.

⁴³ N. Drucka, *Dama zawsze i wszędzie*, [w:] *O Magdalenie Samozwaniec...*, s. 23–25.

⁴⁴ Z. Starowieyska-Morstinowa, *Lilka*, s. 98.

⁴⁵ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, cz. 2, s. 221.

- Olszański K., *Niepospolity ród Kossaków*, Kraków 1994.
- Olszański K., *Wojciech Kossak*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976.
- Pawlikowska M. [odpowiedź w ankiecie], „Wiadomości Literackie” 1926, nr 1.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzył K. Ćwikliński, Toruń 1993.
- Samozwaniec M., „*Moich listów nie pal!*”. *Listy do rodziny i przyjaciół*, wstęp, wybór i opracowanie R. Podraza, Warszawa 2014.
- Samozwaniec M., *Maria i Magdalena*, Kraków 1956.
- Samozwaniec M., *Maria i Magdalena*, Kraków 1978.
- Samozwaniec M., *Zalotnica niebieska*, Kraków 1973.
- Samozwaniec M., *Zalotnica niebieska*, Szczecin 1988.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006.
- Starowiejska-Morstinowa Z., *Lilka*, [w:] *też*, *Ci, których spotykałam*, Kraków 1962.
- Z Tobą jednym. Listy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Stefana Jasnorzewskiego*, wybór i oprac. E. Hurnikowa, Warszawa 2015.

Państwo i ich służba – w świetle listów i wspomnień rodziny Kossaków

Streszczenie

W artykule zrekonstruowano stosunki pomiędzy pracodawcami i służbą, jakie panowały w rodzinie Kossaków, osiadłej w Krakowie w drugiej połowie XIX wieku. Teksty źródłowe stanowi opublikowany przez Kazimierza Olszańskiego w roku 1985 obszerny zbiór listów Wojciecha Kossaka do żony i przyjaciół z lat 1883–1942; wykorzystano ponadto wspomnienia członków rodziny oraz ich przyjaciół i utwory literackie córek Kossaka.

Kossakowie (w trzech pokoleniach) byli malarzami tworzącymi sceny batalistyczne i rodzajowe. Wywodzili się ze szlachty, ale tradycje ziemiańskie zespoliły się w tej rodzinie z artystycznym stylem życia. Cieszący się powodzeniem Wojciech, przedstawiciel drugiego pokolenia, podróżował niemal przez całe życie, poszukując nowych zleceniodawców. Utrzymanie krakowskiego domu, dworku zwanego Kossakówką, prowadzenie gospodarstwa, wychowywanie dzieci wymagało pomocy służby składającej się z kilku osób – kucharki, pokojówki, ogrodnika, a także nauczycieli domowych. Córkę Wojciecha Kossaka: późniejsza poetka Maria Pawlikowska-Jasnorzewska oraz pisarka, autorka satyryczna Magdalena Samozwaniec, otrzymały edukację domową, syn Jerzy, przyszły malarz, kontynuator rodzinnych tradycji, uczęszczał do szkoły. Listy Wojciecha oraz wspomnienia członków rodziny i przyjaciół domu odzwierciedlają stosunek domowników do służących, guwernantek, szoferów malarza, ich wzajemne relacje. Niektórzy służący pracowali w domu Kossaków przez długie lata, ich postacie utrwalone zostały w literaturze – w wojennej prozie poetyckiej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, we wspomnieniowych powieściach Magdaleny Samozwaniec. Wykorzystane w artykule źródła odzwierciedlają styl życia klasy, która przynależała jeszcze do ziemiaństwa, kontynuowała wiele dawnych obyczajów, chociaż łączyła je z nowoczesnymi formami życia. Relacje ze służbą wizję tę utrwalała.

Słowa kluczowe: list, ziemiaństwo, obyczaje, służący, Kraków.

Masters and Their Servants – in the Light of the Letters and Memoirs of the Kossak Family

Summary

The paper aims at the reconstruction of the relationships between the employers and employees that prevailed in the Kossak family domiciled in Cracow in the second half of the 19th century. The voluminous collection of Wojciech Kossak's letters to his wife and friends, dated between 1883–1942, constitutes the sources published by Kazimierz Olszański in 1985, along with the memoirs of some family members and literary works by Kossak's daughters.

The Kossaks (in three generations) were the painters creating the battle and genre scenes. The family originated from the gentry, where the landowners' traditions were combined with the artistic lifestyle. Wojciech, a successful representative of the second generation, travelled extensively throughout most of his life searching for new customers. The maintenance of "Kossakówka", the Cracow manor house, its housekeeping, bringing up children, required the assistance of a few employees, a cook, maid, gardener, and governors. Wojciech Kossak's daughters, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, a poet and Magdalena Samozwaniec, a satirical author and writer, received home education; his son, Jerzy, a future painter and continuator of family traditions, attended the school. Wojciech's letters and the recollections of the family members and the house friends reflect the relationships between the house dwellers and the domestic servants, house tutors, chauffeurs of the painter. Some domestic servants had worked in the Kossaks' house for years, their characters had been preserved in literature – the poetic war prose by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, the memoir novels by Magdalena Samozwaniec. The sources explored in this paper reflect the lifestyle of the class that still belonged to the class of the landowners, that observed many of the old traditions; however, they already managed to combine them with the modern life trends. The relationships with the domestic staff solidify this vision.

Keywords: letter, landowners, traditions, domestic servant, Cracow.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.05>

Joanna WAROŃSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Postać sługi w sztukach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*

Sługa pojawił się na scenie już w starożytności, a jego zaangażowanie w akcję wyznaczały gatunek i konwencja utworu. Mirosław Kocur przypomina, że nawet zachowane tragedie zapisują ich obecność. Te często bezimienne postacie bezgłośnie i niemal niezauważenie przynosiły posiłki i w różnorodny sposób ułatwiały swoim właścicielom życie¹; były więc niemymi świadkami wydarzeń zarezerwowanych dla dobrze urodzonych.

Zupełnie inaczej rzecz przedstawiała się w gatunkach komediowych, apelujących często do najmniej wyrafinowanego poczucia humoru widzów. Sługa został wtedy dostrzeżony – śmieszył wyglądem, ale przede wszystkim sposobem mówienia i zachowania (kontynuacja starożytnego mimu), by następnie stać się organizatorem skomplikowanych intryg (przede wszystkim miłosnych), np. pomagał swojemu panu, a czasami również pani, przeciwstawić się oficjalnemu porządkowi i zrealizować zachcianki serca, a jeszcze częściej popofolgować żądzom. Oczywiście nie wszyscy słudzy zachowywali się tak samo. W komediach Plauta występowali dobrzy i źli niewolnicy, a przymiotnik utrwalał perspektywę właściciela. „Dobry niewolnik” to „mówiące narzędzie pracy”, ktoś bez sprzeciwu realizujący wszystkie zachcianki pana, posłuszny, cichy, niesamodzielny,

* Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/02773.

¹ M. Kocur, *Teatr starożytnej Grecji*, Wrocław 2001, s. 159; badacz cytował Oliviera Paula Taplina: „[niezapowiedziane wejścia służących] Są tak powszechne, że musimy przyjąć, iż wszystkie postaci, dla których to było odpowiednie, miały wokół siebie służących, nawet jeśli w ogóle nie robiło się z nich żadnego użytku [na scenie]” i uzupełniał te spostrzeżenia: „Dotyczy to zarówno tragedii, jak też komedii. Przy takim założeniu każde wejście osoby o wysokim statusie społecznym pozbawione towarzystwa staje się znaczące – zyskuje na teatralnym wyrazie”.

niemal przezroczysty, gdy o jego obecności świadczyły jedynie wykonane prace. „Zły niewolnik” natomiast był: leniwy, gadatliwy, chytry, przebiegły, pomysłowy (więc bezczelny, choć jednocześnie pomocny)². Dostrzeżenie niewolnika w świecie przedstawionym powodowało również przyspieszenie tempa przedstawienia (Oktawiusz Jurewicz przypominał, że niewolnik powinien wbiegać na scenę i dużo się ruszać³).

Stopniowo sługa stawał się więc powiernikiem, reprezentantem kolektywnego rozumu, który wyznaczał to, co akceptowalne, ale stawał się także „świadomością jego [pana] podświadomości”⁴ – jak charakteryzował tę postać Patrice Pavis. Tym samym sługa pomagał zaspokoić pragnienia i zrealizować czyny uznane przez przedstawicieli stanu wyższego za zakazane, ale przecież pożądane. Jednocześnie kwestionował usankcjonowane relacje między warstwami społecznymi – ktoś nie zna subretek, sprytnych i zaradnych, wygadanych i kłótliwych pokojówek, które nie zważając na status społeczny rozmówcy, mówiły to, co myślały.

Z czasem w teatrze wypracowano skomplikowaną typologię służących; był to m.in.: służący-wspólnik, służący-rywal, ale także stary sługa wierny rodzinie. O historii tej postaci oraz jej przemianach (przede wszystkim w literaturze francuskiej) pisała Alicja Rychlewska-Delimat w książce *Figaro et ses semblables. Essai sur quelques valets célèbres de la littérature française du XVII^e et du XVIII^e siècle*⁵. Wywodząc tę postać z kultury karnawału (także komedii dell’arte⁶), uznając, że jednym z jej głównych protoplastów był błazen, a jednocześnie czyniąc ją uosobieniem niemal podstawowej relacji społecznej o wymiarze egzystencjalnym, autorka podkreślała znaczenie cezury 1789 roku (zburzenie Bastylji, rewolucja francuska, początek romantyzmu). Badaczka zwracała uwagę, że podczas gdy w XIX i XX wieku francuski model służącego nadal zawierał w sobie takie cechy, jak: spryt, przebiegłość, szelmostwo, literatury słowiańskie oraz literatura angielska zaczęły preferować starego sługę wiernego rodzinie i tradycjom⁷.

Służący w typie Figara (postaci Pierre’a Beaumarchais’go) nie tylko podglądali i podsłuchiwali swoich pracodawców, ale za sprawą rozmaitych forteli (lub po prostu oszustw czy kłamstw) próbowali wzmocnić swoją pozycję w świecie

² Zob. O. Jurewicz, *Niewolnicy w komediach Plauta*, Warszawa 1958, s. 22–27.

³ Zob. tamże, s. 32.

⁴ P. Pavis, *Walet*, [w:] tegoż, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł. oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 581; por. hasło: *Subretka* (tamże, s. 472).

⁵ A. Rychlewska-Delimat, *Figaro et ses semblables. Essai sur quelques valets célèbres de la littérature française du XVII^e et du XVIII^e siècle*, Kraków 2005.

⁶ Zob. np. A. Nicoll, *W świecie arlekina. Studium o komedii dell’arte*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1967; M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell’arte*, Kraków 2015.

⁷ A. Rychlewska-Delimat, *Streszczenie. Figaro i jemu podobni*, [w:] tejże, *Figaro et ses semblables...*, s. 143.

przedstawionym, chcieli wiedzieć więcej niż inni, być bardziej użyteczni, a nawet odmienić obowiązujący porządek społeczny. Model ten naśladowano nawet wówczas, gdy teatralny Figaro stracił skuteczność perswazyjności.

Obie tradycje, teatr starożytny oraz komedia dell'arte, budowały sceniczną postać służącego za pomocą wzmożonej ruchliwości oraz specyficznego sposobu mówienia, często sprzecznego z normami języka wykształconych. Ta swego rodzaju nieporadność wprowadzała indywidualizację czy regionalizację języka postaci, ale przede wszystkim potęgowała ich komizm.

Warto jednak pamiętać, że w teatrze służący pojawiali się po dwóch stronach rampy – na scenie była to przede wszystkim postać komediowa, na widowni – odbiorca, którego, zdaniem warstw wykształconych, należało wdrożyć do obowiązującego systemu ustanowionego przez bogaczy. Nic dziwnego, że ten układ teatralny został zakwestionowany przez reformatorów teatru i dramatu, działających na przełomie XIX i XX wieku. Romain Rolland pisał:

Trzeba po prostu sprawić, by grupa ta [lud] nie tkwiła już w poniżającej sytuacji tworzonej przez teatr od wieków: sytuacji służących sterczących za drzwiami, obserwatorów, którzy z niezdrową ciekawością, szyderczo i nieufnie podglądają przez dziurkę od klucza gesty swych panów. Niech lud jako obywatel uniwersum uczestniczy w spektaklu uniwersum! Niech wszystkie klasy mają swoje miejsce zarówno na scenie, jak i na widowni teatru, ale zawsze jako ludzie równi sobie, złączeni więzią braterstwa, nie zaś jak zhierarchizowane i rywalizujące ze sobą kasty⁸.

W polskim Dwudziestolecu służący wciąż tworzyli społeczną rzeczywistość, choć nieco zmieniły się ich relacje z lepiej urodzonymi lub więcej posiadającymi. Dozorcy i służba domowa tworzyli wprawdzie związki zawodowe⁹, ale jednak nadal istniały pozostałości segregacji stanowej. Michał Kopczyński jako jej przejawy wskazywał m.in.: wezwanie dzwonkiem, odmienny strój, zmianę imienia w chwili rozpoczęcia służby, a także życie obok państwa, a nie razem z nimi¹⁰. Pewnie z tego powodu, mimo dostrzeganych zmian, określenie „sługa” nadal uchodziło za obraźliwe. Gdy więc Anatol Stern w *Uśmiechu Primavery (Jak umieramy)* porównał Boga do lokaja niebieskiego, został oskarżony o bluźnierstwo¹¹.

O sytuacji służących w Polsce międzywojennej dyskutowano na łamach prasy, a temat ten pojawiał się również przy okazji inscenizacji dawnych sztuk,

⁸ R. Rolland, *Nowy teatr*, [w:] tegoż, *Teatr ludowy*, przekład, wstęp i oprac. P. Olkusz, Gdańsk 2008, s. 116–117.

⁹ Zob. L. Hass, *Organizacje zawodowe w Polsce 1918–1939. Informator*, Warszawa 1963, s. 493–502. Por. M. Kopczyński, *Służba domowa jako grupa zawodowa w Europie XV–XX w.*, [w:] *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szware, Warszawa 2000, s. 53–75 oraz J. Żarnowski, *Praca zawodowa kobiet w Polsce międzywojennej*, [w:] tamże, s. 119–140.

¹⁰ Zob. M. Kopczyński, *Służba domowa jako grupa zawodowa...*, s. 61; trzeba jednak pamiętać, że autor analizował sytuację służby od średniowiecza do współczesności przede wszystkim w Europie Zachodniej.

¹¹ Zob. O. Missuna, *Warszawski pitaval literacki*, Warszawa 1960, s. 52–56.

obejmując zarówno sprawy społeczne, jak i literackie. Zastanawiano się m.in. nad komizmem tych postaci. Boy w felietonie o *Śłudze dwóch panów* Carla Goldoniego doceniał skecze i proste scenki z udziałem służących, koncentrując się jednak przede wszystkim na interpretacji historycznoliterackiej:

Wprawdzie z czasem komplikuje się akcja utworów, okazując aż nadto wiele upodobania do snucia zawikłań i nieporozumień, ale zawsze głównym źródłem radości aktorów i słuchaczy będą owe *lazzi*, owe koncepty lokajów, owe tradycyjne gry sceniczne, w których kij odgrywa nie ostatnią rolę¹².

Przeciwnikiem takich rozwiązań był natomiast Antoni Słonimski, na co zwracała uwagę Bożena Gierat-Bieroń¹³. Skamandryta uważał je za anachroniczne i pozbawione dawnej siły komicznej, o czym świadczył m.in. brak spodziewanej reakcji publiczności. Według niego, rezygnacja z „prymitywnych żartów w rodzaju policzków Truffaldina” wyznaczała rozwój gatunku komediowego i kinematografii. Przy okazji sztuki Goldoniego Słonimski pisał:

Minęły te czasy, gdy każdy policzek, otrzymany przez Truffaldina pobudzał do głośniejszych ryków rozbawioną widownię. Najniewinniejsze *qui pro quo*, najprymitywniejszy żart znajdował żywy oddźwięk w rozchichotanych tłumach¹⁴.

W przeciwieństwie do Boya krytyk nie tyle wyjaśniał genezę dawnych sztuk i stosowanych rozwiązań, ale preferując interpretację aktualizacyjną, zastanawiał się nad współczesnymi stosunkami społecznymi. Na ten aspekt recenzji zamieszczonych w „Wiadomościach Literackich” zwracała uwagę Gierat-Bieroń:

Słynne kuksańce Truffaldina wymierzone w jego pana wypadają dziś, zdaniem Słonimskiego, trywialnie, ponieważ w obecnych czasach służący jest zobligowany do bardziej wyrafinowanego stylu bycia lub po prostu nie służy swojemu panu. Cały zestaw postaci komicznych uległ reorganizacji ze względu na zmianę wzorców zachowań¹⁵.

Obowiązujące w międzywojniu relacje państwa ze służącymi przedstawiał Słonimski również w jednej z kronik tygodniowych pisanej po premierze filmu *Śluby ulańskie* (1934; reż. Mieczysław Krawicz, scenariusz Kazimierz Andrzej Czyżowski (ten od *Ulicy dziwnej* wystawionej w Reducie) oraz Marian Hemar; dialogi i słowa piosenek Marian Hemar, muzyka Władysław Eiger¹⁶), który wy-

¹² T. Boy-Żeleński, *Teatr Miejski im. Słowackiego. „Śługa dwóch panów”, komedia w 2 aktach, 3 odsłonach Carla Goldoniego*, [w:] tegoż, *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, Warszawa – Lublin – Poznań – Kraków [b.r.w.], s. 188.

¹³ B. Gierat-Bieroń, *Antoni Słonimski – teatr w demokracji*, Kraków 2004, s. 60.

¹⁴ A. Słonimski, *Ruch teatralny. Teatr Polski: „Śługa dwóch panów”, komedia w 3 aktach, 6 odsłonach Carla Goldoniego; przekładu scenariusza z oryginału włoskiego dokonał Edward Boyé, tekst i formę widowiska podług scenariusza ułożył L.S. Schiller, dekoracje i kostiumy Karola Frycza, muzykę na motywach z epoki skomponował Bronisław Rutkowski, tańce zespołu Tajanny Wysockiej*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 6, s. 4.

¹⁵ B. Gierat-Bieroń, *Antoni Słonimski – teatr w demokracji*, s. 60.

¹⁶ Dane o *Ślubach ulańskich*, zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22444> [dostęp: 10.08.2015].

wołał oburzenie wśród żołnierzy. Do „Polski Zbrojnej” pisał m.in. kapitan Piekarczyk, by zaprotestować przeciwko nadmiernemu, jego zdaniem, eksponowaniu flirtów żołnierzy ze służącymi. Słonimski ironizował, a nawet opracował tabelkę dopuszczalnych stosunków płciowych:

Autorzy listów protestujących stoją na bardzo skomplikowanym stanowisku moralnym. Drażni głównie nie fakt flirtu ze służącą, ale małżeństwo. Gdyby jej tylko zrobił dziecko i potem dziewczyna poszła na ulicę, jak to już nieraz w filmach bywało, wszystko byłoby w porządku. Pogarda dla służących jest czymś aż zastanawiającym w naszym podobno demokratycznym świecie podoficerskim. Motyw flirtu pana z damą a giermka z subretką jest motywem od wieków przez scenę uświęconym. Ale tu chodzi o poczucie hierarchii! Otóż okazuje się, że kodeks wojskowy przydziela kucharce ordynansa. Wachmistrz musi być już bardziej arystokratyczny od biednego J.J. Rousseau, który ożenił się z własną służącą. Wachmistrz musi mieć „damę z własnych funduszków”. [...]

Jeden z autorów listów do „Polski Zbrojnej” pisze, że wachmistrz przez małżeństwo ze służącą staje na „szarym końcu społeczeństwa”. Jeśli służąca jest młoda i miła dziewczyna, ten „szary koniec” może być bardzo przyjemny. Wszystko to bardzo dobrze, ale co teraz będzie z wyższymi rangami, gdy która ranga spróbuje uszczypnąć pracownicę domową? Chyba posypie się całe mnóstwo protestów. Protest służących przeciw „szaremu końcowi”, protest kucharek przeciw oficerom, którzy mają prawo szczypać, ale nie mają prawa się żenić¹⁷.

Na tak zarysowanym tle historii relacji służących i ich państwa utrwalonych w dramacie i teatrze zanalizuję sztuki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Skamandryci, z którymi sympatyzowała poetka, nie wytworzyli wprawdzie jednolitego programu, a ich poglądy różniły się w wielu punktach, ale wśród cech wspólnych warto przypomnieć m.in. wprowadzenie bohatera wywodzącego się z warstwy niskiej czy potrzebę pisania dla prostego człowieka. W twórczości dramatycznej drugi z wymienionych przeze mnie postulatów znalazł zastosowanie co najwyżej w niektórych utworach kabaretowych, ale na pewno pisane przez Skamandrytów komedie pokazywały współczesność wraz z jej strukturą społeczną i aktualnymi problemami. To także wyróżniki utworów scenicznych Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Na sposób pokazywania relacji służba – państwo wpłynęła również jej sytuacja rodzinna, którą w tym numerze „Irydiona” przypomniła Elżbieta Hurnik na podstawie listów Kossaków. Służący tej rodziny (m.in. szofer Kazimierz czy Kucharcia) tworzyli niezapomnianą atmosferę, nic dziwnego, że stali się tematem rozmów i wielu anegdot¹⁸. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska chętnie wspominała służące z Kossakówki, np. Bronię (Bronisławę Schwertner)¹⁹ czy niańkę góralkę – „naszą nieocenioną starą Marysię, lekko koślawą, co miało pomóc ojcu Wojciechowi w utrzymaniu wierności zo-

¹⁷ A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 3, s. 6.

¹⁸ Zob. np. Z. Niewidowski, *30 lat życia z Madzią. Wspomnienia o Magdalenie Samozwaniec*, Wrocław 1988, s. 42–45 i nn.

¹⁹ Zob. M. z Kossaków Jasnorzewska, [List do Jerzego Jasnorzewskiego, 29 września 1944], [w:] *teżże, Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, oprac. K. Olszański, Kraków 1998, s. 715.

nie”²⁰, która w wojennym dzienniku została określona przymiotnikiem „poczciwa”²¹. Służące występują również w twórczości drugiej z siostr, Magdaleny Samozwaniec²².

W dramatach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej reprezentanci tej grupy społecznej są dość jednorodni. Dominują kobiety, tylko w *Egipskiej pszenicy* po odejściu Karoliny jedynym pomocnikiem domowym pozostaje Ogrodnik. To na pewno świadczy o stopniu feminizacji tej grupy (na początku XX wieku w Galicji wynosił on około 93%²³). Niemal wszystkie postacie, wbrew trendom obserwowanym w Europie, nadal mieszkają razem z państwem, co także potwierdza ówczesną praktykę²⁴. Być może, wyjątek stanowi Hanusia, „stara służąca w chustce”, pracownica inżyniera Emanuela Inisławskiego, mieszkającego w „pokoju kawalerskim” (G II 552)²⁵, choć w sztuce nie zostało to dokładnie wyjaśnione. W omawianych utworach nie występują również gospodynie, właścicielki wynajmowanych mieszkań, które spełniałyby wobec lokatorów drobne posługi (obecne m.in. u Mariana Hemara w sztuce *Dwaj panowie B* czy u Brunona Winawera w *Roztworze profesora Pytla*).

Służący Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pojawiają się wprawdzie na marginesie przedstawianego świata, nie stanowią nigdy centralnych postaci, ale z powodu niezwykłej wyrazistości, a także komizmu zapadają w pamięć zarówno podczas lektury, jak i w inscenizacjach. Świadczyć o tym mogą międzywojenne recenzje teatralne, gdy doceniono umiejętności poszczególnych aktorów. Kazimierz Wierzyński wyraził więc uznanie dla Hanny Brzezińskiej odgrywającej rolę Karoliny Koralik oraz dla Heleny Buczyńskiej w roli pielęgniarki w *Egipskiej pszenicy* w Teatrze Nowym²⁶, a Stefania Podhorska-Okołów zwróciła uwagę na gospodynię Martę w *Nagrodzie literackiej*, graną przez Janinę Krzymuską. Recenzentka „Bluszcza” pisała:

Zresztą ta jedna postać jest więcej warta od całej komedii. Jasnorzewska malowała ją bez złości i bez przesady, z poczuciem rzeczywistości i instynktem humoru. Ta postać ratowała sytuację w momentach, kiedy motor akcji zacinął się złowieszczo²⁷.

²⁰ Taż, [List do Jerzego Jasnorzewskiego, 20 stycznia 1945], [w:] tamże, s. 772.

²¹ Taż, [fragment dziennika], [w:] tamże, s. 54; autorka wspomina obie służące również w liście do Antoniego Słonimskiego z 26 stycznia 1941 (tamże, s. 83).

²² Zob. np. *Tłuczki do porcelany*, „Nasi milusińscy” czy „Pana ni ma w domu!”. *Wspomnienie o Mariannie Kokotek* w tomie felietonów *Piękna pani i brzydki pan* (Warszawa 1992).

²³ Zob. M. Kopczyński, *Służba domowa jako grupa zawodowa...*, s. 70.

²⁴ Por. tamże, s. 73.

²⁵ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dramaty*, t. 1–2, wybór i oprac. A. Bolecka, wstęp S. Treugutt, Warszawa 1986; w nawiasie okrągłym po skrócie tytułu sztuki umieszczam cyfrę rzymską oznaczającą numer tomu i cyfrę arabską wskazującą numer strony; zastosowane skróty: BD – *Baba-Dziwo*, DE – *Dewaluacja Klary*, DO – *Dowód osobisty*, EP – *Egipska pszenica*, G – *Gąsiornica*, PW – *Popielaty welon*, R – *Rezerwat*, SA – *Szofer Archibald*, SP – *Skarb w płomieniach*. Wszystkie wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki sztuki.

²⁶ Zob. K. Wierzyński, „*Egipska pszenica*”. *Sztuka w 3 aktach Marii Jasnorzewskiej* (Pawlikowskiej). *Premiera w Teatrze Nowym*, „Gazeta Polska” 1935, nr 275, s. 3.

²⁷ SPO [Stefania Podhorska-Okołów], *Z teatrów*. „*Nagroda literacka*”, komedia Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej) w Teatrze Nowym, „Bluszczy” 1937, nr 18, s. 383.

Krytyka doceniła także Halinę Michalską w roli Weronki w *Popielatym welonie* w inscenizacji w Teatrze Narodowym²⁸ oraz Zuzannę Zalewską za „pyszną służącą starej daty”²⁹, czyli Klaudynę w *Kochanku Sybilli Thompson*.

Przytoczone przykłady potwierdzają, że postacie te, choć marginalne, zwracały na siebie uwagę odbiorców. Warto jednak odtworzyć ich tekstowy byt, ustalić funkcje, a przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, jak szczegółowo zostały one obmyślane przez autorkę, czy też może istniały wyłącznie jako szkic, który powinien wypełnić i ożywić dobry aktor.

Wśród sztuk Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej niemal każda rodzina, często nawet o nieokreślonym statusie społecznym, posiada co najmniej jednego służącego. Rzadko są to postacie pozbawione imienia (wówczas to po prostu Służąca, Ogrodnik czy Fräulein, choć w przypadku dwóch ostatnich określić należałoby się zastanowić, czy nie mamy raczej do czynienia z personelem pomocniczym³⁰), których funkcja ogranicza się wyłącznie do usługiwania, anonsowania przychodzących i dzwoniących (w *Powrocie mamy* Służąca występuje w spisie osób, choć jej wejście nie zostało zaznaczone w tekście; natomiast w *Skarbie w płomieniach* w spisie osób odnotowano jedną służącą, choć wydaje się, że na scenie występują dwie różne osoby – jedna u matki Mury, a druga u ciotki Zenobii).

Większość służących nosi zdrobniałe imiona, co wyznacza ich miejsce wobec rodziny – nie są traktowani jako dorośli, pełnoprawni obywatele. Tak również traktuje je podmiot dramatyczny. Wyjątek stanowi Karolina w *Egipskiej pszenicy* (dawna służąca państwa Krzeptowskich), Klaudyna w *Kochanku Sybilli Thompson*, Julia w *Dowodzie osobistym*, Janowa w *Rezerwacie*, ale i do nich mówi się za pomocą jakiegoś zdrobnienia, np. w maskaradzie przygotowanej dla Cornera Janowa staje się Jedwabisią. Co więcej, użycie przez państwa oficjalnego imienia często oznacza zmianę pozycji służącej – gdy Ida zwalnia Kasię (DE), zwraca się do niej „Katarzyno”. Nie wiemy wprawdzie, za pomocą jakiego określenia myślą o sobie poszczególne postacie, znamy jedynie marzenia Kasi o tym, że żółta suknia Klary pozwoliłaby jej zostać „panią Katarzyną”.

W większości przypadków przez podmiot dramatyczny traktuje służących w taki sam sposób jak pozostałe postacie, więc ich pojawienie się lub odejście rozpoczyna kolejną scenę. Nie stanowi to jednak bezwzględnej reguły. O *Powrocie mamy* już wspominałam, ale również w *Zalotnikach niebieskich* pojawia się uwaga, której znaczenie wzrosło w wydaniu książkowym. Scenę trzecią aktu I rozpoczynają następujące didaskalia:

Nola dzwoni na służącą, która w dalszym ciągu, w toku rozmowy, robi przygotowania i zakłada kontakt grzejnika. Nola jej pomaga. Po ukończeniu misji swojej służąca cicho

²⁸ Zob. m.in. S. Grzelecki, *Z teatru o teatrze. Rozpruta sakiewka pamięci*, „ABC” 1939, nr 111, s. 10.

²⁹ T.S. [T. Sinko], *Z teatru miejskiego. „Kochanek Sybilli Thompson, sztuka w 3 aktach” Marii z Kossaków Pawlikowskiej*, „Czas” 1927, nr 79, s. 4.

³⁰ O trudnościach klasyfikacyjnych zob. M. Kopczyński, *Służba domowa jako grupa zawodowa...*, s. 54–55.

wychodzi w nieokreślonym czasie dalszego dialogu, co nie będzie zaznaczone jako nowa scena (ZN I 693).

Podobny przykład znajdziemy w *Dowodzie osobistym*; w scenie 7 aktu I służąca Julia trzykrotnie powraca, wnosząc rozmaite przedmioty na polecenie Aldy, choć we wstępnych didaskaliach czytamy: „Ci sami, bez Julii” (DO II 150). Ostatecznie scenę zakończy dopiero wejście doktora, Szymona Goryczki.

Takie sytuacje skłaniają do zastanowienia się nad miejscem służących w społeczeństwie międzywojennym. W przedstawionych przykładach zdają się oni przezroczyści jak w teatrze antycznym, wykonują swoje obowiązki, gdy pozostali bohaterowie nie zwracają na nich uwagi i zajmują się swoimi sprawami.

Wydaje się, że jedynie w *Egipskiej pszenicy* Pawlikowska-Jasnorzewska odwołała się do modelu melodramatu, by nieco zmodyfikować finał romansu sługi z chlebowcą. Sztukę rozpoczyna wejście Karoliny Koralik, która po długiej nieobecności spowodowanej „chorobą” (w ten sposób ukrywa ciążę i macierzyństwo przed Rutą) przychodzi odebrać świadectwo pracy i pozostawić półtorarocznego Horacego. To dzień czwartej rocznicy ślubu państwa Krzeptowskich. Wątek Karolci (tak zwracają się do niej niemal wszyscy aż do finału, gdy Wiktor i Ruta mówią o niej Karolina; EP I 473) wprowadza fałszywie brzmiący happy end, jakieś monstrualne i trochę nieprawdopodobne rozwiązanie. Karolina nie jest przy tym ani naiwna, ani uczciwa, a stosunek do niej autorka ujawnia m.in. w zakończeniu sceny 7 aktu I stwierdzeniem „*Karolina exit*” (EP I 455). Do historii o uwiedzeniu nie pasuje już jej pierwsza charakterystyka:

Rozmyślnie wdzięcznym kołyszącym się krokiem nadchodzi Karolina, piękna dziewczyna wiejska, ubrana źle i z miejska, w bluzce jedwabnej, nawet zaondulowana. Cera tylko, grube warkocze i zęby nieskazitelne wskazują na wiejskie pochodzenie. Ruta wyciąga ku niej rękę, którą tamta niezgrabnie ujmując, nie całując (EP I 449).

Pawlikowska-Jasnorzewska przedstawia ją jako atrakcyjną kobietę, która próbuje ukryć wiejskie pochodzenie, ale zdradzi ją m.in. umiłowanie jaskrawych kolorów. Od Krzeptowskiego przyjmuje przecież suknie: niebieską, różową i seledynową (EP I 454), a Wahtang, by spotęgować efekt, w opowieści zmienia ich kolory na różowy i pomarańczowy (EP I 456). Poza tym Karolina błędnie wymawia niektóre wyrazy, np. „alementa” (EP I 453), a jej wypowiedzi naznaczone zostały komizmem – dziewczyna grozi, że rzuci się w Wisłę, choć boi się wody (EP I 454), i ma za złe ludziom, że poniewierają nią za okazane zaufanie i serce (EP I 474).

Wobec swojego państwa zachowuje się uniżenie (jest potulna, płaczliwa, bawi się chusteczką, spuszcza oczy i rumieni się), ale w rozmowie z Wahtangiem przyjmuje postawę niemal grubiańską (w didaskaliach pojawiają się uwagi: „wzrusza ramionami”, „hardo”). Informuje również Gruzina, że jej pozycja w rodzinie uległa zmianie:

Kto by mnie stąd wygnał, miałby z panem dyrektorem do czynienia. Ja tu jestem teraz ważna osoba. Ode mnie wiele zależy (*pokazuje w uśmiechu białe zęby*) (EP I 451).

Postawa Karolci ujawnia zmiany stosunków między służbą a państwem (Krzeptowscy i Wachtang Sziradze). Od samego początku posługuje się ona re-torycznym zwrotem „całuję rączki”, który funkcjonuje trochę jak językowy uni-form, ale dopiero pognębiona przez Wahtanga wspomnieniem Andrzeja Podko-wickiego ucieka się do gestów poddańczych – chce naprawdę ucałować rękę cu-dzoziemca, a następnie Ruty, choć żadne z nich do tego nie dopuszcza (EP I 453, 455). Mimo zmian zachodzących w świecie przedstawionym Karolina na-wet nie wyobraża sobie, że pan Krzeptowski mógłby się z nią ożenić. Żądając zadośćuczynienia, nie spodziewa się zachowań wykraczających poza tradycyjną relację: pan – służąca, co świadczy o uwewnętrznieniu ówczesnie panującego systemu społecznego. Propozycja Ruty wzbudza oburzenie wszystkich zgroma-dzonych:

PANI KRZEPTOWSKA

Moja droga... il ne faut pas... bredzić...

KAROLINA

Pani żartuje ze mnie...

WIKTOR

I ze mnie... W takiej chwili niesmaczne koncepta. Oszalałaś? Przecież wiesz, czym jesteś dla mnie.

KAROLINA

(wyciągając chustkę) A mówiłam panu, że będę miała nieprzyjemności... Ale pan tak... żeby tylko na swoim postawić. Człowieka na pośmiewisko tylko. Za co? Że urodziłam? Każda matka jest święta, mówił pan, a teraz. Każdy dziewczyną poniewiera tylko. Za to zaufanie... za to serce... (placze) (EP I 474).

W *Egipskiej pszenicy* to Karolcia zawiązuje akcję (a nawet, jak się okaże, in-trygę, wykorzystując ojцовski bzik inżyniera, by w ten sposób uniknąć napięt-nowania społecznego), co z kolei umożliwia Rucie doświadczenie miłości wprawdzie spóźnionej, pewnie trochę komediowej, tzn. chwilowej, ale przecież niezwykle intensywnej³¹.

W swoich utworach Pawlikowska-Jasnorzewska stworzyła galerię służą-cych-kobiet, młodych i starszych, a nawet dość sympatycznych (poza Karoliną Koralik), które są niezwykle oddane pracodawcom. Realizują one określony typ, co świadczy o typizacji bohatera drugoplanowego, ale również ujawnia proces socjalizacji, polegający na przyjęciu obowiązujących w społeczeństwie norm i wzorców kulturowych przypisanych każdej z grup wyodrębnionych na podsta-wie płci, rasy, klasy czy zawodu³². Służące Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ko-

³¹ Zob. M. Jasnorzewska (Pawlikowska), *O „Egipskiej pszenicy” przez autorkę*, „Ilustrowany Ku-rier Codzienny” 1932, nr 291, s. 2.

³² Zob. J. Toews, *Historyzacja psyche psychohistorii. Komentarz do artykułów Loewenberga i Suareza-Orozco*, [w:] *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. Gins-burg i R. Ginsburg, przeł. A. Jankowski, Poznań 2002, s. 111.

rzystają ze wspólnego rezerwuaru gestów: kręcą róg fartuszka lub chustki – Teresa (SA I 45), Karolina (EP I 451), zasłaniają się fartuchem – jak służąca ciotki Zenobii (SP I 318). Łączy je również sposób mówienia oraz światopogląd. Są nieco naiwne i przesądne – wg Teresy pajak wróży Amie szczęście, bo przecież „Pajak wieczorem! To wielka radość!” (SA I 69), wg Julii pozostawiona rzecz oznacza chęć powrotu, a chustka to „płacz w domu pewny” (DO II 148–149).

Mimo że w większości mieszkają ze swoimi pracodawcami, nie zawsze potrafią właściwie odczytać ich zachowania, co wynika z jakiejś nieporadności i prowadzi do komicznych nieporozumień. Gdy oburzona Teresa z *Szofera Archibalda* opisuje bałagan, jaki panował w sypialni pani, i rozważa możliwość odejścia, Robert stopniowo zaczyna rozumieć, co wydarzyło się w nocy. Jego wypowiedź jest jednak na tyle niejednoznaczna, że tylko potęguje zamieszanie:

TERESA

Ja, proszę jaśnie pana, podziękuję od pierwszego!

ROBERT

(*olśniony*) Moja Tereniu droga! A ja już teraz Tereni dziękuję, dziękuję nie czekając pierwszego.

TERESA

(*oburzona*) Co jaśnie pan myśli, że ze mną tak łatwo! Do roku się stąd nie ruszę, rozumie jaśnie pan? Za mną jest jaśnie pani i Archibald! (SA I 102)

Służący zazwyczaj wprowadzają sytuacje komiczne, nawet jeśli omawiane sztuki nie zawierają w podtytule odpowiedniej etykiety genologicznej. To najczęściej komizm niezamierzony, wynikający z braku wykształcenia i ogłady, a w Dwudziestoleciu służba nadal rekrutowana była spośród ludności wiejskiej³³. Śmieszny więc ich niepoprawna wymowa oraz prezentowany światopogląd.

Przedstawieni przez Pawlikowską-Jasnorzewską służący nie tylko nie rozumieją kontekstu i polisemii wypowiedzi, ale również niepoprawnie wymawiają trudne wyrazy, próbując naśladować swoich chlebodawców, np. źle radzą sobie z nosówkami „kaferęcyja”... (SP I 318), mówią „nadgroda”, dowartościowując sytuację za pomocą przyimka „nad” (Marysia, DK II 644), posługują się wyrazami gwarowymi „szczyńście” (DK II 697), „nieszczczyńście” (DK II 679), „skikać” (DK II 680), zamiast o „kaloriach” mówią o „kalwariach” (R I 617), wymawiają „wichy” zamiast „wiszi” (G II 501) czy „interesista” zamiast „internista” (G II 574). Mówią o „dniu przestępnym” (DK II 689) i „jarłactwie”, czyli wegetarianizmie (forma ta kojarzyć się może z ‘jarzyną’, ‘jaroszem’, ale również z ‘charłactwem’, wyniszczeniem organizmu wskutek długotrwałego głodowania) – tak mówi Julia (DO II 147), a i Janowa używa obocznej formy „jarłocstwo” (R I 572, 616). Czasami wyróżnia ich jakiś charakterystyczny zwrot językowy, np. Nikodemcio raz po raz używa sformułowania „a bo, bo...” (DO II 185, 212–213), a Weronka snobuje się na pański styl bycia, posługując się

³³ M. Kopczyński, *Służba domowa jako grupa zawodowa...*, s. 75.

w najmniej odpowiednich sytuacjach przymiotnikiem „logiczny”, by dodać sobie powagi. To wywołuje wreszcie reakcję Stanisława:

(zły) A Weronka niech mi pańskimi słowami nie imponuje. Mogę i ja powiedzieć Weronce na ten przykład, żeby była statystyczna... konkretna albo przypuszczalna (PW II 396).

Służący Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej są niezwykle gadatliwi, na co uskarżają się ich pracodawcy. Idalia pyta Marysię: „czy ja cię zgodziłam na sprząkanie z konwersacją?” (DK II 676), a Kasi zarzuca rezonerstwo (DK II 689). Wygadana jest również Mariata u Petroniki i Normana (BD II 281–283), Julia u Goryczków (DO), Olesia (G); zresztą większość służących potrafi odciąć się swoim państwu.

W sztukach poznajemy problemy sercowe służących. Zdają się one funkcjonować jako swego rodzaju sobowtóry heroin, oczywiście w nieco obniżonym rejestrze, w dodatku ich wątek nie znajduje happy endu. To przypomina postacie znane z komedii dell'arte, o czym pisała Monika Surma-Gawłowska³⁴. Być może, był to jeden ze sposobów nawiązania do teatralnej tradycji. Teresa, postać ze scenicznego debiutu autorki, zgrabna 22-latką, która wieczorami chodzi na dancingi, kocha się potajemnie w tytułowym Archibaldzie. I choć do płaczu doprowadza ją nieprzyzwoity taniec szofera z Brońcią, nazywa go z tego powodu impertynentem, to jednak nie chce zwierzać się Amie ze swoich uczuć:

Ja proszę jaśnie pani, ja, kochać się w mężczyźnie? Tego jaśnie pani w mojej książce służbowej nie znajdzie. Do tego się nie godziłam (SA I 67).

Gdy jednak w finale okazuje się, że Archibald uciekł samochodem Roberta, nie pozwala nazwać go ani „bandytą”, ani „złodziejem”, a jej niemal jednocześnie płacz i śmiech (SA I 111) potęguje komizm sytuacji.

Inaczej rozwija się wątek miłosny pokojowej Weronki w *Popielatym welonie*. Dziewczyna jest przekonana, że stajenny Jędrzej rzucił na nią urok, by ją unieszczęśliwić. Za namową Anaktorii postanawia uwolnić się od tego uczucia, stosując polecane przez nią zaklęcie. W ten sposób realizuje zasadę homeopatii w leczeniu zbolełego serca:

ANAKTORIA

Weronko, wypadek ten jest poważny. Na brak logiki nie ma rady. Musisz pójść nad jezioro podczas pełni księżyca: zawołać trzy razy, Jędrzeju! Potem rzucić kamień w wodę. Jeśli kamień pójdzie na dno, jesteś wolna od uroku.

WERONKA

Gdzieżby zaś kamień nie wpadł, a na powierzchni pływał?

³⁴ Zob. M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, s. 124. Badaczka pisała: „Służąca zwykle odgrywała rolę pokojówki i powiernicy Zakochanej, sama jednak także ulegała miłości, stanowiąc parę dla któregoś z Zannich. Perypetie służących dawały okazję do skrajnie różnego potraktowania tematu miłości, przedstawienia jej w wymiarze bardziej zmysłowym i rubasznym, pozabawionym liryzmu właściwego dla Zakochanych”.

ANAKTORIA

A gdzieżby dziewczyna z godnością i urodą jak ty myślała o kimś, co jej nie chce? Jeśli takie cuda się zdarzają, to i kamień na wodzie może się utrzymać!

WERONKA

Jaśnie pani to jest mądra! Głupia ja jestem, jak kamień, co zamiast upaść na dno, po wodzie chce pływać. Zrobię tak, jak pani każe, jutro już będzie pełnia...

ANAKTORIA

Ale zaśmiej się trzy razy, głośno, to na skuteczność mojej recepty (PW II 442).

Innym dowodem na obecność teatralnych wzorów w sztukach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest przywoływanie przez niektóre służące modelu subretki z dawnej komedii. Czasami takie uwagi brzmią szczególnie komicznie, jak choćby wypowiedź Klaudyny (Klodzi), która w dniu 78 urodzin hrabiny Sybilli deklaruje w ten sposób wierność i dyskrecję:

Jestem dyskretną subretką, jak i dawniej. Bo jakże – gdyby się który z konkurentów dowiedział, że pani ma o trzy lata więcej, toby był skandal. Ha, ha, ha! Pani to mnie zawsze do łez rozczuli (KST I 134).

Relacja hrabiny i jej służącej zmienia się po udanym zabiegu odmładzającym w klinice dr. Schönbauera. I choć Klaudyna mogłaby wówczas na nowo stać się subretką, to jednak nie potrafi zaakceptować młodzieńczego wyglądu swojej pani ani sposobu jej zachowania. Pewnie dlatego zwraca się do niej od tej pory „panienko”.

Do modelu subretki nawiązuje również Julia, służąca w domu doktora Szymona Goryczki; już w spisie postaci czytamy charakterystykę podmiotu dramatycznego:

Julcia – *niby subretka od siedmiu boleści* (DO II 134).

Uwaga ta, wskazująca na model sprytniej pokojówki wywodzący się z komedii dell'arte i następnie przejęty przez farsę, ogranicza aktywność postaci do wątku Aldy i Jana Błażeja Zebrzydowieckiego. „Elegancka i młoda służąca” (DO II 146) jest niezwykle gadatliwa, o czym świadczą określenia w didaskaliach: czasownik „trajkocze” czy przysłówek „gorąco”, zwracający także uwagę na może nieco przesadną emocjonalność wypowiedzi, potęgowaną przez wykrzykniki. Julia porównuje się również ze służącą, którą widziała na scenie (prawdopodobnie była to jakaś bulwarowa komedia francuska):

Proszę jaśnie pani doktorowej, ja w ostatnią niedzielę byłam w teatrze, to tam był też p a ń s k i salon, a pokojowa to cały czas gadała, nawet gdy już państwo wyszło! (DO II 148)

Julia pomaga więc Aldzie w schadzках (stwierdza nawet „idę zrobić w saloniku n a s t r ó j”, DO II 149), jest dość spostrzegawcza i pewnie dlatego doktorowa stara się w jej obecności zachowywać powściągliwie wobec hrabiego. Gdy więc on w scenie 6 oczekuje na jej pocałunek, ona ostrzegawczo informuje

„Julia idzie!” (DO II 153). Mimo wskazanych zalet i ona, podobnie jak inne służące Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, nie potrafi właściwie zinterpretować obserwowanych zdarzeń i wyciągnąć z nich trafnych wniosków.

Inny model reprezentuje Nikodemcio u arystokratów Zebrzydowieckich. W *Charakterystyce osób* został on opisany jako „stary sługa, kapcan” (DO II 134), a zapowiadane niedołęstwo dookreślono we wstępnych didaskaliach w akcie III:

Wchodzi ze zgiętymi kolanami podupadły stary sługa Nikodemcio. Na rękę, dość niezgrabnie, niesie powijkę, który huśta; Nikodemcio ma swoje obyczaje. Przed każdym wypowiedzeniem się wykonuje jakieś „pas”, macha ręką i mówi, a bo... a bo... (DO II 212)

Stary śpiewa komiczne kołysanki niemowlęciu (DO II 214³⁵), jest oddany chlebowcom, ale potrafi im również dość ostro odpowiedzieć. Gdy więc Zyta poucza go w czasie wizyty doktora Goryczki, by nie upuścił tacy, on stwierdza ku rozpaczyci Teodory:

A bo, bo, a co do tego upuścić, nie upuścić, to Nikodemcio swoje powie: Sama starsza jaśnie pani hrabina gadała. Rym o ziemię trzecią osobę!! (DO II 237)

Relacje państwo – służba stają się również elementem charakterystyki postaci pierwszoplanowych. Większość traktuje służących z życzliwością, docenia ich starania, żartuje z nimi. Jan w *Gąsiornicy* żartobliwie tytułuje służącą „arcyksiężno Olgo” (G II 506), a poeta Karabin chciałby wypowiedzieć radości i smutki prostego człowieka (DK II 643). Lekceważąco odnosi się do służby Regina (PW II 448) oraz 85-letnia Teodora w *Dowodzie osobistym*. Starsza pani nie może znieść zapachu potu garderobianej Julii, którą nazywa „pracownicą domową”, ale nie chce jej udostępnić łazienki (DO II 208). Jej zdaniem, już temat służby podejmowany w rozmowach świadczy o upadku obyczajów:

Schamieście wszyscy! Ja się z trudem trzymam, ale i po mnie znać d e m o r a l i - z a c y j ą, albowiem zdarza mi się mówić o służbie, jak teraz właśnie, a tego się dawniej unikało. No, dość! (DO II 209)

O zachowanie dystansu dba także Zyta i dlatego nie pozwala Nikodemciowi używać wobec małego dziedzica Zebrzydowieckiego form drugiej osoby liczby pojedynczej oraz form zaimka „ty”. Z tego zresztą powodu stary sługa będzie mówił o dziecku „jaśnie bachorek” (DO II 215):

NIKODEMCIO

A bo, bo... ja to już drugie pokolenie tak piastuję... (*podziwia dziecko*) Małe to, a już mięskie! A marszczy się! Zaraz widać, że h r a b o! Oj ty, ty!

ZYTA

(*chłodno*) Mój Nikodemciu, panicz skończył już miesiąc, paniczowi nie wolno już mówić ty. Trzecia osoba (DO II 213).

³⁵ Piosenka ta brzmi następująco: „Koło młyńskie, / Za śtyry ryńskie. / I się koło połamało, / I na ziemię bęc!”.

Przedstawieni przez Pawlikowską-Jasnorzewską służący nie odczuwają potrzeby zmiany porządku społecznego. Marysia u państwa Lewandów (*Dewaluacja Klary*) akceptuje obowiązujący system społeczny i zgodnie z nim ocenia ludzi – szanuje bogatych, a pogardza biednymi, co więcej, jest przekonana, że niektóre zajęcia nie przystoją państwu. Gdy więc Klara cytuje fragment hrabiego Aleksandra Fredry, nie może uwierzyć, że „najbogatsze państwo też pisze” (DK II 644). Według Marysi, Karabin nie pasuje do panienki, ale co najwyżej nadaje się na służącego lub szofera jakiegoś pana hrabiego (DK II 671). Z tego powodu nazywa go wobec Idy „człowiekiem”, za co dostaje reprimendę, ponieważ „o gościu nie mówi się człowiek” (DK II 680). Jeszcze większej pewności dziewczyna nabywa po skandalu wywołanym przez przyjaciół Karabina (tytułowej dewaluacji Klary), co podmiot zaznacza w didaskaliach informacją „tonik jakiś nowy” (DK II 674).

Służący u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej występują w różnych sekwencjach. Jak już pisałam, mogą uczestniczyć w zawiązaniu akcji (Karolina Koralik w *Egipskiej pszenicy*, ale również Olesia w *Gąsiornicy*, gdy na początku aktu II wycina z „Kuriera” ogłoszenie dla siostry poszukującej pracy, przypadkowo doprowadza do ujawnienia romansu pani Maryli), wstępnie charakteryzują postacie (rozmowa Weronki i Stanisława w *Popielatym welonie*), opowiadają o wydarzeniach antraktowych (scena 1 aktu III, gdy Marysia i Kasia próbują zrozumieć reakcję Klary na artykuły w prasie, DK II 668–670), ale również umożliwiają szczęśliwe zakończenie (Teresa w *Szoferze Archibaldzie* wyjaśnia erotyczne *qui pro quo*). Co więcej, ich aktywność nie kończy się wraz z zapadnięciem kurtyny. W *Popielatym welonie* Weronka zostaje mianowana przez Anaktorię strażniczką małżeńskiego szczęścia Wigi. Powinna nieustannie wzmacniać uczucie Tytusa, by nie dopuścić do ponownego zasnucia swojej pani popielatym welonem:

ANAKTORIA

Pamiętaj więc, gdy do państwa młodych wchodzić będziesz rano ze śniadaniem, krzyknąć zawsze z jednakim zdziwieniem: Ach, jak moja pani pięknie dziś wygląda! A wieczorem, i to koniecznie w obecności pana, jakiś komplement – na przykład pokaz, czy potrafisz powiedzieć wymyślny i piękny komplement.

WERONKA

(*zastanawia się*) Moja pani to jest taka piękna do gruntu! Albo nie – to nie dosyć klarowne – nie, piękna jak noc!

ANAKTORIA

Gdyby pani niepotrzebnie przybyło kilka kilo, pamiętaj mówić przy panu, oj, moja pani to mi coś chudnie! Jeśli schudnie za dużo – to: o, moja pani okrągłutka taka, a to ostatni krzyk mody! Albo – moja pani to z każdym dniem młodsza. A inne, co by nie robiły, to z każdym dniem starsze! Bo panom to trzeba zawsze tak podchwalać to, co kochają. Żeby mogli dalej kochać!

WERONKA

O rozumiem! Trzeba robić propagandę jaśnie pani! Tak się mówi, prawda? (PW II 447)

I choć wygłoszony przez Weronkę komplement nie jest ani zgrabny, ani wyrafinowany, to według Anaktorii najważniejsze są intencje. Przytoczony fragment jest również jednym z wielu przykładów niezamierzonego komizmu.

Oczywiście, w analizowanych przeze mnie sztukach nie zabraknie typowo farsowych sytuacji z udziałem służących, którzy podobnie jak ich starożytne pierwowzory potęgują ruch na scenie – wbiegają (kilkakrotnie Teresa – SA, Olesia – G), są przy tym zdyszani (Janowa, R), a nawet są poganiiani przez państwo (Nikodemcio, DO). Opisany efekt komiczny wzrasta wraz z ich wiekiem; stary Nikodemcio „włazi” (DO II 185), by poinformować o przyjeździe krawca, ale didaskalia odnotowują jego próby przyspieszenia – „*Nikodem wychodzi, jak umie najprędzej mruczając: leć*” (DO II 235). Postacią wprowadzającą sytuacje farsowe jest na pewno Olesia w *Gąsiornicy*. To ona usiłuje złapać kurę na niedzielny obiad i dlatego goni ją po mieszkaniu (G II 524), droczy się z przemądrzałym Lechem, synem państwa Miłobrackich, gdy ten tłumaczy jej np. że mysz nie może się okocić lub wyjaśnia, kim był Lukullus:

LECH

(z goryczką) Tatko to jak Lukullus, jeszcze sobie kiedy zamówi tłusty pasztet ze słowiczych języków!

OLESIA

(cicho, zaciekawiona bardzo) A to co takiego, paniczu, jak się robi? Jaki Kullus? Kto ma przepis?

LECH

Był w starożytności taki jeden łakomy patrycjusz. Sławne przyjęcia urządzał! Kazał zabijać tysiące słowików i robił z ich języczków dla siebie i gości pasztety.

OLESIA

Jak też to ludzie wierzą każdemu! Zaraz słowiki! Z dwóch przodków zajęczych i z czterdziestu deka wątroby poddusić kazał, a goście dalej wierzyć! (G II 505–506)

Niezwykle komiczna jest również telefoniczna rozmowa Olesi w akcie piątym, gdy wzywa lekarza do pani Maryli:

OLESIA

(niezgrabnie biorąc się do rzeczy, po długim szukaniu w książce) Trzy, osiem, dwa. Buczy... ojej... coś gada! Łaskocze mnie w ucho!

BOGDZIA

Powiedz halo! Tak się zaczyna. To jak przywitanie.

OLESIA

Halo, halo życzę uprzejmie... jest pan doktor? Proszę prędyteńko. Halo do państwa Miłobrackich... To nic... ważne, ratujcie, ludzie, nie chcą mnie, jej, panie doktorze! Tu osobiście mówi tylko służąca Olesia, bo wszyscy głowy potracili. Zapomniałam powiedzieć halo panu doktorowi. Przepraszam, halo! Halo wszystkim państwu. Tak! Zaraz po porządku: pani rano do łóżka kazała sobie podać „Kuriera”. Co to streszczać się? On mówi, że ja mam streszczać się i zamknął telefon. Ja nie mam czasu się streszczać. Co się państwo śmieją. Czy to ja telefonistka? E, to ja do tego, co tu pod nami mieszka, pana

Mojmierskiego, polecę. Zaraz będzie. On tu już raz był u pani. Mojmierski, lekarz „interesista” od środka (G II 574).

Kolejną komiczną tyradę Olesia wygłasza do Mojmierskiego na temat porannych wydarzeń. To nie tylko nieskładna wypowiedź, przypominająca strumień świadomości, ale także oryginalny sposób wypowiadania poszczególnych słów:

Bo to było tak: śniadanie pani przyniesłam, jak to zawsze, do łóżeczka, myślę sobie, Jezus kochany, nie, to potem pomyślałam – więc zaraz – więc zjadła pani śniadanie, wszystko pięknie, mniód, czarny chleb. A potem na życzenie podaję „Kuriera”: co go pani kazała kupić. I myślę se: Jezus kochany! Zła wiadomość. Bo pani tak czyta, czyta... i co? I całe śniadanie woniotuje do rygi. No co się dzieci śmieją? że się delikatnie wyrażam? Jak pani zwoniotowała do rygi, to potem na bok tak głowę, i: nic, powiada, Olesiu, zasłoń firankę, zostaw mnie tak... powiada. Wracam po chwilusce – pani śpi. Śpi, to śpi. Ale coś było w tej gazecie. Zła wiadomość... szukam no, to może to: „Nieludzki chlebo-dawca”, nazywa się: co w szopie trzymał za nogę dziewczuchę na łańcuchu uwiązaną i jeść nie dawał, a z pensją zalegał... (G II 576–577)

Komizm wprowadza również dialog Marysi i Kasi, które zapoznają widza/czytelnika z tragedią w domu poetki Klary; to jednocześnie próbka czytania ze zrozumieniem prostych ludzi:

MARYSIA

Do czytania to ja muszę mieć czas i spokój. A zaraz potem zasnąć, to jest zdrowo, powiadają. No, czyta Kasia, czyta.

KASIA

(dawszy się ubłagać, wspaniałomyślnie – czyta z trudem) „Chwalcie łąki umajone”. Błuznierczy tytuł bła-błahego zbioru. „Błahego” to będzie w obcym języku, zbioru to wiem.

MARYSIA

Ale błuznierczy? Błuznierstwo to znaczy, że ktoś zbluźnił. To poganie bluźnią! Cały dzień bluźnią!... Ale kto, Kasiu, kto błuznierca?

KASIA

(zaczytana) Zbluźniła panienka nasza, tu stoi. Druk, znaczy, że prawda.

MARYSIA

To jakże to służyć u takich państwa? Ja nie zostanę – to byłby grzeszny chleb! A co, panienka do więzienia pójdzie?

KASIA

O: „Nie zanieczyszczaj poezji!” Po-ezy. Poeza, to znaczy pisanie do wiersza. Mają rację, za nie nieczyszczaj... widzisz, Marysiu! Dla ciebie coś!

MARYSIA

Co dla mnie? Co Kasia?

KASIA

A kto mi do zlewu zawsze herbatę wrzuca z czajnika i obierzyny z kartofli? Mówię zawsze: nie zaczyszczaj!

MARYSIA

Oj, nie wyjdzie już za mąż nasza panienka!

KASIA

A to wszystko przez te książki! Jeszcze panienka tych wszystkich co są na świecie, nie przeczytała, a już nowe chce pisać, przecie to o drukarskiej robocie trzeba mieć pojęcie! Znana rzecz!

MARYSIA

Abecadło znać trzeba na pamięć tam i nazad!

KASIA

E! co też Marysia. Jakie abecadło?

MARYSIA

No to historię Polski i historię świętą! Inaczej się bluźni. I tyle! Wie co Kasia? Poproszę pani, aby mi pensję podwyższyła, a nie, to szukam innej służby! (DK II 668–670)

Ale największą rolę odgrywają dwie służące w *Rezerwacie* – Janowa oraz Mania, także nawiązując do komicznych par w komediach dell'arte³⁶. Najpierw pojawia się Mania, kolejno w scenie 3, 5, 9: „w czarnej sukience, koronkowej przepasce na głowie i białym fartuszu, bardzo dystygowana” (R I 572). W tym czasie o Janowej przypomina jedynie Genia w scenie 4. Ale w momencie zagrożenia świata przedstawionego, czyli w chwili otrzymania wiadomości o przyjeździe Cornera na inspekcję polskiego rezerwatu, to właśnie Janowa „wchodzi pośpiesznie”, by od tej pory stać się niemal głównodowodzącą. Jest to „gospodyni, zażywna starsza osoba, w ciemnej sukni, z miejska ubrana” (R I 578), która zwraca uwagę swoim sposobem mówienia:

Zdaje mi się, że było dzwoniło. Mało nie ogłuchłam do reszty! I cóż za gwałt taki, proszę państwa? Koniec świata czy co? (R I 578)

W porównaniu z Manią Janowa jest znacznie bardziej wygadana, ma swoje sympatie i antypatie (nie lubi Ralfa), jest dowcipna, a nawet ironiczna. Inna będzie również jej rola w maskaradzie Ralfa. Podczas gdy Mania (od teraz Maryśka) założy krakowski strój ludowy („dziwny”, jak zaznacza podmiot dramatyczny w didaskaliach; R I 591) i będzie udawać wiejską dziewczynę, Janowa (od teraz Jedwabisia) stanie się gderliwą klucznicą w dużym czepcu i fartuchu. Wiek i doświadczenie, a przede wszystkim obiecana podwyżka (z 60 do 100 dolarów), sprawiają, że Janowa pomaga Ralfowi stworzyć prawdziwy polski rezerwat. Za dolara od pomysłu urządza przestrzeń według dawnego wzorca: proponuje ozdobić wnętrze wianuszkami z rozchodnika, bukietami z nieśmiertelników, portretami przodków, wypchanymi zwierzętami, na drzwiach napisać KMB, a nawet przynosi „żabkę w słoiku”, która przepowiada pogodę. Ale gderać zaczyna dopiero po wypadku Geni – wówczas w didaskaliach pojawiają się określenia „z niesmakiem”, „gderliwie” (R I 612).

Stopniowo, wraz ze wzrostem pozycji służącej w świecie przedstawionym poznajemy także jej biografię. To Janowa Garcowa ze Śląska, *primo voto* Je-

³⁶ Zob. M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, s. 117–118.

dwabska, która pracowała jeszcze u matki Tadeusza. Życiowe doświadczenie pozwala jej zachować stoicki spokój bez względu na rozgrywające się wydarzenia:

Proszę pana! Ja byłam wyprawną gerderobianą starszej pani! Przy młodej parze! Ile ja rzeczy musiałam w lot zrozumieć, raz udawać głupią, raz mądrą...

RALF

Więc niech Janowa udaje teraz mądrą (R I 586–587).

Ostatecznie to Janowa opracuje niemal dokładny scenariusz, jak zachować się wobec amerykańskich gości: Mania będzie zajmować się drobiem – indykami i perliczkami, rano na bosaka obudzi gościa okrzykiem „Niech będzie pochwalony”, potem obejmie go pod nogi, przyniesie śniadanie do pokoju... Starsza służąca przygotuje też staropolskie menu dla gości, a poza tym jako osoba znająca się na ziołach i nie tylko będzie udzielała rozmaitych porad, np. na stłuczone kolano Geni przyłoży okład z babki (R I 616). Wydaje się, że to również Janowa wyznaczy granice chaosu kulturowego proponowanego przez Ralfa, ograniczy jego inicjatywę i beztrioskie korzystanie z obyczajów opisanych przez Oskara Kolberga:

RALF

To nie! To nie grzech! Ja bym dał i jajko święcone, i opłatki równocześnie!

JANOWA

(oburzona) Wierzę, że by pan dał, ale ja tu jestem na szczęście i póki ja żyję, nic podobnego nie stanie się w tym domu!

RALF

Zważywszy na to, że on rzadki gość, byłaby to delikatna idea! I gęś świętego Marcina, i placek Trzech Króli – taka synteza obyczajów...

JANOWA

A niech pan Bóg broni! Jeszcze by nas piorun spalił! Odechciałoby się panu wtedy jakiejś tam – syntezy! (R I 594–595)

Janowa nie zaakceptuje szopki w lecie, więc zakryje oczy, żeby przynajmniej tego nie widzieć (R I 680), nie chce Żydów w sieni, nawet jeśli uprawdopodobniliby nieco zadłużony szlachecki dworek (R I 592–593). A przy tym, jak przystało na starą służącą rodziny, kocha Tadeusza i gotowa jest spełnić jego najbardziej szalone życzenia. W finale zagra z nim nawet w ping-ponga (R I 670), co wprowadzi sytuację niemal groteskową.

Klemens Białek na podstawie *Rezerwatu* pisał o stereotypowości służących³⁷, gdy nawet Janowa „nie może się zdecydować, kim jest: naiwną, prostą babiną wiejską czy też osobą w świecie bywałą”³⁸. Ale wydaje się, że to może właśnie służący stają się elementem komediowym, a nawet chwilami karnawałowym. Są przecież pozostałością dawnego systemu, czasami wyraźnie odwołu-

³⁷ K. Białek, *Maria Jasnorzewska pisze sztuki*, „Dialog” 1979, nr 3, s. 111.

³⁸ Tamże, s. 111–112.

jąc się do tradycyjnych rozwiązań teatralnych. W swoich sztukach Pawlikowska-Jasnorzewska pokazała rozmaitych służących, starych i młodych. Młodzi zdają się chwilami bardziej profesjonalni lub bardziej przyjacielscy, jeśli przypominają wiekiem swoich chlebodawców, starzy natomiast są gwarantami ustalonego porządku, jak we wczesnych fragmentach dramatycznych Jana Lechonia, o czym pisała Wanda Łukso-Nowakowska³⁹. Służący są traktowani przez swoich chlebodawców dość dobrze, choć zazwyczaj protekcyjnie. Państwo zwracają uwagę przede wszystkim na ich cechy charakteru lub sposób bycia, które wpływają na ich relacje. Z tego powodu chwilami stają się dla państwa niemal przyczyną. Jedynie Karolina w *Egipskiej pszenicy* zostaje dostrzeżona jako kobieta, choć i Wiktor widzi w niej przede wszystkim biologiczną matkę swego dziecka.

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w twórczości dramatycznej chętnie kreowała postacie służących. W ten sposób realistycznie pokazywała młodopolskie⁴⁰ i międzywojenne stosunki społeczne, a także odwoływała się do tradycyjnego modelu komediowego, wywodzonego z komedii dell'arte. Traktowała ich przy tym jak młoda poetka Klara. Pokazywała ich śmieszność, nie postulując ani ich nauki, ani uświadomienia. Na tle omawianych sztuk Jasnorzewskiej wyróżnia się *Rezerwat*, w którym to właśnie stara Janowa stanie się jednym z głównych reżyserów czy może scenografów albo choreografów rekonstruowanej syntezy polskość, Polski szlacheckiej, gdy pan miał być gospodarzem całej wsi i ojcem ludu. Janowa jest niezwykle pomysłowa i oddana Tadeuszowi, on zaś okazuje się na tyle niedojrzały, że stać go co najwyżej na protest za pomocą rakietki ping-pongowej. Czyżby ta scena była również oceną współczesnej Polski w przeddzień wybuchu II wojny światowej?

Bibliografia

- Białek K., *Maria Jasnorzewska pisze sztuki*, „Dialog” 1979, nr 3.
Boy-Żeleński T., *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, Warszawa – Lublin – Poznań – Kraków [b.r.w.].
Gierat-Bieroń B., *Antoni Słonimski – teatr w demokracji*, Kraków 2004.
Grzelecki S., *Z teatru o teatrze. Rozpruta sakiewka pamięci*, „ABC” 1939, nr 111.
Hass L., *Organizacje zawodowe w Polsce 1918–1939. Informator*, Warszawa 1963.

³⁹ W. Łukso-Nowakowska, *Proza i dramat*, [w:] tejże, *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996, s. 121.

⁴⁰ W wielu sztukach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej współczesność jest dość umowna i obejmuje czas od początku XX wieku; tak np. umiejscowiła autorka I akt *Egipskiej pszenicy*; zob. Wojc. Nat. [W. Natanson], *P. M. Jasnorzewska Pawlikowska o „Egipskiej pszenicy” i teatrze eksperymentalnym*, „Czas” 1932, nr 240, s. 3.

- <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22444> [dostęp: 10.08.2015].
- Jasnorzewska (Pawlikowska) M., *O „Egipskiej pszenicy” przez autorkę*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1932, nr 291.
- Jasnorzewska z Kossaków M., *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, oprac. K. Olszański, Kraków 1998.
- Jurewicz O., *Niewolnicy w komediach Plauta*, Warszawa 1958.
- Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2000.
- Kocur M., *Teatr starożytnej Grecji*, Wrocław 2001.
- Łukszo-Nowakowska W., *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*, Warszawa 1996.
- Missuna O., *Warszawski pitaval literacki*, Warszawa 1960.
- Nicoll A., *W świecie arlekina. Studium o komedii dell’arte*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1967.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł. oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Dramaty*, t. 1–2, wybór i oprac. A. Bolecka, wstęp S. Treugutt, Warszawa 1986.
- Rolland R., *Teatr ludowy*, przekład, wstęp i oprac. P. Olkusz, Gdańsk 2008.
- Rychlewska-Delimat A., *Figaro et ses semblables. Essai sur quelques valets célèbres de la littérature française du XVII^e et du XVIII^e siècle*, Kraków 2005.
- Słonimski A., *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 3.
- Słonimski A., *Ruch teatralny. Teatr Polski: „Sługa dwóch panów”, komedia w 3 aktach, 6 odsłonach Carla Goldoniego; przekładu scenariusza z oryginału włoskiego dokonał Edward Boyé, tekst i formę widowiska podług scenariusza ułożył L.S. Schiller, dekoracje i kostiumy Karola Frycza, muzykę na motywach z epoki skomponował Bronisław Rutkowski, tańce zespołu Tajanny Wysockiej*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 6.
- SPO [Stefania Podhorska-Okółów], *Z teatrów. „Nagroda literacka”, komedia Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej) w Teatrze Nowym, „Bluszczy”* 1937, nr 18.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell’arte*, Kraków 2015.
- T.S. [T. Sinko], *Z teatru miejskiego. „Kochanek Sybilli Thompson, sztuka w 3 aktach” Marii z Kossaków Pawlikowskiej*, „Czas” 1927, nr 79.
- Toews J., *Historyzacja psyche psychohistorii. Komentarz do artykułów Loewenberga i Suareza-Orozco*, [w:] *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. Ginsburg i R. Ginsburg, przeł. A. Jankowski, Poznań 2002.
- Wierzyński K., *„Egipska pszenica”. Sztuka w 3 aktach Marii Jasnorzewskiej (Pawlikowskiej). Premiera w Teatrze Nowym*, „Gazeta Polska” 1935, nr 275.
- Wojc. Nat. [W. Natanson], *P. M. Jasnorzewska Pawlikowska o „Egipskiej pszenicy” i teatrze eksperymentalnym*, „Czas” 1932, nr 240.

Postać sługi w sztukach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Streszczenie

Autorka analizuje ewolucję jednej z podstawowych postaci farsowych i komediowych. Tradycja teatralna, wciąż żywa w Dwudziestoleciu międzywojennym dzięki inscenizacjom sztuk Molière, Beaumarchais'go, zachęcała do dyskusji na temat stosunków społecznych, gdy służący tworzyli związki zawodowe, a tradycyjną służbę zastępowały gospodynie (w wynajmowanych mieszkaniach), a nawet kelnerzy.

Jako materiał badawczy autorka wybrała komedie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W artykule zastanawia się nad kreacjami i rolą służących w jej sztukach, bada ich komediową siłę oraz przemiany tradycyjnych modeli.

Słowa kluczowe: sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, postać sługi w dramacie europejskim, społeczeństwo Dwudziestolecia międzywojennego, teatralna siła służących, subretka.

The Figure of a Servant in Maria Pawlikowska-Jasnorzewska's Plays

Summary

The author examines the evolution of one of the basic farce and comedy figures. The theatrical tradition, which still lived on in the interwar period thanks to the stagings of plays by Molière and Beaumarchaise, would encourage him to engage in discussions on social relations, when servants set up trade unions, while the traditional servants were substituted for by landladies (in tenement flats), or even by waiters.

As the research material, the author has chosen the comedies by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. The author ponders over the creations and role of servants in her plays, and examines their comedic power and the transformations of traditional models.

Keywords: plays by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, the figure of a servant in the European drama, the society of the interwar period, the theatrical power of servants, soubrette.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.06>

Ewelina MIKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Sługa i pan? Refleksja interpretacyjna o *Europie w rodzinie* Marii Czapskiej

Wbrew pozorom nie będzie to tekst o zależnościach społecznych przekładających się na relacje międzyludzkie w kresowym dworze ziemiańskim Czapskich. Nie będzie to także tekst o społecznej degradacji warstwy arystokratycznej – choć obydwa tematy w książce Marii Czapskiej pojawiają się i mogą stanowić, jak się wydaje, przyczynek do odrębnej refleksji, odsłaniającej różne przestrzenie codziennej egzystencji arystokratycznego dworu w Przylukach na Mińszczyźnie, egzystencji niejako uzależnionej od społeczno-kulturowych warunkowań. Tekst został pomyślany jako niewielka refleksja interpretacyjna towarzysząca lekturze *Europy w rodzinie* Marii Czapskiej, widzianej jako narracja o charakterze historiograficznym, którą można, ale być może także warto, czytać tak, by jednocześnie zaglądać „pod podszewkę” treści prezentowanych przez autorkę¹. Nie chodzi tutaj o weryfikację prawdziwości przywoływanych wydarzeń czy postaci, ale przyglądanie się temu, jak Czapska pisze, układa swój tekst, i dalej: czy można na tej podstawie wydobyć jakąś intencję odautorską? I w konsekwencji: na ile autorka jest „sługą” przedstawianej historii, a na ile jej kreatorką – „panem”? Relację sługa i pan rozumiem tutaj w – jak mi się wydaje – podstawowym, obiegowym znaczeniu: sługa to ten, kto uczestniczy w relacji poddańczej wobec drugiego, którego pozycja wynika z dyktatu władzy, jest z góry usankcjonowana i często nie podlega dyskusji.

Inspiracją pytania postawionego w tytule, dotyczącego zagadnienia o charakterze teoretycznoliterackim, tudzież metodologicznym, poniekąd stał się kanoniczny już tekst Dobrochny Ratajczakowej *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*²,

¹ Tekst stanowi fragment pracy na temat twórczości Marii Czapskiej.

² D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6.

wyjaśniający status dramatu poprzez dostrzeżenie w nim „sługi dwóch panów” – teatru i literatury. Obrazowość ujęcia owej kwestii metodologicznej, ale też sam sposób pokazania problemu interpretacyjnego w kontekście relacji zależnościowej zachęca po pierwsze do postawienia – niejako *per analogiam* – pytania o status tekstów o charakterze biograficznym, wspomnieniowym, a jednocześnie mających ze względu na swój dokumentalny charakter i zasobność faktograficzną spory udział w poszerzaniu wiedzy o historii (pojawia się w tym momencie także pytanie o ich miejsce w kontekście samej historiografii). Czy jedynie jest to pozycja służebna wobec powstającej narracji historycznej? Czy teksty takie mogą jednak pełnić funkcję pełnoprawnego medium poznania historycznego? Czy mogą być dla historyka „jedynie” źródłem stanowiącym podstawę do opracowania? Słowem – czy tylko „sługa”, bez którego jednakowoż „pan” nie może się obyć? Kolejne pytania: o status autora takich tekstów i jego wpływ na przekazywaną wizję przeszłości, o kryterium prawdy historycznej, stanowią niejako pochodną wymienionych. Zagadnienia te już po wstępnym rozpoznaniu są dość pojemne z uwagi na to, że otwierają szeroką perspektywę badań nad literaturą dokumentu osobistego i jej związków z historiografią. Z badań wynika, że określone rodzaje literatury dokumentu osobistego mogą stanowić właśnie szczególny typ historiografii³. Jak to jest w przypadku tekstu Czapskiej?

Europa w rodzinie Marii Czapskiej także wywołuje pytanie o klasyfikację formalną, chociażby tym, że autorka wyraźnie wskazuje na swoją intencję pisania nie tylko o historii, ale pisania historii – narracji historycznej, w której pragnie przedstawić dzieje swojego rodu. Z chwilą, gdy w 1938 roku w finlandzkim Monrepos (w posiadłości Nikolayów, należącej do siostry Elżbiety Emerykowej Czapskiej – babki Marii) poznaje archiwum rodzinne, zaczyna kompletować wiedzę o przeszłości rodu:

Powierzono mi wtedy blok korespondencji z listami naszej babki do sióstr i do ich matki, Zofii Meyendorff, odpisy listów dziadka Emeryka, trochę sztychów i fotografii.

Odtąd zaczęłam zbierać zachowane tu i ówdzie pamiątki, listy, notatki, wspomnienia. W tych materiałach odnalazłam *e c h a* wielkiej historii *w ł a c z o - n e* w m a ł ą, r o d z i n n ą. Wojny, rewolucje, kongresy, polityka i dyplomacja, prace i dążenia naszych przodków spleta ciąg nieprzerwany urodzeń i zgonów, wesel i pogrzebów. Odnalazłam tu również osoby dawno zmarłe, których postaci przesłaniał mi egoizm młodości, mogłam poznać ich losy, pokochać z opóźnieniem; ożyły domy i rzeczy nieistniejące dziś, a dla mnie najrzeczywistsze, ptaki i kwiaty kraju dzieciństwa.

³ Z bogatej literatury przedmiotu warto wydobyć choćby kilka przykładów: B. Krupa, *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, Kraków 2006; P. Nora, *Miedzy pamięcią i historią: „Les lieux de memoire”*, przeł. P. Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: archiwum*. Nr 2, red. A. Leśniak, M. Ziolkowska, Łódź 2009; *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978; K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006; oraz bardzo szeroka literatura objęta kategorią świadectwa, dotycząca wspomnień wojennych oraz zabiegów biografizacji dziejów w literaturze dokumentu osobistego.

To, co się zachowało po kataklizmach drugiej wojny światowej, dopełnione dalszymi materiałami, historią oraz moją i moich najbliższych pamięcią, postanowiłam utrwalić w formie kroniki⁴.

Czapska nazywa swój utwór kroniką, która jest:

Z ułamek złożona, nie stanowi całości, ale daje pewien, choć fragmentaryczny obraz dziejów naszej wielonarodowej i różnowyznaniowej rodziny na tle historii Europy, od pierwszego rozbioru Polski i wojen napoleońskich aż do wydarzeń pierwszej połowy XX wieku⁵.

Szybko przekonujemy się, że jest to historia rozumiana w sposób „niekanoniczny” – bez aspiracji do dyskursu akademickiego. Recenzenci komentujący utwór powtarzają (niejako za Czapską), że jest on „kroniką”, a jednocześnie pamiętnikiem dającym szczegółowy, barwny obraz egzystencji i obyczajowości arystokracji⁶ i jednocześnie dyskretnie krytyczny⁷, a czasem wprost ujawniający anachronizmy. Autorka zachowuje autonomiczną postawę wobec problematyki podejmowanej w opowieści. Jak twierdzi Jacek Łukasiewicz, jest to postawa wyrażająca intencję zrozumienia i porozumienia z dziedzictwem kulturowym przodków: „Zapewne jedną z głównych zawartych w tej książce nauk jest: zrozumieć innych. Zrozumieniu sprzyja wiedza, czytanie, ogólna kultura, znajomość języków. Ale właśnie na styku religii, poczuć narodowych, identyfikacji społecznych widać, jak bardzo zrozumienie bywa trudne”⁸. Dodajmy: zrozumienie nie musi oznaczać wyrozumiałości. (Z)rozumienie sprzyja jednak interpretacji, a w tym przypadku takiej, w której interpretujący poznając i wyjaśniając przeszłość, zarazem świadczy o niej własną pamięcią i doświadczeniem. Stąd nie dziwi, że *Europa w rodzinie* zostaje określona jako pamiętnik o cechach świadectwa⁹ i jest postrzegana jako tekst o charakterze wspomnieniowym, stanowiący rodzaj dyskursu historycznego i literackiego zarazem¹⁰. Gdyby spytać

⁴ M. Czapska, *Słowo wstępne*, [do:] tejże, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, wstęp A. Zagajewski, Kraków 2014, s. 13.

⁵ Tamże.

⁶ Podobnie E. Siekielewska, *Koloryt wielkich nazwisk*, „Twój Styl” 1994, nr 3, s. 11; J. Tomkowski, *Europa w rodzinie*, „Przegląd Katolicki” 1989, nr 45/46, s. 6; J. Kwiatkowski, *O Marii Czapskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 33, s. 3; G. Guitard-Auviste, *Cent ans d’histoire europeene a travers le destin d’une famille*, „Le Monde” 1972, z dn. 25 VIII – przeł. A. Tarczewski; M.K. Pawlikowski, *Europa w rodzinie*, „Nowy Żurnal” 1971, t. 104 (IX); M. Krakowiak, *Rodzina jako środowisko kultury (na przykładzie „Europy w rodzinie” Marii Czapskiej)*, [w:] *Ku antropologii rodziny*, red. i wstęp L. Rożek, „Prace Interdyscyplinarne”, t. 7, Częstochowa 2009, s. 165.

⁷ A. Bojarska, *Jaśniepanienka*, „Gazeta Wyborcza” 1989, nr 91, s. 8.

⁸ J. Łukasiewicz, *Zrozumienie*, „Odra” 1990, nr 3, s. 99.

⁹ P. Ariès, *Wstęp*, [do:] M. Czapska, *Europa w rodzinie*, wstęp P. Ariès, posłowie K.A. Jeleński, Warszawa 1989, s. 5.

¹⁰ A. Zagajewski, *Wstęp*, [do:] M. Czapska, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, s. 5. Por. I. Pastyk, *Narratywizowanie przeszłości: między literaturą a dokumentem. Pamiętniki polskiego wychodźstwa na przykładzie „Europy w rodzinie” Marii Czapskiej i „Na przełomie epok” Józefa*

o kryterium prawdy, odpowiedź mogłaby brzmieć, że jest nią prawdziwość świadectwa i doświadczenia piszącej.

Trzeba mieć na uwadze jeszcze jeden fakt, mianowicie: Czapska dokumentując przeszłość rodu, nie tylko bazuje na swojej pamięci; więcej – w początkowej części utworu większość stanowią relacje historyków o jej przodkach. Jak napisze Andrzej Vincenz:

książka Czapskiej nie jest pamiętnikiem uzupełnionym przez dokumenty, raczej odwrotnie, z tą jednak różnicą, że dokumenty są tutaj „przekazami” świadków już nieżyjących, ale znanych autorce z tradycji rodzinnej, a więc znowu z ustnego przekazu, odpowiednio komentowanymi, uzupełnianymi i „poprawianymi”¹¹.

Na tej podstawie można sądzić, że tekst jest swoistym konglomeratem tekstów, wynikających z pieczołowitego gromadzenia danych o przeszłości, pokazujących jednakowoż określone ujęcia i punkty widzenia na dany temat (wydarcie, postać itp.). Te pojedyncze teksty „służą” opowieści rodzinnej, urozmaicają ją, niejako także obiektywizują – wszak miejscami mamy do czynienia z mozaiką cytatów, a nie jednostopniową, litą narracją odautorską.

Czapska nazwie *Europeę...* „kroniką” (my dodajmy: kroniką rodu arystokratycznego), tym samym usytuuje swoją historię w przestrzeni pisarstwa historycznego. Siadłszy do lektury, czytelnik dostrzeże, że tekst ten jest rodzajem literackiej sylwy współczesnej – w rozumieniu jakie proponuje Ryszard Nycz¹², zatem nieco upraszczając: tekstem gatunkowo i formalnie niejednorodnym. Kronika rodzinna Czapskiej zdaje się skupiać w sobie cechy kroniki rodu arystokratycznego, ale też powstającej w sposób nieco przygodny szlacheckiej księgi domowej/rodzinnej (*silva rerum*), skupiającej różnorodne treści tworzące swoisty „las rzeczy” – zatem nawiązuje do szczególnego rodzaju rękopiśmiennego pamiętnika szlacheckiego zawierającego informacje o pochodzeniu rodziny, ale też szczegóły z życia codziennego ziemian i wszelkie najróżnorodniejsze treści godne zapisu z punktu widzenia autora (sentencje, porady, fragmenty tekstów literackich) odzwierciedlające zwyczajny tok bieżących wydarzeń i spraw domowych. Z tą różnicą, że kronika ta tylko miejscami „udaje” rękopiśmienny zapis „na gorąco”, czyli taki, który nie uwzględnia twórczej kreacji w zakresie komponowania. W istocie treści zawarte w kronice Czapskiej zdają się starannie zaplanowane, a np. sentencjonalnie brzmiące fragmenty tekstów literackich, które w *silva rerum* stanowiłyby najprawdopodobniej wpis wyjęty spod reguł kompozycyjnych, dookreślają tu treści biograficzne, którym towarzyszą. Także familiarno-dokumentarny charakter tej kroniki rodzinnej wskazuje na jej synkretycz-

Godlewskiego, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2009, z. (II)/11, red. S. Kossowska, M.A. Supruniuk, Toruń 2009, s. 110–122.

¹¹ A. Vincenz, *Maria Czapska – historyk i pisarz*, rkps Pol., 1986/1987, 29,5×21 cm, 30 k.; masyzynopsis z uwagą Józefa Czapskiego o tym, że autorem owego tekstu jest Andrzej Vincenz, s. 18. Zbiory MNK w Krakowie – Archiwum Marii i Józefa Czapskich, sygn. MNK 2474.

¹² Por. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, wyd. 2, Kraków 1996.

ny charakter. *Europa w rodzinie* przybiera taką formę opowieści, w której styl kronikarski splata się z indywidualizowanym dyskursem pamięci. Zawiera ona bowiem elementy mogące zainteresować historyka, gdyż autorka dość obficie dokumentuje dzieje rodu, a przy tym tworzy swoiste zaplecze faktograficzne w postaci nawiązań do historii powszechnej, będącej tłem dla tej rodzinnej (np. informacje pokazujące uczestnictwo poszczególnych przodków w historii Europy – w związku z tym może posłużyć jako swoista mikrohistoria), z kolei potraktowana wyłącznie jako literatura dokumentu osobistego stanowi np. źródło informacji na temat świadomości kulturowej autorki oraz społeczności, z której się wywodzi, nadto stanowi dokument jej świadomości literackiej. Przypomina się przy tej okazji refleksja Jurija Łotmana, że dany tekst „realizując pewną więź kodów artystycznych tradycji (z językiem naturalnym na czele) – jednocześnie «naucza» w procesie lektury swego własnego niepowtarzalnego kodu, projektuje swoją własną i sobie tylko właściwą *langue*”¹³.

Czytana z tej perspektywy kronika Czapskiej, będąc po pierwsze niepowtarzalną realizacją gatunku kroniki rodu arystokratycznego, staje się też swoistym *langue* dla opowiedzenia przeszłości swojego rodu, zupełnie innym niż by mogła być (hipotetycznie) naukowa historia jej rodziny. Kontynuując takie myślenie, można byłoby tekst Czapskiej potraktować jako swego rodzaju apokryficzną formę historiopisarstwa, w ujęciu, jakie proponuje Małgorzata Medecką:

Apokryfami współczesnymi nazywane bywają zarówno teksty, które nawiązują do tematyki biblijnej, jak i takie, które z Biblią nie mają nic wspólnego, wtedy apokryf staje się określeniem metaforycznym odległym od zjawisk pierwotnie związanych z terminem.

Tak rozumiana apokryficzność charakteryzować może całe powieściopisarstwo historyczne, a także biograficzne i autobiograficzne zaklasyfikować jako apokryfy, wszystkie przecież w swoisty sposób przekształcają oficjalną, podręcznikową wersję historii [...]. Apokryficzne okazuje się w myśl tego wszelkie niekanoniczne uzupełnienie „księgi historii” zawartej w dokumentach, naukowych narracjach historycznych, co jest przecież stałą metodą tworzenia, podstawowym elementem poetyki w wymienionych wyżej typach pisarstwa¹⁴.

Inspiracją do mówienia o apokryficzności tekstów o charakterze historiograficznym stał się tytuł utworu Hanny Malewskiej *Apokryf rodzinny*. Małgorzata Medecką w następujący sposób interpretuje tytuł, wiążąc go z definiowaniem historiograficznej apokryficzności:

Apokryficzność określa Malewska kilkakrotnie, tłumacząc się z tytułu. Raz widzi ją w poplątaniu i pozmienianiu historii, to uzasadnienie przyświeca tropieniu zgodności z tzw. prawdą historyczną, rzeczywistymi dziejami rodziny Malewskich i współrodów, co zdaje się nie uwzględnia istotnych aspektów powieści i przypomina skrupulatne tropienie „car-ziela” czy „sen-ziela” wśród flory dawnych kresów Rzeczypospolitej. Innym

¹³ J. Łotman, *Struktura chudożestwiennego teksta*, Moskwa 1970, s. 39, cyt. za: S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 21.

¹⁴ M. Medecką, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Lublin 2007, s. 20–21.

razem apokryficzność wiąże się w komentarzu z nieosobistym zamiarem tekstu, który jest próbą przedstawienia dziejów co drugiego inteligenta w Polsce [...]¹⁵.

Apokryficzność tekstu Malewskiej polegałaby też na zacieraniu bezpośrednich identyfikacji – kryptonimizacji prawdziwych nazwisk – jak również na heterogeniczności gatunkowej i wprowadzeniu do tekstu pseudodokumentów. Badaczka twierdzi, że problematyka powieści niefabularnej Hanny Malewskiej ogniskuje się także wokół samego sposobu pisanie o historii – tym samym Malewska dotyka kwestii metodologii pisarstwa historycznego. Niemal w równym stopniu jak historia rodziny tematem utworu staje się dyskurs metahistoryczny ujawniający się w powieści w komentarzach autotematycznych i skłaniający do namysłu nad zagadnieniami takimi jak: „określanie wartości syntez, uogólnień [...] i konkretów-dokumentów osobistych, wartości świadectw naocznych i «archeologicznej» rekonstrukcji zdarzeń opartej na śladach przeszłości”¹⁶. Byłaby to kolejna cecha swoiście rozumianego „apokryfu”. Andrzej Sulikowski, także badający ten utwór Malewskiej, już wcześniej stawiał pytanie o apokryficzność jej tekstu, wskazując, że ta cecha utworu wynika z tuszowania luk faktograficznych. Zwraca on przy tym uwagę, że literaturyzacja służy Malewskiej do zacierania dokumentacyjnego konkretności:

O jaką apokryfizację chodzi Malewskiej? [...] Tytuł przypomina, że autorka rekonstruuje świat rodzinny na sposób poetycki, bowiem nie może – z braku materiału posługiwać się metodą właściwą dla historiografii naukowej¹⁷.

Tytuł książki Hanny Malewskiej *Apokryf rodzinny* stał się dla Małgorzaty Medeckiej dosyć pojemną formułą genologiczną, pozwalającą na określanie przynależności formalnej tekstów będących odmianą prozy historycznej, a ściślej – dwudziestowiecznej powieści historycznej, które wyłamują się kategorizacjom i uściślającym definicjom teoretycznoliterackim. Kronika rodu Czapskiej, chociaż powieścią nie jest, będąc tyleż tekstem historycznym, ile literaturą, wystawiona na swoistą próbę interpretacji, może być postrzegana jako rodzaj historycznego apokryfu. Zatem takiego utworu, który nie aspiruje do oficjalnej, akademickiej narracji historycznej, i może być/jest widziany jako tekst z tych powodów „niekanoniczny”, niespełniający ściśle wymogów dyskursu naukowego. Czapska rzeczywiście nie uprawia „historii podręcznikowej”, choć jak twierdzą recenzenci *Europy...*, pisząc swoją historię, stawia sobie wymóg uczciwości badawczej, co wyraża się np. w pieczołowitości faktograficznej; w tym, że dba o autentyczność źródeł, raczej unika wypowiedzi metaliterackich w tekście kroniki i nie kryptonimuje tożsamości postaci ani wydarzeń, nie stosu-

¹⁵ M. Medeka, „*Apokryf rodzinny*” Hanny Malewskiej – 1965, [w:] tejże, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Lublin 2007, s. 87.

¹⁶ Tamże, s. 88.

¹⁷ A. Sulikowski, „*Apokryf rodzinny*” po trzydziestu latach, [wstęp do:] H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, wstęp i opracowanie A. Sulikowski, Kraków 1997, s. 20.

je też fikcji literackiej ani zabiegów kompozycyjnych mających na uwadze estetyzację tekstu poprzez grę z konwencją.

Faktem jest jednak, że na podstawie lektury *Europy...* oraz pobieżnego przeglądu opinii zamieszczonych w recenzjach można wysnuć wniosek o prywatnym charakterze tego utworu. Owa prywatność przejawia się nie tylko w indywidualnym stylu narracji, jej warstwie tematycznej (dzieje własnej rodziny), ale także w zindywidualizowanym sposobie konstruowania opowieści. Z uwagi na to, że mamy do czynienia z tekstem zaznaczającym swe pokrewieństwo z literaturą dokumentu osobistego, w której wyraźnie zaznacza się osoba autora w postaci ja mówiącego w tekście, można sądzić, iż „głos” autora (ujmując mniej metaforycznie: intencja autora) ujawnia się również w sposobie „układania” tekstu. Wydaje się zatem, że należałoby *Europę w rodzinie* widzieć także przez pryzmat podejmowanych decyzji pisarskich. Tytułowe pytanie tym bardziej zachęca do tego, by zastanowić się, na ile autorka kroniki rodzinnej pełni rolę służebną wobec przeszłości rodu, a na ile jest wobec niej „panem”?

W kontekście historiografii w ujęciu White’a często przecież mówi się o tym, że pisanie historii zawiera w sobie pierwiastek kreacji już za sprawą samej natury języka, który nie jest przezroczystym tworzywem; podobnie akt komponowania narracji historycznej nie jest czynnością na wskroś wolną od zewnętrznych uwarunkowań, np. składniowych, przyczynowo-skutkowych itd., wszak:

Każda kultura posiada pewien zasób typów fabuł, w ramach których w odpowiedni sposób mogą zostać przedstawione zdarzenia uznane przez jej ważnych członków za ważne dla autowizerunku danej kultury. Żaden rodzaj fabuły nie jest w stanie idealnie opisać zbioru rzeczywistych zdarzeń, mających miejsce w specyficznych ramach czasowo-przestrzennych. W celu ukazania znaczenia danego zbioru zdarzeń – upadku wielkich imperiów, podboju nieznanymi lądów, powstania nowego narodu itd. – narrator musi wybrać z przeszłych zdarzeń takie, które mogą zostać przekształcone, w zależności od przypadku, w elementy dramatu, tragedii, komedii, farsy czy powieści. Poprzez figurację, to znaczy opisanie zdarzeń w ramach jednego lub wielu trybów metaforycznego łączenia i ułożenie ich na linii czasu, z zaznaczonym początkiem, środkiem i końcem, zestaw zdarzeń zostaje wyposażony w kolejność, co pozwala (zmusza) do ujawnienia ich głębokiego sensu etycznego. W historiografii ukazanej w formie narracji fakty nabierają wagi, zdarzeniom nadawane jest znaczenie, a samo znaczenie odnoszone jest do trwałych aspektów kulturowej tożsamości. Na tym polega „praktyczna” praca historii, która jest taka sama, jak praca mitu, z tą jednak różnicą, że materią historii są zdarzenia rzeczywiste, a nie wyobrażone¹⁸.

Warto skonfrontować to spojrzenie z „praktyczną pracą” Czapskiej nad swoim tekstem. Refleksje metaliterackie, towarzyszące pisarce podczas tworzenia kroniki, wskazują na dbałość o to, by nie ujawniać swojej osoby w tekście, by pisać bez egzaltacji, w sposób możliwie bezstronny: „Jak się tego ustrzec we

¹⁸ H. White, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, przeł. J. Burzyński, A. Czarnacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik, A. Ostolski, P. Stachura, E. Wilczyńska, Ł. Zaremba, Kraków 2014, s. 10–11.

własnych wspomnieniach... surowe zobiektywizowanie? – skala porównania? Bogatsze tło opowieści? – to rozczulenie sobą jest wstrętne, czy to sprawa talentu i świadomości? Czy też poziomu moralnego?”¹⁹. Przywołane słowa nie mogą jednak świadczyć o tym, że autorka jest bezstronna – tylko o tym, że pragnie pisać w sposób rzeczowy, bez uczuciowego tonu i afektacji. Nie oznacza to jeszcze, że nie zechce ukazać własnej perspektywy patrzenia na przeszłość swojej wielopokoleniowej i wielokulturowej rodziny.

Wydaje się, że gdyby spojrzeć na kronikę Czapskiej przez pryzmat myśli White’a, można stwierdzić, że z wielu powodów jest ona skazana na fragmentaryczność i subiektywność, np. dlatego, że archiwum, z którego korzysta autorka, stanowi tylko wycinek udokumentowanej wiedzy o rodzinie; materiały archiwalne podczas opracowywania zostają poddane przez nią określonej selekcji, wynikającej chociażby z konieczności ich wkomponowania w tekst; już sam temat ukierunkowuje – pisanie o własnych bliższych i dalszych przodkach determinuje zajęcie określonego stanowiska. Można pytać dalej: np. w jakim stopniu Czapska stosuje niepisana zasadę *De mortuis nil nisi bene* czy pomija niewygodne tematy stanowiące rodzinne tabu? i czy/jaką stosuje strategię pisania?

Sama autorka napisze: „Drogim zmarłym, którzy nas wyprzedzili, poświęcam moją pracę. *Non amittuntur, sed praemittuntur...*”²⁰, dając tym samym – jak można sądzić – wyraz postawy hermeneutycznej, polegającej na znajomości i poszanowaniu dziedzictwa, z którego sama wyrasta. W tym sensie Czapska przyjmuje rolę spadkobiercy określonej kultury, tradycji, a być może także służy pamięci swojego rodu. Z drugiej jednak strony – warto zaznaczyć, że występując w tej roli, pozostawia sobie pewną swobodę pisania kroniki i portretowania przodków: „[...] nie chcę z tego robić żadnej landrynki i będę pisała tak, jak widzę tych ludzi z ich zaletami i wadami”²¹. Nie zamierza tworzyć „rodzinnej mitologii” i rzeczywiście spełnia swój zamiar – portretuje krewnych, nie pomijając w ich wizerunkach wad i niechlubnych epizodów. W ten sposób jawi się w kronice Otto Magnus von Stackelberg, którego Czapska przedstawia, nawiązując do opinii Jeana Fabre’a: „Ten bałtycki dyplomata – pisze o nim Jean Fabre – wrócił z Madrytu, udając hiszpańskiego granda, a z Paryża, pozując na filozofa”²² – tym samym podkreśla kameleonową naturę krewnego. W innym miejscu spotkamy przychylną charakterystykę krewnych ze strony ojca, w tym Franciszka Stanisława Kostki Czapskiego, posła na Sejm Czteroletni, konfederata barskiego, przyjaciela Józefa Wybickiego: „miał opinię światłego obywatela, rzadkiej

¹⁹ M. Czapska, Dziennik L [tom 8], VIII 1964 – 31 XII 1967, s. 32. Wpis datowany na 22 VIII 1965. Z Archiwum Marii i Józefa Czapskich w MNK w Krakowie. Rkps 19×15,5 cm, pol., franc., 1964–1967. Opr. Plpł. K. III+ K81. Sygnatura: MNK 2488.

²⁰ M. Czapska, *Słowo wstępne*, [w]: tejsze, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, s. 14.

²¹ List z dnia 29 II 1968 słany do Janusza Przewłockiego, s. 3, Archiwum Czapskich, sygn. MNK 2386.

²² M. Czapska, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, s. 16.

na owe czasy bezinteresowności”²³. Z własnego punktu widzenia sportretuje gości, mieszkańców Przyłuckiego dworu, np. w jednym z fragmentów poświęconych nauczycielce, pannie Helenè Murè, opisuje ją w następujący, sarkastyczny sposób:

Zwyczajem ówczesnym, dzieci oddawano nie tylko pod opiekę guwernantek, ale pozostawiano je ich władzy, nie wchodząc w szczegóły.

Mademoiselle Murè była osobą jeszcze młodą, ani ładną, ani mądrą, ani gustowną. W Austrii przeszła przez dom książąt Schwarzenbergów i została, prawdopodobnie, polecona naszej matce jako osoba wzorowych obyczajów i bardzo nabożna. Dała tego niezaprzeczane dowody. Brak urody był zapewne dla mamy zaletą, nie wadą kandydatki; jej zawsze czerwonej twarzy, usianej drobnymi pryszczkami, nadawał akcent nos okrągły, nieco poddarty, grube usta oraz bardzo białe zęby. Włosy czarne, proste i natłuszczone dla lepszego porostu, skręcała w szynion na szczycie głowy, szynion z dziurką, co nam nasuwało myśl, że za ten szynion można by ją powiesić²⁴.

W tym miejscu dość zasadne wydaje się pytanie, czy taki wizerunek nie jest zawłaszczaniem biografii? Czy przeciwnie, wynika z prawa do dania własnego świadectwa? Pozostaje jeszcze jedna kwestia, a mianowicie przyjęta konwencja pisania kroniki stanowiącej przy okazji swoistą galerię wizerunków, w której trudno zachować pełnowymiarowy obraz portretowanej postaci. Z konieczności biografia zostaje zredukowana do cech najbardziej wyrazistych, typowych i w tym sensie rzeczywiście w jakimś stopniu zostaje zawłaszczona. Przykłady ukazywania indywidualnej optyki można mnożyć i dotyczą nie tylko sposobu opisywania postaci, ale także poszczególnych sfer egzystencji, np. nauczanie i wychowanie, zwyczaje domowe, relacje między Czapskimi a służbą. Określony sposób spojrzenia na dzieje rodzinne pociąga za sobą konkretną strategię pisania, determinuje ją m.in. doświadczenie historyczne wpisane w biografię Czapskiej i jej przodków, a mianowicie upadek arystokracji. Czapska wielokrotnie daje temu wyraz w swojej historii. Mówi o tym m.in. Jan Tomkowski, który jest zdania, że *Europa w rodzinie* jest „opisem [...] odchodzącego w niepamięć świata”, a dookreślając wypowiedź Kota Jeleńskiego, napisze:

Konstanty Jeleński w posłowie do książki czyni granicą epok rok 1905 – „datę, która zniweczyła «niewinność» czy «normalność» polskiego dworu”. Wolno jednak przesunąć tę cezurę jeszcze o kilka lat. Wybuch I wojny światowej oznaczał kompletne zniweczenie modelu „*europiejskiej rodziny*”, a ponadto – co pokazują choćby *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej – łączył się z kryzysem tradycji rodzinnej w ogóle. Wchodziło na scenę pokolenie „*bezdomych*”, pragnących żyć inaczej niż ojcowie²⁵.

Od wydarzenia związanego z doświadczeniem upadku – od roku 1905 – Maria Czapska rozpoczyna swoją kronikę, a w toku dalszej opowieści przywołuje postaci i wydarzenia, które można włączyć w perspektywę kresu, końca, ale też

²³ Tamże, s. 19.

²⁴ Tamże, s. 192.

²⁵ J. Tomkowski, *Europa w rodzinie*, s. 6.

degradacji społecznej. Z jednej strony autorka odnajduje cechy charakterystyczne każdej utrwalonej w pamięci i opisywanej przez siebie postaci, a z drugiej jednocześnie włącza je w dyskurs schyłku. Przykładem niech będzie sposób portretowania jednego z zakonników:

W Wiazyniu, najbliższym kościele, do którego rodzice jeździli – dawnym majątku Czapskich z wiana Radziwiłłowskiego, następnie Bogdaszewskich – proboszczem był ksiądz Brasewicz, ostatni żyjący na tej ziemi bernardyn [podkr. – E.M.]. Miał szeroko wygoloną tonsurę, otoczoną wianuszkami białych włosów, habit brązowy, przepasany białym sznurkiem, z szerokim szkaplerzem, opatrzonym pelerynką. Przyjeżdżał do Przyłuk jednokonną kałamaszką lub saneczkami, sam powożąc²⁶.

Taka charakterystyka powtórzy się – w innym miejscu Czapska nazwie księdza Dominika Brasewicza „ostatnim bernardynem ziemi mińskiej”²⁷, co może nasuwać skojarzenie z „panatadeuszową” wymową słowa „ostatni”. Ta może nieco ryzykowna interpretacja zyskuje umocowanie w fakcie, że do tradycji romantycznej Czapska chętnie i dość często w *Europie*... nawiązuje, nie pomijając przy tym Mickiewicza właśnie. Także charakterystyka Gabrieli Dźniewiczówny zostaje uzupełniona o znaczący komentarz odautorski:

Do samego końca, do opuszczenia domu, widywałyśmy co niedzielę pannę Gabriellę w kościele i na plebanii. Mieszkała wtedy z siostrą wdową i zajmowała się gospodarstwem, miała małe, czerwone rączki o bardzo miękkiej skórze i paznokcie krótkie, do białości wyskrobane. Wydziedziczone po rewolucji i wygnane z domu, umarły w skrajnym niedostatku, podobno z głodu. Nasz piękny kościół w okresie drugiej wojny światowej był już ruiną o zawalonym dachu, a groby nasze porosły już zapewne darnią, podobnie jak mogiły Łysej Góry, pocerkiewnego przyłuckiego wzgórza [podkr. – E.M.]²⁸.

Przykładów tego rodzaju jest więcej i zasługują na odrębną refleksję. Sygnalizują nostalgiczną optykę, lecz nie jest to tęsknota za określoną formacją społeczno-kulturową, ale jak się wydaje – za przestrzenią rodzinnego domu, „krajem lat dzieciennych” sytuowanym na Mińszczyźnie. Ekspozowanie obrazów odchodzącego świata kresowego ziemiaństwa wiąże się też z poczuciem krzywdy i straty wpisanych w jednostkowe doświadczenie wygnania będącego skutkiem wydarzeń politycznych dezintegrujących egzystencję rodzinną: traktatu ryskiego (1921) kończącego wojnę polsko-bolszewicką, ustalającego wschodnią granicę Polski (m.in. z częścią zachodniej Białorusi bez Mińska) i konferencji jałtańskiej (1945), wyłączającej poza tę granicę tereny dawnych kresów wschodnich. Czapska pisze swoją kronikę w wieku 74 lat, a więc z odległego dystansu czasowego, ale też dystansu mierzonego własnym doświadczeniem II wojny światowej

²⁶ M. Czapska, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, s. 140.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 142.

i okupacji Warszawy, wreszcie z perspektywy emigrantki – mieszka w podparyskim Maisons-Laffitte, w siedzibie Instytutu Literackiego.

Będąc kronikarką dziejów swojej rodziny, Maria Czapska równolegle staje się niejako depozytariuszką, opiekunką i „panią” tych dziejów – począwszy od momentu powzięcia decyzji o ich utrwaleniu, gdyż to od niej jako autorki kroniki zależy wizja przeszłości rodu. Idąc tym tropem, relację zależnościową można dostrzec w każdym dyskursie jakkolwiek odnoszącym się do rzeczywistości, w tym w dyskursie historiograficznym. Widać to już na poziomie warsztatu pisarza-historyka. Dominacja autora przejawia się w wyborze i hierarchizacji informacji, konkretnych decyzjach pisarskich, w określonym sposobie użycia języka i strategii fabularnych czy tropologicznych. Z chwilą, gdy udziałem narracji historycznej staje się osobiste doświadczenie autora, traci on swój obiektywny i bezstronny charakter. Słowem, Czapska pisze własną historię swojej rodziny. Tylko czy to wyklucza „służebną” rolę kronikarza wobec przodków?

Wydaje się, że niekoniecznie. Być może właśnie nieaspirowanie do oficjalności i obiektywizmu, do stworzenia za wszelką cenę całościowej opowieści czyni tę historię właśnie wiarygodnym przekazem czyjegoś doświadczenia? Czapska od początku utworu nie kryje, że jej kronika będzie fragmentaryczna, że przedstawi raczej niepełny obraz rzeczywistości, ale przez nią zaświadczony. Nie tuszuje też tego, że zaprezentuje własną optykę – czego potwierdzeniem jest tekst kroniki. Uprzedza niejako czytelnika o strategii pisarskiej, na którego spada obowiązek wrażliwej, a nawet czujnej lektury, być może nawet nieco podejrzliwej – ze względu na stosowane przez pisarkę skróty myślowe. Wymaga znajomości historii i czasami dookreślenia tożsamości postaci – pisarka nie pseudonimuje, ale też zakłada, że czytelnik na podstawie skąpych nieraz danych sam przywoła szerszy kontekst historyczny dla przywoływanych postaci – niekiedy jest to warunek *sine qua non* dla zrozumienia danego fragmentu opowieści. Czy to dowód zawarcia niepisanego paktu z czytelnikiem? Autorskie „panowanie” nad narracją daje pewną swobodę, ale uprawnia też do tego, by móc sytuować siebie względem opisywanej historii i względem jej odbiorcy w sposób podmiotowy. Uprawnia zatem do tego, by pozwolić sobie na własny – w konsekwencji jednostronny obraz, ale także do tego, by dać okazję do jego weryfikacji. Kontekstowa lektura *Europy w rodzinie* pozwala na poszerzenie optyki proponowanej przez autorkę i bliższe poznanie jej rodzinnej historii, bez zawłaszczania jej przez jakiekolwiek autorskie intencje czy ograniczający dyskurs. Czapska zaprasza czytelnika do dialogu? Wydaje się, że proponuje. W ten sposób, jak się wydaje, odsłania się dialektyka służenia i panowania, a tym samym wyraźniej ujawnia się rola Czapskiej historyka-pisarza jako „sługi” pamięci swoich krewnych. Być może w tym tkwi siła jej służby?

Bibliografia

- Ariès P., *Wstęp*, [do:] M. Czapska, *Europa w rodzinie*, wstęp P. Ariès, posłowie K.A. Jeleński, Warszawa 1989.
- Balbus S., *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opaczki, Warszawa 2000.
- Bojarska A., *Jaśniepanienka*, „Gazeta Wyborcza” 1989, nr 91.
- Czapska M., *Dziennik L* [tom 8], VIII 1964 – 31 XII 1967. Rkps pol., franc., 1964–1967, 19×15,5 cm. Opr. Płpł. K. III+ K81, sygn. MNK 2488.
- Czapska M., *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, wstęp A. Zagajewski, Kraków 2004.
- Czapska M., List z dnia 29 II 1968 do Janusza Przewłockiego. Archiwum Czapskich, sygn. MNK 2386.
- Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978.
- Guitard-Auviste G., *Cent ans d'histoire europeene a traverse le destin d'une famille*, „Le Monde” 1972, z dn. 25 VIII.
- Krakowiak M., *Rodzina jako środowisko kultury (na przykładzie „Europy w rodzinie” Marii Czapskiej)*, [w:] *Ku antropologii rodziny*, red. i wstęp L. Rożek, „Prace Interdyscyplinarne”, t. 7, Częstochowa 2009.
- Krupa B., *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, Kraków 2006.
- Kwiatkowski J., *O Marii Czapskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 33.
- Łukasiewicz J., *Zrozumienie*, „Odra” 1990, nr 3.
- Medecka M., *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Lublin 2007.
- Patyk I., *Narratywizowanie przeszłości: między literaturą a dokumentem. Pamiętniki polskiego wychodźstwa na przykładzie „Europy w rodzinie” Marii Czapskiej i „Na przełomie epok” Józefa Godlewskiego*, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2009, z. (II)/11, red. S. Kossowska, M.A. Supruniuk, Toruń 2009.
- Pawlikowski M.K., *Europa w rodzinie*, „Nowy Żurnal” 1971, t. 104 (IX).
- Nora P., *Między pamięcią i historią: „Les lieux de memoire”*, przeł. P. Mościcki, [w:] *Tytuł roboczy: archiwum. Nr 2*, red. A. Leśniak, M. Ziółkowska, Łódź 2009.
- Pomian K., *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006.
- Ratajczakowa D., *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6.
- Siekielewska E., *Koloryt wielkich nazwisk*, „Twój Styl” 1994, nr 3.
- Sulikowski A., *„Apokryf rodzinny” po trzydziestu latach*, [wstęp do:] H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, wstęp i opracowanie A. Sulikowski, Kraków 1997.
- Tomkowski J., *Europa w rodzinie*, „Przegląd Katolicki” 1989, nr 45/46.

- Vincenz A., *Maria Czapska – historyk i pisarz*, rkps Pol., 1986/1987, 29,5×21 cm, 30 k.; maszynopis z uwagą Józefa Czapskiego o autorstwie tego tekstu przez Andrzeja Vincenza, zbiory MNK w Krakowie – Archiwum Marii i Józefa Czapskich, sygn. MNK 2474.
- White H., *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, przeł. J. Burzyński, A. Czarnacka, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, E. Kledzik, A. Ostolski, P. Stachura, E. Wilczyńska, Ł. Zaremba, Kraków 2014.

Sługa i pan? Refleksja interpretacyjna o *Europie w rodzinie* Marii Czapskiej

Streszczenie

Artykuł dotyczy książki *Europa w rodzinie* Marii Czapskiej, która jest szczególnego rodzaju narracją historyczną – kroniką rodu arystokratycznego. Jest to tekst gatunkowo i formalnie niejednorodny, bo Czapska nie uprawia „historii akademickiej”, chociaż podczas pisania rodziny wymaga od siebie uczciwości badawczej, dba o autentyczność źródeł, nie stosuje też fikcji literackiej ani zabiegów kompozycyjnych służących estetyzacji tekstu, ani gry z konwencją. Mimo to Czapska ukazuje historię rodziny w indywidualny sposób, z własnego punktu widzenia, na tle historii powszechnej. Powstaje pytanie, czy autorka jest „sługą” pamięci rodzinnej, czy jako autorka kroniki jest raczej jej „panem”.

Słowa kluczowe: interpretacja, pisarstwo historyczne, literatura i historia, Hyden White, Maria Czapska.

Servant and a Master? About Interpretation of *A Family of Central Europe* by Maria Czapska

Summary

The article shows that *A Family of Central Europe* by Maria Czapska can be read as a special kind of historical narrative – a aristocratic family chronicle. This is the formally heterogeneous text, because Czapska does not practice academic history”, nonetheless when she is writing a family chronicle, she requires from each other integrity of research, ensures the authenticity of the sources, etc. and doesn't play with the convention. Despite this Czapska tells the story of a family in an individual way, from her private point of view, on the background of universal history. The question is whether the author is a “servant” of family's memory or as the author of chronicles is rather a “master” of family's history.

Keywords: interpretation, historical writing, literature and history, Hyden White, Maria Czapska.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.07>

Bartosz MAŁCZYŃSKI

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Służyć dobrej sprawie. Poezja i dobroć we współczesności (prolegomena)

Już czas ukochać wieczór z tamtej strony rzeki,
I zmarłego sąsiada ogród niedaleki,
I ciemność, co, nim duszę sny do snu uprzątną,
Żywi nas po kryjomu dobrocią pokątną.

Bolesław Leśmian

1

W szkicu *Abyście*, opublikowanym na wstępie antologii poetyckiej *Za progiem wyboru* z 1969 roku, Edward Stachura w ten sposób uzasadniał efekty dokonanej przez siebie selekcji wierszy nadesłanych do rocznika:

Wrażliwość, a zwłaszcza wyobraźnia nie są wśród poetów rzadkim zjawiskiem. Dużo rzadszym jest własny, niezapożyczony styl. A coraz rzadszym zjawiskiem wśród poetów, i nie tylko, jest dobroć, bez której w poezji, i nie tylko, nie ma największych osiągnięć. Bo tu nie wystarczy sama inteligencja. Woda zdatna do picia to jest bardzo dużo, a na pustyni nie ma drogocenniejszej rzeczy. [...] Więc dobroć. Kupcom, handlarzom i innym ludziom wiadomego rodzaju ona jest może niepotrzebna, przeszkadza w prowadzeniu interesów, konszachtów i w wypowiedaniu wojny, ale u poety to powinna być jedna z pierwszych jego cech¹.

Nie piękne zdania zatem, jak chcieli tego Awangardyści, nie sama wrażliwość, wyobraźnia czy inteligencja przesądzają, według autora *Fabula rasa*, o wartości i znaczeniu poezji. W centrum swego światopoglądu poetyckiego,

¹ E. Stachura, *Abyście*, [w:] *Za progiem wyboru*, red. J. Leszin-Koperski, Warszawa 1969, s. 14–15. Ten cenny trop zawdzięczam Annie Małczyńskiej, autorce książki *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014.

zawierającego komponent normatywny, stawia on dobroć, bez której „nie ma największych osiągnięć” i którą w innym miejscu – w pierwszorzędnej powieści *Siekierzada albo zima leśnych ludzi* z 1971 roku – nazywa „legendarną”, przypisując jej atrybut unikatowości. W tym ujęciu dobroć stanowi cnotę niedzisiejszą, mityczną, ukrytą za mgłą współczesnych realiów. Określenie „słynnej legendarnej dobroci” pojawia się dwukrotnie w dociekaniach głównego bohatera *Siekierzady*, Janka Pradery, który usilnie rozważa, za sprawą czyjej troskliwości został on podczas snu przykryty „dobrą pierzyną” i pogłaskany po czole². Kilka miesięcy przed śmiercią Stachura scharakteryzował siebie jako dobrego człowieka, „może aż nawet nienormalnie dobrego”³. W późnym dziele *Oto* pisał o sobie: „najłagodniejszy z ludzi”, który „odkrył, że jest Bestią”, a ponadto w tym samym tekście sformułował prostoduszną w wyrazie i postulatywną w przesłaniu definicję dobroci wcielonej:

Być dobrym dla dobrych
i być tak samo dobrym dla tych, którzy nimi nie są
– oto człowiek-sama-dobroć⁴.

2

Latem 1942 roku Tymoteusz Karpowicz przepisał odręcznie do zeszytu w linie kilkanaście wierszy, w tym poemat o randze psalmu, zatytułowany *Modlitwa żniwiarzy*⁵. Za dominantę tego przekazu należy uznać powtórzoną dwukrotnie, na początku kolejnych segmentów utworu, eksklamację „Będziemy dobrzy!”, wybrzmiewającą na prawach obietnicy czy też przyrzeczenia złożonego przed Bogiem. Podmiot wiersza, zwracający się w imieniu żniwiarzy zapatrzonych w twarz Najwyższego i pragnących odczuć Jego bliskość, wyznaje, że mimo zmęczenia nie zrezygnuje z wysiłku, pożytecznego i służebnego wobec innych, co uzyskuje pełnię wyrazu w końcowej partii modlitwy:

Nim na kosach położysz swój zachód, daj nam plonów uzbierać taką ilość
By już więcej na wieki wszystkim ludziom żać nie było trzeba
A żyli beztrosko i bez żadnych pragnień
Nie tarzali się w tęsknoty pożarze
Mieli pogodną skroń
Bez śladu cierpień

Realizacja etosu pracy na rzecz ludzkości, towarzyszącego Karpowiczowi przez całe dekady i skłaniającego go w późniejszej fazie twórczości do egzorcyzmowania

² Tenże, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa 1971, s. 71–75.

³ Tenże, *Pogodzić się ze światem*, „Twórczość” 1980, nr 1, s. 67.

⁴ Tenże, *Oto*, „Twórczość” 1980, nr 1, s. 15, 26.

⁵ T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 4, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2013, s. 61–62. Zmienioną (niemal nie do poznania) wersję tego utworu opublikował poeta w debiutanckim tomie *Żywe wymiary*, Szczecin 1948, s. 55–56.

siebie oraz poszukiwania porządku moralnego⁶, ma w tym ujęciu stanowić warunek przezwyciężenia egoizmu, a w konsekwencji otwarcie drogi powrotnej do raju utraconego, nazywanego w poemacie „niebieskim gospodarstwem”. W utworze po-brzmiewa echo ewangelicznej opowieści św. Jana, przedstawiającej Jezusa Chrystusa, który przypomina swoim uczniom o konieczności prowadzenia żniw i zbierania „plonu na życie wieczne” (J 4, 35–38). Bohater *Modlitwy żniwiarzy* dystansuje się od pychy oraz oschłości, na które nie ma miejsca w jego sercu. Nieprzypadkowo wspomina się tutaj właśnie o sercu, którego czystości i prostoty (ale również za-twardziałości i dwoistości) dotyczy tak wiele psalmów Króla Dawida. Poszukiwane przez autora *Odwróconego światła* prawo moralne stanowiło w istocie równoważ-nik „etyki pierwotnego człowieka, opartej na nakazach serca” czy też odpowiednik „starej prawdy serca”⁷, którą można w tym kontekście potraktować jako synonim „słynnej legendarnej dobroci” z rozmyślań i tęsknot bohatera *Siekierzady*.

W grudniu 1973 roku Karpowicz w imieniu własnym i żony Marii skierował do swego niemieckiego przyjaciela Heinricha Kunstmanna i jego małżonki Ger-trudy życzenia bożonarodzeniowe o następującej treści:

Jak co roku przełamujemy się z Państwem wigilijnym opłatkiem. Niech Wasza *Stille Nacht* i nasza *Cicha noc* brzmi jednocześnie w naszych uszach i sercu. Bądźcie dla siebie do-brzy tego wieczoru i na zawsze, i pomagajcie nam być również dobrymi dla siebie. Bo prawdopodobnie dobroć będzie jedyną monetą ziemską, którą będzie można zabrać ze sobą do wieczności⁸.

Uwagę zwraca obecność przysłówka „prawdopodobnie”, który sugeruje, iż me-tafizyczna teza wyrażona pod koniec listu wynika z domniemania zakorzenionego w doświadczeniu egzystencji, a także w refleksji artystycznej i naukowej. Tezę tę da się odczytać w ten sposób: „Wiele wskazuje na to, że dobroć będzie jedyną monetą ziemską, którą będzie można zabrać ze sobą do wieczności”. Sądzę, że Karpowicz podpisałby się pod konstatacją Emmanuela Lévinasa mówiącą, iż śmierć nie posiada na tyle dużej władzy, aby pozbawić dobroć sensu⁹ i aby wyczerpać czas jej obowią-zywania. Francuski filozof twierdził ponadto, że dobroć pozwala człowiekowi „nie być ku śmierci”¹⁰, otwierając możliwość przekroczenia własnej skończoności.

⁶ Piszę o tym szerzej we *Wstępie* do: T. Karpowicz, *Utwory poetyckie (wybór)*, wstęp i oprac. B. Małczyński, Wrocław 2014 (podrozdziały: *Sens struktury ewangelicznej, W poszukiwaniu porządku moralnego, Pielgrzym prawdy*). W rozmowie z Ryszardem Sawickim poeta stwierd-ził, że „sztuka pragnie pomóc człowiekowi w stawianiu się lepszym”, a także wyznał: „Kiedy pisałem swoje *Odwrócone światło*, zdawało mi się, że opuszcza mnie jakieś zło” – T. Karpo-wicz, *Twórcza negacja. Rozmowa o poezji*, „Wieloczas” 1983, nr 1/2, s. 59.

⁷ Tenże, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie*, t. 5, red. J. Bujnowski, Londyn 1988, s. 83 oraz *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976, nr 12, s. 54.

⁸ Heinrich Kunstmann – Tymoteusz Karpowicz. *Listy 1959–1993*, oprac. M. Zybura, Wrocław 2011, s. 246.

⁹ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skar-ga, przekład przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 285.

¹⁰ Tamże, s. 299.

Karpowicz w swej amerykańskiej samotni w Oak Park z oddaniem i wiarą w sens pracy studiował dzieła z obszaru literatury, sztuki (zwłaszcza muzyki i malarstwa), filozofii oraz rozmaitych nauk, aby tą drogą dotrzeć – jak to wyraził w 1993 roku – do ostatecznego „wzoru dotyczącego prawdy życia”, do „ogólnej formuły życia”, która dałaby się jednoznacznie wyrazić¹¹. Zaryzykuję w tym miejscu hipotezę, iż „ogniskiem” tym (tudzież „ogniskową”) była właśnie dobroć, tyle że poeta, uwikławszy się bez reszty w batalię antynomii i paradoksów spod znaku trudnego lasu, odwróconego światła i nierozwiązywalnej przestrzeni, mógł nie spostrzec z wnętrza labiryntu, że odkrycie to miał już właściwie dokonane za sprawą *Modlitwy żniwiarzy* oraz debiutanckiego wiersza *Mosty* z 1941 roku, gdzie mowa jest o niestrudzonej pracy budowniczego, podejmowanej na przekór złu czynionemu przez „ślepych ludzi” oraz wbrew ich nikczemności rujnującej fundamenty wspólnoty¹². Dodajmy, że na początku lat czterdziestych XX wieku autor *Dojrzałych kłosów* był obeznany z twórczością Cypriana Kamila Norwida, a tom *Vade-mecum* do końca pozostawał w kręgu jego najważniejszych lektur. W konkluzji artykułu *Pielgrzym i jego veritas* Karpowicz odnotował, iż za sprawą frazy, pochodzącej z wiersza *Do Bronisława Z.* („Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, / Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...”), Norwid „rozszyfrował enigmę przyszłości człowieczeństwa, sposobu jego ocalenia”¹³.

3

Według Tymoteusza Karpowicza wiele zdaje się wskazywać, iż na tamtą stronę rzeki będzie można zabrać ze sobą obol dobroci, wymienialny przypuszczalnie na dywidendy zbawienia. Inaczej ujmował to Tadeusz Różewicz w niezatytułowanym utworze z 1989 roku:

Czas na mnie
czas nagli

co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic¹⁴

¹¹ M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 68–69.

¹² T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 4, s. 7–8.

¹³ Tenże, *Pielgrzym i jego veritas*, [w:] *Norwid bezdomny. W 180. rocznicę narodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002, s. 68. Karpowicz ów fragment skomentował także w eseju *Z przechadzki w śnie Prometeusza*, „Pomosty” 2001/2002, t. 6/7, s. 32. Na istotne znaczenie pojęcia „intencji serca”, występującego z inspiracji biblijnej w poezji Norwida, wskazywał J. Leociak, *Norwidowska etyka mowy*, „Ethos” 1992, nr 20, s. 94–96.

¹⁴ T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 18–19.

W wierszu tym, zaliczanym do arcydzieł polskiej liryki, odsłania się znamienność dla poezji autora *Plaskorzeźby* pierwiastek pesymizmu, o którym wielokrotnie pisali i dyskutowali badacze i krytycy. Odznacza się on sceptyczną wiarą w istnienie rzeczywistości pozaempirycznej, ale nierzadko dotyczy także realiów życia społecznego. We wstępie do zbioru *Matka odchodzi*, wydanego w 2000 roku, Różewicz rozważał między innymi, czy poeta może być „człowiekiem bez serca”, którego słowa „wypełnione nienawiścią trupim jadem wybuchają rozszarpują miłość wiarę i nadzieję”. W tekście znajdujemy ponadto dość radykalną diagnozę współczesności przełomu XX i XXI wieku, osadzoną w pełnym goryczy dialogu z Norwidem:

wiem, że te moje żebracze treny pozbawione są „dobrego smaku”...
i wiem, że z rzeczy świata tego zostanie... co zostanie?!

Wielki genialny śmieszny Norwid powiedział:

Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: *poezja* i *dobroć*... i więcej nic...

Wielki Don Kichocie! Zostało Nic. I jeśli my ludzie nie pójdziemy po rozum do głowy i nie zagospodarujemy tego rosnącego Nic to... to co?! powiedz, nie bój się! co się stanie... zgotujemy sobie takie piekło, na ziemi, że Lucyfer wyda nam się aniołem, wprowadzie aniołem upadłym, ale nie pozbawionym duszy, zdolnym do pychy ale pełnym tęsknoty za utraconym niebem pełnym melancholii i smutku... polityka zamieni się w kicz, miłość w pornografię, muzyka w hałas, sport w prostytutkę, religia w naukę, nauka w wiarę¹⁵.

W tym samym 2000 roku Różewicz napisał wiersz *Brama*¹⁶, rozpoczynając go słowami zaczerpniętymi z *Boskiej komedii*: „Porzućcie wszelką nadzieję, którzy tu wchodzicie”. W utworze zachęca, z właściwym sobie gorzkim przekąsem, aby nie obawiać się piekła, ponieważ zostało już ono „zdemontowane” oraz „zamienione w alegorię”. Co zatem kryje się za tytułową bramą? Nie ma tam i nigdy nie będzie „ani dobra ani poezji”. Według poety dokona się i spełni „raz jeszcze to samo”:

kamień
na kamieniu
na kamieniu kamień
a na tym kamieniu
jeszcze jeden
kamień

W pejzażu ruin i zwalisk odbywa się oczekiwanie na sąd ostateczny. Obraz ten daje się hipotetycznie skonkretyzować i uzupełnić przy pomocy fragmentu *Dialogu w ciemności* Władysława Sebyły z 1933 roku¹⁷, gdzie czytamy o apoka-

¹⁵ Tenże, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 9, 12.

¹⁶ Tenże, *Nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 31–33.

¹⁷ W. Sebyła, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981, s. 133–136.

liptycznej nocy, zapadającej nad światem, podczas której wszystkie słowa potwornieją, a czyny i rzeczy giną pod naporem cyrkulującego mroku: „Nocą budujemy ze słów katedry, które kiedy w nie uderzyć ręką, okazują się złomami nagich i jałowych skał. Noc świata”. W rozmowie Hamleta z Don Kichotem padają fundamentalne pytania o znaczenie słów takich, jak dobro i prawda. Książę poucza i przestrzega Rycerza Smętnego Oblicza, aby nie budował niczego na słowach, gdyż są to jedynie „zamki na lodzie, które rozłyną się we mgle, skoro wstawisz w nie jedną rzeczywistą cegłę”. Ponieważ Don Kichot nie potrafi pogodzić się z nominalistyczną filozofią Hamleta, unicestwia go, pogłębiając w sobie doznanie obłędu oraz poczucie iluzji i niepewności.

Zamiast poezji i dobroci – otchłanne, ludożerne Nic, wyłaniające się z semantycznego zamętu, równające z ziemią wzniosłe gmachy wartości i przeobrażające je w obszary martwoty. Taka jest kasandryczna prognoza Tadeusza Różewicza, odnosząca się oczywiście do potencjalnych perspektyw dla naszej kultury. Ryszard Przybylski w swym komentarzu zauważył, że wiwisekcja, w której centrum umiejscowił poeta pojęcie „Nic”, pozwoliła „rozpoznać ciężką chorobę cywilizacji: degradację myślenia i mowy”:

Nic wygląda na nieuchwytną, ale wszechobecną siłę, która zniewoliła życie publiczne społeczeństw. Trywialność przeniknęła świat, toteż wszystko, co czyni współczesny człowiek, nawet wloty jego technicznego geniuszu, stało się parodią tworzenia. [...] To nawet nie jest dekadencja. To jest cywilizacja już po gniciu. Ustabilizowana pustka¹⁸.

Mając na względzie ów negatywny kontekst, nie sposób jednakże pominąć silnie rezonującej w twórczości Różewicza „tęsknoty za jednoznacznym porządkiem moralnym”¹⁹, którą należy traktować jako biegun koncentracji sensów nieodzownych dla rozumienia całości tegoż dzieła. W moim przekonaniu jest to biegun zasadniczy, choć reprezentowany przez mniejszą liczbę utworów, powstałych głównie w latach pięćdziesiątych i pozostających w pewnej mierze pod wpływem bieżących tendencji socrealistycznych. W wierszach tych autor *Niepokoju* eksponuje rolę i znaczenie poetów w powojennym procesie restytucji struktury aksjologicznej. W pierwszej części liryku o wymownym tytule *Poetyka* z 1951 roku czytamy:

Czysty jest śpiew
poety
który służy
dobrej sprawie

On mija cmentarzyska
słów i obrazów
[...]
dotyka serc i rzeczy²⁰

¹⁸ R. Przybylski, *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 174.

¹⁹ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10, s. 35.

²⁰ T. Różewicz, *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1952, s. 5.

W nawiązaniu do *Hymnu o miłości* św. Pawła poeta ostrzega, że pieśń pozbawiona miłości jest martwa oraz że „rozpadają się słowa / którym odjęto miłość”. Miłość jest więc tutaj interpretowana jako rodzaj spoiwa czy też międzysłownia, umożliwiającego poezji (ale i mowie ludzkiej w ogóle) zachowanie żywotnej więzi z desygnowaną rzeczywistością oraz ze wspólnotą komunikujących się indywiduów. W podobnym duchu utrzymany jest wiersz *Odpowiedź*, opatrzony przez Różewicza mottem z poematu Johanna Wolfganga von Goethego, zatytułowanego początkowo *Człowiek (Der Mensch)*, a ostatecznie *Boski pierwiastek (Das Göttliche)*. Przekład Jarosława Iwaszkiewicza oddaje ów fragment następująco:

Bądź, człowieku, szlachetny,
Uczynny i dobry!
Gdyż to jedynie
Odróżnia ciebie
Od innych istot,
Które znamy²¹.

W dalszej części utworu Goethego znajdujemy pochwałę „nieznanych wyższych istot”, których obecność człowiek zaledwie przeczuwa i które powinien naśladować, czyniąc ze swego życia egzemplum pożytku oraz dobroci. Różewicz przyswaja tę humanistyczną myśl i w odpowiedzi snuje refleksję o introwersyjnych żądaniach poezji, którym przeciwstawia otwartość i bezpośredniość „ludzkich uczuć”:

Jeśli poezja żąda
melancholii i odosobnienia
wyrzeczenia
i rozpacz
odrzuć ją
Czy miłość do żony
miłość do dziecka
któremu kupuję
małe ubranko
troska o matkę
czy te ludzkie uczucia
zabijają poezję²²

Liryka Tadeusza Różewicza pełna jest ambiwalencji, rozterek i rozdarć, pęknięć i ran, odniesionych w walce o człowieka i Boga, która w jednym z późnych wierszy została nazwana „siedemdziesięcioletnią wojną religijną”²³. Już w XXI wieku poeta miał wyznać: „tym, co mnie w życiu najbardziej interesuje

²¹ J.W. Goethe, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Poezje, pisma estetyczne i autobiograficzne*, wybór, wstęp i oprac. S.H. Kaszyński, Poznań 2002, s. 54. Te same słowa przywołał Czesław Miłosz na początku tomu *Nieobjęta ziemia* z 1984 roku.

²² T. Różewicz, *Pięć poematów*, Warszawa 1950, s. 27.

²³ Tenże, *Ostatnia wolność*, Wrocław 2015, s. 6.

i co wielokrotnie rozważam, jest modlitwa *Ojcze nasz*, modlitwa dana nam przez Jezusa. I co ona dla mnie znaczy²⁴. W wierszu *Rok 1939* Różewicz pisał: „szukam cmentarza / gdzie nie powstanę z martwych”²⁵. Od jego śmierci w 2014 roku zastanawiać może, czy do takich miejsc należy cmentarzyk położony u stóp Karkonoszy, za Kościołem Górskim Naszego Zbawiciela w Karpaczu. Decyzję o pochówku w tej, a nie innej przestrzeni uzasadnił autor *Złowionego* w specjalnym piśmie, sporządzonym odręcznie w dniu 5 marca 2003 roku i stanowiącym „ostatnią wolę i prośbę” poety z Radomska:

jest moim pragnieniem, aby urna z moimi prochami została pogrzebana na cmentarzu ewangelicko-augsburskim przy kościele Wang w Karpaczu Górnym. Proszę też miejscowego pastora, aby wspólnie z księdzem kościoła rzymsko-katolickiego (którego jestem członkiem przez chrzest św. i bierzmowanie) odmówił odpowiednie modlitwy. Pragnę być pochowany w ziemi, która stała się bliska mojemu sercu, tak jak ziemia, gdzie się urodziłem. Może przyczyni się to do dobrego współżycia tych dwóch – rozdzielonych wyznań i zbliży do siebie kultury i narody, które żyły i żyją na tych ziemiach. Może spełni się marzenie poety, który przepowiadał, że „Wszyscy ludzie będą braćmi”. Amen²⁶.

4

W 2014 roku zmarł również Stanisław Barańczak, który blisko dwadzieścia lat wcześniej umiejscowił Norwidowską frazę o poezji i dobroci w centrum rozważań na temat znaczenia poezji w życiu społeczeństw i narodów. 5 czerwca 1995 roku autor *Korekty twarzy* otrzymał w Katowicach honorowy doktorat Uniwersytetu Śląskiego. Przy tej okazji wygłosił okolicznościowy wykład²⁷, czyniąc w nim aluzje do trwającej w tamtym czasie wojny w Jugosławii oraz do przekazów medialnych, relacjonujących wydarzenia z piekła rodem:

Żując swoją poranną grzankę albo gładząc główkę dziecka, które przyszło powiedzieć dobranoc, czytamy i słuchamy o nowych rekordach, jakie w ciągu ostatniej doby przedstawiciele ludzkości pobili w dziedzinie nieludzkości; o nowych objawieniach się owego zła, które najwyraźniej stanowi nieodłączną i niezniszczalną część ludzkiej natury, gdyż żadne cywilizacyjno-edukacyjne wysiłki nie są go w stanie z nas do końca wykończyć. I najbardziej przerażający jest w tym wszystkim fakt, że właściwie żaden z tych coraz to nowych przejawów ludzkiego zła nie jest bynajmniej niczym naprawdę nowym.

²⁴ Zob. Z. Kulik, *Tadeusz Różewicz spoczął przy Świątyni Wang*, „Odra” 2015, nr 5, s. 72.

²⁵ T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, posłowie Autora, Warszawa 1995, s. 17.

²⁶ Zob. fotokopię dokumentu udostępnioną na łamach „Odry” 2015, nr 5, s. 72. Fraza autorstwa Friedricha Schillera („Wszyscy ludzie będą braćmi”) pochodzi oczywiście z *Ody do radości*, która została wykorzystana przez Ludwiga van Beethovena w finale *IX Symfonii*, uznawanym wspólnie za hymn Unii Europejskiej.

²⁷ Skrócona i nieco zmieniona wersja tego wystąpienia została opublikowana jako posłowie do wydania: S. Barańczak, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 607–621. Cytowane w dalszej części szkicu fragmenty wykładu Barańczaka pochodzą z tychże stron.

Choć powinno nas – wydawałoby się – czegoś nauczyć doświadczenie historii, z wciąż tak samo absurdalnych przyczyn wybuchają wojny i dokonują się masowe rzezie; choć niebezpieczny fałsz ich haseł powinien być widoczny dla wszystkich jak na dłoni – wciąż tak samo znajdują chętnych słuchaczy głosiciele nienawiści; choć z pozoru wszystkie urządzenia społeczne, od kościoła i szkoły do sądu i więzienia, usiłują nas jeśli nie „w aniołów przerobić”, to przynajmniej zastraszyć i skrepować drzemiącą w nas bestię – wciąż tak samo istota ludzka zaskakuje nas tym, że nie tylko popełnia najohydniejsze zbrodnie, ale popełnia je nader często dla bezinteresownej przyjemności, jaką najwidoczniej stanowi dla niej samo zadawanie cierpienia innym ludziom, im słabszym i bardziej bezbronnym, tym lepiej.

Treść wystąpienia została rozpięta pomiędzy biegunami elementarnych wartości, odsyłającymi do różnych rejestrów problemowych: dobro – zło, pokój – wojna, ludzkie – nieludzkie, anielskie – bestialskie. Oprócz tego Barańczak skonstruował dwie z pozoru wykluczające się wypowiedzi poetyckie. Pierwsza z nich, autorstwa Wystana Hugh Audena, została sformułowana w 1939 roku: „Nic się nie zdarza za sprawą poezji” („Poetry makes nothing happen” – fraza ta pochodzi z wiersza Audena *In Memory of W.B. Yeats*). W przededniu wybuchu drugiej wojny światowej Auden zdaje się rozwiewać wszelkie nadzieje: „nie ludźcie się – parafrazuje jego myśl Barańczak – że poezja cokolwiek zmieni, cokolwiek powstrzyma, na cokolwiek pomoże, że jej głos zagłuszy «ujadanie psów Europy»”. Druga cytowana przez Barańczaka wypowiedź została ogłoszona w 1945 roku i stanowi kluczowy fragment słynnej *Przedmowy* z tomu *Ocalenie* Czesława Miłosza, napisanej na zgłiszczach Warszawy (passus ten przywołuję w nieco dłuższej sekwencji):

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Współnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panińskiego pokoju.

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiając,
To, że późno pojąłem jej zbawczy cel,
To jest i tylko to jest ocalenie²⁸.

Zdaniem Barańczaka wyraża się tutaj przekonanie, że tylko poezja, która wierzy, iż możliwe jest za jej sprawą „ocalenie ludzkiego świata”, posiada rację bytu i zasługuje na miano dobrej poezji. Autor *Etyki i poetyki* podkreśla, że przywołane konstrukcje myślowe, wyznaczające ramy cywilizacyjnej hekatombi, nie są wzajemnie sprzeczne – poezja bowiem, według niego, stanowi dla każdego społeczeństwa, niezależnie od momentu dziejowego, „rzecz niezbędną”, a jednocześnie w sposób znikomy wpływa na realne losy pokoleń.

Jak już wspomniałem, w centrum swego wystąpienia umiejscowił Barańczak frazę pochodzącą z wiersza *Do Bronisława Z. Norwida*, którą powtórzył dodac-

²⁸ Cz. Miłosz, *Ocalenie*, Warszawa 1945, s. 5.

kowo na prawach puenty w finale wykładu. Ów cytat o poezji i dobroci wpłótł w tok rozważań na temat ludzkich reakcji na zło, znieczulonych i przytępionych we współczesności wskutek podlegania mechanizmowi medialnego repetytorium, które zamiast wstrząsać prawdą o ogromie otaczającego nas zła przeobraża się w narzędzie jałowego przypominania „wciąż tej samej lekcji, której dotąd nie zdołaliśmy się nauczyć”. Na tym tle transfer dobroci, dający się trwale deponować w języku poezji, stanowi przeciwwagę dla doświadczeń z pogranicza obojętności oraz zdumienia. Według Barańczaka, dobra poezja zdolna jest ocalać nie tylko od zwątpienia i rozpacz, ale także „od czegoś jeszcze gorszego: od cynicznie zrezygnowanego «widać tak musi być», z jakim godzimy się na rzeczywistość ludzkiego zła, po prostu po to, aby móc w niej egzystować nadal”. Poezja zostaje tutaj porównana do „Człowieka, Który Za Dużo Wie” czy też „niewygodnego świadka wszystkiego, czego dopuszcza się nasz świat”, choć Barańczak zastrzega od razu, że taka postawa poety nie wynika z jakichś szczególnych kwalifikacji moralnych i nie służy do wydawania „etycznych pouczeń i cenzurek”. Na początku lat dziewięćdziesiątych autor *Widokówki z tego świata* wyznał, że poezja powinna odznaczać się atrybutem „wiecznej czujności”, której nie należy mylić z ostentacyjną moralistyką:

[...] nie chciałbym dać się sprowadzić wyłącznie do roli „poety współczującego”, jakiegoś poety czułościowego i o dobrym serduszku, który nic, tylko współczuje ofiarom zła i potępia ich krzywdzicieli. Owszem, ludzka krzywda zawsze mnie porusza, ale najbardziej mnie porusza – w zgodzie zresztą z zasadniczo egotycznym charakterem wszelkiej poezji – to, że zdolność czynienia krzywdy kryje się i we mnie samym, że i we mnie samym, jak pewnie w każdym człowieku z wyjątkiem świętych, są pokłady zła, i że jest właściwie cudem czy niezasłużonym darem to, że do ujawnienia się tego zła dochodzi stosunkowo rzadko. [...] Jeśli nawet poezja nie nakarmiła ani jednego pustego żołądka, czy nie uchroniła ani jednego ciała przed torturami, to przynajmniej zbawiła parę ludzkich dusz²⁹.

5

Z przedstawionych tu rozważań Stanisława Barańczaka oraz z refleksji poetyckiej Czesława Miłosza, zawartej w *Przedmowie*, wynika, że dobra poezja ocala i zbawia. Nie dziwi więc (choć zaprasza do zastanowienia) fakt, iż ostatnim wierszem napisanym przez autora *Drugiej przestrzeni* był utwór *Dobroć*³⁰. Jak podaje Agnieszka Kosińska, sekretarka Miłosza w ostatnich latach życia, poeta podyktował go 10 grudnia 2003 roku, początkowo jako niezatytułowany tekst prozą, traktujący o „tajemniczym światowcu, który potrafił żyć w harmonii

²⁹ „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierchosławskim, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 66, 71.

³⁰ Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 64. Wszystkie cytaty z wiersza pochodzą z tej samej strony.

z całym stworzeniem”. Poprawki zostały naniesione 18 i 19 grudnia, tytuł *Dobroć* pojawił się natomiast nad tekstem 22 grudnia i taką też datę umieszczono pod wierszem. Szkice do tego utworu sąsiadują w osobistym kajecie poety z silnie kontrastującym zapiskiem, którego tytuł mógłby brzmieć, na przykład, *Piekło*: „Siedzieliśmy po uszy w palącej się smole wywieszając ozory spragnione choć kropli wody”. Jest to zarazem ostatnia notatka, zapisana przez Miłosza własnoręcznie, po niej następują już tylko puste kartki³¹.

Stający po stronie racjonalności i świadomy jej ograniczeń podmiot wiersza *Dobroć* nakreśla wyrazistym konturem swój stosunek do portretowanego bohatera; ma trudności ze zrozumieniem tego człowieka, a jego rozum nie potrafi przyswoić franciszkańskiej z gruntu postawy czułości, „współczucia dla wszystkiego co żywe” oraz wiary „w nieskalane piękno ziemi / sprzed upadku Adama”. Nie kwestionuje jednakże faktu, iż w obecności owego tajemniczego światowca dokonują się zdarzenia niemal cudowne, zmieniające bieg wszechrzeczy:

jak gdyby uległo zawieszeniu prawo nakazujące
mniejszemu chronić się przed większym,
żeby nie zostać pożartym.
Jak gdyby odwrócił się czas i znowu zajaśniały
ścieżki rajskego ogrodu.

Choć bohater *Dobroci* dysponuje przenikliwą „wiedzą o straszności świata”, nie przeszkadza mu ona w dokonywaniu pozytywnego wyboru pomiędzy miłością i buntem, istnieniem i nieistnieniem. Postać ta urasta w wierszu Miłosza do rangi autorytetu godnego podziwu, choć niemożliwego do naśladowania. Poeta wyraża tym samym świadomość swej niedoskonałości i niemocy w dążeniu do osiągnięcia ideału moralnego. W napisanym latem 2002 roku, krótko po śmierci żony Carol, poemacie *Orfeusz i Eurydyka* znajdujemy słowa, które bezpośrednio ujawniają przekonanie o niezbywalności antagonizmu zachodzącego pomiędzy poezją a dobrocią i skazującego twórcę na trwałe upośledzenie:

Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem”.
Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
To niemal warunek. Doskonałość sztuki
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo³².

Ten sam wątek podjął Miłosz dekadę wcześniej w wierszu *Czytając „Notatnik” Anny Kamieńskiej*. W tekście tym odmówił dziełu poetyckiemu autorki *Milczeń* statusu wybitności, a zarazem nazwał ją dobrym człowiekiem, który nigdy „nie nauczył się podstępów sztuki”³³. Trudno byłoby opisać pokrótce źród-

³¹ Zob. A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015, s. 488, 493–496.

³² Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, s. 43. Na temat genealogii frazy „Jesteś dobrym człowiekiem” pisze więcej A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, s. 310–311.

³³ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 29.

dla tak radykalnego przeświadczenia, powtarzającego się zresztą w twórczości Miłosza w różnych wariantach. Znacznie łatwiej sfalsyfikować je w odniesieniu do poezji Kamieńskiej, wskazując na przykłady takich tomów poetyckich, powstałych po śmierci jej męża, Jana Śpiewaka, jak *Biały rękopis* (1970), *Drugie szczęście Hioba* (1974) czy *Wiersze jednej nocy* (1981), które z pewnością należy umiejscawiać na wyżynach polskiej liryki. Sama Kamieńska porównywała dobroć do pyłu kosmicznego, rozproszonego we wszechświecie, i wiązała ją z pojęciem talentu, który należy w sobie rozwijać zgodnie ze znaną przypowieścią ewangeliczną. Twierdziła także, iż „dobroć ludzka jest najgłębszym uczestnictwem w człowieczeństwie Chrystusa”³⁴. Niezależnie od zasadności poglądu Miłosza na relację poezji (sztuki w ogóle) i dobroci warto przytoczyć komentarz Agnieszki Kosińskiej do ostatniego wiersza autora *Traktatu moralnego*:

Kategoria dobroci, zdaje się, była dla Czesława Miłosza najważniejsza. W całym jego dziele dobroć jest cechą rzadką, rzadko też występuje. Jest też dość tajemniczą cechą daną niektórym, ostateczną instancją. On sam zawsze chwycił się dobroci, kiedy już nic nie pozostawało, nie dobroci Boga (tu wątpił), ale człowieka, i to konkretnego. Zbierał dowody na istnienie Dobra i na jego zwycięstwo, ciche, ale trwałe, co samo w sobie było oczywiście tajemnicą największą. To tak, jakby się szykował na Sąd Ostateczny. Zbierał pożywne lektury, zdania, cytaty. Czytał Jana Pawła II *Przekroczyć próg nadziei* (śledził wszystko, co Papież napisał), a tam między innymi zakreślił takie zdanie: „Dobro jest większe od wszystkiego, co w świecie jest złem”³⁵.

6

Za poetkę wybitną uznawał Czesław Miłosz Annę Świrszczyńską. Czy była ona dobrym człowiekiem? Odpowiedzi na to pytanie nie udziela Miłosz w monografii *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, poświęconej życiu i pisarstwu autorki *Czarnych słów*. Co prawda, przypisuje jej cechę dzielności, którą kwalifikuje jako „naczelną cnotę”³⁶, lecz o dobroci nie wspomina bodaj ani razu. Mimo to spróbujmy odczytać tekst programowy Świrszczyńskiej z 1973 roku³⁷ w optyce norwidowskiej, przyjętej dla potrzeb niniejszego szkicu na prawach nadrzędnego kontekstu.

Świrszczyńska określiła swój mikromanifest mianem „osobistej teorii poezji”, sądę jednak, że równie adekwatne byłoby nazwanie go „osobistą teorią

³⁴ A. Kamieńska, *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1988, s. 44, 287 oraz *Notatnik 1973–1979*, Poznań 1987, s. 67.

³⁵ A. Kosińska, dz. cyt., s. 496. Dodajmy, że w *Dobroci* pobrzmiewa również echo innego fragmentu rozmowy Jana Pawła II z Vittorio Messorim, gdzie Papież stwierdza, iż „lepiej jest istnieć, niż nie istnieć”. Zob. *Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittorio Messoriego*, Lublin 1994, s. 36–37.

³⁶ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 105.

³⁷ A. Świrszczyńska, *Wstęp*, [w:] *też*, *Poezja*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 17–25. Cytowane w dalszej części fragmenty manifestu pochodzą z tychże stron.

poezji i dobroci”. Choć sama kategoria dobroci nie pojawia się tutaj *explicite*, istnieje szereg przesłanek, które pozwalają postrzegać światopogląd poetycki autorki *Budowałam barykadę* właśnie przez pryzmat tego pojęcia. „Wojna zrobiła ze mnie innego człowieka” – pisze Świrszczyńska, wspominając czasy okupacji i ochotniczą pracę salowej w okresie kampanii wrześniowej oraz powstania warszawskiego. Od tamtej pory zaczęła postrzegać sprawę poezji w horyzoncie przydatności:

Poezja, dając ludziom piękno, daje im siłę do ciężkiej walki o byt. Dając wzruszenie – oczyszcza. Nazywając – wprowadza ład do chaosu świata i ludzkiego uniwersum. Wyrażając rzeczywistość, opanowuje ją i przewyższa, tworzy dokoła człowieka delikatny, czuły mini-swiat, aby go chronił przed strasznością maxi-swiata. Każda kołysanka murzyńska czy eskimoska to ciepłe gniazdo dla ludzkiego pisklęcia, okrywające jego bezbronność. Oby nasze słowa były tak potrzebne i pożyteczne dla człowieka jak niegdyś słowa magiczne. Oto nieosiągalny ideał.

Poezja ma więc za zadanie troszczyć się o człowieka, zwłaszcza jeśli doświadcza on niedoli. Świrszczyńska przydaje twórczości rolę „gardła tych, którzy sami nie umieją mówić, których głos zbyt rzadko słychać w gwarze świata”. Porównuje poetę do „antenę chwytającej głosy świata”, do „pokoju, co składa się z samych okien otwartych szeroko na świat” oraz do „bólącego zęba”, który reaguje na jątrzenie się społecznej próchnicy. Nazywa twórcę „wrażliwością i sumieniem świata”, posiadaczem „serca człowieczego”, wierzącym, „że mógłby wierszem zbawić ludzkość”. Można rzec, iż w ujęciu Świrszczyńskiej status poety personifikują postaci takie jak salowa pracująca w szpitalu, która „dnem i nocą / wynosi mocz, krew i kał / człowieczy”³⁸, szpitalna posługaczka, miłująca ludzkie fekalia i tłące się w nich resztki życia³⁹, młoda sanitariuszka, pragnąca umrzeć za wszystkich ludzi („żeby oni nie musieli już umierać”)⁴⁰ oraz kobieta grzebiąca ciało wroga i w akcie tym rozgrzeszająca go z popełnionych win:

Wiele ludzi zabił twój automat,
wiele ludzi stawiałeś pod ścianą,
aż przyszła na ciebie
godzina człowieczej nicości.

Dzieci będą płakać po tobie,
byłeś dobry
dla swoich dzieci.

Wrogu, zakopuję twoje ciało
w tej ziemi, którą splamiłeś krwią.
Ona cię przyjmie,
jakbyś nie był jej wrogiem⁴¹.

³⁸ Tamże, s. 196–197.

³⁹ Tamże, s. 267.

⁴⁰ Tamże, s. 277.

⁴¹ Tamże, s. 278.

7

„Czy poezja może spełniać utylitarną rolę?” – zapytywała Sabina Sebyłowa 24 grudnia 1939 roku, w pierwszą wigilię spędzaną bez Władysława⁴². „I cóż po poecie w czasie marnym?” – pytał słowami Friedricha Hölderlina Tadeusz Różewicz na początku wiersza „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, poświęconego pamięci Paula Celana⁴³. Józef Tischner na pytanie: „Jak można pojąć dobro?”, odpowiadał: „Można je pojąć jedynie wnikając w głąb rozlicznych wątków dramatycznych, jakie zawiązuje między ludźmi. U podstaw wszystkich wątków tkwi to jedno: ziarno dobroci obudzonej w człowieku przez dobro”⁴⁴. Ziarno dobroci, będącej według Emmanuela Lévinasa „superlatywem samym”⁴⁵, są rozsiane w twórczości wielu poetów dwudziestowiecznych o rozmaitych metrykach, rodowodach i stylach. Można je odszukać w przenikniętych przeczućmi śmierci lirykach Jerzego Lieberta i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, odwołujących się częstokroć do motywu serca. Można je również odnaleźć w kołysankach Józefa Czechowicza, wygrywanych na „nucie człowieczej” i mających chronić przed skrajną trwogą. Ziarna te wzrastają także we wczesnych wierszach Władysława Sebyły, pełnych współczucia wobec krzywd ludzi i zwierząt, oraz w słowach *Brewiarza* Zbigniewa Herberta, wygłoszonych z ogródka starości:

Panie,
[...]
nie zdążę już
zadośćuczynić skrzywdzonym
ani przeprosić tych wszystkich
którym wyrządziłem zło
dlatego smutna jest moja dusza⁴⁶

W 1879 roku Norwid spostrzegł, że poezja i dobroć stanowią „niebłahą dwójkę”, przypominającą dwie nieśmiertelne siostry, u stóp których pełzają wszelkie obfitości, bogactwa, potęgi i umiejętności⁴⁷. W jednym ze szkiców sprzed kilku lat poważylem się na korektę owego przekonania, twierdząc, iż powinno ono brzmieć nieco inaczej: „Z rzeczy świata tego zostaną tylko trzy, /

⁴² S. Sebyłowa, *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy*, Warszawa 1985, s. 83.

⁴³ T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, s. 37. Cytowane przez Różewicza słowa Hölderlina pochodzą z poematu *Chleb i wino*, napisanego zimą 1800/1801.

⁴⁴ J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, wstęp A. Bobko, wybór i oprac. A. Bobko, M. Kozak, Wrocław 2013, s. 327.

⁴⁵ Zob. tamże.

⁴⁶ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 11.

⁴⁷ C. Norwid, *Do Bronisława Z.*, [w:] tegoż, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, oprac. M. Piechal, Warszawa 1977, s. 503.

Trzy tylko: poezja, muzyka i dobroć... i więcej nic...⁴⁸. W dalszym ciągu gotów jestem trwać przy tej sugestii, zwłaszcza że można wzmocnić ją i uzasadnić sentencją Fredericka Williama Fabera, pochodzącą z połowy XIX wieku: „Dobroć w słowach to na tej biednej ziemi muzyka niebieska”⁴⁹.

Bibliografia

- Barańczak S., *Wybór wierszy i przekładów*, posłowie Autora, Warszawa 1997.
- Faber Filipin, *O dobroci*, przeł. O. Prokop Kapucyn, Warszawa 1890.
- Faber F.W., *Dobroć*, Poznań 1937.
- Goethe J.W., *Dzieła wybrane*, t. 1: *Poezje, pisma estetyczne i autobiograficzne*, wybór, wstęp i oprac. S.H. Kaszyński, Poznań 2002.
- Heinrich Kunstmann – Tymoteusz Karpowicz. *Listy 1959–1993*, oprac. M. Zybu-
ra, Wrocław 2011.
- Herbert Z., *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
- Kamieńska A., *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1988.
- Kamieńska A., *Notatnik 1973–1979*, Poznań 1987.
- Karpowicz T., *Dzieła zebrane*, t. 4, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2013.
- Karpowicz T., *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie*, t. 5, red. J. Bujnowski, Londyn 1988.
- Karpowicz T., *Pielgrzym i jego veritas*, [w:] *Norwid bezdomny. W 180. rocznicę narodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002.
- Karpowicz T., *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976, nr 12.
- Karpowicz T., *Twórcza negacja. Rozmowa o poezji*, „Wieloczas” 1983, nr 1/2.
- Karpowicz T., *Z przechadzki w śnie Prometeusza*, „Pomosty” 2001/2002, t. 6/7.
- Karpowicz T., *Żywe wymiary*, Szczecin 1948.
- Kosińska A., *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015.
- Kulik Z., *Tadeusz Różewicz spoczął przy Świątyni Wang*, „Odra” 2015, nr 5.
- Leociak J., *Norwidowska etyka mowy*, „Ethos” 1992, nr 20.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, przekład przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998.
- Małczyńska A., *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014.
- Małczyński B., *Ekstaza poznania. O słuchaniu muzyki według Zbigniewa Bieńkowskiego*, [w:] *O rozkoszach wszelakich... Od przyjemności do ekstazy w kontekstach kultury*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2011.

⁴⁸ Mowa o szkicu *Ekstaza poznania. O słuchaniu muzyki według Zbigniewa Bieńkowskiego*, [w:] *O rozkoszach wszelakich... Od przyjemności do ekstazy w kontekstach kultury*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2011, s. 397.

⁴⁹ O. Faber Filipin, *O dobroci*, przeł. O. Prokop Kapucyn, Warszawa 1890, s. 69. W nowszej translacji zdanie to wygląda następująco: „Dobre słowa są muzyką świata” (F.W. Faber, *Dobroć*, Poznań 1937, s. 55).

- Małczyński B., *Wstęp*, [w:] T. Karpowicz, *Utwory poetyckie (wybór)*, wstęp i oprac. B. Małczyński, Wrocław 2014.
- Miłosz Cz., *Dalsze okolice*, Kraków 1991.
- Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.
- Miłosz Cz., *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988.
- Miłosz Cz., *Ocalenie*, Warszawa 1945.
- Miłosz Cz., *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.
- Norwid C., *Do Bronisława Z.*, [w:] tegoż, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, oprac. M. Piechał, Warszawa 1977.
- „Poezja musi być wieczną czujnością”. *Rozmowa z Piotrem Wierchosławskim*, [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.
- Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messori*, Lublin 1994.
- Przybylski R., *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002.
- Różewicz T., *Matka odchodzi*, Wrocław 2000.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, posłowie Autora, Warszawa 1995.
- Różewicz T., *Nożyk profesora*, Wrocław 2001.
- Różewicz T., *Ostatnia wolność*, Wrocław 2015.
- Różewicz T., *Pięć poematów*, Warszawa 1950.
- Różewicz T., *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.
- Różewicz T., *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1952.
- Sebyła W., *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981.
- Sebyłowa S., *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy*, Warszawa 1985.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10.
- Spychalski M., Szoda J., *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005.
- Stachura E., *Abyście*, [w:] *Za progiem wyboru*, red. J. Leszin-Koperski, Warszawa 1969.
- Stachura E., *Oto*, „Twórczość” 1980, nr 1.
- Stachura E., *Pogodzić się ze światem*, „Twórczość” 1980, nr 1.
- Stachura E., *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa 1971.
- Świrszczyńska A., *Wstęp*, [w:] tejże, *Poezja*, wybrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997.
- Tischner J., *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, wstęp A. Bobko, wybór i oprac. A. Bobko, M. Kozak, Wrocław 2013.

Służyć dobrej sprawie. Poezja i dobroć we współczesności (prolegomena)

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony występowaniu pojęcia dobroci w twórczości poetyckiej oraz metaliterackiej autorów powojennych, takich jak Edward Stachura, Tymoteusz Karpowicz, Tadeusz Różewicz, Stanisław Barańczak, Czesław Miłosz oraz Anna Świrszczyńska. Nadrzędny kontekst dla refleksji stanowi fragment poematu Cypriana Kamila Norwida *Do Bronisława Z.* („Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, / Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...”), którego współczesne reinterpretacje odznaczają się zarówno nastawieniem afirmatywnym (Tymoteusz Karpowicz, Stanisław Barańczak), jak i silnie polemicznym (Tadeusz Różewicz).

Słowa kluczowe: etyka w polskiej poezji XX wieku, polska poezja drugiej połowy XX wieku, pojęcie dobroci w poezji, poezja i aksjologia, twórczość Edwarda Stachury, poezja Tymoteusza Karpowicza, poezja Tadeusza Różewicza, poezja Stanisława Barańczaka, poezja Czesława Miłosza, poezja Anny Świrszczyńskiej, recepcja poezji Cypriana Kamila Norwida w XX wieku.

To Serve a Good Affair. Poetry and Goodness in Modern Times (Prolegomena)

Summary

The article is devoted to the existence of the notion of goodness in poetry and essays of post-war authors, such as Edward Stachura, Tymoteusz Karpowicz, Tadeusz Różewicz, Stanisław Barańczak, Czesław Miłosz and Anna Świrszczyńska. Overarching context for reflection is a fragment of a poem by Cyprian Kamil Norwid *For Bronisław Z.* (“From the things of this world are only two / two only: poetry and goodness... and nothing more...”), which are characterized by contemporary reinterpretations of both attitude affirmative (Tymoteusz Karpowicz, Stanisław Barańczak) and highly polemical (Tadeusz Różewicz).

Keywords: ethics in Polish poetry of the twentieth century, Polish poetry of the second half of the twentieth century, the concept of goodness in poetry, poetry and axiology, writings of Edward Stachura, poetry of Tymoteusz Karpowicz, poetry of Tadeusz Różewicz, poetry of Stanisław Barańczak, poetry of Czesław Miłosz, poetry of Anna Świrszczyńska, reading of Cyprian Kamil Norwid's poetry in the twentieth century.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.08>

Katarzyna POREBSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

„Drugi Tor” – czasopismo literackie okresu międzywojennego – między polityką a literaturą

Wstęp

Odzyskanie przez Polskę niepodległości stanowiło impuls dla rozwoju prasy, pojmowanej jako nieodzowne narzędzie partii i stronnictw politycznych¹. Jak słusznie zauważył Rafał Habielski, „bez gazet i czasopism nie wyobrażano sobie wpływu na społeczeństwo i własne audytoria partyjne, szczególną rolę przypisywano im w okresie przedwyborczym”². Problem związków między prasą a partiami i kierunkami politycznymi w okresie II Rzeczypospolitej był skomplikowany. Po odzyskaniu niepodległości, opierając się na istniejących już przedtem stronnictwach i prądach politycznych, ukształtował się system policentryczny, cechujący się mnogością partii i stronnictw, niejednokrotnie rozdzielanych wewnętrznymi konfliktami, wynikającymi z odmiennego stosunku do aktualnych zagadnień politycznych, społecznych czy ustrojowych, ale także animowanymi rozbieżnościami, które zrodziły się na przełomie wieków i obejmowały m.in. różnice powstałe na tle sposobów urzeczywistnienia niepodległości Polski³.

Prasa oprócz ograniczeń politycznych napotykała na bariery ekonomiczne i kulturowe. Kłopoty finansowe wydawców były wówczas dość powszechne, a nasiliły się zwłaszcza w latach kryzysu ekonomicznego, który drastycznie ograniczył siłę nabywczą społeczeństwa. Kolejne przeszkody to: analfabetyzm, brak nawyku czytania gazet, a także bariera językowa. Mimo tych ograniczeń

¹ R. Habielski, *Wolność czy odpowiedzialność? Prasa i polityka w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2013, s. 21.

² Tamże.

³ Zob. A. Paczkowski, *Prasa Polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980, s. 29.

prasie udawało się jednak wypełniać funkcje kulturotwórcze, być nośnikiem informacji i wpływać na opinię publiczną⁴.

Wolności i niezależności prasy w początkach niepodległości sprzyjały gwarancje prawne. Parlamentarno-gabinetowy model rządów oraz system wielopartyjny, w ramach którego nie wykształciło się ugrupowanie dominujące, które można by określić mianem partii rządzącej w długim czasie, sprawiły, że wszystkie siły polityczne tolerowały, chcąc nie chcąc, konstytucyjną wolność prasy i opowiadały się za utrzymaniem jej praw⁵. Objęcie władzy przez obóz piłsudczykowski zmieniło sytuację na scenie politycznej i wpłynęło na rozwój prasy. Jak zauważył Habielski, „po przewrocie majowym wykształcił się układ dwubiegunowy, którego logikę stanowił trwający do wybuchu wojny konflikt między stabilnym, to znaczy niepodlegającym fluktuacjom wyborczym, ośrodkiem władzy a pozostającymi wobec niego opozycji stronnictwami politycznymi [...]”⁶.

Konfiguracja sceny politycznej i powstanie stabilnego ośrodka władzy, nieistniejącego w latach 1918–1926, determinowało prowadzenie restrykcyjnej polityki prasowej. Niespoisty obóz Piłsudskiego dysponował w chwili sprawowania rządów nie tyle systemem prasowym, ile jego namiastką. Było to kilka stosunkowo popularnych pism, w większości ukazujących się w Warszawie, których liczba, zasięg i łączny nakład daleko ustępowały traktowanej jako całość prasie opozycyjnej⁷. Warto w tym miejscu podkreślić, że ważną rolę odgrywały również czasopisma regionalne i prowincjonalne, które temat polityczny podejmowały niezależnie od zasadniczej tematyki.

Specyfika międzywojennego życia kulturalnego i literackiego w Polsce sprawiła, że doskonałymi przewodnikami w przestrzeni kultury były tytuły gazet i czasopism wydawanych w danym regionie⁸. W momencie odzyskania przez Polskę niepodległości w Częstochowie dominowała prasa lokalna o charakterze informacyjnym. Prasa częstochowska rozwijała się bardzo prężnie zwłaszcza w XIX i na początku XX wieku. Zdaniem Tomasza Mielczarka, autora *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”. Dzieje prasy częstochowskiej (1769–1994)*, „procesom urbanizacji i industrializacji Częstochowy towarzyszyła lokalna prasa”⁹. Najważniejszym dziennikiem był „Goniec Częstochowski”, który ukazywał się praktycznie nieprzerwanie od 1906 roku aż do 2 września 1939 roku. Podtytuł „Gońca Częstochowskiego” brzmiał: „Dziennik polityczny, społeczny, literacki i ekonomiczny”, jednak kwestie szeroko pojmowanego życia kulturalnego i literackiego zredukowano do kronikarskiego odnotowywania

⁴ T. Mielczarek, *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”. Dzieje prasy częstochowskiej (1769–1994)*, Kielce 1996, s. 54.

⁵ R. Habielski, *Wolność czy odpowiedzialność?...*, s. 55.

⁶ Tamże, s. 99.

⁷ Zob. tamże, s. 107.

⁸ T. Mielczarek, *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”...*, s. 117–123.

⁹ Tenże, *Wstęp*, [do:] tegoż, *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”...*, s. 5.

ważnych wydarzeń. Wśród tekstów poświęconych kulturze dominowały krótkie notatki informacyjne o odczytach, spotkaniach autorskich, repertuarze miejscowych kin i teatru¹⁰.

W tym miejscu warto podkreślić, że czasopiśmiennictwo Częstochowy okresu dwudziestolecia międzywojennego należy zakwalifikować do prasy prowincjonalnej. Do tej grupy zaliczano bowiem pisma, które ukazywały się i były redagowane poza Warszawą oraz wielkimi miastami, takimi jak: Łódź, Wilno, Poznań, Katowice, Kraków, Lwów. Pojęcie „prasa prowincjonalna w Polsce w latach 1918–1939” odnosi się do ogółu dzienników, gazet ukazujących się 2–4 razy tygodniowo oraz do pozostałych pism periodycznych.

Dla większości ówczesnych partii i organizacji politycznych wydawanie własnego tytułu prasowego było często jedyną formą publicznej aktywności. Nieustanne podziały i fuzje poszczególnych ugrupowań sprawiły, że czasopisma stawały się platformą krystalizowania doktryn i ideologii¹¹. W Częstochowie w okresie międzywojennym brakowało natomiast czasopisma typowo literackiego. „Drugi Tor” miał być periodykiem, spełniającym oczekiwania lokalnej społeczności. Jego twórcy wykorzystali przy tym ogromną popularność i sympatię Polaków do Józefa Piłsudskiego. W poszczególnych numerach miesięcznika drukowane były zarówno wiersze, jak utwory prozatorskie oraz fotografie poświęcone Legionom oraz zmarłemu niedawno Naczelnikowi.

W czerwcu 1936 roku, zanim ukazał się pierwszy numer „Drugiego Toru”, doszło do konfliktu pomiędzy Wacławem Rousseau i Ludomirem Kucharskim. Doprowadziło to do powstania nowej grupy literackiej – Lis-Art. Wspomniana grupa powołała do życia własny periodyk, „Czasopismo Literackie”, który ukazywał się między czerwcem 1936 roku a kwietniem 1938. W sumie wydano trzynaście numerów. Współistnienie dwóch czasopism literackich w tym samym okresie osłabiło niestety pozycję obu periodyków.

Gros częstochowskich czasopism znajdowało się pod silnym wpływem władz partyjnych i było ich sprzymierzeńcem. Interesującym przykładem relacji, jaka może łączyć określony tytuł prasowy z władzą, są dzieje – epizodyczne – miesięcznika „Drugi Tor”. Zgodnie z zamierzeniami jego twórców było to czasopismo literackie, wydawano je w Częstochowie od czerwca do listopada 1936 roku. Opublikowanych zostało zaledwie sześć numerów, z czego dwa były łączone: nr 1 (czerwiec 1936), nr 2/3 (lipiec/sierpień 1936), nr 4 (wrzesień 1936), nr 5/6 (listopad/grudzień 1936) oraz „Jednodniówka”, która zapowiadała czasopismo „Drugi Tor”. Już po przeczytaniu pierwszego numeru można wyraźnie dostrzec, że wydawcy periodyku liczyli się z ówczesną sytuacją polityczną i rządzącym obozem sanacji.

¹⁰ Cyt. za: E. Wróbel, *Życie literackie ziemi częstochowskiej – okres międzywojenny* [hasło przygotowane do encyklopedii BŚ].

¹¹ Zob. T. Mielczarek, *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”...*, s. 55.

Warto podkreślić, że „Drugi Tor” na rynku wydawniczym ukazał się blisko rok po śmierci Józefa Piłsudskiego. Komitet redakcyjny wykorzystał nastroje polityczne i legendę związaną z Marszałkiem do zainteresowania mieszkańców miasta czasopismem literackim, w którym wiodącą rolę odgrywała tematyka poświęcona Naczelnikowi oraz Legionom.

„Drugi Tor” interesował do tej pory badaczy przede wszystkim jako przykład czasopiśmiennictwa regionalnego. W ten sposób opisał je Edmund Łągiewka, dokonując przekrojowego przeglądu zawartości periodyku. W związku z powyższym uznałam, że należy bliżej przyjrzeć się tekstom zamieszczonym we wszystkich sześciu numerach czasopisma, w poszukiwaniu określonego oblicza ideowego pisma. Zawierają one wiele cennych informacji na temat ówczesnych nastrojów politycznych, które niewątpliwie wpływały na literaturę. „Drugi Tor” jest miesięcznikiem, w którym wyraźnie można prześledzić pewne zależności pomiędzy literaturą a polityką.

„Drugi Tor”

Tadeusz Mielczarek w książce *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”* podaje, że „w Częstochowie w latach 1918–1939 ukazywało się 88 pism informacyjno-politycznych. Najliczniejsze spośród nich były pisma popularne, nastawione głównie na zysk, traktujące sprawy polityczne w sposób drugorzędny. W wielu przypadkach ideowe oblicze tych gazet wyłaniało się dopiero po przeprowadzeniu analizy ich zawartości, a nie dzięki skonkretyzowaniu związków ekonomicznych i personalnych, istniejących pomiędzy danym tytułem i partią polityczną”¹².

Znaczącą grupę stanowiły również czasopisma deklarujące swe sympatie polityczne. W latach 1918–1939 licznie reprezentowane były pisma związane z obozem sanacji, a po 1926 roku, czyli po przewrocie majowym – prorządowe, pisma narodowej demokracji oraz socjalistyczne¹³. Odzyskanie przez Polskę niepodległości, zniesienie cenzury wpłynęło na rozwój prasy II Rzeczypospolitej. Polscy krytycy i teoretycy literatury mieli możliwość swobodnego wypowiadania się na łamach prasy.

Częstochowa w latach międzywojennych nie mogła pochwalić się bogatym życiem kulturowo-artystycznym, o czym wspominałam wcześniej. Podobnie jak w wielu innych prowincjonalnych miastach, prasa nie zajmowała mocnej pozycji¹⁴. Ożywienie w działalności edytorskiej nastąpiło dopiero w połowie lat trzy-

¹² Tamże, s. 55.

¹³ Zob. tamże.

¹⁴ Por. E. Wróbel, „Gazeta Narodowa” o teatrze Iwo Galla w Częstochowie – artysta i lokalna polityka, [w:] *Iwo Gall – redutowiec, artysta teatru*, red. A. Wypych-Gawrońska, E. Wróbel, J. Warońska, Częstochowa 2014, s. 201.

dziestych¹⁵. Mielczarek dość dokładnie przedstawił historię powstania nowego czasopisma literacko-artystycznego:

Nim doszło do powstania „Drugiego Toru” nastąpiła konsolidacja lokalnej grupy lewicowej inteligencji. W połowie 1935 roku, podczas kolejnego spotkania w kawiarni Webera, postanowiono powołać do życia grupę literacko-artystyczną, która wydawałaby własne pismo i organizowała imprezy kulturowe. W skład tej grupy weszli m.in. Władysław Rousseau, Władysław Michniewski, Zdzisław i Tadeusz Kołędkiewiczowie, Stefania Szatkowska, Anna Skarbak-Sokołowska, Piotr Kraak, Ludomir Kucharski, Józef Mikołajtis, Stefan Śliwa, Kazimierz Brodkiewicz i in.¹⁶

Redaktorzy czasopisma już na samym początku, czyli w „Jednodniówce”, jasno określili charakter nowego pisma:

Ze względów formalnych rozpoczynamy nasze wydawnictwo „Jednodniówką”. Mamy jednak nadzieję, że w przyszłości będziemy mogli ożywić atmosferę kulturalną naszego miasta wydawnictwem stałym. Uczestnicy „Drugiego Toru” to młodzi literaci, szukający nowych dróg i próbujący swych skrzydeł do twórczego lotu. Z wiarą w przyszłość i z wiarą w życzliwość społeczeństwa częstochowskiego idziemy na przód!¹⁷

Była to zapowiedź nowego, oryginalnego periodyku, który miał ukazywać się w Częstochowie. Redaktorzy pomimo młodego wieku bardzo świadomie i odpowiedzialnie traktowali swoją nową rolę, jaką było tworzenie, redagowanie i wydawanie czasopisma „Drugi Tor”.

„Jednodniówka” ukazała się wiosną 1936 roku w nakładzie 300 egzemplarzy o objętości 20 stron. Na okładce widniał tytuł „Jednodniówka drugi tor. utwory literackie”. Taki zapis mógłby świadczyć o nawiązaniu do grupy futurystów – którzy łamali konwencje ortograficzne. Jednak w żadnym kolejnym numerze omawianego czasopisma nie znajdziemy odwołań do wspomnianej grupy. Teksty literackie twórców, którzy publikowali swoje dzieła w „Drugim Torze”, nie mają nic wspólnego z tak charakterystycznym stylem futurystów. Można zatem uznać, że redaktorzy miesięcznika byli niezdecydowani i zarazem niekonsekwentni. Odważę się na stwierdzenie, że tak oryginalny sposób zapisu tytułu „Jednodniówki” był jednorazowym zabiegiem stylistycznym, mającym na celu przede wszystkim zwrócenie uwagi odbiorców/czytelników, że w Częstochowie pojawia się nowe czasopismo literackie, które warto nabyć.

Wśród tekstów opublikowanych w „Jednodniówce” znaleźć można utwory i teksty literackie mało znanych i początkujących autorów, takich jak: Stefania Szadkowska, Ludomir Kucharski, Wacław Rousseau, Józef Mikołajtis, Witold Kubski. Aż dziewiętnaście z nich to wiersze, a zaledwie pięć to teksty prozatorskie. Przy tym należy podkreślić, że wśród tych pięciu znajdziemy jedną notatkę dotyczącą życia teatralnego w Częstochowie, autorstwa Kazimierza Jędrzejczyka, który zastanawiał się, czy Częstochowa jest miastem teatralnym. A także tekst, coś na wzór felie-

¹⁵ Zob. tamże, s. 110–111.

¹⁶ Tamże, s. 111–112.

¹⁷ „Jednodniówka” – „Drugi Tor” 1936, s. 1.

tonu, nawiązujący do *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, a dokładnie sceny, w której Seweryn Baryka podczas podróży do Polski snuje opowieść o szklanych domach. Adam Miller poruszył w nim problemy klasy robotniczej oraz ustroju społecznego opartego na spółdzielczości pracy. Całość zamyka tekst Józefa Mikołajtisa, który w sposób literacki stara się wyjaśnić, skąd wziął się pomysł powstania „Drugiego Toru”, jakie cele stawiają sobie do zrealizowania oraz jakie idee przyświecają jego twórcom. Opisuje spotkanie komitetu redakcyjnego w cukierni Gospodarka:

Tacy właśnie – a nie inni! – zbierają się w „cukierence”, prawie na „perypetiach” miasta i – są przekonani, że robią coś nowego – stwarzają „nową” literaturę, – „nowe” rymowładztwo, – „nową” formę – poryw – czy zryw? – jajo Kolumba! – że „– jajo” – to zrozumiałe. Ale „Kolumba”? „W cukierence” Gospodarka nie było jeszcze Kolumba! w zamian bywa stale kilkunastu odkrywców... talentów ukrytych [...] ¹⁸.

Kult Piłsudskiego

Józef Piłsudski, jak każdy wielki polityk, miał fanatycznych wielbicieli i nieprzejednanych wrogów. Pierwsi nie znali miary w gloryfikowaniu jego czynów, drudzy nie cofali się przed przypisywaniem mu najcięższych przewinień ¹⁹. Społeczeństwo polskie w stosunku do Józefa Piłsudskiego dzieliło się na dwa obozy. Jeden traktował go krytycznie, a drugi obdarzał stałym poparciem i aprobatą ²⁰. Twórcy „Drugiego Toru” zaliczali się bez wątpienia do tej drugiej grupy. Edmund Łagiewka słusznie zauważył, że artykuły w tym periodyku wykazywały „związki z historią regionu oraz problematyką życia robotników. Lektura poszczególnych pozycji potwierdza to dążenie redakcji w każdym numerze znajdziemy teksty związane z regionem, w każdym też obecna jest problematyka proletariacka (nieobecna zupełnie w warstwie ikonograficznej)” ²¹. Jednak na pierwsze miejsce wysuwa się kult postaci Józefa Piłsudskiego.

Związki Józefa Piłsudskiego z Częstochową mają długą historię – przyszły Naczelnik państwa odwiedził miasto jeszcze jako przywódca i działacz Polskiej Partii Socjalistycznej. W latach 1918–1939 społeczeństwo Częstochowy wspierało wszelkie inicjatywy związane z uhonorowaniem zasług pierwszego Marszałka i jego żołnierzy dla polskiego państwa. Po śmierci Piłsudskiego w maju 1935 roku niemal natychmiast podjęto starania, by trwale upamiętnić jego życie. Wtedy też wzniesiono pomnik ²². Zdaniem wielu historyków Piłsudski cieszył się

¹⁸ Tamże, s. 20 (zapis zgodny z oryginałem).

¹⁹ *Wstęp*, [do:] *Józef Piłsudski – legendy i fakty*, red. D. i T. Nałęcz, Warszawa 1986, s. 7.

²⁰ Tamże, s. 9.

²¹ E. Łagiewka, *Czasopismo literackie „Drugi Tor” (1936)*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1994, t. 4, s. 160.

²² Zob. <http://www.jasnagora.com/wydarzenie-6276> [dostęp: 2.05.2015]. Po II wojnie światowej idee Józefa Piłsudskiego pielęgnowały m.in. związane z Częstochową organizacje żołnierskie i kombatanckie.

ogromną popularnością i niekłamanym autorytetem społecznym, który sprawiał, że każda jego wypowiedź, nawet ta nieoficjalna, miała głęboki oddźwięk²³.

W dwóch pierwszych numerach „Drugiego Toru” zaprezentowane zostały fotografie Marszałka. Zdjęcia w kolorze czarno-białym były przyklejane w specjalnie przygotowaną czarną ramkę. Niestety fotografie nie zostały podpisane, więc nie wiadomo, kto je wykonał.

W pierwszym, czerwcowym, numerze wspomnianego czasopisma komitet redakcyjny zamieścił fotografię pomnika Józefa Piłsudskiego, który znajdował się na dziedzińcu dawnego Gimnazjum Towarzystwa Szkoły Społecznej w Częstochowie. Pod zdjęciem zmieszczony został napis:

W dniu 12 maja r.b. o godz. 20.45 w rocznicę śmierci wielkiego Marszałka, ku czci, na dziedzińcu Gimnazjum Tow. Szkoły Społecznej w Częstochowie został odsłonięty pomnik, dzieło częstochowianina, artysty rzeźbiarza Stefana Policińskiego²⁴.

W 1935 roku został utworzony nowy Komitet Budowy Pomnika Piłsudskiego w Częstochowie. W pierwszą rocznicę śmierci Marszałka na dziedzińcu Gimnazjum Towarzystwa Szkoły Społecznej przy ulicy Sowińskiego 36 odbyła się uroczystość odsłonięcia pomnika²⁵, będącego jednym z pierwszych wzniesionych w kraju monumentów upamiętniających Marszałka Piłsudskiego²⁶.

Redaktorzy „Drugiego Toru” starali się nie tylko wpisać w nastrój panujący w mieście, ale i wykorzystać zainteresowanie częstochowian postacią Piłsudskiego. Potwierdzeniem tego faktu jest między innymi kolejna fotografia, zamieszczona w numerze 2/3, a przedstawiająca popiersie Józefa Piłsudskiego. Także opublikowane w „Drugim Torze” teksty poetyckie realizowały przyjętą przez redakcję pisma strategię. Bezpośrednio pod jedną z fotografii Piłsudskiego w numerze 2/3 umieszczono wiersz *Czuwaj Brygado!*, którego autorką była Stefania Szadkowska. Utwór bardzo wyraźnie nawiązuje, jak zauważył Edmund Łągiewka, do wiersza Marii Konopnickiej *Do młodej braci*²⁷, w którym to, zamiast powtarzającego się refrenu „Czuwaj strażnico!”, padają słowa „czuwaj Brygado!”. Podmiot liryczny swoje słowa, a właściwie apel, skierował do obroślej już legendą I Brygady Legionów Polski, którą zorganizował oraz dowodził Józef Piłsudski²⁸. Walka legionistów stała się w powszechnym odczuciu „czy-

²³ M. Karamańska, *Słownictwo polityczne Drugiej Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1926–1939*, Kraków 2007, s. 9.

²⁴ „Drugi Tor” 1936, nr 1, s. 3.

²⁵ R. Stefaniak, *Częstochowa wobec śmierci Józefa Piłsudskiego w latach 1935–1939*, Częstochowa 2015, s. 160.

²⁶ Tamże, s. 161.

²⁷ Zob. E. Łągiewka, *Czasopismo literackie „Drugi Tor”*, s. 160.

²⁸ I Brygadę Legionów Polskich sformowano 19 grudnia 1914 roku. W jej skład wchodziło 164 strzelców. Pierwszym dowódcą Brygady został Józef Piłsudski, który piastował tę funkcję do 27 września 1916 roku. Następnie dowództwo przejął Kazimierz Sosnowski. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości żołnierze i oficerowie I Brygady zorganizowali 1 Dywizję Piechoty Legionów.

nem założycielskim” II Rzeczypospolitej. Wiersz Szadkowskiej nakazuje żołnierzom zachować gotowość do walki, ponieważ los Polski i jej bezpieczeństwo mogą być wciąż zagrożone:

Jednym zwycięstwem nie urwiesz łba hydrze,
Ona się pieni, jadem zwątpień pluje,
Wierzy, iż wolność złotą Polsce wydrze,
Rozpala ognie i żelazo kuje

Dopóki iskra płonie chociaż blado
Czuwaj Brygado! [...] ²⁹

Przypomniane zostało oddanie i poświęcenie wielu tysięcy Polaków, którzy walczyli o niepodległość, oraz przekonanie, że radość płynąca z wolności nie może „usypiać” czujności społeczeństwa. Wojsko Polskie przez cały czas powinno być przygotowane do ochrony państwa. W każdej chwili nieprzyjaciele mogą odebrać Polakom wywalczoną niepodległość:

Czuwaj! Wróg czyha ciągle u krawędzi
Kopców granicznych, rad, by walki bratnie
Oddały jemu Polskę, piędź po piędzi,
Korzysta z chwili, zastawiając matnie,

W piekło chce zmienić nędzny, ludzki padół
Czuwaj Brygado! ³⁰

W ostatniej strofie podkreślony został ogromny szacunek Marszałka Piłsudskiego do I Brygady Legionów, którą sam uformował, a która dzielnie walczyła o wolność narodu polskiego. Wydaje się, że tekst ten, zawierający cały szereg „patriotycznych oczywistości”, nie był wyłącznie hołdem oddanym wielkiemu polskiemu żołnierzowi i politykowi. Zważywszy na fakt, iż w ówczesnym rządzie dominowały osoby, które rozpoczynały swoją karierę polityczną razem z Józefem Piłsudskim, wiersz ten można potraktować jako swego rodzaju „deklarację prorządową”. Tak jednoznaczna postawa ideowa podmiotu mówiącego w tekście Szadkowskiej wynikała z obawy o dalsze losy Polski, pozbawionej silnego przywództwa. W wierszu uruchomiony został cały arsenał, wypróbowanego już, „polskiego kodu patriotycznego” wywodzącego się z romantyzmu. Nawiązania do Mickiewiczowskiej *Ody do młodości* także miały podkreślać wyjątkowość legionistów Marszałka:

Czuwaj! Któż siły na zamiary mierzy?
Ty – szaleńcami przez wątpięcych zwana,
Piękna tradycjo walecznych rycerzy,
Brygado przez Marszałka ukochana,

Honoru Polski broniąca swą szpadą –
Czuwaj Brygado! ³¹

²⁹ S. Szadkowska, *Czuwaj Brygado!*, „Drugi Tor” 1936, nr 2/3, s. 3.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

W tym samym numerze Wacław Rousseau zamieścił prozatorski tekst *O świcie*, w którym nawiązał do 11 listopada 1918 roku, kiedy Polska odzyskała niepodległość. Wspomina liczne bitwy, które Polacy stoczyli, żeby odzyskać upragnioną wolność. Podobnie jak u Szadkowskiej przypomniany został ogrom zasług Piłsudskiego:

Trzeba było dużej siły, a znalazł ją tylko jeden człowiek w Polsce: – Piłsudski, rozkazując siedmiu ułanom bez koni, z siodłami jeno na plecach, rozpoczął nowy rozdział dziejów walk o wolność i potęgę ojczyzny, rozdział zakończony odrodzeniem państwowości polskiej w dniu 11 listopada 1918 r., rozkazując pierwszej kadrowej przestąpić „granice rosyjskiego zaboru, jako czołowa kolumna wojska polskiego, idącego walczyć za oswobodzenie ojczyzny”³².

W tekście redaktor naczelny „Drugiego Toru” przytacza również wypowiedzi Naczelnika, m.in. „Rozkaz J. Piłsudskiego do pierwszej kadrowej” oraz „Rozkaz J. Piłsudskiego na pierwszą rocznicę wojny 5 VIII 1915”. Pięć stron dalej redakcja pisma zamieściła wypowiedź Naczelnika Wojska Polskiego, w której dowodził, że wbrew wszystkiemu i wszystkim warto wierzyć w swoje umiejętności i siłę:

Jeśli ci ktoś powie, że głową muru nie przebijesz – nie wierz mu³³.

Wydaje się, że redaktorzy pisma – także autorzy poszczególnych tekstów – odwoływali się do już uformowanej, a nawet funkcjonującej na prawach stereotypu, legendy Józefa Piłsudskiego, zbudowanej przez literaturę na romantycznej tradycji wraz z jej charakterystycznym językiem³⁴. Świadczy o tym także kolejny literacki przejaw sympatii wobec postaci Marszałka, jakim był utwór *Wiersz o Piłsudskim* Witolda Kubińskiego, jednego z najważniejszych członków grupy „Drugi Tor”. Tekst upamiętnienia pierwszą rocznicę śmierci Marszałka³⁵. Już na samym początku autor podkreśla wyjątkowe zasługi Piłsudskiego. Uruchamia również całą „rekwizytornię” romantyczną, za pomocą której budowano w literaturze legendę Piłsudskiego. Autor odwoływał się do obrazu Piłsudskiego jako wodza – mocarza, sięgającego swoimi korzeniami do szeroko rozumianej literatury legionowej³⁶. Wyliczone zostają wszystkie zasługi Naczelnika, który był bohaterem „zwiastowanym” przez literaturę. To doskonały przykład sprawdzonej taktyki poetyckiej służącej „gloryfikacji” zasług Piłsudskiego:

Człowiek! Wielki człowiek!
– to za mało...
Człowiek-Moc! Człowiek-Potęga!

³² W. Rousseau, *O świcie*, „Drugi Tor” 1936, nr 2/3, s. 4.

³³ J. Piłsudski, cyt. za: „Drugi Tor” 1936, nr 2/3, s. 9.

³⁴ Kwestie te wnikliwie omówił Włodzimierz Wójcik w jednej z pierwszych prac – oczywiście w okresie PRL-u – poświęconej legendzie Piłsudskiego. Zob. tegoż, *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986.

³⁵ Józef Piłsudski zmarł 12 maja 1935 roku w Warszawie, a utwór *Wiersz o Piłsudskim* został opublikowany w „Drugim Torze” w numerze 2/3 (lipiec/sierpień 1936).

³⁶ Por. W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego...*, s. 128–143.

co w zamierzchle wieki sięgał
i róg wydobył złoty... [...] ³⁷

W dalszej części utworu Kubski nawiązuje do najbardziej heroicznych wydarzeń z życia Naczelnika – zesłania na Syberię, osadzenia w warszawskiej Cytadeli, w Magdeburgu oraz cudu nad Wisłą. Należy zauważyć, że heroiczną biografią Piłsudskiego w sposób szczególny posługiwali się poeci, i to nie tylko częstochowscy, piszący swoje teksty po śmierci Marszałka. W ostatniej strofie podmiot liryczny przywołuje dzień śmierci Piłsudskiego, opuszczenie sztandaru państwowego do połowy masztu i określa datę 12 maja strasznym dniem majowym.

Sztandar państwowy u połowy masztu
czernią spowity ogłasza światu i Polsce wieść smutną...
Marszałek usnął
na wieki...
Śmierć...
Słońce i serce okrył kierem cień...
Był straszny wiosenny dzień,
dwunasty
maj ³⁸.

Warto zauważyć, że wiersz Kubskiego jest typowym przykładem „poezji okolicznościowej” powstałej po śmierci Piłsudskiego. Liczba utworów żałobnych, które pojawiły się w prasie, może zaskakiwać, a poszczególne wyrażenia „wędrowały” z tekstu do tekstu. Określenie „straszy dzień majowy” używane było wyjątkowo często, i to nie tylko w tekstach poetyckich, także w relacjach informacyjnych. Szczególnie poeci o niższej randze artystycznej wykorzystywali te powtarzające się, nawet w nagłówkach prasowych, określenia.

W kolejnych numerach „Drugiego Toru” nie znajdziemy tekstów literackich, które w bezpośredni sposób nawiązują do postaci Józefa Piłsudskiego. Nie oznacza to, że komitet redakcyjny zrezygnował całkowicie z tematyki związanej z aktualną sytuacją społeczną i samym obozem politycznym Marszałka. Na pierwszej stronie numeru 4 zamieszczono kilkuzdaniową informację o śmierci Wojciecha Stpiczyńskiego. Był on politykiem i publicystą okresu międzywojennego, a także jednym z najbardziej radykalnych zwolenników Józefa Piłsudskiego ³⁹. Rousseau, który był autorem tej notatki, podkreślił jego związki z Marszałkiem oraz przypomniał zasługi dla wolnej Polski:

Jak przystało na żołnierza Marszałka, zmarł młodo na posterunku, tym razem na froncie pracy pokojowej. [...] Odszedł ten, który jasno i śmiało wpajał w szerokie rzesze czytelników konieczność walki o Polskę jutra: o demokratyczną Polskę ludzi pracy. [...] Zaw-

³⁷ W. Kubski, *Wiersz o Piłsudskim*, „Drugi Tor” 1936, nr 2/3, s. 15.

³⁸ Tamże.

³⁹ Po śmierci Piłsudskiego w maju 1935 roku został doradcą Edwarda Rydza-Śmigłego. W tym samym roku został wybrany posłem na Sejm IV kadencji (1935–1938). Chorował na gruźlicę, zmarł 26 sierpnia 1936 roku. Pochowano go na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach w Warszawie.

sze wierny słowom Marszałka: „Jeśli ci ktoś powie, że głową muru nie przebijesz – nie wierz mu”, przebijał mur partyjnictwa, sobkostwa i oportunistu z niespotykaną cierpliwością i uporem, nawet w latach, gdy nastroje wokół były mu przeciwne⁴⁰.

Bezpośrednio pod informacją o śmierci Stpicyńskiego redaktor naczelny czasopisma zamieścił wiersz *Żołnierzu* swojego autorstwa. Bohater tekstu urasta do symbolu – „nieznanego żołnierza”, który jednocześnie staje się figurą retoryczną, za pomocą której oddany zostaje hołd wszystkim walczącym o niepodległość ojczyzny:

Mówią groby i krzyże cmentarne,
Poświsty wichrów i szumy mórz,
Ziemia skropiona krwią ofiarną,
O twojej sławie żołnierzu [...] ⁴¹.

Wiersz kończy się zapewnieniem, że pamięć o nich nie zaginie. Wszyscy będą wspominać ich wielkie czyny i poświęcenie, a także modlić się za ich dusze:

Duch twój wędrując wśród chat i kominów.
Słucha co mówią i o czym poeta w śnie marzy;
Rozpromieniony, że bracia i syny
Hołd mu oddają, myśląc... o żołnierzu ⁴².

Motyw żołnierskiej walki i poświęcenia pojawia się także w wierszu Anny Skarbak-Sokołowskiej *Bój nad Wisłą*. Jednak tekst, którego tytuł kojarzy się silnie z wojną z bolszewikami w 1920 roku, nie przywoływał tylko tego wydarzenia. Autorka odwołała się do historii Rzeczypospolitej i jej trudnych losów pod zaborami. Tekst „uruchamia”, jakże istotny w polskiej literaturze patriotycznej, mit Polski jako „przedmurza chrześcijaństwa” i całej cywilizacji Zachodu. Przypominana zostaje „cała polska martyrologia” – głód, nędza, zaraza. Ojczyzna zostaje porównana do piekielnej areny, na której toczyły się liczne walki mające na celu doprowadzenie do zagłady całego narodu – „Runął na ciebie, Polsko / cały Wschód niszczący / przed którym drżą od wieków / mury Europy”⁴³. W wierszu zaakcentowany zostaje heroizm Polaków potrafiących przezwyciężyć się „wschodniemu najeźdźcy” oraz rola Wodza (w domyśle Józefa Piłsudskiego), który wraz ze swoimi żołnierzami wyzwolił Polskę spod jarzma zaborców:

Wstałaś – ramieniem Wodza,
ramionami synów
niesiona tak radośnie [...].
Wstałaś, by rozwiązać w słońcu
twe orle sztandary
i światu w twarz spojrziałaś –
mocna i zwycięska! ⁴⁴

⁴⁰ W. Rousseau, *Niezastąpiony*, „Drugi Tor” 1936, nr 4, s. 3.

⁴¹ Tenże, *Żołnierzu*, „Drugi Tor” 1936, nr 4, s. 3.

⁴² Tamże.

⁴³ A. Skarbak-Sokołowska, *Bój nad Wisłą*, „Drugi Tor” 1936, nr 4, s. 6.

⁴⁴ Tamże, s. 9.

Utworem patriotycznym przywołującym historię naszego narodu, był również wiersz Stefanii Szadkowskiej 1919–1939. Tym razem przypomniane zostały zasługi polskiej artylerii, która przyczyniła się do odzyskania przez Polskę niepodległości. Wymienione zostają ważne dla odzyskania niepodległości bitwy, w których ofiarę krwi złożyli polscy żołnierze. Zostają oni porównani do Spartan, z których niejeden „z tarczą lub na tarczy / powróci, skoro życie swe rzucił «na stos»”...⁴⁵. Parafraza fragmentu znanej legionowej pieśni *My, Pierwsza Brygada* podkreśla jednoznacznie ideowy rodowód walczących żołnierzy. Wiersz kończy patetyczne zapewnienie, że żołnierze zawsze będą dla Polaków bohaterami – czy to żywi, czy umarli. To właśnie dzięki ich walce, poświęceniu i oddaniu odzyskaliliśmy upragnioną wolność:

Bohaterowie – Żywi i Umarli –
Artyleria. Powracające z bojów wojsko
Kwiatami witał znojnny lud,
Bo to Oni, Oni także, z kajdan nam wydarli,
Czyniąc Cud,
CIEBIE POLSKO!⁴⁶

Zakończenie

Śmierć Pierwszego Marszałka Polski była wydarzeniem, które znalazło szeroki oddźwięk w polskiej prasie tego okresu. Na łamach wszystkich niemal polskich czasopism w ciągu kilku dni na pierwszych stronach pojawiały się obszernie artykuły poświęcone Józefowi Piłsudskiemu⁴⁷. Częstochowa nie była wyjątkiem pod tym względem. Celebrowano obchody upamiętniające postać Naczelnika i podkreślano jego osiągnięcia.

Powstanie „Drugiego Toru” było dowodem zapoczątkowania pracy zespołowej przez młodych ludzi kochających literaturę i dążących do tego, by zorganizować stałe pismo literackie w Częstochowie. Warto jednak zaznaczyć, że komitet redakcyjny omawianego periodyku wykorzystał nastroje polityczne i legendę związaną z Piłsudskim do zaistnienia na rynku wydawniczym. Utwory, które publikowali na łamach czasopisma nie były nowatorskie. Ich twórcy posługiwali się arsenalem patetycznych sloganów, wykorzystując przy tym romantyczne kody językowe. Nie można oczywiście wykluczyć, że powstające utwory poświęcone Marszałkowi wynikały z autentycznych przeżyć ich twórców, wszak jego śmierć była ogromnym wstrząsem dla całego społeczeństwa. Warto jednak zauważyć, że pismo, które zaczęło ukazywać się w trakcie trwających w Często-

⁴⁵ S. Szadkowska, 1919–1936, „Drugi Tor” 1936, nr 5/6, s. 12.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Zob. J. Piotrowski, *Józef Piłsudski w prasie polskiej 1935–1939*, [w:] *Piłsudski na łamach i w opinii prasy polskiej 1918–1989*, red. M. Jabłonkowski, E. Kossewska, Warszawa 2005, s. 153.

chowie uroczystych obchodów pierwszej rocznicy śmierci Józefa Piłsudskiego, nie mogło „nie zauważyć” i zbagatelizować nastroju panującego w mieście i nie wykorzystać wielkiego zainteresowania jego osobą.

Nie zmienia to faktu, że sześć numerów omawianego periodyku wydanych w 1936 roku zasługuje na uwagę. Są one dokumentem potwierdzającym ambicje częstochowskiego środowiska inteligenckiego, które pragnęło współuczestniczyć w życiu kulturalnym miasta. Obecnie także stanowi część historii częstochowskiego czasopiśmiennictwa.

Bibliografia

- Habielski R., *Wolność czy odpowiedzialność? Prasa i polityka w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2013.
- Józef Piłsudski – legendy i fakty, red. D. i T. Nałęcz, Warszawa 1986.
- Karamańska M., *Słownictwo polityczne Drugiej Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1926–1939*, Kraków 2007.
- Kubski W., *Wiersz o Piłsudskim*, „Drugi Tor” 1936, nr 2/3.
- Łągiewka E., *Czasopismo literackie „Drugi Tor” (1936)*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1994, t. 4.
- Mielczarek T., *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”. Dzieje prasy częstochowskiej (1769–1994)*, Kielce 1996.
- Paczkowski A., *Prasa Polska 1918–1939*, Warszawa 1980.
- Piotrowski J., *Józef Piłsudski w prasie polskiej 1935–1939*, [w:] *Piłsudski na łamach i w opinii prasy polskiej 1918–1989*, red. M. Jabłonkowski, E. Kossewska, Warszawa 2005.
- Rousseau W., *Garść wspomnień o pierwszym zespole literacko-artystycznym w Częstochowie*, „Życie Częstochowy” 1948.
- Rousseau W., *Niezastąpiony*, „Drugi Tor” 1936, nr 4.
- Rousseau W., *O świecie*, „Drugi Tor” 1936, nr 2/3.
- Rousseau W., *Żołnierzu*, „Drugi Tor” 1936, nr 4.
- Skarbek-Sokołowska A., *Bój nad Wisłą*, „Drugi Tor” 1936, nr 4.
- Stefaniak R., *Częstochowa wobec śmierci Józefa Piłsudskiego w latach 1935–1939*, Częstochowa 2015.
- Szadkowska S., *1919–1936*, „Drugi Tor” 1936, nr 5/6.
- Szadkowska S., *Czuwaj Brygado!*, „Drugi Tor” 1936, nr 2/3.
- Wróbel E., *„Gazeta Narodowa” o teatrze Iwo Galla w Częstochowie – artysta i lokalna polityka*, [w:] *Iwo Gall – redutowiec, artysta teatru*, red. A. Wypych-Gawrońska, E. Wróbel, J. Warońska, Częstochowa, 2014.

Strona internetowa

Józef Piłsudski był w Częstochowie na Jasnej Górze [online]. [dostęp 02.05.2015] <http://www.jasnagora.com/wydarzenie-6276>.

„Drugi Tor” – czasopismo literackie okresu międzywojennego – między polityką a literaturą**Streszczenie**

Odzyskanie przez Polskę niepodległości stanowiło impuls dla rozwoju prasy, pojmowanej jako nieodzowne narzędzie partii i stronnictw politycznych. Głównie rozwijały się periodyki o tematyce informacyjno-politycznej. Dla większości ówczesnych partii i organizacji politycznych wydawanie własnego czasopisma, będącego organem politycznym, było często jedyną formą publicznej aktywności. W okresie międzywojennym także Częstochowa miała swoje pisma informacyjno-polityczne. W gronie tych drugich znalazł się między innymi „Drugi Tor”, w którym widać wyraźnie zależność między Sługą i jego Panem. W artykule dokonałam analizy tekstów literackich, które zostały zamieszczone we wszystkich sześciu numerach czasopisma. Zawierają wiele cennych informacji dotyczących ówczesnych nastrojów politycznych, które niewątpliwie wpływały na literaturę. „Drugi Tor” jest miesięcznikiem, w którym wyraźnie można zauważyć silne zależności pomiędzy literaturą a polityką.

Słowa kluczowe: prasa polska, dwudziestolecie międzywojenne, Józef Piłsudski, niepodległość, Częstochowa.

“Drugi Tor” – Periodical Literary Interwar Period – Between Politics and Literature**Summary**

Regain of Poland's independence was an impulse for development of the press, which was a vital tool for political parties and organizations (factions). Mainly, the information and political magazines have been developed. Publishing own magazines were often the only form of public activity for the most contemporary political parties and organizations. In the period of interwar Częstochowa also had its information and political magazines. “Drugi Tor” is included in the political journal and visibly shows the relationship between servant and his Lord. In this article I made the analysis of literary texts that have been published in all six issues of the magazine. They contain a lot of valuable information about the political mood of that time, which undoubtedly influenced on the literature. “Drugi Tor” is a monthly magazine where the strong relationship between literature and politics is presented.

Keywords: polish press, interwar period, Józef Piłsudski, independence, Częstochowa.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.09>

Joanna MACHERZYŃSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Uwiedziona przez władzę? *Balladyna* Juliusza Słowackiego na deskach teatrów w Katowicach i Częstochowie w latach pięćdziesiątych XX wieku

Socrealizm w polskim teatrze w latach pięćdziesiątych

Balladyna jako dramat romantyczny nie miała szczęścia do inscenizacji na scenach polskich teatrów w okresie powojennym, ponieważ pierwsza dekada po II wojnie światowej wiązała się ze zmianą polityki rządu. Polska stała się jednym z krajów bloku wschodniego, w którym decydujący głos prawie w każdej kwestii miały władze Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Wszechobecny stalinizm powodował, że pomijano największe dramaty narodowe w naszym kraju. W 1954 roku, podczas II Zjazdu PZPR, Bolesław Bierut wskazał priorytety w propagowaniu kultury:

upowszechnianie oświaty i kultury, udostępnianie dóbr kulturalnych milionom robotników i chłopów, którym burżuazja celowo zamykała dostęp do oświaty i kultury, do osiągnięć nauki, literatury i sztuki.[...] Drugie zadanie – to nasycenie naszej nauki, naszej kultury, naszej twórczości literackiej i artystycznej nową, socjalistyczną treścią, która umożliwia wychowanie nowego człowieka – człowieka socjalizmu¹.

Zadania, jakie postawiono przed literaturą, dalekie były od czysto artystycznego odczytania utworu. Zazwyczaj wypaczały intencje autorów. Inszenizacja zamiast skupiać się na tekście, koncentrowała się na wydobywaniu politycznych aspektów utworu. Niczym „sługa dwóch panów”, literatura musiała zadowolić władzę ustroju socjalistycznego i czytelników albo widzów teatralnych odbierających tekst bez politycznych obciążeń.

¹ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000, s. 37, por. „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 11.

Wprowadzanie socrealizmu do sztuki wiązało się z zupełnie nowym spojrzeniem na teatr. Obowiązkowe w repertuarze stały się utwory współczesne, najczęściej określane mianem „produkcyjnych”. Temat spółdzielni rolnych i wielkich zakładów pracy przeniknął do literatury, filmu i teatru. Kultura musiała spełniać rolę wychowawczą, zgodną z celami socrealizmu. Nowy ustrój odrzucał utwory, które dopuszczały samodzielną interpretację, a nawet przedstawiały człowieka jako istotę zdolną do uczuć wyższych, o konstrukcji niejednoznacznej czy skomplikowanej.

Kompletowanie widowni teatru częstochowskiego w pierwszych latach po znacjonalizowaniu instytucji nie było łatwe. Zakłady pracy zmuszane były do kupowania biletów dla swoich pracowników, by w ten sposób zgromadzić widownię na przedstawieniach realizujących wytyczne sztuki socrealistycznej. Jak wynika z recenzji teatralnych i artykułów ukazujących się w lokalnej prasie na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, zapotrzebowanie było głównie na komedie czy lekkie utwory dramatyczne. Jednak przewagę w repertuarze zyskiwały utwory odpowiadające na nowe zalecenia Związku Literatów Polskich. Treścią sztuk wystawianych w Częstochowie były: skrócenie czasu przejazdów pociągów towarowych (*Zielona ulica* Anatolija Surowa, 1949), problem „walki o właściwe pojęcie produkcji w jednej z fabryk, nie tylko na odcinku wykonania planu, lecz zarazem wyprodukowania takiego towaru, jakiego pragną konsumenci”² (*Kto winien*³ Georgija Mdiwaniego, 1950), walka klasowa⁴ (*Próba sił* Jerzego Lutowskiego, 1950), walka narodu chińskiego o wyzwolenie od przemocy kapitalistycznej (*Tai-Yang budzi się* Wolffa Friedricha, 1950), bezwzględność wobec robotników w fabryce kapitalistycznej (*Cement* Juliusza Wirskiego, 1950), wady i grzechy ustroju kapitalistycznego (*Profesja Pani Warren* George’a Bernarda Shawa, 1950), życie młodzieży w ZSRR (*Maszeńka* Aleksandra Afinogenowa, 1950), „jedna z pierwszych jaskółek w dziedzinie twórczości pisarskiej, opartej o socjalistyczną rzeczywistość i tematycznie związanej z przemianami społecznymi, zachodzącymi obecnie w Polsce”⁵ (*Zaloga* Zdzisława Skowrońskiego i Józefa Słotwińskiego, 1950), krytyka kapitalizmu w USA, na przykładzie amerykańskiej rodziny „goniącej za pieniądzem” (*Zbudź się i śpiewaj* Clifforda Odetsa, 1950), tematyka II wojny światowej (*Niemcy* Leona Kruckowskiego, 1950; czy *Nowe przygody dzielnego wojaka Szwejka* Michała Słobodskoja⁶, 1950). Jeśli dramaty

² „Życie Częstochowy” 1950, nr 352, s. 5.

³ Tytuł sztuki w innym tłumaczeniu brzmi *Kto zawinił?* Na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/1552,autor.html> [dostęp: 20.05.2015].

⁴ Edward Karłowicz na łamach „Dziennika Zachodniego” (1950, nr 346), skonstatował: „Szkoda jednak, że odbywa się ono [przedstawienie – J.M.] na ogół przy niewielkiej liczbie widzów”, zob. Kronika PTC 1949–1950 w archiwum artystycznym Teatru im. A. Mickiewicza w Częstochowie.

⁵ „Życie Częstochowy” 1950, nr 137, s. 5.

⁶ Przekład Anatola Sterna. Tadeusz Kwaśniewski w *Albumie na XV-lecie Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie 1945–1960* podaje A. Sterna jako autora, s. 10.

podejmowały inną tematykę, zazwyczaj nie otrzymywały pozytywnych recenzji, jak na przykład *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej, który, jak pisano: „pozostać musi sztuką raczej dla snobujących, niż sztuką dla najszerszych mas widzów...”⁷. Jak widać z przytoczonych tytułów, uprzywilejowaną pozycję zajmowały utwory pochodzące z wschodniej granicy. W prasie dopuszczano się nawet stwierdzeń, że: „Czytelnicy byli bardziej zainteresowani literaturą radziecką niż współczesną polską”⁸.

Sytuacja wyglądała analogicznie w większości teatrów w Polsce. Stanisław Kaszyński, opisując łódzkie instytucje teatralne pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy cenzura nieco zelżała i można już było skrytykować nadmiar sztuk „produkcyjnych”, skonstatował: „Utwory współczesne zalecały się wprawdzie bliskością materii fabularnej, były jednak zbudowane według schematów, stąd też jako projekcje rzeczywistości nie miały większych szans afirmacji w odbiorze; tak uwrażliwiony widz odkryłby niewątpliwie natychmiast ich fałsz. Klasyka natomiast podawała przykłady znacznie bogatsze, złożone, powszechniejsze, przystosowane do wielu sytuacji”⁹. Jednak tendencyjność dramatów była decydującym czynnikiem pojawienia się utworu na scenie. Przykładem teatru, którego lwiał część repertuaru stanowił dramat romantyczny, był Teatr Rapsodyczny w Krakowie, jednak za swą niepokorność władzy został zamknięty w 1953 roku. Dopiero w 1956, z nastaniem politycznej odwilży, Mieczysław Jastrun stwierdził: „nigdy jeszcze literatura nasza – może w czasach saskich – tak nisko nie upadła, jak w ostatnich latach”¹⁰.

Okres socrealizmu w Teatrze Śląskim w latach 1949–1954 przedstawił Andrzej Linert w jednym z rozdziałów monografii *Śląskie sezony*. Mimo iż autor odwoływał się do zdarzeń w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, analogiczne sytuacje miały miejsce we wszystkich teatrach kraju. „Teatr, włączony w latach czterdziestych do pracy agitacyjnej i propagandowej, stopniowo zatracił swój ogólnoludzki wymiar i artystyczny charakter. Kierownictwo teatru, zmuszane do uzgadniania repertuaru z władzami wojewódzkimi, zatraciło swoją artystyczną autonomię”¹¹. Dyrektorzy znacjonalizowanych teatrów musieli się podporządkować zaleceniom czuwającej nad prawidłowym rozwojem kultury PZPR. Członkowie aparatu partyjnego nie doceniali propagandy artystycznej, której orężem było słowo, ponieważ sami nie czytali, więc tą samą miarą oceniali pozostałych¹². Andrzej Linert, opisując historię teatru w Katowicach, przypomina sytuację, gdy członkowie partii wnosili swoje „poprawki” do spek-

⁷ „Życie Częstochowy” 1949, nr 304, s. 5.

⁸ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 42.

⁹ S. Kaszyński, *Teatr łódzki w latach 1945–1962*, Łódź 1970, s. 241.

¹⁰ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 179.

¹¹ A. Linert, *Śląskie sezony*, Katowice 2012, s. 141.

¹² D. Jarosz przytacza następujące stwierdzenie: „W minimalnych ilościach rozchodziła się w badanych wsiach «Trybuna Ludów» i wojewódzkie pisma partyjne. Przeciętna gazeta przypadała na 3–15 czytelników. Stwierdzono, że miejscowy aparat partyjny sam nie czytał prasy i nie miał zrozumienia dla propagandy czytelnictwa”. D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 42–43.

taklu¹³. Oczywiście, dramaturdzy mający możliwość piastowania stanowisk dyrektorskich starali się przemycać do repertuaru najwartościowsze dzieła literatury, zarówno polskiej, jak i obcej. Tworzenie planów repertuarowych stanowiło zaporę w realizacji własnych, nie zawsze „słusznych” idei. „Nie ma u nas swobodno-kapitalistycznej gry sił na rynku literackim. Istnieje dyktatura proletariatu i trzeba o tym pamiętać”¹⁴. Słowa Jerzego Putramenta ogłoszone na zebraniu POP PZPR przy ZLP były jak najbardziej aktualne w całej dekadzie 1945–1955.

Balladyna w teatrze śląskim

Po zakończeniu II wojny światowej, jeszcze w 1945 roku, realizacji *Balladyny* Słowackiego jako pierwszy podjął się Teatr Ziemi Rzeszowskiej, następnie Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w 1946 Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Opolu, Teatr Polski Bielsko–Cieszyn, Teatr Domu Żołnierza w Lublinie, w 1947 Teatr Wybrzeże w Gdyni, w 1948 Teatr Miejski w Sosnowcu, w 1949 Teatr Miejski w Białymstoku i dopiero w 1950 Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach i Teatry Dramatyczne (Teatr im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie.

Dyrektorzy, uzasadniając wybór danej sztuki, wykorzystywali często dyktando cenzorów i osób decydujących o dopuszczeniu konkretnego tytułu do realizacji. Umiejętne argumentowanie pozwoliło po raz pierwszy po wojnie pojawić się najpopularniejszemu¹⁵ dramatowi Juliusza Słowackiego na scenie Teatru Śląskiego w Katowicach. „Praktyka administracyjnego zarządzania sztuką teatru doprowadziła do niemal całkowitego jej zniewolenia”¹⁶. Kierownik Teatru Śląskiego w latach 1949–1951, Władysław Woźnik, preferował teatr wierny literaturze¹⁷. O realizacji utworów Stanisława Wyspiańskiego (patrona teatru) nie można było nawet marzyć, gdyż w oczach „postępowych członków Związku Literatów był marzycielem o Polsce burżuazyjnej”¹⁸. Z takiego powodu utwory wielu dramaturgów, nie tylko Wyspiańskiego, znalazły się na indeksie. W planie repertuarowym na rok 1950 Woźnik umieścił sztuki, które spełniały wymagane oczekiwania ukazania „śląskiego dnia codziennego, współzawodnictwa pracy, czynnego udziału w odbudowie kraju, problem przełomu i przemiany politycznej i ich oddziaływania na środowisko robotnicze”¹⁹.

¹³ A. Linert odwołuje się do książki *Władza wobec teatru i mediów na Górnym Śląsku (1945–1956)*, [w:] *Teatr – media – kultura*, red. D. Fox i E. Wąchocka, Katowice 2006, s. 260.

¹⁴ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 178.

¹⁵ Do roku 2014 odbyły się w Polsce 133 inscenizacje; informacja na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/188,sztuka.html> [dostęp: 20.05.2015].

¹⁶ A. Linert, *Śląskie sezony*, s. 141.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 153.

¹⁹ Cyt. za: A. Linert, *Śląskie sezony*, s. 142; W. Woźnik, *Plan repertuarowy na rok 1950 z uzasadnieniem*, Katowice, 2 XI 1949, Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach.

Władysław Woźnik²⁰, który jako aktor w 1945 roku w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie wcielił się w rolę Grabca, a także zajmował się opracowaniem scenicznym *Balladyny*²¹, postanowił powtórzyć inscenizację po objęciu kierownictwa nad sceną katowicką. Chcąc jednak przedstawić ten dramat śląskiej publiczności, musiał wykazać się mistrzostwem argumentacji. Uzasadniając słuszność wpisania *Balladyny* do repertuaru swojego teatru, motywował:

Balladyna to najbardziej polityczny dramat Słowackiego, jej wyraźna tendencja antyfeudalna i antymonarchistyczna daje doskonałe wyobrażenie o Słowackim, przedstawicielu myśli demokratycznej. Przedstawienie stanowi zatem w pewnym względzie marksistowski model sceniczny *Balladyny*²².

Dzięki takiemu uzasadnieniu mógł w 1950 roku reżyserować ją na deskach Teatru Śląskiego. W recenzjach pisano: „Inszenizacja i reżyseria dyr. Woźnika poszła po linii dość ryzykownej, niemniej interesującej”²³, ale jednocześnie narzucano odbiorcom właściwą interpretację dramatu. Wiesław Gorecki na łamach miesięcznika „Teatr” stwierdził: „Dobrze się jednak stało, że Państwowy Teatr Śląski nie poszedł za koncepcją Norwida, który w osobie niewinnej Aliny widział lud, a w osobie gwałtownej *Balladyny* parafiańszczyznę. Byłoby to oczywiście efektowne, gdyby prosta, bosa dziewczeczka Alina uosabiała lud, a demoniczna, namiętna, żywiołowa *Balladyna* była przedstawicielką zacofaństwa i wsteczności”²⁴.

Scenografia nie sprostала wymogom sztuki socrealistycznej. Ani rekwizyty, ani kostiumy nie ukazywały nędzy, w której najchętniej widziano by bohaterów dramatu. „Oprawa malarska Wiesława Makojnika lepiej wypowiadała się w przestrzeniach zamkniętych niż otwartych. Chata wdowy była stanowczo za zbyt kowna. A, mówiąc nawiasem, *Balladyna* i Alina powinny wracać z pola czy przebywać w lesie bosc, natomiast *Balladyna* w ciągu uczt na zamku powinna mieć kosztowniejsze szaty...”²⁵. Kolejnym zaskoczeniem był kostium Filona, granego wówczas przez Gustawa Holoubka (asystenta Władysława Woźnika jeszcze w czasach studiów w krakowskiej szkole teatralnej²⁶). „Gustaw Holoubek niezwykle umiejętnie wygłaszał tyrady Filona, szkoda, że kostium młodego

²⁰ W. Gorecki, *Balladyna w Państwowym Teatrze Śląskim*, „Teatr” 1950, nr 7 na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/200990.html> [dostęp: 20.05.2015]. Władysław Woźnik rolę Grabca zagrał jeszcze w 1938 roku, ale według e-teatr.pl pod datą 1938 jest tylko premiera warszawska i tam rolę Grabca odtwarzał Jerzy Leszczyński, na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/29708,szczegoly.html> [dostęp: 20.05.2015].

²¹ Źródło: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/4080,szczegoly.html> [dostęp: 3.05.2015].

²² Cyt. za: A. Linert, *Śląskie sezony*, s. 143, W. Woźnik, *Sprawozdanie za pierwsze półrocze 1950 r.*, AP w Kat. PWR/Wydz. Kult., nr 651, s. 2.

²³ W. Gorecki, *Balladyna*...

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Na podstawie: <http://culture.pl/pl/tworca/gustaw-holoubek> [dostęp: 12.05.2015].

pasterza był jednym wielkim nieporozumieniem. *Balladyna* pełna jest świadomych anachronizmów, trudno sobie wszakże wyobrazić, by Filon błąkał się po świecie w filareckim płaszczu i z umownymi kwiatami²⁷ – pisano w recenzji przedstawienia. Kostium, romantyczny płaszcz, niepasujący do postaci Filona, na co zwróciła uwagę krytyka, był przypuszczalnie nawiązaniem do wiersza *Czarna wiosna* Antoniego Słonimskiego:

Ojczyzna moja wolna, wolna
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada²⁸.

Płaszcz nie został jednak zrzucony z ramion przez Filona-Holoubka. „Wzorem swojego nauczyciela prof. Woźnika [Holoubek – J.M.] przekonywał, że w teatrze najważniejsze jest słowo, a zadaniem aktora jest nie przeinaczyć intencji autora słowa i sprawić, by publiczność właściwie je zrozumiała”²⁹.

Współpraca reżysera z aktorami i scenografem spowodowała, iż władzy nie udało się stworzyć z tego przedstawienia baśni o charakterze politycznym. Dramat, który siłą został zwerbowany przez socrealizm, gdy tylko nadarzyła się okazja, unikał nielojalnej „służby dwóm panom”.

Balladyna w teatrze częstochowskim

Sezon teatralny 1952/1953 w teatrze częstochowskim przynosi wyraźną zmianę repertuaru. Pojawiają się tytuły dotychczas niegrane. Powiew zbliżającej się politycznej odwilży wnoszą: *Faryzeusze i grzesznik* Jerzego Pomianowskiego i Małgorzaty Wolin, *Wesele Figara* Pierre’a Beaumarchais’go, *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry, *Ożenek* Mikołaja Gogola, *Balladyna* Juliusza Słowackiego, *Świętoszek* Molière’a i *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej. Wprawdzie nadal obecne są sztuki „programowe”, ale nie stanowią one już lwiej części planu. Podobnie dzieje się w całej Polsce. Nie jest to jeszcze czas demokratyzacji życia, na który przyjdzie Polakom poczekać, ale jedną z takich jaskółek było przybycie do Polski berlińskiej grupy Bertolta Brechta, którą uznano za teatr „niesocjalistyczny”³⁰. W Krakowie, Łodzi i Warszawie zostały przedstawione *Matka* Maksyma Gorkiego, *Rozbity dzban* Heinricha von Kleista i *Matka Courage* Bertolta Brechta. Pozytywne recenzje Konstantego Pużyny, Jerzego Pomianowskiego czy Edwarda Csató były biegunowo odległe od oceny Jerzego Pańskiego³¹, który „zarzucał Brechtowi, że nie jest wzorem reali-

²⁷ W. Gorecki, *Balladyna*...

²⁸ Źródło: <http://hamlet.edu.pl/shi/teksty/?id=xxlecie&idu=009> [dostęp: 18.01.2016].

²⁹ Na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53792,druk.html> [dostęp: 22.05.2015].

³⁰ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 173. Tak skrytykował Paweł Hoffman tekst Jerzego Pomianowskiego o tym wydarzeniu, zamieszczony w „Nowej Kulturze” nr 1 z 4 stycznia 1953 roku, na zebraniu POP 16.01.1953.

³¹ Ówczesny szef Centralnej Rady Związków Zawodowych.

zmu socjalistycznego”³². Jerzy Putrament również krytykował: „Okazało się, że towarzysze z NRD specjalnie posłali Berliner Ensemble do bratniego kraju, licząc, że pryncypialna krytyka przyjaciół wpłynie na błędy teatru”³³.

Od powojennej premiery *Balladyny* w Katowicach, ówczesnym mieście wojewódzkim dla Częstochowy, inscenizacji podjęto się jeszcze w Lublinie, Świdnicy i – w 1952 roku – w Poznaniu. Realizacja w Częstochowie była czternastą premierą dramatu Słowackiego w peerelowskiej Polsce. Jednak o małej popularności tytułu świadczy fakt, iż minął ponad rok od premiery w Częstochowie, by w 1953 ukazała się kolejna, tym razem w Teatrze Nowej Warszawy³⁴. Ani w programie do częstochowskiego przedstawienia, ani w recenzjach nie było informacji o powojennych realizacjach dramatu Słowackiego. „Wystawiono ją [*Balladynę* – J.M.] po raz pierwszy w 1862 r. w teatrze we Lwowie, w 1868 w Krakowie i następnie w 1882 w Warszawie”³⁵, pisał Tadeusz Kwaśniewski, etatowy recenzent sztuk teatralnych „Życia Częstochowy”.

Podjęcie się inscenizacji tego dramatu stanowiło ryzykowne przedsięwzięcie. Najważniejszym problemem było, podobnie jak w Teatrze Śląskim, przekonanie cenzorów o celowości wyboru tego dramatu, zwłaszcza że teatr stołeczny nie miał go jeszcze w swoim repertuarze. „Na pochwałę i uznanie zasługują wysokie ambicje Państwowego Teatru w Częstochowie, który nie zważając na trudności porywa się na wystawianie wielkich widowisk”³⁶, odnotowało „Życie Częstochowy” dwa tygodnie po premierze.

By romantyczny dramat nie został „niewłaściwie” odczytany przez częstochowską publiczność, określaną mianem trudnej „materii” dla krzewicieli nowego ustroju³⁷, należało wskazać odpowiednią interpretację. Program do sztuki zawierał przede wszystkim informacje uzasadniające jej wystawienie. Henryk Wolpe, który był współautorem programu, dopasował dramat romantyczny do aktualnej sytuacji politycznej. Słowacki musiał wpisać się w ideologię marksistowską i zostać swoistą forpocztą demokracji socjalistycznej w literaturze polskiej. Autor programu uzasadniał, jak ważny był lud w tworzeniu nowego jutra, a jak bardzo „szkodliwa” była warstwa ludzi oświeconych dla naszego kraju:

Zdawał sobie Słowacki sprawę z fałszu, który tkwi w tradycyjnej, szlacheckiej idei, „z jednej bryły ukutego” narodu. [...] Wierzy poeta, że lud przyniesie światu postęp, że powoływa świat do nowych, wielkich lotów³⁸.

³² Na podstawie: <http://wyborcza.pl/1,76842,1657186.html> [dostęp: 20.05.2014].

³³ Tamże.

³⁴ Na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/188,sztuka.html> [dostęp: 19.04.2015].

³⁵ „Życie Częstochowy” 1952, nr 244, s. 6.

³⁶ Tamże.

³⁷ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 96–97 i 111, przytacza przykład robotników w częstochowskich Zakładach Metalowych, którzy w 1956 roku zadawali bardzo odważne pytania, m.in. o Katyń, Powstanie Warszawskie. Innym przykładem bojkotu jest wieszanie krzyży i świętych obrazów w zakładach pracy oraz niestawienie się w pracy 8 grudnia (niedzielę) pracowników częstochowskich zakładów.

³⁸ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna, Program*, Państwowe Teatry w Częstochowie, 1952.

W programie nie mogło zabraknąć wzmianek o czerwonym kolorze, barwie rewolucji październikowej, symbolu postępu i wyzwolenia ludu z ucisku:

Lud, gmin – jak powiada Słowacki – jest jedyną siłą społeczną powołaną do odnowienia ludzkości. Lud to jedyna siła prawdziwie postępową, zdolną „świecić czynu tarczą własną”. [...] Widzi bowiem Słowacki, że występujący przeciwko rewolucji ludowej stary świat broni jedynie swego interesu i dlatego szermuje nieustannie frazesem o „czerwonym narodzie”³⁹.

Zgodnie ze wspomnianą wcześniej deklaracją Bolesława Bieruta, głównym odbiorcą sztuki byli chłopi i robotnicy. Nie tylko odbiorcy, ale i nadawcy, czyli literaci, musieli wykazywać się pochodzeniem „robotniczo-chłopskim”, więc Słowacki, wywodzący się ze środowiska, które „celowo zamykało dostęp do oświaty i kultury, do osiągnięć nauki, literatury i sztuki”⁴⁰, nie pasował do zaleceń władzy ludowej. Henryk Wolpe postanowił uzasadnić słuszność wyboru Słowackiego jako autora dramatu zaprezentowanego w znacjonalizowanym teatrze częstochowskim:

Co ważniejsze, wrażliwym umysłem poetyckim wchłania intensywnie toczące się wokół niego historyczne zmagania między światem wyzysku kapitalistycznego i klasą robotniczą. W tych zmaganiach był Słowacki po stronie wyzyskiwanych, choć ekonomicznego sensu toczącej się walki nie rozumiał, choć z dialektyki tej walki nie potrafił sobie zdać sprawy⁴¹.

Słowacki, człowiek niepochodzący z gminu, nie przystawał do roli krzewiciela rewolucji w Polsce w połowie XIX wieku. Nic więc dziwnego, że dla potrzeb ideologicznych, w recenzjach i opiniach o przedstawieniu został „rewolucjonistą”, przeciwstawiającym się warstwie społecznej, z której się wywodził, a przede wszystkim orędownikiem ludu w walce o wolność.

Sympatie Słowackiego do przewrotu rewolucyjnego łączą się nierozzerwalnie z głębokim patriotyzmem. Łączył się też patriotyzm Słowackiego z bezgraniczną pogardą do szlacheckiego oportunistu i egoizmu klasowego. [...] Ale ludzie tacy, jak Słowacki, ze wsią szlachecką, z całą dawnością szlachecką czuli się słabo związani. Pociągał ich natomiast świat inteligencji, który wydawał się niezależny od obszarników i burżuazji⁴².

Autorzy programu zamiast o inscenizacji pisali o ideologii dzieła Słowackiego, a nawet jego adaptacji do współczesnej polityki. Pojawiają się więc sformułowania: „rwące się ku sprawiedliwości społecznej masy robotnicze”, „anализa starczego uwiadu świata szlacheckiego”, „realizującego prawdziwą jedność polskich mas ludowych”. Wskazane sformułowania, typowe przykłady ówczesnej nowomowy, powodują, że dziś program napisany przed 62 laty brzmi niezrozumiale i anachronicznie.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 11. Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 37.

⁴¹ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna...*

⁴² Tamże.

W częstochowskiej inscenizacji nie mogło zabraknąć pochwały ideologii socjalistycznej, na którą powoływał się w Katowicach Władysław Woźnik. Z tego pewnie powodu Wolpe postanowił umieścić w programie fragmenty pochodzące z różnych utworów wieszczą, by uczynić ze Słowackiego prawdziwego „romantycznego marksistę”, m.in. akcentując jego antyklerykalizm:

Z wielką pasją występuje poeta przeciwko papieżowi Grzegorzowi XVI za poparcie udzielone carowi, za potępienie czynu powstańczego. Głęboki patriotyzm Słowackiego nakazuje mu, mimo religijności, zajęcia wyraźnie antykościelnego stanowiska. [...] Politykę Watykanu uważa poeta wprost za zgubną dla Polski⁴³.

Mimo podjętych prób Słowacki nie dał się ująć w ramy modelowego „rewolucjonisty”, m.in. nie można było udowodnić, iż był sympatykiem rewolucji społecznej i antypatią darzył klasę, z której się wywodził. By nie zarzucono tendencyjności autorowi programu, postanowił w zakończeniu dodać kilka słów o rozdarciu ideologicznym romantyka:

Sympatie Słowackiego zdecydowanie zwracały się ku tym, w których instynktownie widział grabarzy ówczesnego świata pychy szlacheckiej i gieldy. Stanowisko poety nie było jednak konsekwentne. Nie potrafił do końca życia przezwyciężyć szarpiących go sprzeczności, nie towarzyszyły też jego poglądom czy koncepcjom żadne czyny⁴⁴.

Program inscenizacji zawierał także uwagi historyka literatury Kazimierza Wyki⁴⁵, przedrukowane ze *Wstępu* do *Dzieł* Juliusza Słowackiego. Literaturoznawca analizował dramat w kontekście ówczesnych przemian politycznych, ale przede wszystkim społecznych: „Toczy się w nim wyraźna walka klasowa. Lud jest gnębiony przez złych władców, a marzy o dobrych królach”⁴⁶. „Słowacki w całym utworze podkreśla bowiem istnienie walki politycznej o sprawę ludu na tle różnic klasowych rozcinających bajeczne społeczeństwo dramatu”⁴⁷. Słowa te brzmiały niczym większość przemówień drukowanych w prasie przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Tak literatura służyła politycznym celom. Nie można było zmienić już istniejącego tekstu, ale można było zmienić jego interpretację. Kazimierz Wyka wyjaśniał częstochowskim widzom intencje Słowackiego: „Postać Balladyny ukazuje w krwawym zwierciadle władzę panującego zdobytą bez liczenia się z dobrem ludu”⁴⁸. Zgodnie z głoszonym marksizmem, należało skrytykować jeszcze ówczesny ustrój polityczny wspierany przez religię „Wymierzony on [cel – J.M.] jest przeciwko władzy «z bożej łaski», władzy feudalnej, albowiem w ramach ustroju feudalno-monarchicznego rozgrywa się opowieść baśniowa o królu, ludowym błaznie i królowej, ludowej zbrodniarce”⁴⁹.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. K. Wyka, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Wrocław 1952.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

Władza PRL-u wiedziała, iż wśród widzów mogą znaleźć się jednostki wrogo nastawione do nowego, socjalistycznego ustroju, więc należało przypomnieć o złych stronach monarchii i kapitalizmu:

Baśń polityczna o losach podobnych postaci, chociaż jej akcja umieszczona była przed zamierzchłymi wiekami, wyraźnie mierzyła w polityczne przeżytki feudalne współczesne pocie. Pokazywała bowiem, jakimi drogami w tym ustroju pomazańcy królewscy dochodzili do władzy⁵⁰.

Autor jedynej zachowanej recenzji, Tadeusz Kwaśniewski, nie omieszczał dodać: „W przedstawieniu widać ogrom pracy reżyserskiej Wandy Wróblewskiej, może nawet niewspółmiernie duży w stosunku do osiągnięć”⁵¹.

Porażką zapewne nie była strona plastyczna przedstawienia. Projekty scenografii i kostiumów były autorstwa Mikołaja Kiss-Orskiego. Dekoracja została zrealizowana z rozmachem. Monumentalna i dopracowana w każdym calu, zapewne wywoływała zachwyt publiczności, zwłaszcza gdy zestawimy ją z poprzednimi sztukami, których tematem była socrealistyczna rzeczywistość w adekwatnej scenografii. Realistyczne rekwizyty i kostiumy w *Balladynie* nawet dziś budzą podziw⁵². Baśniowo-romantyczna scenografia daleka była od założeń sztuki socrealistycznej. Mikołaj Kiss-Orski nie uległ założeniom nowej sztuki, ale stworzył dekorację, na tle której rozegrała się apolityczna baśń. Reżyser i scenograf udowodnili, iż literatura nie dała się zakuć w dyby polityki, chociaż Kazimierz Wyka w programie udowadniał:

Nie jest ona baśnią jedynie. Tak dalece nie jest, że najdawniejsi komentatorowie *Balladyny* skłonni byli w każdej postaci tego dramatu doszukiwać się alegorycznego zamiaru poety i całość utworu wykładali jako skomplikowaną alegorię. Tymczasem alegorią *Balladyna* nie jest – jest natomiast szekspirowską baśnią dramatyczną o wyraźnych celach polityczno-społecznych⁵³.

I choć tekst programu proponował inną interpretację dramatu, udało się stworzyć w Częstochowie widowisko wyraźnie odcinające się od ówczesnej polityki.

Wierność przesłaniu, które towarzyszyło Słowackiemu piszącemu *Balladynę*, wiązało się w inscenizacjach polskich teatrów przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych z koniecznością lawirowania między obowiązującą ideologią a ambicjami artystycznymi. Dramat, mimo wielu zabiegów zmuszających do takich działań inscenizatorów i dyrektorów, nie został sługą czy narzędziem socjalizmu. Zarówno inscenizacja katowicka, jak i częstochowska dowiodły, iż tekst nie podporządkował się zaleceniom systemu lat pięćdziesiątych XX wieku.

Przedstawienie *Balladyny* w 1950 w Katowicach i 1952 roku w Częstochowie nie było łatwym zadaniem. Wkrótce w Polsce zapanowała odwilż polityczna

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ „Życie Częstochowy” 1952, nr 244, s. 6.

⁵² Materiały archiwalne, teczka nr 10, rok 1952, archiwum artystyczne Teatru A. Mickiewicza.

⁵³ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna*...

i literaci po śmierci Józefa Stalina (1953) i Bolesława Bieruta (1956) kwestionowali socrealizm „jako jedynie słuszną metodę twórczą. Literacka POP zaczęła się upominać o umożliwienie publikowania dzieł twórców dotychczas skazywanych na zapomnienie”⁵⁴, ale częstochowska premiera realizowana była, gdy socrealizm osiągał apogeum. Mimo wielu przeszkód nie był to spektakl niskobudżetowy, tak jak miało to miejsce na przykład w 1955 roku w Łodzi. Jadwiga Chojnacka, będąca wówczas dyrektorem Teatru Powszechnego w Łodzi, na drugiej scenie tzw. Teatru Młodego Widza wystawiła sztukę, którą przeznaczono jako „bezsprzecznie cenną ilustrację obowiązkowych i zalecanych lektur szkolnych”⁵⁵. Również przedstawienie dyplomowe studentów PWSA w Łodzi w 1955 roku, reżyserowane przez Jerzego Merunowicza, nie miało dużych środków na realizację. „Aby uzyskać maksymalną czytelność spektaklu, jego «życiową namiastkę», trzeba było posługiwać się prostymi środkami teatru iluzjonistycznego”⁵⁶, jednak sztuka cieszyła się powodzeniem, gdyż wystawiono ją około 250 razy⁵⁷.

Współczesnym widzom znanych jest wiele interpretacji *Balladyny*. Odczytania tego dramatu podejmowali się reżyserzy, tworzący zarówno klasyczne, jak i awangardowe inscenizacje, jak chociażby Adam Hanuszkiewicz. Recepcja *Balladyny* w Katowicach i Częstochowie w latach pięćdziesiątych daleka była od wizji autora dramatu, gdyż jak pisał Henryk Wolpe: „Możliwe, że ostra ironia Słowackiego połączona z wizją rewolucji odpychała czytelników szlacheckich”⁵⁸. Obydwie inscenizacje, które we współczesnym rozumieniu stanowiły klasyczną interpretację, wierną tekstowi i jego przesłaniu, sześćdziesiąt lat temu były wydarzeniem przełomowym. Zgodnie z teorią Patrice’a Pavisa elementy inscenizacji⁵⁹, jak gra aktorska i scenografia, momentami odbiegały od założeń dramatu Słowackiego. Inscenizacja katowicka i częstochowska, prócz elementów „obowiązkowych” wprowadzała elementy zaskakujące: nieadekwatne kostiumy lub wyróżniającą się scenografię. Czy nowy typ odbiorcy chłopcy i robotnicy rozumieli intencje Słowackiego zawarte na kartach dramatu lub metajęzyk którym posługiwali się inscenizatorzy? Czy znaki sceniczne były zrozumiałe przez śląską publiczność? Jeżeli uwzględnimy analfabetyzm panujący na początku lat pięćdziesiątych w Polsce, to mało przekonujące wydają się nam słowa Bieruta o dedykowaniu utworów dramatycznych tylko tym grupom społecznym⁶⁰. Dyrektorzy teatrów, którzy nie byli posłuszni postulatowi partyjnym

⁵⁴ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s.181.

⁵⁵ S. Kaszyński, *Teatr Łódzki...*, s. 234–235.

⁵⁶ Tamże, s. 243

⁵⁷ Tamże, s. 242.

⁵⁸ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna...*

⁵⁹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 199–201.

⁶⁰ D. Jarosz w pracy poświęconej czasom stalinowskim w naszym kraju przytacza przykłady obowiązku kupowania prasy i książek w zamian za możliwość kupna towarów potrzebnych w rolnictwie (D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 42).

i umożliwiali wszystkim widzom obcowanie ze sztuką „służącą jednemu panu”, często ponosili administracyjne konsekwencje swoich decyzji, jednak dzięki ludziom, którzy nie dali się uwieść władzy, można było w połowie XX wieku poznawać polską literaturę romantyczną.

Bibliografia

- Gorecki W., *Balladyna w Państwowym Teatrze Śląskim*, „Teatr” 1950, nr 7 (z dnia 1.07.1950).
- Jarosław D., *Polacy a stalinizm*, Warszawa 2000.
- Karłowicz E., *Zwycięska próba*, „Dziennik Zachodni” 1950 (z dnia 16.12.1950), Kronika PTC 1949–1950 w archiwum artystycznym Teatru A. Mickiewicza w Częstochowie.
- Kaszyński S., *Teatr łódzki w latach 1945–1962*, Łódź 1970.
- Kwaśniewski T., „*Balladyna*”, „Życie Częstochowy” 1952, nr 244 (z dnia 11.10.1952).
- Kwaśniewski T., „*Dom kobiet*” Z. Nałkowskiej, „Życie Częstochowy” 1949, nr 304 (z dnia 4.11.1949).
- Kwaśniewski T., *Album na XV-lecie Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie 1945–1960*, Częstochowa 1960.
- Kwaśniewski T., „*Kto winien*”. *Komedia w czterech aktach G. Mdiwani*, „Życie Częstochowy” 1950, nr 352 (z dnia 22.12.1950).
- Kwaśniewski T., *Premiera w Częstochowie „Zaloga” w Teatrze Wielkim*, „Życie Częstochowy” 1950, nr 137 (z dnia 19.05.1950).
- Linert A., *Śląskie sezony*, Katowice 2012.
- Materiały archiwalne, teczka nr 10, 1952 rok, archiwum artystyczne Teatru A. Mickiewicza.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998.
- Wolpe H., Wyka K., *Balladyna, Program*, Państwowe Teatry w Częstochowie, 1952.
- Wyka K., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Wrocław 1952.

Źródła internetowe

- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/200990.html> [dostęp: 26.05.2015].
- <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/29708,szczegoly.html> [dostęp: 26.05.2015].
- <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/4080,szczegoly.html> [dostęp: 3.05.2015].
- <http://culture.pl/pl/tworca/gustaw-holoubek> [dostęp: 12.05.2015].
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53792,druk.html> [dostęp: z 22.05.2015].
- <http://wyborcza.pl/1,76842,1657186.html> [dostęp: 20.05.2014].
- <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/188,sztuka.html> [dostęp: 19.04.2015].
- <http://hamlet.edu.pl/shi/teksty/?id=xxlecie&idu=009> [dostęp: 18.01.2016].

Uwiedziona przez władzę? *Balladyna* Juliusza Słowackiego na deskach teatrów w Katowicach i Częstochowie w latach pięćdziesiątych XX wieku

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie, jak rodzący się socrealizm wpłynął na dramaturgię w teatrach polskich. Inscenizacja *Balladyny* Juliusza Słowackiego jest przykładem opierania się zarządzeniom socrealizmu na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Podporządkowanie się polityce czy wierność literaturze? Takie pytanie musieli stawiać sobie dyrektorzy znacjonalizowanych teatrów. Historia inscenizacji dramatu romantycznego w Katowicach i Częstochowie stanowi przykład niepodporządkowania się literatury zaleceniom władz. Wpływ wydarzeń politycznych na możliwość realizacji scenicznej *Balladyny* jest przykładem uzależnienia sztuki od polityki. W artykule przytaczam recenzje prasowe i program teatralny, towarzyszące premierom tego dramatu na deskach teatrów katowickiego i częstochowskiego. Teksty prasowe stanowią odzwierciedlenie socrealistycznej rzeczywistości w Polsce lat pięćdziesiątych XX wieku, starającej się zniewolić polską literaturę doby romantyzmu.

Słowa kluczowe: Częstochowa, teatr, inscenizacja, socrealizm, recenzja.

Seduced by the Power? *Balladyna* by Juliusz Słowacki in the Katowice and Czestochowa Theatres in the 50's of the 20th Century

Summary

The main purpose of this article is to show how the raising socrealism influenced on dramaturgy in polish theatres. The play and production of *Balladyna* by Juliusz Słowacki is the example of making resistance to doctrines of socrealism in the early 50' of 20th century. Subordination to politics or faithfulness to literature? Questions like that must have been made by the directors of nationalized theatres. The history of staging of romantic drama in Katowice and Częstochowa, is a perfect example of unsubordination of literature to the local authorities. The Impact of Political events to possibility of stage realization of *Balladyna* is example of the dependancy of the art to the politics. In the article I also bring press reviews and the theatre program with the upcoming premiere of this drama that were played on the stage of Częstochowa and Katowice. Press reviews are the reflections of socrealistic realities in Poland of 50' (fifties) of 20th century, that are trying to enslave the polish literature in the age of romantism.

Keywords: Częstochowa, theatre, staging, socrealism, review.

VARIA

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.10>

Monika KUSEK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Gotycka architektonika labiryntów w polskich powieściach grozy początku XIX w.

Figura labiryntu w europejskim imaginariu jest czymś naturalnym, obecnym od wieków. Bywa, że pełni ona jedynie rolę dekoracyjną, staje się zwykłą budowlą, elementem przestrzeni – czasami wzbudzającym strach, rodzący się zazwyczaj z ciekawości lub próby dociekania, co jest za kolejnym zakretem.

Stałe pojawianie się takiego wątku w kulturze spowodowało jego ewolucję od detalu dekoracyjnego do obrazu, symbolu, metafory, alegorii. Stał się on toposem, którego używa się po to, aby opowiedzieć o człowieku, jego położeniu, problemach, życiu i śmierci.

Obecność i powtarzalność motywu labiryntu w różnych dziedzinach kultury skłania nas do szukania w nim archetypowego wymiaru, gdyż, jak pisała Jolande Jacobi:

Archetypy są odbiciem instynktownych to znaczy psychicznie koniecznych reakcji na określone sytuacje; dzięki swym wrodzonym predyspozycjom doprowadzają, omijając świadomość, do takiego sposobu postępowania, który wynika z konieczności psychicznych, chociaż dla patrzącego z zewnątrz nie zawsze wydaje się on racjonalny; w gospodarce psychicznej spełniają one rolę rozstrzygającą, gdyż reprezentują lub uosabiają pewne instynktowne dane pierwotnej, ciemnej psyche, rzeczywiste, lecz niewidzialne korzenie świadomości¹.

Tego rodzaju archetypiczne znaczenie zawilej przestrzeni wyjaśniane jest m.in. w *Słowniku mitów i tradycji kultury*; potoczna wyobraźnia percypuje zatem labirynt jako:

Budowlę o rozmyślnie skomplikowanym układzie sal, korytarzy i przejść, z której osoba niewtajemniczona nie może znaleźć wyjścia².

¹ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1993, s. 35.

² W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 634.

Jak twierdzi Michaił Bachtin:

[...] wszystko w tym świecie nabiera znaczenia, sensu i wartości jedynie w korelacji z człowiekiem, jako to, co ludzkie. Cały możliwy byt i cały możliwy sens skupiają się wokół człowieka jako centrum i jedynej wartości. Wszystko – i tutaj widzenie estetyczne nie zna granic – powinno być skorelowane z człowiekiem, powinno stać się ludzkie³.

Domniemywać można, iż architektoniczna zawilóść gotyckich labiryntów może być w pewien sposób powiązana z istnieniem człowieka. Zdarza się, że przestrzenie te są w stanie zdominować bohatera powieści grozy na tyle, iż zdaje się on podporządkować i wpasować w mroczną strukturę owych konstrukcji, współgra z nimi, kamuflując w ten sposób mroczną stronę swojej natury.

Labirynt, zarówno jako aranżacja przestrzeni, czyli system zawiłych korytarzy, jak również w znaczeniu zmetaforyzowanym, podkreślającym dążność człowieka do celu i trud z tym związany, jawi się w polskich powieściach grozy. Realizację tego toposu można znaleźć choćby u tak popularnych twórców romansu gotyckiego jak: Anna Mostowska, Ludwik Skomorowski, Zygmunt Krasieński, Józef Ignacy Kraszewski i inni. Odwołując się do ich twórczości jesteśmy w stanie określić specyfikę przestrzeni labiryntowej, polegającą na tym, iż rzadko stanowi ona jedynie tło; jej ranga urasta niemalże do miary bohatera równoznacznego, a niekiedy nawet przewyższającego pozostałych bohaterów utworu.

Labirynt jako forma architektoniczna

Postrzegając labirynt choćby w najbardziej zewnętrznym ujęciu – jako przestrzeń trudną, skomplikowaną, z mylącymi, błędnymi ścieżkami, która jest wyłącznie gmachem – budowlą jedynie w architektonicznym rozumieniu, należy zauważyć, iż zawsze ewokuje on uczucie grozy, przerażenia wynikającego z możliwości zagubienia czy strachu przed nieznanym. Strefa ta staje się nie tylko miejscem zdarzeń, ale również sama jest przedmiotem opowiadania:

Jej waloryzacja, częste nadawanie cech labiryntowości czyni z niej jedną z zasadniczych i łatwo rozpoznawalnych cech gotyckiej rekwizytorni, mocno przecież skonwencjonalizowanej⁴.

Biorąc pod uwagę te właściwości obszaru labiryntu, należy podkreślić, że idealnie wpisywał się on w estetykę przypisaną powieściom grozy. Jak słusznie zauważa Agnieszka Izdebska:

Wnętrza gotyckich *chateaux* ewokowały strach, tajemnicę, zagrożenie, uczucie zamknięcia i uwięzienia, to w nich niewinne piękności usiłowały nie stać się ofiarami nieposkromionych żądz *hommes fatales*⁵.

³ M. Bachtin, *W stronę filozofii czynu*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 1997, s. 30.

⁴ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 33.

⁵ Tamże, s. 33.

Zamki, lochy, podziemne korytarze i mroczne klasztorne grobowce stawały się jednymi z elementów konstytuujących niejako sam gatunek. To w tej przestrzeni czaiły się zło i nieznane, wspomnienia mąk i morderstw, to tam panowała przerażająca cisza.

Zawiły ustrój labiryntu, który jest jedynie przemierzaniem kolejnych pięknych przestrzeni bogatego, magnackiego zamku, możemy obserwować w powieści *Krwawe znamię* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Jeden z bohaterów – Repeszko – wiedziony niepowstrzymaną ciekawością, a może i chęcią zysku, trafia do Melsztyniec. Przechodzi szereg kolejnych, kosztownie zdobionych sal, by dotrzeć do celu:

Po [...] sali zagadkowych wizerunków, nastąpiła druga z okrągłą kopułą w środku [...] droga wysłana dywanem przechodziła przez salę na wskroś i wiodła do innej, światlejszej i nieco weselszej. Ta była drugą niby zbrojownią [...]. Weszli do niniejszej komnaty, w którym stał klęcznik z krucyfiksem, obłożony książkami w jaszczur i pergamin [...]. Z tego oratorium drzwi już wprost wiodły do pokoju pana Spytka⁶.

Bohater, razem z czytelnikiem wędrując po coraz to innych galeriach, gubi się w natłoku nagromadzonych tam pamiątek rodzinnych i sprzętów. Niepokojący jest rytm zwielokrotnionych prawie w nieskończoność drzwi do następnych pokoi. Kolejne zakręty przemierzane przez ciekawskiego szlachcica mogą przyprowadzić o zawrót głowy.

Na takim terytorium napotyka się przedmioty o niejasnym statusie, jak np. zbroja z trupią czaszką:

Pan Repeszko z przerażeniem ujrzał, że u tych drzwi, do których się zbliżali, stojący rycerz miał przyłbicę podniesioną, a z niej nie czarna głębia wyglądała, ale głowa trupa całkowita, szydersko śmiejąca się zębami białymi i jakby urągająca z życia...⁷

Podobny charakter, również mistyczny, zapowiadający niezwykle zdarzenia, ma napotkany w labiryncie pokoi, owiany tajemnicą, portret dziewczyny:

[...] w ramach czarnych był obraz wystawiający młodą panią lub pannę, w czarnych szatach, z różą w ręku. Twarz jej nadzwyczajnej piękności [...].

Portret ten i pięknnością swoją i jedyną nadzwyczajnością zwracał uwagę i pociągał oczy. Na pięknej białej szyi dziewczęcej, dookoła biegł pas czerwony, wąski, jakby krwią zarysowany, który głowę odcinał... Nie była to ozdoba żadna, rząd paciorek, ani naszyjnik, ale jakby ślad miecza...⁸

Oba odkryte przypadkiem w zawiłych korytarzach zamkowych przedmioty z czasem okazują się mieć ogromne znaczenie dla historii rodu Spytków.

Obserwując zarówno pamiątki rodzinne, jak i mnogość nagromadzonych sprzętów w labiryntowych przejściach, pan Repeszko zmierza do konkretnego celu. Jednakże centrum, do którego dąży bohater, zdaje się celowo oddalać. Zawiła przestrzeń rośnie, pęcznieje z każdym krokiem. Emocje, jakie władają

⁶ J.I. Kraszewski, *Krwawe znamię*, Warszawa 1885, s. 17–19.

⁷ Tamże, s. 18.

⁸ Tamże, s. 17.

w danej chwili mężczyzną, jego zdenerwowanie i niecierpliwość, kumulują się w chwili przejścia do „pokoju innego niż wszystkie”:

Pokój wszakże do którego wchodził, właśnie może na największą zasługiwał uwagę. Był on narożnym i niezupełnie regularnego kształtu, prawie tak obszernym jak sale zamkowe, a pełnym najosobliwszego sprzętu i pamiątek⁹.

Nadmiar bodźców, na jakie trafia przechodzień, sprawia, że mimo swojej ogólnej odwagi, otwartości, w tym momencie czuje się „onieśmielonym i trwożnym”.

Można dojść do wniosku, że tak skomplikowana struktura domu jest celowa i ma za zadanie zmylić intruza, utrudnić mu dojście do celu, do serca domu, a jednocześnie skonsternować, wprowadzić w zakłopotanie, przyćmić ogromem bogactw. Efekt, jaki wywołuje zawiła przestrzeń, sprawia, że oszołomiony nadmiarem wizualnych wrażeń, krnąbrny szlachcic czuje się zagrożony, traci pewność siebie, nie jest w stanie wyrazić jasno, jaka sprawa go tutaj sprowadza:

Repeszko, jakkolwiek zwykle odważny, lubo z zasady pokorny i słodki, chociaż dwa razy był w Mielsztyńcach (ale go naówczas na dole przyjmowano), choć już pana Spytka widział i mówił z nim, dzisiaj przeszedłszy wspaniałe sale zamkowe, napatrzwszy się tych dziwów grobowego jakiegoś oblicza – prawie w ustach języka zapomniał, uniższym się stał jeszcze i zamiast powitania, gospodarzowi się tylko, *more antiquo*, czapką do kolan skłonił¹⁰.

A zatem labiryntowa konstrukcja domu jest spójna architektonicznie, ściśle przemyślana, a zabieg kompozycyjny tu zastosowany ma określone zadanie: bronić serca domu, jego tajemnic, a jednocześnie wywoływać uczucie grozy i przerażenia.

W nieco innej estetyce, choć też okraszanej pewną dozą niezwykłości, utrzymany jest opis przestrzeni labiryntowej ogrodu¹¹ w powieści *Astolda* Anny Mostowskiej. Młody rycerz – Spera – wiedziony miłością, choć zakazaną, czuje obecność jakiejś nadprzyrodzonej siły, która wyznacza mu drogę ku ukochanej Astoldzie. W przeciwieństwie do tradycji powieści grozy spotykamy się tu z mniej groźną wersją labiryntu, zmierzającą bardziej ku sentymentalnym opisom spotkań kochanków w otoczeniu dziewiczej przyrody niż ciemnym, więcej grozą gotyckim systemom splątanych korytarzy. W pierwszej odsłonie ów ogród nie przypomina bynajmniej przestrzeni diabelskiej, ewokującej grozę czy szczególnie nastroj osaczenia, zagrożenia – jest on raczej zbliżony do rajskich widoków Edenu:

[...] aż się znalazł na koniec w miejscu najodludniejszym i najprzyjemniejszym, które oczy jego mamić mogło. Wszędzie błędne i bite ścieżki, przeplątane poziomem usianym kwiatami, wszędzie drzewa woniące i w samym kwiecie zapachem swoim, najwięk-

⁹ Tamże, s. 19.

¹⁰ Tamże, s. 20.

¹¹ Zob. D. Lichaczow, *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K.N. Sakowicz, Wrocław 1991; B. Paczowski, *Ogrody oświecenia i romantyczny krajobraz*, „Res Publica Nowa” 1999, nr 1/2, s. 4–9; M. Szafrńska, *Symbolika labiryntu w ogrodzie*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3, s. 63–90.

szymi i najprzyjemniejszymi napelniając woniami powietrze, wszędzie odgłos wiosenny radosnych mieszkańców powietrznych. [Spera] błąka się w zachwyceniu po tym nowym Edenie¹².

W innej konwencji niż gotycka jest także utrzymany kolejny opis labiryntów, które znów przemierza rycerz Spera:

Długo się po gajach, które miasto otaczają, błąkałem, na koniec, idąc zawsze przed sobą bez żadnego celu, znalazłem się w puszczy i tak daleko w nią zaszedłem, że gdy chciałem z niej wyjść, żadnym trafić nie mogłem na miejsce, którymem wszedł do niej.

W nieprzystępnych, zagmatwanych korytarzach znów dominuje naturalny krajobraz. Jednak centrum, do którego dociera młodzieniec, nie jest już związane z zawiłą relacją uczuciową, lecz poszukiwaniem własnej tożsamości wyznaniowej/religijnej. Otóż centrum labiryntu – puszczy stanowi mieszkanie chrześcijanina:

[...] nade wszystko mię zastanowił w małej osobnej izdebce ołtarzyk z prostego drzewa, na którym leżała trupia głowa, kilka wielkich ksiąg i krzyż, a na nim postać człowieka ukrzyżowanego. Poznałem znak chrześcijan, wątpić nie mogłem, że byłem w mieszkaniu chrześcijanina [...]¹³.

Bezdroża, na których końcu znajduje się „objawienie”, okazują się dla Spery niezwykłym i mistycznym doświadczeniem, skoro tuż przed śmiercią podejmuje decyzję o przyjęciu chrztu. Sytuacja ta przywodzi na myśl pogląd rumuńskiego religioznawcy Mircei Eliadego, według którego droga staje się obrzędem przejścia z *profanum* do *sacrum* „[...] z tego, co ulotne i iluzoryczne, do rzeczywistości i wieczności, ze śmierci do życia [...]”¹⁴.

Idylliczna kreacja ogrodu w *Astoldzie* nie oznacza jednak, że powieść Mostowskiej pozbawiona jest obrazów labiryntu w jego gotyckiej odsłonie. Borysława – młoda dziewczyna, wiedzona fatalnym uczuciem niemożliwej do spełnienia miłości do Spery – gotowa jest poddać się czarom wiedzy Praksedy. Aby dotrzeć do miejsca, w którym mają być odprawione gusła, zmuszona jest przedrzeć się przez przerażające labirynty lasów i podziemi:

[...] Prakseda przodkuje Borysławie i prowadzi ją do skrytego miejsca, jej tylko jednej znajomego, idą w milczeniu, a w ciemność i grzmot, dający się słyszeć w odległości im towarzyszą. Nieba zdają się brzydzić obrządkiem, do którego Prakseda się gotuje i czarnymi przysłoniły się chmurami, tylko niekiedy błyskawica momentalną swoją rzuca poświatę i po tej poznaje Borysławę, że ją do okropnego miejsca prowadzi Prakseda. O kilka staj od miasta był las, którego drzewa wieki liczyły, tam od dawna mieszkańce tej krainy mogiły swoje byli założyli. Borysławę drży na wstępie i lęka się dalej posuwać swe kroki. Okropna Prakseda bierze ją za rękę i głosem, którego Borysławę już nie poznaje od strachu, upewnia, że nic się jej nie stanie i zaręcza, że szczęśliwy skutek ukoronuje ich zamysł; to mówiąc ciągnie ją za sobą i wkrótce stawają w miejscu, gdzie niezmiernie

¹² A. Mostowska, *Astolda*, [w:] *Anna Mostowska. Powieści, listy*, red. M. Urbańska, Łódź 2014, s. 436.

¹³ Tamże, s. 436.

¹⁴ M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 28.

wielki leżał kamień. Prakseda tu się zatrzymuje, schyla się ku kamieniowi, z największą łatwością to odwała i nie opowiada Borysławie, która z ciekawością jej się zapytuje skąd wzięła siłę, co jej dopomogła dźwignąć tak wielki ciężar. Gdy kamień już był odrzucony, znalazły się pod nim drzwi żelazne, które Prakseda otworzyła, ukazały się schody, po nich zeszły do wielkiego podziemnego gmachu, mającego formę rotundy. Po świetle pochodni Borysława ujrzała się w najokropniejszym miejscu, jakie sobie wystawić można. Ściany tej podziemnej świątyni piekielnym bogom i straszliwym gusłom poświęcone, były pomalowane czarno. Białym i czerwonym kolorem wyrażono na nich Furie, węże, trupie głowy i różne hieroglificzne figury i trójkąty, które pisma charakterami hłaholskimi, niezrozumiałymi dla Borysławy, zamykały w sobie słowa.

Na środku stał niewielki ołtarzyk, na którym był posąg jakiegoś piekielnego bóstwa, na kształt potrójnej Hekaty, czczonej od Greków, z księżycem na głowie i bicz w rękę trzymal[j]ący. Ten posąg z czarnego marmuru był zrobiony, u nóg jego leżał mały stos z woniejących drzewek ułożony¹⁵.

Z przestrzenia o podobnym charakterze – otchłanią labiryntu zawładniętą siłami czarnoksiężskimi, a na pewno magicznymi – spotykamy się u Zygmunta Krasińskiego w powieści *Grób rodziny Reichstalów*. Młody żołnierz – Walter – zanim wstąpi w to terytorium, które z biegiem czasu okaże się dla niego tragiczne, zmuszony jest poruszać się uliczkami miasta – Egry, zagubiony niczym w labiryncie:

Szedł między dwoma rzędami wysokich domów, z których potoki wody spływały [...]. Przeszedł kilka ciasnych i krętych ulic przybył do stóp wzgórka, na którym się wznosił dom niski, ale tak długi, że wziąć by go można z początku za obszerny pałac [...]. Wszedł więc do budynku środkowego i przez kilka korytarzów dostał się do pokoju astrologa [...]¹⁶.

Obserwowany z zewnątrz dom wydaje się zwyczajny, nie wzbudza większych emocji, nie przeraża; natomiast wewnątrz, do którego dociera Walter, wołuje dreszczyk trwogi:

Ogromne szafy z półkami opierały się o ściany pokoju, na nich leżały szklane banie i naczynia wszelkiego rodzaju, to z gliny, to z kruszcu wyrabiane. Nad szafami zaś wisiały, jakby trofea nauki, czaszki i kościotrupy zwierząt i ludzi, obok różnokształtnych narzędzi [...]. W środku obszernej komnaty był szeroki stół, pokryty księgami rozmaitej wielkości. Na jego środku stały dwa globy ziemi. Na około nich przypatrzyć się można było rozłożonym cyrkłom, szkiełkom, medalom. Na obu końcach stołu dwie trupie głowy strzegły leżących na nim skarbów, a między nimi wznosił się mały szkielet z kości słoniowej, który trzymał lampę w oschłej prawicy¹⁷.

Dom Alchemika Adalberta jednocześnie budzi ciekawość i grozę, zawiera elementy charakterystyczne zarówno dla mieszkania naukowca, jak i czarnoksiężnika.

¹⁵ A. Mostowska, *Astolda*, s. 346.

¹⁶ Z. Krasiński, *Grób rodziny Reichstalów*, [w:] tegoż, *Powieści gotyckie*, Kraków 2013, s. 8–9.

¹⁷ Tamże, s. 9.

Labirynt jako miejsce inicjacji i transgresji

W tradycji europejskiej labirynt kojarzy się z drogą, która ma wieść do ścisłego centrum, bohater przemierzając ją, wkracza na nowy, wyższy etap egzystencji, pokonując własne słabości, podlega inicjacji.

Jak twierdzi Agnieszka Izdebska:

Posługując się labiryntową przestrzenią, osiemnastowieczna powieść gotycka współtworzyła i odwoływała się zarazem do zapoczątkowanego w XVI wieku zjawiska desakralizacji labiryntu, który traci swój symboliczno-religijny kontekst inicjacyjny, a staje się figurą „tragicznej świadomości człowieka zamkniętego w systemie zagmatwanych dróg” [...] Gotyckie labirynty zatem to nie miejsca „utrudnionej” wędrówki ku centrum (czykolwiek by ono nie było), ale obrazy uwięzienia i zakleszczenia w pułapce, „ucieleśnione” doświadczenie klaustrofobii; to przestrzenie, w których nie ma Tezeusza i Minotaura, ale jest myśliwy i ofiara, ścigany i ścigający¹⁸.

Być może dzieje się tak w europejskiej powieści gotyckiej, natomiast polskie romanse grozy zdają się łączyć te dwa elementy. Wprowadzając postać w korytarze budzące strach, nieznane lub w niewytłumaczalny sposób zmienione, wyznaczają jednak pewien cel – bohater często nieświadomie zostaje poddany próbie, osiąga źródło prawdy bądź nie, ale na pewno z przestrzeni labiryntowej wychodzi zmieniony.

Jak zauważa Małgorzata Czapiga, tego rodzaju inicjacja zawsze wiąże się z figurą labiryntu:

Interesujące jest to, że we wszystkich tych sytuacjach pojawia się figura labiryntu – bądź jako rzeczywistej drogi prowadzącej do miejsca przemiany, bądź metaforycznego wyobrażenia o dochodzeniu do centrum (pod)świadomości, kiedy moment ten ma mieć traumatyczne, wyzwalające i zmieniające sensy¹⁹.

I tak na przykład 16-letni chłopiec – Eugenek, bohater *Krwawego znamienia* J.I. Kraszewskiego, zwiedza w nocy zamkowe korytarze:

Musieli przechodzić długie galerie, schody, sale [...] Noc już była późna; księżyc gdzieniegdzie wpadając oknem, bladym światłem migotał na posadzkach i czepiał się po ścianach²⁰.

Intuicja bądź jakaś niewytłumaczalna siła prowadzi go w stronę zamkowej biblioteki – opustoszałej i niezwykle zmienionej. System korytarzy zdaje się współgrać z uczuciami przerażonego, ale jednocześnie wiedzionego ciekawością chłopca. Labirynt odsłania w tym momencie swoje kolejne znaczenie, zgodne z definicją Władysława Kopalińskiego:

Labirynt symbolizuje zamęt, zamieszanie, płataninę, sytuację skomplikowaną albo bez wyjścia; tortury duchowe; błędne koło, trudny zawity problem, sofizmaty, wieczny powrót, wtajemniczenie, umysł, mądrość; marzenia, podświadomość [...] ²¹.

¹⁸ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, s. 35.

¹⁹ M. Czapiga, *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie*, Wrocław 2013, s. 49.

²⁰ J.I. Kraszewski, *Krwawe znamię*, s. 92.

²¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 186.

To tutaj – w zamkowej bibliotece – ma miejsce wtajemniczenie, młódzieniec odkrywa źródło poznania – pisaną ręcznie księgę, zawierającą ściśle strzeżone sekrety rodu:

Księga była ta gruba dosyć, oprawna w skórę białą z klamrami srebrnymi. Rzuciwszy w nią okiem przekonał się, że nie była drukowaną, ale pisaną. Na pierwszej karcie błyszczały herby Spytków, wymalowane na tarczy obwiedzionej dziwnymi ozdobami. Do podtrzymania godła rodziny służyli z jednej strony rycerz w hełmie otwartym, z którego wyglądała trupa głowa; z drugiej lew, rozdzierający gryfa²².

Przedzierając się więc przez labirynty domu owianego tajemnicą, dociera do skarbnicy wiedzy, której szukał, a w kartach zasklepionych jedwabnym sznurkiem i pieczęcią spodziewa się znaleźć odpowiedź na pytania, które go dręczyły. Następuje w tym momencie nagłe wkroczenie bohatera w dorosłość, przemiana duchowa i psychiczna:

Doświadczenie inicjacyjne otwiera. Pozwala na poznanie otaczającej rzeczywistości jako czegoś, co ma swoją aktywność niezależną od naszej woli, co jest procesem, w którym jesteśmy włączeni. Czegoś, co do nas mówi i czego trzeba słuchać. Brak tego rodzaju doświadczeń powoduje, że człowiek pozostaje zamknięty²³.

Labirynt zachowuje więc w tym przypadku swoje sakralno-inicjacyjne znaczenie, związany jest z ruchem, procesem poznawczym. Postrzegany jest jako przestrzeń do pokonania, do okiełznania, do zdobycia, przewyciężenia, przejścia, by osiągnąć samopoznanie i wtajemniczenie. Konsekwencją labiryntowej inicjacji jako spełnienia powinności rytualnego rytu przejścia miało być ponowne narodzenie, w odmienionej postaci. Tak więc młody Eugeniusz przeradza się w człowieka dorosłego, a labirynt symbolizuje długą drogę w dotarciu do wiedzy-księgi.

Nie można jednak odmówić tej przestrzeni elementów niezwykłości, tak charakterystycznych dla powieści gotyckich. Już sama atmosfera nocy, zawilość przemierzanych pomieszczeń, pobudza wyobraźnię młodego bohatera tak, iż zdaje mu się, że widział widmo prababki:

Gdybym nie był pewnym [...] że co mówią o duchach i zjawiskach jest przesadą i słabych umysłów halucynacją, tobym sądził, że istotnie wchodząc tu widziałem kobietę, siedzącą u stołu nad księgą...²⁴

Zakłócona zostaje zatem granica między terytorium obcości i swojskości – przestrzeń własna może stać się „zarażona” obcością. Dobrze znana okolica, oswojona i domowa, przekształca się w labiryntową pułapkę. Jak zauważa Michał Głowiński: „[Dom] gdy staje się labiryntem lub tylko się do niego upodabnia, domem być przestaje”²⁵.

²² J.I. Kraszewski, *Krwawe znamie*, s. 94.

²³ A. Leder, *Przemiana mitów, czyli życie w epoce schyłku*, Warszawa 1997, s. 25.

²⁴ J.I. Kraszewski, *Krwawe znamie*, s. 94.

²⁵ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 140.

Labirynt także jako miejsce inicjacji i jednocześnie próby pojawia się w *Pokucie* Anny Mostowskiej. Specyficznemu egzaminowi ma zostać poddany Wratysław; nie jest to próba dorosłości jak w *Krwawym знамениu* Kraszewskiego, lecz test miłości; aby go podjąć, młodzian musi dotrzeć do określonego celu, podziemnego gmachu, miejsca owianego tajemnicą, mrocznego, mającego się teraz stać wyrocznią co do szczerości uczuć łączących młodych bohaterów *Pokuty*.

Droga do obszaru wyznaczonego przez upiornego mnicha (o. Laurentego) stanowi splot krętych, ciemnych korytarzy. Obserwujemy je nie oczami śmiałka zdecydowanego na podjęcie wyzwania, lecz widzimy je z perspektywy kobiecej wrażliwości jego ukochanej Barwiny i jej przyjaciółki:

[...] Nie bez wstrętu wlekłam me kroki przez błędne i podziemne korytarze, których bytu nawet w tym zamku nie mniemałam, gdzieś tam stare napisy na murach ukazywały widocznie, że te miejsca kiedyś za więzienie służyły. Wilgotne powietrze, przebiegające mimo nóg naszych gady, ciąg wiatrów – wszystko tę podróż czyniło straszliwą²⁶.

A więc i w tym przypadku figura labiryntu ewokuje strach. Bohaterki wkraczają w zupełnie obcą im, nieznaną, nieodkrytą dotychczas, przestrzeń, zatem naturalny wydaje się strach przed nieznanym, dodatkowo wzmacniany przez doświadczenia zmysłowe: wilgoć, wiatr czy przebiegające przed stopami gady. Mimo tego rodzaju przeciwieństw kobiety mają świadomość, że należy dojść do centrum i wypełnić swoje zadanie. Serce labiryntu okazuje się jeszcze bardziej niezwykle, a z czasem nawet przerażające:

[...] znalazłyśmy się w salce niewielkiej i okrągłej, białym okrytej marmurem; stół stał na środku, bogatym okryty kobiercem, na tym stole wielka leżała księga, przy niej stał srebrny krucyfiks i trupa głowa, od sklepienia płaskiego wisały cztery lustra kryształowe, których blask podobny był do diamentu [...]. Obaczyłyśmy przed sobą niezmiernie długą galerię, którą gdzieś tam chwiejący się płomień lamp bładym ogniem palących się oświecał – te lampy zawieszono były u sklepienia na czarnych łańcuchach. Po lewej i po prawej stronie stały w rząd na katafalkach czarnymi przykrytych całunami trumny [...]²⁷.

Bohaterowie trafiają więc do przestrzeni naznaczonej śmiercią. Wydaje się to zgodne z archetypicznym rozumieniem labiryntu, z jego symboliką mieszającego się światła i ciemności jako możliwych przedstawień obszaru śmierci. Labirynt, niczym figura drogi do krainy zmarłych, także nasycy się cechami pozagrobowymi. Jedną z nich będą właśnie mroki spowijające trudną drogę duszy w zaświaty.

Mostowska zna i wykorzystuje tę właściwość przestrzeni labiryntowej, wprowadzając w nią istotę o niejasnym statusie ontologicznym – postać ducha kobiety:

Wzrost jej był wysoki i wysmukły, przykryta była białą i bardzo cienką suknią, która jej ręce, piersi i ramiona zupełnie okrywała, czarna wstęga biodra jej opasywała, włosy tego

²⁶ A. Mostowska, *Pokuta*, [w:] *Anna Mostowska...*, s. 320.

²⁷ Tamże, s. 320.

samego koloru spadały aż do samej ziemi i prawie całe czoło przykrywały, twarz cudnej piękności śmiertelna pokrywała błądź [...] miała złoty kielich drogimi kamieniami sadzony, napelniony białym płynem²⁸.

Labirynt w tym momencie staje się miejscem transgresji tajemniczego świata, w którym łączą się sprawy teraźniejsze z nieosiągalnymi, ponadmysłowymi, niezrozumiałymi dla człowieka. Jest to zgodne z założeniami labiryntowymi, gdyż:

[labirynt] zakłada istnienie dwóch przestrzeni: z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych; z drugiej zaś strony istnieje tu świat „Inności”, *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania; obie te sfery rozdziela jakiś rodzaj progu, a fabuła niezmiennie eksponuje moment ruchu ku jednej z tych sfer, ruchu, który bardzo często jest postrzegany jako transgresja, naruszenie granic²⁹.

Uporządkowana, przemyślana przestrzeń nagle zaczyna się rozwarstwiać i rozpadać, zmieniać w labirynt, a jak twierdzi Małgorzata Czapiga:

Wszystko to, co nie wchodzi w obręb rozpoznanego i usystematyzowanego terenu, staje się obszarem chaosu i śmierci. Koniecznie trzeba podkreślić ontologiczne rozstrzygnięcie – nie chodzi tylko o semiotykę tej przestrzeni, lecz oczywistość jej radykalnej odrębności; ona nie reprezentuje wyobrażeń o tym, co obce, lecz jest sama obca tak, jak i wszystko to, co się w niej znajduje. Mieszkające tam istoty to demony, upiory i zmarli, którzy są wrogami, przedstawicielami chaosu wpisującego się w ich charakterystykę. W określonych sytuacjach bądź przez zaniedbanie żywych mogą sforsować granice bezpiecznego świata społeczności i zakłócić odwieczny porządek (naruszając taksonomię)³⁰.

Jednakże w przypadku Mostowskiej wszystko okazuje się jedynie farsą – planem dokładnie przemyślanym przez zachłannego mnicha, który tworzy niespotykane widziadło po to, ażeby zagarnąć majątek swojej podopiecznej. Obserwując misterną konstrukcję stworzonego przezeń świata, można dojść do wniosku, że jego cechą charakterystyczną nie jest groza, lecz groteskowość. Ojciec Laurenty kreuje bowiem przemyślane w każdym calu widowisko, wykorzystując niespotykane dotychczas rekwizyty, jak chociażby: „szafa tak misternie zrobiona, że wlaższy w nią, wszystko można widzieć, co się dzieje”³¹ (nie będąc jednocześnie zauważonym). Są tu także kryształowe lustra, które same się podświetlają, wydobywające się zewsząd „słodkie zapachy”, a nawet wydostająca się nie wiadomo skąd muzyka o anielskim brzmieniu, a do tego wszystkiego duch antenatki. Groza *Pokuty* wydaje się wymuszona, wyjaskrawiona, a nawet groteskowa, wynika ona jedynie z gry wyobraźni naiwnych dam i młodzieńca. Cała ta przestrzeń jest w inny sposób odbierana przez współczesnego czytelnika, bardziej śmieszy niż przeraża.

W niezwykle ciekawy i oryginalny sposób jawi się przestrzeń labiryntowa w powieści *Posąg i Salamandra* Anny Mostowskiej. Znowu podróż przez zawi-

²⁸ Tamże, s. 321.

²⁹ M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 17.

³⁰ M. Czapiga, *Labirynt. Inicjacja, podróż i zbłądzenie*, s. 42.

³¹ A. Mostowska, *Pokuta*, s. 321.

klane terytorium wiąże się z inicjacją. Młodzieniec zostaje wysłany przez ojca w świat w celu zdobycia „wiedzy prawdziwej”, drugim, nieco ważniejszym powodem jest nieszczęśliwa miłość i obietnica ukojenia związanego z nią bólu. Osmandias niczym Pigmalion zakochuje się w posagu pięknej dziewczyny. Rozwiązaniem jego problemów i odpowiedzią na wszystkie pytania ma okazać się zaplanowana przez ojca wyprawa:

Przywdziej na siebie to odzienie, Osmandiasie, i ukryj twarz twoją pod tą maskarą – tym sposobem powierzchowność twoja będzie podobna do starca, nikt ciebie nie będzie się strzegł, a w potrzebie wszędzie znajdziesz ratunek. Oto twój kij podróży i worek, w którym znajdziesz tyle drachmów, ile dni podróż twoja trwać będzie. Idź synu mój, niech geniusz miłości twojej służy ci za przewodnika, kieruj twe kroki między północą a wschodem północy, póki nie przyjdiesz do kraju Gaulów, a gdy staniesz na granicy Armoryki, szukaj starej wieży, na której trzy tylko zostają się blanki, które czas ochronił. Tam znajdziesz koniec twojej podróży i cel żądania twego³².

Młody Egipcjanin, przebrany za żebraka, dostaje błogosławieństwo ojca i wyrusza w drogę. Właśnie o takim sposobie wprowadzania bohatera powieści grozy w przestrzeń labiryntową pisze Manuel Aguirre, analizując specyficzną konstrukcję podróży, podczas której:

[...] heros opuszcza znany sobie świat, wkracza na terytorium Innego przekraczając próg niebezpieczeństwa, dociera do centrum Innego świata, by po odpowiednich przygodach powrócić do swego świata, dopełniając symetrii chiasmu³³.

Tę zasadę realizuje bohater powieści *Posąg i Salamandra*. Jego podróż ma rzeczywiście konstrukcję Aguirre’owskiego „koła inferentalnego”. Młodzieniec wyrusza po to, by wrócić wzbogaconym o nowe doświadczenia, wiedzę i spokój ducha.

Już samo dążenie do celu – wieży, wydaje się niezwykle zawiłe. Pierwsze sceny, podczas których spotykamy się z bohaterem, ukazują go zagubionego na leśnych ścieżkach „gęstej sosnowej puszczy”, wśród niesprzyjających warunków: odludnego miejsca, straszliwej burzy i zapadającej ciemności. Kiedy podróżny krętymi drózkami dociera do baszty, okazuje się, że nie jest to kres skomplikowanych przestrzeni utrudniających mu podróż do centrum:

[...] zwrócił swe kroki do drzwi wieży, które otwarte były, wkrótce znalazł się w obszernej, sklepionej Sali, która przez drzwi i górę tyle tylko miała światła, ile trzeba go mieć było dla dostrzeżenia schodów – te prowadziły do drugiego piętra budowli. Pomimo szczęścia, które sobie wróżył, został niejakimśi strachem przejęty. Idąc na górę, musiał rękami macać dla ciemności, aby nie padł. Przez czas, w którym szedł na te schody, ciągle mu serce biło, jako zwykle się zdarza człowiekowi, który zostając między nadzieją i strachem, idzie spotykać dekret, od którego zawisł los całego życia jego. Te schody bez gradusów nieznaczny miały spadek i trzy razy krążyły około wieży, kończyły się przed małym przedpokojem, tak słabo oświetlonym, iż podróżny nic innego nie mógł widzieć,

³² Taż, *Posąg i salamandra*, [w:] Anna Mostowska..., s. 208.

³³ M. Aguirre, *Geometria strachu*..., s. 22.

prócz starej kamiennej ławy, umieszczonej przy murze i drzwi do drugiego pokoju, z którego światło wychodziło³⁴.

Jak zauważa Manuel Aguirre, i co da się również spostrzec w przytoczonym powyżej fragmencie, koncentryczny model wyprawy, powiązany tu z labiryntową przestrzenią w wersji gotyckiej, ma swoją specyfikę: „[...] gotycyzm wypracował swoją własną ponurą wersję tego rodzaju opowieści”³⁵.

Wędrowka Osmandiasa rzeczywiście wzbogacona jest o elementy, które tworzą specyficzny klimat: półmrok, noc, zawilość schodów, otoczenie puszczy; wszystko to przyczynia się do nastroju, w jakim znalazł się bohater – stanu przerażenia.

Labiryntowa przestrzeń gotycka opisana w *Posągu i salamandrze* wydaje się idealnym miejscem inicjacji, skoro, jak pisze Małgorzata Czapiga, zawsze powinno mieć ono charakter miejsca nieoswojonego:

Szczególny przypadek wejścia w tę sferę nieokreślonej świętości będzie stanowił próba inicjacyjna, której poddaje się adepta, wysyłając go najczęściej do lasu, na pustynię czy w góry, zatem w miejsca jednoznacznie nieoswojone. W świecie poza granicami ludzkich siedzib żyją nieznane monstra i upiory, ale równocześnie miejsce to jest siedliskiem energii życiowych, które w procesie wtajemniczenia może osiąść inicjowany³⁶.

W utworze poznajemy także inną relację – Kolodiona – przedstawiającą zawilość dróg prowadzących do wieży. Jego podróż do tego miejsca okazała się równie niezwykła. Rolę przewodnika znów przypisano gołębiczy:

[...] gołębicza rzadkiej piękności wyleciała z krzaku o kilka kroków ode mnie [...] żem w kółko biegał w obrębie dwóch lub trzech tysięcy kroków, na koniec, gdy [się] noc zaczęła, straciłem ją zupełnie z oczu i znalazłem się w puszczy dzikiej, że choć mi się zdawało, żem nie bardzo się oddalił od zamku ojca mego, nie pamiętam jednak, abym kiedykolwiek w życiu moim tak daleko w lasy zaszedł. Już niebo nadto było ciemne, bym mógł mieć nadzieję znaleźć drogę, wołałem poszukać jakiego schronienia lub jaką jaskinię, w której bym mógł dnia poczekać, gdy jednym razem postrzegłem przed sobą wieżę [...] ³⁷.

Kolodion, zakochany w mieszkance wieży, wielokrotnie próbował dostać się tam powtórnie. Codziennie wieczorami przychodził pod basztę, by spacerować z ukochaną w świetle księżyca. Znajomość zakończyła się, kiedy pewnego razu zagubił się w labiryntach drózek przylegających do twierdzy:

[...] zbłądziłem w lesie i wpadłem na dróżki zupełnie mi nieznajome; znowu wróciłem w celu szukania drogi na nowo i noc mię zaskoczyła pierwej, niemem mógł wieżę znaleźć... Na koniec postrzegłem światło, pobiegłem w tę stronę w mniemaniu, że za jego pomocą wpadnę na dobrą drogę. Długo błąkałem się goniąc za tym światłem w krętych zawrotach drózek do labiryntu podobnych i znalazłem się tyle, ile mi ciemność dozwoliła sądzić, pod facjatą przepysznego pałacu... ³⁸.

³⁴ A. Mostowska, *Posąg i salamandra*, s. 197.

³⁵ M. Aguirre, *Geometria strachu...*, s. 22.

³⁶ M. Czapiga, *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie*, s. 43.

³⁷ A. Mostowska, *Posąg i salamandra*, s. 211.

³⁸ Tamże, s. 216.

Wszyscy bohaterowie wkraczający w przestrzeń labiryntu muszą zmierzyć się z zupełnie nowym doświadczeniem – błądzenia w ciemności, i nie chodzi tu o jej dosłowne znaczenie, ale o to, co nowe, zupełnie nieznane. Ich zadaniem jest odkrycie prawdy o sobie i świecie, poddanie się aktowi inicjacji. Dzięki niemu mogą rozpocząć inną, lepszą egzystencję. „Aby dostać się do tej innej rzeczywistości, trzeba najpierw porzucić stan, w którym pozostawało się dotychczas”³⁹.

Przewodnicy

Bohaterowie powieści gotyckich docierający do serca labiryntu mają zazwyczaj swojego przewodnika. W *Pokucie* Anny Mostowskiej jest nim ojciec Laurenty, autor zasadzki, przebiegły i zachłanny mnich, jakby wtopiony w przestrzeń, w której przebywa. Jak twierdzi Agnieszka Izdebska:

Labiryntowa przestrzeń gotycka to taka, która zdobywa, jest w stanie zawładnąć wpłatanymi w nią bohaterami. To ona ich stwarza, czyni tym, czym przede wszystkim są: więźniami⁴⁰.

To założenie zdaje się realizować w postaci ojca Laurentego, pozostałe osoby są jedynie „więźniami tymczasowymi”, obserwatorami, podczas gdy między nim a podziemnymi korytarzami można dostrzec dziwną korelację. To on staje się prawdziwym więźniem przestrzeni, którą stworzył, odkrył i urządził. Jako przybysz, który z własnej woli zagościł w labiryncie, uzewnętrznia ciemne strony swojego charakteru, zachowując jednocześnie pozory szlachetności. Taki rodzaj zależności między labiryntem a bohaterem podkreśla w swoich rozważaniach również Michał Głowiński:

[...] wyposażona w specyficzne znaczenia przestrzeni różniące się od wszelkich pozostałych, różniące się tym choćby, że zawsze wpływa na zachowania tych, co znaleźli się w jej obrębie, lecz wręcz je określa⁴¹.

Mnich staje się więc bestią – Minotaurem stwarzanym przez złowrogą, ciemną, nieprzyjazną przestrzeń grobowców i podziemnych korytarzy. Takie przekonanie wyraża zresztą sam narrator powieści, przyrównując owładniętego rządem mamony mnicha do mitologicznych Furii – demonów świata podziemnego:

Wielki Boże, za cóż pod ludzką postacią wyrzucasz z czasem z piekieł Furie, które dręczą cnotę! Laurenty był jeden z tych Furii; wieków trzeba, aby podobną na świat wydały potworę⁴².

Bestia stworzona przez labirynt posuwa się w swoich planach do najbardziej występnych czynów, nie waha się odebrać życia niewinnemu młodzieńcowi, na-

³⁹ J. Godzimirski, *Śmierć a poznanie – rytuał inicjacji*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 12/13, s. 237.

⁴⁰ A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, s. 36.

⁴¹ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, s. 130.

⁴² A. Mostowska, *Pokuta*, s. 320.

klaniając go do wypicia trucizny. Laurenty, przebrany za widmo starej kobiety, proponuje:

Wratysławie, chcesz koniecznie dać próbę twojej miłości zbyt ciekawej i nie dość łatwowiernej Barwinie? Nieszczęsny, po co żeś tu przyszedł?! Kochasz ją, powiedz zaiste w mocy jest twojej dać jej dowód rzadkiego przywiązania; wiedz o tym, że dni Barwiny są policzone. Za trzy dni zwłoki jej stać będą pomiędzy nami, w twojej mocy życie jej zachować. Sto razy powtórzyłeś, że dla niej własne byś poświęcił życie [...] ty jeden możesz dni jej przedłużyć [...]. Oto w tym kubku znajduje się napój, który ci sen słodki i wieczny przyniesie, jeśli go wypijesz, umrzesz, ale Barwina długie lata w czerstwym zdrowiu pędzić będzie [...]⁴³.

Młodzieniec, ogarnięty strachem, nie podejmuje próby, a całej tej przerażającej sytuacji towarzyszą niezwykle reakcje otoczenia:

[...] gdy ściągnął rękę do kielicha, stół na którym stał, zadrzął, ziemia się rozstała pod nim stół i kielich zniknęły, wszystkie świece pogasły [...] w grobach straszny łoskot dał się słyszeć, głos ogromny wymówił te słowa „Wratysławie, naucz się niedowierzać tobie samemu, łatwiej jest obiecywać, niż dotrzymać”⁴⁴.

Nie ma więc wątpliwości, że Laurenty – przewodnik po labiryncie – sprawdza się jako czarny charakter, postać typowa dla schematu powieści gotyckiej, choć może do rangi Ambrozja z *Mnicha* Matthew Gregory’ego Lewisa jeszcze nie urasta, to jednak nie sposób odmówić mu cech demonicznego, owładniętego żądzami człowieka, skrywającego swoje prawdziwe oblicze pod osłoną habitu. Jest on idealnym odwzorowaniem postaci mnicha charakterystycznej dla roman-su grozy – adepta sztuki makiawelskiej, dążącego do zniszczenia szczęścia pary czułych kochanków.

Zupełnie inny charakter, absolutnie niedemoniczny, ma przewodnik z *Krwawego znamię* Kraszewskiego, oprowadzający po starym, bogato urządzonym Zamku Mielsztyńskim:

[...] ujrzał [...] siedzącego staruszka, którego łysina trochę włosów jak puszek siwy miękkich otoczona, świeciła jakby wypolerowana kość słoniowa. Starzec ów miał na sobie liberyę, w rękę trzymał książkę dużą i czytał z niej przez okulary półgłosem litaniją. Twarz jego łagodna była i uspokoja⁴⁵.

Mimo całej swej pozytywnej energii stary sługa Siemion nie sprawia, że jego towarzysze czują się bezpiecznie; raczej niezależnie od swego przewodnika doświadcza obecności ponadnaturalnych sił, które towarzyszą zamkowym wnętrzom.

Niezwykłe doznania towarzyszą panu Repeszce przy zwiedzaniu pokoju wypełnionego portretami:

Dookoła nad sofami rzędem opasywały ją [salę] portrety wielkie całych postaci, na przemian niewiast i rycerzy. Niektóre twarze blade, pozawijane chusty białymi, wystę-

⁴³ Tamże, s. 321–322.

⁴⁴ Tamże, s. 322.

⁴⁵ J.I. Kraszewski, *Krwawe znamię*, s. 15.

powwały z mrocznych cieniów... gdzieś zarysował się owal młodszego męskiego oblicza, lub czarno patrzyły oczy z posępnej czaszki zarosłego starca w zbroi. Ten milczący szereg umarłych napępiał postrachem, jakby ze zwierciadeł migały istotne widma i cienie upiórów jakichś na sąd surowy wywołane⁴⁶.

Największe wrażenie, nie tylko na Repeszce, ale i na młodziutkim Eugeniuszu, robi portret kobiety z pręgą na szyi. Owładnięty chęcią poznania rodzinnych tajemnic, pozostając jednocześnie w mroku przemierzanych przestrzeni, pobudza na tyle swoją wyobraźnię, iż jest przekonany, że w zamkowej bibliotece miał do czynienia z widmem podobnym do prababki Emilii.

W literaturze i filmie, a nawet w wierzeniach ludowych osoby, które znajdują się pod wpływem szatana, są przez niego w jakiś sposób oznaczone. Na ogół jest to charakterystyczne znamię. Dzieje się tak w przypadku „krwawego znamienia” – piętna dziedziczonego w kolejnych pokoleniach rodu Spytków.

Z przestrzenią o jeszcze bardziej wyrazistym charakterze i przewodnikiem mającym szatańską proveniencję spotykamy się w powieści *Mściwy Karzeł* Zygmunta Krasińskiego. Z pewnością podziemne labirynty w tym utworze mają charakter diabelski. Wojownik Jordan z Bordan prowadzony jest przez karła w przestrzeń, która przypomina bardziej zaświaty i piekielny *locus horridus* niż rajskie krajobrazy. Już sam początek wędrówki – wzgórze pod sosną – wydaje się bardzo wymowny. Wiążąc je z tradycją rycerską, można dojść do wniosku, że jest ono naznaczone piętnem śmierci, bowiem sosna i wzgórze to nieodłączne elementy etosu rycerskiego.

Młody rycerz, zanurzający się w tę irrealną płaszczyznę, z każdym krokiem oddala się od ziemskiej rzeczywistości, postępując jakby w głąb Hadesu:

I szli razem przez wały, przez podziemne przejścia i ciemne korytarze, przez wąskie wschody i długie komnaty; a wszędy panowała cichość, tylko odgłos ich stąpań od sklepień i murów się odbijał. Karzeł szedł przodem w milczeniu i otwierał drzwi wielkim kluczem, u pasa zawieszonym, podglądając często na towarzysza, z bezprzykładną stałością za nim postępującego⁴⁷.

Szczególny rodzaj przewodnika, z którym spotykamy się w powieści Krasińskiego, od samego początku wykazuje swoje diabelskie pochodzenie. Już sam wygląd istoty skarłajej, nazywanej „wyrodkiem ludzkości”, sugeruje, że w przypadku powieści grozy będzie on powiązany z jakimiś potwornymi siłami, ciemną magią itp.:

Na pierwszy rzut oka można było rozpoznać w nim karła; twarz poorana zmarszczkami nie zgadzała się z dziecinny wzrostem; nos spłaszczony nachylał się nad szerokimi jego ustami, dzikim uśmiechem ożywionymi, a oczy wyrodka ludzkości wyrażały nikczemność, czarnym tylko duszom właściwą⁴⁸.

⁴⁶ Tamże, s. 18.

⁴⁷ Z. Krasiński, *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki. Powieść narodowa*, [w:] tegoż, *Powieści gotyckie*, s. 69.

⁴⁸ Tamże, s. 65.

I rzeczywiście karzeł pozostaje na usługach Joanny z Gozdawy – kobiety o władniętej żądzą zachowania młodości za wszelką cenę. By utrwalić swoje piękno, znajduje ona niezwykle niedorzeczny, koszmarny sposób – kąpiele w krwi dziewic.

Karzeł w powieści Krasińskiego pełni więc rolę przewodnika, już samo wprowadzenie takiej postaci, naznaczonej piętnem i o władniętego żądzą zemsty, może wskazywać, iż przestrzeń, w którą wprowadza nas ta postać, będzie obszarem równie zniekształconym i nieobca jej będzie piekielna energia.

Labirynt, ciemne korytarze, podziemia zamku zdają się wchłaniać karła, zatracą on swoją tożsamość, przystosowuje się do miejsca, które uważa za swój dom. Dopiero moment odrzucenia budzi w nim poczucie, że jest człowiekiem, a nie maszyną biernie podporządkowującą się „wymaganiom” swojej pani w zamian za odrobinę akceptacji:

Gdy świat mię cały opuścił, ziemia brzydziła się Gondą, znalazłem schronienie, zakupione występami i zbrodniami; dali mi dach do okrycia głowy i łożę do wypoczynienia za to, żem nie odmówił mojej pomocy niegodziwością, żem się nie bał obarczać sumienia, dogadzając jej namiętności, a teraz mię z domu swojego wygoniła⁴⁹.

Chwilowe „przebudzenie” karła nie jest efektem wyrzutów sumienia czy dbałości o zachowanie resztek człowieczeństwa. To, że postanawia on przyczynić się do ocalenia młodej, niewinnej Elżbiety, wynika jedynie z chęci zemsty na osobie, która nadużyła jego zaufania, poniżyła i wyrzuciła z jedyne go bezpiecznego miejsca, mimo bezgranicznego poświęcenia. Reakcja karła jest tak naprawdę uzasadniona pod względem psychologicznym, gdyż emocje wynikające z odrzucenia rodzą zazwyczaj gniew, a nawet wściekłość, i na ogół nie są one wyrażane bezpośrednio, bywa, że zawiedzione uczucia związane z odepchnięciem czy to przez bliską osobę, czy przez społeczeństwo kończą się misternym planem zemsty, kwalifikującym się już do zjawisk psychopatologicznych⁵⁰.

Karzeł dzierżący klucz do kolejnych pomieszczeń doprowadza swojego towarzysza do obszaru niezwyklego, terytorium zbrodni, miejsca „usianego” trupami młodych dziewcząt. Tak jak w wielu przypadkach, tak i tu celem, a jednocześnie centrum labiryntu staje się przestrzeń śmierci.

Często więc postaci wkraczające w podziemne, splątane korytarze znajdują swoich przewodników, mniej lub bardziej charakterystycznych, wiodących do centrum labiryntu, które okazuje się źródłem wiedzy. Niejednokrotnie pełnią rolę mitycznego Charona i jak on wprowadzają bohatera w przestrzeń śmierci.

⁴⁹ Tamże, s. 67.

⁵⁰ Zob. H.N. Wright, *Jak przezwyciężyć zniechęcenie, odrzucenie i chandrę*, przeł. M. Pietras, Kraków 2002.

Labirynt jako więzienie

Labirynt jako figura wykorzystywana przez powieści grozy wiąże się z negatywnymi aspektami: lękiem, paniką czy strachem wynikającym z tego, iż staje się on więzieniem najczęściej dla bezbronnych ofiar.

Uwięzienie w starych zamkach, wśród pogmatwanych korytarzy i mrocznych lochów, jako źródło grozy, ale i metafora ludzkiego losu, było jednym z najważniejszych motywów konstrukcyjnych powieści gotyckich⁵¹.

Zgodnie z obowiązującym kanonem powieści grozy, jedna z bohaterek musi pełnić rolę więzionej i prześladowanej heroiny. Dziewczęta te w drodze do przeznaczonego dla nich miejsca odosobnienia: lochów, celi, wieży itp., bądź też na szlaku ucieczki stamtąd przemierzają na ogół szereg sal, wąskich, ciemnych podziemnych korytarzy, których zawilość i kształt przywodzą na myśl formę labiryntu:

W jednej ze swoich wielu postaci [labirynt] staje się zatem symbolicznym przedstawieniem bycia w przestrzeni, która więzi, zniewala, uciska, a przez to nieuchronnie wpływa na zachowanie przemierzającego labirynt⁵².

Temat przestrzeni labiryntowej w romansie grozy jako więzienia dla gotyckiej heroiny obecny jest w zasadzie od samego początku. Już w powieści uznawanej za pierwszą w rodzaju gotyckim, czyli w *Zamczysku w Otranto* Horacego Walpole'a (1764), wyraźnie zarysowany zostaje motyw labiryntu:

W lochach panowała posępna cisza, którą zakłócały tylko przeciągi zatraskujących się za Izabelą drzwi, a echo daleko w ciemnościach labiryntu powtarzało zgrzyt zardzewiałych zawiasów. Każdy szmer napinał ją nowym lękiem⁵³.

W podobny sposób ukazana zostaje Helena – bohaterka powieści *Hrabia Ostroróg* Ludwika Skomorowskiego. Prowadzona przez swoich oprawców na miejsce wyznaczonego jej więzienia:

[...] w tem drzwi się otworzyły i wszedł mój dawny przewodnik – Trzeba było iść za nim przez długi przeciąg łączących się pokojów, aż do małego gabinetu, który przeznaczyl na moje mieszkanie⁵⁴.

Centrum labiryntu nie jest już miejscem poznania, czerpania wiedzy, lecz rezytorium odosobnienia. Wśród więzień, w których przetrzymywane są gotyckie heroiny, znaczną przewagę mają więc takie przestrzenie, które przypominają o prawdziwą grozę. Niezwykle rzadko zdarza się, by pomieszczenie to było tak komfortowe jak w przypadku Heleny z *Hrabiego Ostroroga*, która wprowadzona do gabinetu – obszaru, który od tej pory ma być jej więzieniem, spostrzega:

⁵¹ M. Czapięga, *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie*, s. 237.

⁵² Tamże, s. 234.

⁵³ H. Walpole, *Zamek w Otranto. Powieść gotycka*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 1976, s. 15.

⁵⁴ L. Skomorowski, *Hrabia Ostroróg*, Warszawa 1819, s. 96.

Stało łóżko w jednym rogu pokoju, w drugim fortepian i inne meble, a kilka książek leżało na stoliku. Spojrzałam ze smutkiem na te wszystkie przygotowania przyszłej mojej niewoli⁵⁵.

Dopiero później kobieta, ze względu na swój upór i sprzeciw wobec propozycji złożenia podpisu pod dokumentem mającym stanowić o zerowaniu więzów małżeńskich z Adolfem, zostaje przeniesiona do mrocznej więziennej celi:

Wpółśród wilgotnych cieni czarnego więzienia, gdzie mnie już duma prześladowcy wtrąciła, na tej nikczemnej pościeli ze słomy i przy tym brzęku ciężkich kajdan, dusza moja wolna z uśmiechem przegląda na przeszłość – i z rozkoszą czeka końca tych cierpień, które uciskają moje ciało⁵⁶.

To w tej chwili labirynt staje się prawdziwą przestrzenią grozy, osaczającą i wrogą, skazującą bohaterkę na śmierć.

* * *

Gotyckie labirynty polskich powieści grozy można oglądać z różnych perspektyw, odnosząc skrajnie odmienne wrażenia. Niektóre z nich wpisują się w schematyczny zakres semantyczny, utarty przez europejskie wzorce z gotyckich romansów, inne wymykają się z wyznaczonych przez gatunek ram, wprowadzając rodzimy pierwiastek opisu przestrzeni sielskiej. Bywają one jedynie zawiłą architektonicznie konstrukcją stanowiącą tło akcji (w swej łagodniejszej sielankowej wersji); zdarza się również, że przeradzają się w ciemne, mroczne korytarze pełniące funkcję więzienia, bądź kryjące mroczne tajemnice, czasami są jednak symbolem ważnej drogi w dojściu do prawdy. Zyskują więc różne, nowe znaczenia i funkcje, ale każda z tych pionierskich wersji zawsze wiąże się z pewnego rodzaju emocjami, dreszczykiem niepewności, co czeka za kolejnym zakretem.

Przywołane w pracy przykłady realizacji toposu labiryntu w polskich powieściach grozy opowiadają o nowych jakościach semantycznych, specyficznych dla rodzimych wersji gatunku; jak również ukazują dany motyw na tle powszechnych jego odczytań, wskazując na powiązania i różnice w jego interpretacji. Przenosząc obraz labiryntu w polską rzeczywistość, podkreślona została innowacyjność w jego reprezentacji – zarówno w zewnętrznym, architektonicznym obrazie tej przestrzeni, jak i w próbach antropologicznego jej odczytania.

Bibliografia

- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002.
Anna Mostowska. *Powieści, listy*, red. M. Urbańska, Łódź 2014.

⁵⁵ Tamże, s. 97.

⁵⁶ Tamże, s. 105.

- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
- Caillois R., *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995.
- Czapiga M., *Labirynt: inicjacja, podróż i zbłądzenie*, Wrocław 2013.
- Czapiga M., *Obłędne ścieżki labiryntu. Wprowadzenie do lektury przestrzennej figury*, „Literatura Ludowa” 2009, nr 3.
- Dejczner T., *Inicjacje i ich wymiar kosmiczny*, Warszawa 1984.
- Eco U., *Od drzewa do labiryntu*, przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2009.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Hańderek J., *W labiryncie*, [w:] *Prawda, samopoznanie, wdzięk*, red. M. Kudelska i M. Ruchel, Kraków 2008.
- Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Łódź 2003.
- Izdebska A., *Literackie wcielenia labiryntu*, [w:] *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1993.
- Kłosiewicz S., *Ptaki święte, przeklęte i inne*, Warszawa 1998.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krasiński Z., *Powieści gotyckie*, Kraków 2013.
- Kraszewski J.I., *Krwawe znamię*, Warszawa 1885.
- Leder A., *Przemiana mitów, czyli życie w epoce schyłku*, Warszawa 1997.
- Lichaczow D., *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K.N. Sakowicz, Wrocław 1991.
- Paczowski B., *Ogrody oświecenia i romantyczny krajobraz*, „Res Publica Nowa” 1999, nr 1/2.
- Przestrzenie lęku. Lęk w kulturze i sztuce XIX–XX wieku*, red. D.K. Sikorski, T. Sucharski, Słupsk 2006.
- Przestrzeń w kulturze i literaturze*, red. E. Borkowska, Katowice 2006.
- Skomorowski L., *Hrabia Ostroróg*, Warszawa 1819.
- Szafrąńska M., *Symbolika labiryntu w ogrodzie*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3.
- Walpole H., *Zamek w Otranto. Powieść gotycka*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 1976.

Gotycka architektonika labiryntów w polskich powieściach grozy początku XIX w.

Streszczenie

Pojawianie się labiryntów w literaturze europejskiej było powszechne od wieków. Taka zagmatwana, pełna niespodziewanych przejść przestrzeń bardzo dobrze wpisywała się również w stylistykę powieści gotyckich. W utworze *Krwawe znamię* Józefa Ignacego Kraszewskiego labiryntowy układ zamku stanowi pretekst do stworzenia nastroju grozy i tajemniczości, przy jednoczesnym nawiązywaniu do estetyki średniowiecznej (np. zbroja z trupią czaszką). Centrum tej przestrzeni jest jednak portret dziewczyny, który staje się punktem odniesienia dla wszystkich opisywanych wydarzeń. W powieści *Astolda* Anny Mostowskiej rolę labiryntu pełni natomiast ogród, z którego rycerz Spera nie może znaleźć wyjścia. Takie pełne nieznanych zaułków przestrzenie bywały także swego rodzaju symbolem poznania, długotrwałego docierania do prawdy.

Słowa kluczowe: powieść gotycka, labirynt, przestrzeń grozy, inicjacja, transgresja.

Gothic Architectonics of Labyrinths in the Polish Horror Novels at the Beginning of 19th Century

Summary

The appearance of labyrinths in European literature was common for centuries. Such confusing space, full of unexpected corridors, formed a part of the design of Gothic novels. In *Krwawe znamię*, Józef Ignacy Kraszewski novel, labyrinthine system of the castle is a pretext to create a mood of horror and mystery, while making the medieval aesthetics (eg. armour with a skull). The center of the space, however, is a portrait of a girl, which becomes a reference point for all the events described. In the novel *Astolda* of Anna Mostowska, the role of the labyrinth serves a garden, from which the knight Spera cannot find the exit. These corridors full of unknown experienced spaces are a kind of symbol of broaden knowledge or reached truth.

Keywords: gothic novel, labyrinth, space horror, initiation, transgression.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.11>

Agata KŁOSEK
Uniwersytet Warszawski

Święty poeta. Twórczość Zygmunta Szczęsnego Felińskiego

Zygmunt Szczęśny Feliński – poeta, przyjaciel Juliusza Słowackiego, zaznajomiony z Adamem Mickiewiczem, uczestnik powstania poznańskiego 1848 r., działacz społeczny, pojednawca Polaków i Rusinów, a także arcybiskup Warszawy podczas powstania styczniowego i święty Kościoła katolickiego, który został beatyfikowany przez Jana Pawła II w 2002 r. i kanonizowany przez Benedykta XVI w 2009 r.

Dzieciństwo i młodość Felińskiego

Feliński jest dość nietypowym świętym w powszechnym rozumieniu tego słowa. Nie zmarł jako męczennik, nie miał stygmatów ani nie działały w jego obecności niewytłumaczalne zjawiska, które ludzie natychmiast okrzyknęliby cudami. Nie był też ukochany przez tłumy wierzących, jak choćby Jan Paweł II. Feliński miał, z punktu widzenia człowieka XXI w., nieszczęśliwe czy może pechowe życie. Jego rodzina często zmuszona była żyć w ubóstwie, przede wszystkim z powodu katastrof, takich jak pożary i kradzieże. Kiedy miał jedenaście lat, zmarł mu ojciec, a kiedy miał szesnaście lat, jego matkę zesłano na Syberię. Majątek rodzinny obłożono wówczas sekwestrem. Feliński trafił pod opiekę bogatych ludzi. W Moskwie ukończył studia matematyczne. Nie był to jednak dla niego łatwy czas – studia były bardzo pracochłonne, a otoczenie niezbyt życzliwe dla syna zesłanki syberyjskiej. Poza tym Szczęśny nie zawsze otrzymywał środki finansowe od swoich opiekunów i czasem zmagał się ze skrajnym ubóstwem. Wspaniałe, interesujące dni zaczęły się, kiedy Feliński wrócił ze studiów. Jego opiekun Zenon Brzozowski zaproponował mu podróż na

Zachód Europy. Jako młodzieniec wyjechał więc do Paryża, po drodze odwiedzając najbardziej znaczące europejskie miasta, takie jak: Lwów, Kraków, Wiedeń, Pragę, Drezno, Berlin, Brukselę. Poznał tam wiele zasłużonych osób, m.in. Polaków-emigrantów, którzy przyjmowali go dzięki listom polecającym, które im przedstawiał. Po upływie półtora miesiąca dotarł do Paryża, gdzie tymczasowo się osiedlił. Uczęszczał na studia w Sorbonie i College de France jako wolny słuchacz – tym razem zgłębiając nauki humanistyczne.

To właśnie w Paryżu zaprzyjaźnił się z Juliuszem Słowackim, któremu towarzyszył do końca życia. Dzięki niemu znalazł się w najbardziej zaszczytnych kręgach Wielkiej Emigracji: bywał na spotkaniach, zabierał głos w polityce. Po śmierci zaprzyjaźnionego poety stał się zamknięty w sobie, apatyczny. Dużo rozmyślał, między innymi nad swoją przyszłością. Często widziano go wówczas przy grobie Słowackiego. Na niewesołe usposobienie Felińskiego w tamtym czasie złożyła się także przeżywana przez niego nieszczęśliwa miłość. Zakochał się bowiem w żonie swojego opiekuna, matce dzieci, którymi się zajmował jako ich nauczyciel i wychowawca – w Elizie Brzozowskiej. Wiedział dobrze, że jest to uczucie bez przyszłości. Miał świadomość, że nie może związać się z mężatką. A jednak miłosne uczucie nurtowało go, rozpalało i pociągało. Takie rozdwojenie woli doprowadziło go niemal do depresji.

To właśnie wtedy Feliński, spędzając wiele czasu na rozmyślaniach, postanowił zostać księdzem. Jak sam napisał później w *Pamiętnikach*, jego powołanie wypłynęło z niskich pobudek, ale przekształciło się w coś wielkiego – w jego życiową misję, której ideałom pozostał bezwzględnie wierny aż do końca.

Feliński jako kapłan

W 1851 r. Feliński wstąpił do seminarium duchownego w Żytomierzu, lecz dość szybko, bo już półtora roku później, rozpoczął studia w Akademii Duchownej w Petersburgu. W 1855 r. przyjął święcenia kapłańskie i rozpoczął pracę przy parafii św. Katarzyny. Zaangażował się w działalność społeczną i charytatywną w Petersburgu. Został także kapłanem alumnów z Akademii Duchownej. Nie miał chwili wytchnienia, nie pozwolił sobie nawet na wyjazd do domu rodzinnego na Święta Bożego Narodzenia i imieniny matki (Ewy), z którą łączyła go głęboka relacja. Życie zdawało się jednak układać w dość przewidywalny ciąg wydarzeń aż do chwili, gdy w 1862 r. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego mianowano arcybiskupem Warszawy. Wówczas zmuszony był opuścić założone w Petersburgu instytucje i porzucić poczynione plany, aby udać się do stolicy Królestwa Polskiego.

Kandydatura Felińskiego na tak wysokie stanowisko kościelne została pieczołowicie rozważona i nieformalnie zatwierdzona przez cara. Przypuszczano, że jako arcybiskup będzie współpracował z cesarstwem i wykonywał polecenia rządu. Nie myłono się, że był on przeciwnikiem powstań i zrywów narodowo-

wyzwoleńczych, ale nie przypuszczano, że po powstaniu styczniowym będzie obrońcą uciskanych Polaków i w tej sprawie (a także wielu innych) wystąpi przeciwko carowi. Już półtora roku po objęciu stanowiska arcybiskupa Feliński wracał do Petersburga jako więzień stanu, pod eskortą wojskową. Po przesłuchaniu, podczas którego pozostał nieugięty, zesłano go w głąb Rosji – do Jarosławia nad Wołgą.

Na zesłaniu w Rosji

Kolejny etap jego życia potwierdził wierność kapłańskim ideałom, a co za tym idzie – w szczególny sposób ujawnił w Felińskim postawę sługi Bożego. We wszystkich niemal momentach życia odwoływał się on do Opatrzności Bożej, która czuwa nad losem każdego człowieka i wyznacza mu szlaki, których sens może być dostrzeżony tylko okiem wszechwiedzącego Boga. Tak było wówczas, gdy stał się wygnańcem. Niektórzy działacze konspiracyjni, którzy jeszcze w Warszawie dowiedzieli się o jego aresztowaniu, przedstawili mu plan ucieczki na Zachód. Feliński odrzucił tę propozycję i przyjął los, który mu wytyczono z góry.

W Jarosławiu dotkliwą była dla niego nie tylko samotność, lecz także trudna sytuacja finansowa. Rząd miesiącami nie wypłacał mu pensji, przez co żył w ubóstwie, ledwie zaspokajając podstawowe potrzeby życiowe. Sprzedawał wszystkie swoje wartościowe rzeczy w celu pozyskania środków finansowych. Nie zachowały się jednak żadne pisma, listy czy wspomnienia, w których narzekałby na swoją sytuację. W jednym z jego tekstów, napisanych jeszcze przed zesłaniem, czytamy:

Jeśli zaś uwzględnimy wpływ Opatrzności na losy człowieka, to czy nie wyrokujemy o każdym wydarzeniu według ciasnej miary osobistych poglądów naszych, zapytując zuchwale dlaczego Pan Bóg pewne rzeczy dopuszcza i cierpi, kiedy my ścierpieć ich nie możemy i gdyby to od nas zależało, natychmiast byśmy się ich pozbyli? [...] W praktycznym zastosowaniu postanówmy nie tylko wzbraniać sobie wszelkiego utyskiwania na los, co w gruncie rzeczy jest nie czym innym, jak szemraniem na Opatrzność, lecz w każdym nadto boleśnie dotykającym nas zdarzeniu, spieszymy uczynić niezwłocznie akt kornego poddania się woli Bożej¹.

Feliński faktycznie sam zachowywał się w powyżej opisany sposób. Przyjął decyzję o zesłaniu i nie próbował się jej sprzeciwić. Duże wrażenie w Watykanie wywarł list, który nadesłał z zesłania. Oświadczył w nim, że jest gotów zrezygnować z arcybiskupstwa, jeśli to przyniesie dobro Kościołowi, ale byłby dotknięty, gdyby odebrano mu funkcję tylko dla jego uwolnienia, z krzywdą dla wiernych lub gdyby jego rezygnacja była triumfem siły nad prawem². Nie

¹ Z.S. Feliński, *Nabożeństwo majowe z arcybiskupem Felińskim*, Warszawa 2003, s. 75–76.

² S. Teresa Antonietta Frącek, *Zesłaniec nad brzegami Wołgi. Miniatury z życia abp. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego 1822–1895*, Wrocław 2011, s. 363–364 (List Zygmunta Szczęsnego Felińskiego do sekretariatu stanu papieża Leona XIII, 19 listopada/1 grudnia 1878, Jarosław).

ośmielił się nigdy prosić papieża o pomoc w jego sprawie. Jednakże za przyczyną listu, którego treść rozważano na sesjach plenarnych Kongregacji Nadzwyczajnych Spraw Kościoła, papież Leon XIII podjął pertraktacje z Rosją, w wyniku których zwolniono z zesłania wielu polskich biskupów, a wśród nich Zygmunta Szczęsnego Felińskiego. Prawdopodobnie w tym bezgranicznym poddaństwie Opatrzności Bożej, w zachowywaniu wiary w każdej sytuacji tkwi jego świętość.

Twórczość świętego

Jeśli jednak jest on świętym nietypowym, to tym bardziej jest nietypowym twórcą. Wiedząc o jego kanonizacji i nie znając jego twórczości, można wyciągnąć pochopne wnioski: utwory Felińskiego trzeba zaliczyć albo do teologicznych, albo o tematyce biblijnej, albo hagiograficznych, albo takich, które można by czytać jako modlitwę. I rzeczywiście napisał on kilka tekstów teologicznych, kilka objaśniających Biblię, a *Wspomnienia z życia i zgonu Ignacego Hołowińskiego* brzmią jak hagiografia. Nie są to jednak utwory *stricte* literackie. Tymczasem Feliński to także twórca literatury pięknej. I o ile jego wiersze spełniają powyższe kryteria typowej twórczości świętego, o tyle dłuższe utwory wykraczają poza wąsko rozumianą religijność.

Feliński sam nie oceniał swego talentu poetyckiego zbyt wysoko i trudno z jego opinią polemizować. Uznanie jednak jego utworów za bezwartościowe lub mało ważne byłoby dużą stratą dla historii literatury. Prezentują one bowiem interesujące zjawiska literackie, a także wskazują i poświadczają rozmaite zjawiska zachodzące w epoce stanowiącej ich kontekst.

Wiersze

Stworzoną przez Felińskiego literaturę piękną można podzielić na dwie części – wiersze i poematy. Składające się na nie utwory różnią się nie tylko objętością, lecz także – zdecydowanie – tematyką. Wiersze Felińskiego to typowe utwory świętego. Mówią o Bogu, o Maryi, o postaciach biblijnych. Można je czytać jak modlitwę, czy wręcz można się nimi modlić. Tak też funkcjonują obecnie: w 2003 r. zostało wydane *Nabożeństwo majowe z arcybiskupem Felińskim*, opracowane przez siostry Teresę Antonietę Frącek i Teresę Kalasancję Komar. Publikacja ta zawiera wiersze Felińskiego o życiu Maryi – po jednym wierszu na każdy dzień maja. Do nich dołączone są rozmyślenia autorstwa Felińskiego. Jest to swoisty modlitewnik. Wiersze w nim zamieszczone (a raczej ich fragmenty) pokrywają się z tymi ze starszego wydania, które pochodzi z roku 1906 (Lwów). Znaczący jest tytuł zbioru z początku XX w.: *Nowy wianuszek majowy z tajemnic życia Maryi przez arcybiskupa Szczęsnego Felińskiego na Jej*

cześć uwity. Sam tytuł nie pozostawia wątpliwości, że Feliński pisał wiersze jako sługa – nie tylko Boga, ale także Maryi. W wierszach tych przedstawił kolejno wydarzenia z całego jej życia. Posłużył się najprostszym wyrażeniem treści – bez metafor, bogatych środków stylistycznych czy niedopowiedzeń. Można odnieść wrażenie, że pisał te utwory dla mas – również dla prostaczków. Sam określił własną twórczość, powstałą w Jarosławiu nad Wołgą (bo tam dopiero zaczął tworzyć literaturę piękną), następująco:

Próbowałem wszystkich prawie rodzajów piśmiennictwa i pod względem formy nigdzie nie natrafiłem na niemożliwe do przełamania trudności. Urządziłem się tak, że w gabinecie przy biurku pisałem tylko rzeczy poważne religijnej lub filozoficznej treści; przechadzki zaś poświęcone były dla rymotwórstwa. Z umysłu nie używam wyrazu poezji, gdyż pobudką do prac tych nie było owo prawdziwe wieszczce natchnienie, co potrzebuje wylać się w szczytniejszej i bardziej harmonijnej formie. U mnie była to raczej potrzeba zajęcia dla umysłu i wyobraźni, serce zaś dawnymi tylko wspomnieniami przychodziło im w pomoc i stąd owa cmentarna, że tak rzekę, cecha tych utworów. Potrzeba odwrócenia myśli od bolesnej terażniejszości pobudzała mię znowu do przełamywania jak największych trudności w składzie wiersza, żeby ich przewyciężenie pochłaniało całkowitą uwagę. [...] Była to po prostu umysłowa gimnastyka, wywołana potrzebą czynnego z natury, a na bezczynność skazanego ducha³.

Feliński zasugerował, że dobrze wychodziło mu dobieranie rymów i sylab w wersach. Rzeczywiście każdy jego wiersz ma inny układ sylab, inny wygląd graficzny. Utwory te stanowiły efekt „umysłowej gimnastyki”, były wykalkulowane, a więc bardziej oświeceniowe niż romantyczne, choć to romantyzm zdawałby się stanowić dla Felińskiego główne źródło inspiracji. To podporządkowanie się formie wiersza było w pewnym sensie odzwierciedleniem tendencji w nastawieniu jego ducha – podporządkowania się Bogu.

Podobną tematykę – religijną (choć nie biblijną) – mają inne wiersze Felińskiego, publikowane pojedynczo w czasopiśmie lub niepublikowane, przechowywane w archiwach. Należą do nich utwory takie jak: *Tęcza*⁴, *Lekarstwo*⁵, *Odrętwienie*⁶, *Suche badyle*⁷. Są to wiersze pełne żalu, traktujące o udrękach życia. Feliński opisuje w nich sens cierpienia i poucza o sposobie jego przeżywania. Znow wielokrotnie odnosi się do Opatrzności Bożej – nie zawsze dosłownie, jednak za każdym razem czyniąc z Niej kontekst cierpień, w którym życie przestaje być beznadziejne i przegrane. Istnieją jednak wiersze pozbawione tego ładunku nadziei i (trudnego) optymizmu. W *Tęczy* podmiot liryczny błaga Boga o odebranie ciężaru katuszy, jakie dotknęły zniewoloną Polskę, a w *Suchych badylach* wykazuje zrozumienie dla ludzi pozbawionych zapалу do życia, zubożet-

³ Z.S. Feliński, *Pamiętniki*, oprac. E. Kozłowski, Warszawa 2009, s. 633–634.

⁴ Tenże, *Tęcza*, „Tęcza” 1929, nr 18.

⁵ Tenże, *Lekarstwo*, „Echo Trzeciego Zakonu św. Ojca Franciszka” 1887, nr 10.

⁶ Tenże, *Odrętwienie*, „Biesiada Literacka” 1902, nr 23.

⁷ Tenże, *Suche badyle*, Archiwum Zgromadzenia Sióstr Rodziny Maryi, sygn. F-c-24/7 (kopia rękopiśmienna otrzymana od Marii Sobańskiej).

niałych lub wręcz duchowo martwych – to właśnie oni są tytułowymi „suchymi badyłami”. Podmiot liryczny stwierdza, że on sam w obliczu cierpienia stanie się zgorzkniały: „I z nas, gdy przyjdą szrony jesienne / Zostaną tylko suche badyły”⁸. Ostatni ze wspomnianych wierszy jest prawdopodobnie jedynym, w którym nie pojawia się odniesienie do Boga. Pod tym względem jest on ewenementem – Feliński nie pozostawił w nim śladu sługi Bożego.

Poematy (w kontekście utworów polskiego romantyzmu)

Zachowały się dwa dłuższe teksty poetyckie autorstwa Felińskiego: *Prakseda* oraz *Oskar i Wanda*. Określiłam je wcześniej, upraszczając, poematami, jednak każdy z nich trudno jednoznacznie sklasyfikować i przyporządkować do konkretnego gatunku czy nawet rodzaju literackiego. *Praksedę* można uznać za pewną odmianę powieści poetyckiej – w treści wyczuwalny jest nastrój zagadkowości, pojawiają się nieoczekiwane zwroty akcji i orientalna sceneria, a Roger ma rysy bohatera bajronicznego. *Oskar i Wanda* jest to natomiast utwór, który ma formę dramatu. Oba napisane są wierszem, jednak ten drugi nie zawiera rymów. W *Oskarze i Wandzie*, mimo formy dramatu, nie ma dramatyczności wyrażonej w treści. Dialogi bohaterów są długie i przypominają często raczej monolog, przez co rozmowy wydają się sztuczne. Gatunkowo utwór *Oskar i Wanda* najbardziej zbliżony jest do *lesedramy* – dramatu przeznaczonego do czytania, a nie wystawiania na scenie. Można go też nazwać poematem pisanym w formie dialogowej.

Tak jak wiersze autorstwa Felińskiego (poza wspomnianymi *Suchymi badyłami*) są typowymi wypowiedziami świętego, o tematyce ściśle religijnej, tak jego dłuższe utwory niekoniecznie trzeba określić w ten sposób. Można wpisać je w nurt romantyczny, w którym prym wiodły motywy takie, jak: niewytłumaczalne zjawiska, patriotyzm, orientalizm, bunt, szlachetny zbrodniarz, nieszczęśliwa miłość. Właśnie na tych motywach Feliński oparł treść swojej powieści poetyckiej i *lesedramy*. W wielu fragmentach w utworach tych zauważalne są nawiązania do sztandarowych dzieł romantycznych: prototypami Witolda-konserwatysty i Hektora-liberała są hrabia Henryk i Pankracy z *Nie-Boskiej komedii*, Roger podjął pokutę w klasztorze jak Robak z *Pana Tadeusza*, a Oskar przytoczył w jednej z odsłon fragment *Przedświtu*. Scena, w której Tekla wychwala Maryję – na początku I odsłony *Oskara i Wandy* – może przywołać na myśl tę z *Dziadów* części III, w której Ewa modli się przed obrazem Matki Bożej za ojczyznę i uciskanych Polaków. Rozmodlenie bohaterów nie czyni zatem jeszcze utworu religijnym.

Przed obrazem Maryi modli się też Prakseda, co skutkuje ocaleniem ludzi schronionych przed najazdem tatarskim. Maryja z obrazu, przed którym byli

⁸ Tamże.

zgromadzeni, ukazała się realnie, a strzały najeźdźców odbijały się od jej płaszcza i wracały do Tatarów. Cud okupiony został życiem Praksedy, która pierwsza zginęła od jednej ze strzał. Roger – zakochany w kobiecie – w tajemniczy sposób umarł przy jej trumnie, klęcząc. W *Oskarze i Wandzie* tytułowej bohaterce podczas modlitwy, z niewiadomych przyczyn, krew „z piersi się rzuciła”, przez co nastąpiła śmierć. W utworach Felińskiego ważne, kluczowe momenty zaakcentowane są dziwnymi, niewytłumaczalnymi zjawiskami. Okoliczności modlitwy, w których następują, sugerują, że zjawiska te mają podłoże religijne – są to tzw. cuda. Jednak w kontekście romantycznym wszelkie cuda (takie jak ocalenie ludzi ukrytych przed najazdem Tatarów w klasztorze w Poczajowie czy krew, która wypłynęła z piersi Wandy podczas modlitwy) nabierają rysów irracjonalizmu, nadprzyrodzoności i tajemniczości, jakie znamy np. z *Ballad i romansów* Mickiewicza. Niewytłumaczalne zjawiska o podłożu religijnym pojawiają się również w *Dziadach*. Zarówno w części II, IV, jak i III występują postacie z zaświatów. W części II i IV są to dusze zmarłych, natomiast w III – aniołowie i diabły. Oczywiście *sacrum* manifestuje się w *Dziadach* także w działaniach bohaterów, w zdarzeniach, w których biorą udział, w zbiegach okoliczności. W dramacie występują również „widzenia” w okolicznościach modlitewnych: „widzenie” Ewy, „widzenie” księdza Piotra. Duchowy, nieziemski świat łączy się ze światem materialnym zarówno w utworach Felińskiego, jak i w Mickiewiczowych *Dziadach*.

Samo występowanie w *Praksedzie* i *Oskarze i Wandzie* niewyjaśnionych zjawisk nie czyni jeszcze tych tekstów uświęconymi ręką świętego arcybiskupa, lecz wpisuje je raczej w romantyczny nurt literacki (skądinąd nie są to typowe utwory romantyczne). Czy może zatem Feliński, pisząc swoje poematy, porzucił uwydatnienie postawy służi Bożego i pozwolił sobie na niezobowiązujące operowanie motywami romantycznymi?

Wszak obok motywu cudowności pojawia się motyw niespełnionej miłości, jaką Feliński znał z doświadczenia (Roger nigdy nie zdobył Praksedy, a Oskar nie związał się z Wandą). Mocno zarysowany w *Oskarze i Wandzie* jest także wątek patriotyczny. Tytułowy bohater zмага się z wyborem pomiędzy udziałem w walce zbrojnej i poświęceniem się ojczyźnie a szczęściem osobistym, które miało polegać na ślubie z ukochaną i założeniu rodziny. Ostatecznie decyduje się na walkę i traci swoje jednostkowe marzenia. W *lesedramie* pojawia się także starcie dwóch stanowisk: konserwatywnego obrońcy szlachty i liberalnego organizatora powstania chłopskiego. Akcja obejmuje rzeź galicyjską. Romantyczne motywy kumulują się, ale czy w utworach Feliński zawarł także romantyczną wizję świata?

Wiara w utworach Felińskiego. Rola kobiet

Tropiąc świętość Felińskiego, trzeba zapytać: gdzie autor w swoich poematach umiejscowił Boga? Jaką przypisał mu rolę? Czy wiara bohaterów jest autentyczną wiarą katolicką, a może tylko symbolem polskości, jak w wielu utworach romantycznych? Czy Tekla jedynie chwali Maryję, czy jednocześnie przez swoją religijność wyznaje polskość jak Ewa z *Dziadów*? Sedno odpowiedzi na te pytania zdaje się tkwić nie w tym, co w utworach Felińskiego romantyczne, lecz w różnicach i odchyleniach od głównego romantycznego nurtu. I właśnie... w wypowiedziach kobiet.

Feliński w swoich utworach nadał kobietom szczególną rolę. To one niejako kierują przebiegiem akcji, a już z pewnością kierują losem mężczyzn, i to nie w sposób prymitywny, dominując nad nimi. Kobiety nie przejmują inicjatywy, lecz mężczyźni sami czerpią inspirację z ich postępowania. Dodać również należy, że to właśnie kobiety – zwłaszcza tytułowe bohaterki – wykazują się najgłębszą wiarą ze wszystkich postaci. To w ich wierze, a nie w cudach, tkwi religijne podłoże utworów.

Prakseda od początku zaniepokojona losem swojej rodziny powierza się Bogu. W celu odsunięcia od siebie i swoich najbliższych zagrożenia najazdem Tatarów pragnie udać się do sanktuarium maryjnego w Poczajowie. W rozmowie z zatroskanym ojcem stwierdza:

Bóg miłosierny – odparła Prakseda –
Stanie na straży dobytku i plonów,
Choć zsyla chłostę, zginąć wszakże nie da,
Wyrwie nas jeszcze z barbarzyńca szponów⁹.

Prakseda jest przekonana o Bożej łaskawości. Wyjaśnia nawet sens (przynę) cierpień:

Pan, ufam, posłów pomsty swej odwoła,
Skoro lud w prochu pokutować będzie
I ręce kornie wyciągnie do Nieba.
Tatar, to tylko Boskich kar narzędzie...
Pan go używa, gdy różgi potrzeba,
Lecz niechaj miłość Boga i ojczyzny
We wszystkich polskich sercach się rozgości,
A wnet się zgoją narodowe blizny
I Pan też z nami zaniecha srogości.
Tak mocno wierzę w skuteczność tej broni,
Że nią bym zda się piekło pokonała
I kraj strapiony z ciężkich nieszczęść toni
Jedynej miłości siłą bym wyrwała¹⁰.

⁹ Z.S. Feliński, *Prakseda*, Szczecinek 2010, s. 45.

¹⁰ Tamże, s. 46.

Prakseda w przytoczonej wypowiedzi nadała trudnym wydarzeniom nadprzyrodzony wymiar. Pytanie o sens cierpień i pogodzenie ich z miłosierdziem Boga nurtuje myślicieli chrześcijańskich i nie ma na nie prostej odpowiedzi. Prakseda tłumaczy je jako karę Bożą za grzechy i motywację do przemiany. Mówi w tym fragmencie językiem samego Felińskiego, który zarówno w swoich *Pamiętnikach*, jak i w politycznej broszurze pt. *Pod wodzą Opatrzności* tłumaczy zabory Polski jako Bożą przestrogę dla Polaków, która ma poskutkować wewnętrzną przemianą narodu. Odrębną kwestią jest twórczość Zygmunta Krasińskiego, którą święty arcybiskup niezwykle się pasjonował i inspirował. Feliński przejął z wizji Krasińskiego niemal wszystkie elementy z wyjątkiem mesjanizmu – wśród nich providencjalizm. Jednak nawet w *Nie-Boskiej komedii* nie ma postaci, która byłaby przykładem zawierzenia Opatrzności Bożej. Bohaterki o głębokiej wierze, zdolne do porzucenia wszystkiego dla Boga, zastąpiły w piśarstwie Felińskiego wiele teoretycznych traktatów o providencjalizmie.

Prakseda wierzy, że ona sama (mocą Bożą) ma moc wyzwolić schronionych w klasztorze poczajowskim ludzi od cierpienia poprzez miłość. Faktycznie bierze sprawy w swoje ręce i za jej przyczyną dokonuje się cud. Dzięki jej modlitwie i gotowości poniesienia ofiary ludzie zostają uratowani, a ona sama uśmiercona wycelowaną na oślepa w tłum strzałą Rogera. To za przyczyną tego wydarzenia Roger nawraca się. Ukochana, którą chciał zdobyć siłą, niespodziewanie ginie z jego rąk. Mężczyzna rozpoczyna pokutę, która kończy się jego nawróceniem i nagłą śmiercią przy trumnie Praksey. Tym końcowym wydarzeniom poematu sens nadają wypowiedziane wcześniej przez bohaterkę słowa modlitwy:

Matko! Proś u Syna,
By mą ofiarę chciał przyjąć łaskawie,
Jaka bądź cięży na mym kraju wina,
Ja na jej okup chętnie życie stawię.
Zbyt to jest wprowadzić mizerna ofiara,
By gniew Sędziego przejednać zdołała.
Lecz przecie nieraz ufająca wiara
Z nieba ratunek sprowadzić umiała,
Odkąd nam Syn Twój odkrył tajemnicę,
Że dobrowolnej ofiary potęga
Łask nieprzebranych otwiera krynicę
I aż do głębi Serca Jego sięga¹¹.

Prośba Praksey została wysłuchana: młoda kobieta poniosła ofiarę za kraj. Jej śmierć stała się okupem za grzechy rodaków, tak jak ofiara Chrystusa. Prakseda dokonała poświęcenia nie tylko dla ojczyzny, lecz także dla Boga – przez nawrócenie Rogera.

Inna wykreowana przez Felińskiego kobieta – Wanda – także poniosła ofiarę dla Boga. Sądząc, że ukochany Oskar zginął w walce zbrojnej, wstąpiła do za-

¹¹ Tamże, s. 82.

konu. Kiedy okazało się, że mężczyzna jednak żyje, stanęła przed dylematem wystąpienia ze zgromadzenia szarytek. Na pierwszym miejscu postawiła jednak Boga, modląc się do Niego:

Wszak wiesz, że nic już od życia nie żądam
I tylko pragnę wierną zostać Tobie.
Nie kładę żadnych warunków ni granic:
Duszę mą tylko zachowaj od skazy,
A zabierz wszystko, coś mi dał, o Panie,
Wszystko na świecie – nawet miłość jego!...¹²

Wanda wyrzekła się dla Boga wszystkiego, nawet ukochanego mężczyzny. Jej gotowość całkowitej ofiary poskutkowała utratą własnego istnienia na ziemi. Akt oddania życia nastąpił w okolicznościach modlitwy, tak jak w przypadku Praksedy:

[...] siostrze Wandzie, w kaplicy przed chwilą,
Krew tak obficie z piersi się rzuciła,
Że lekarz żadnej nie daje nadziei
I już ją kapłan na śmierć dysponuje¹³.

Przez ofiarę Wandy nastąpiło nawrócenie Oskara, który w ostatnich wersach dramatu wypowiada słowa brzmiące jak program na jego dalsze, przemienione życie:

Od dziś umieram dla troski światowej:
Wszystko dla Boga! – będzie hasłem moim,
Trud mym udziałem, a drogą ofiara.
Panie, jam Twoim; wesprzyj sługę Twego!¹⁴

Słowa te należy potraktować jako triumf Oskara nad nieszczęściem, pesymizmem i beznadzieją oraz jako... cud – cud wiary w przyszłość w obliczu utraty wszystkiego, co cenne. Oskar odzyskał również wiarę w Boga – zdolność dostrzeżenia sfery pozaziemskiej, wykraczającej poza horyzont doczesności. Jeśliby nie uznać, że jego nawrócenie było triumfem nad nieszczęściem, to śmierć Wandy należy traktować jako bezsensowną. Nie taki jednak był zamysł Felińskiego.

Cel napisania i wydania poematów

Arcybiskup w listach do wydawcy pisał, że chciałby opublikować *Oskara i Wandę* jako utwór pouczający dla młodzieży. Przytoczone ostatnie słowa Oskara stanowią puentę *lesedramy*, to w nich tkwi najważniejsze przesłanie skierowane do czytelników: należy zgodzić się na poniesienie trudu i wyrzeczenia, aby osiągnąć szerzej niż jednostkowo rozumiane szczęście. Jednocześnie

¹² Z.S. Feliński, *Oskar i Wanda*, Szczecinek 2010, s. 243.

¹³ Tamże, s. 244.

¹⁴ Tamże, s. 249.

słowa Oskara brzmią jak program życia samego Zygmunta Szczęsnego Felińskiego. Znaczące w tym kontekście są dwa ostatnie wyrazy wypowiedzi bohatera i jednocześnie ostatnie wyrazy utworu: „sługę Twego”.

Idealny przykład postępowania jak sługa gotowy do poniesienia ofiary dały dwie główne bohaterki z twórczości Felińskiego: Prakseda i Wanda, które poniosły ofiarę własnego życia. W obu przypadkach ofiara ta była dobrowolna. Obie kobiety wręcz prosiły o nią Boga, wiedząc, iż może ona być jedynym ratunkiem w tragicznej sytuacji. I rzeczywiście, zarówno śmierć Praksedy, jak i Wandy rozładowały tragizm i przekroczyły sytuację „bez wyjścia”. Ich postawa była kluczowa dla rozwoju wydarzeń.

Zygmunt Szczęsny Feliński w swojej twórczości chciał pokazać wartość rezygnacji z własnych pragnień, jeśli wymaga tego los (Bóg). Stawiając za wzory Praksedę i Wandę, chciał uczyć zaufania Opatrzności Bożej. Jedną z jego innowacji było przypisanie krwawej ofiary kobietom. Inną – że ich ofiary zostały poniesione nie za przyczyną walki zbrojnej, lecz podczas modlitwy. Kolejnym ewenementem jest tragiczne, a jednocześnie szczęśliwe zakończenie. Pełny wymiar treści zakończeń obu utworów może być odczytany dopiero w perspektywie życia po śmierci. To tam miała nastąpić realizacja zaskarbionego na ziemi szczęścia, gdyż wszyscy bohaterowie do końca pozostali oddani Bogu. W głównym nurcie romantyzmu ofiara jest konieczna, lecz często bywa beznadziejna, „bez zmartwychpowstania”. Mesjanistyczne zmartwychwstanie Polski według romantyków miało nastąpić w nieokreślonym czasie i w nieokreślony sposób. Feliński nie zgadzał się z koncepcją mesjanizmu – twierdził, że Polska nie zmartwychwstanie przez samo cierpienie, lecz potrzebna jest także jej przemiana wewnętrzna.

Pisarstwo Felińskiego jako służba Bogu

Utwory Felińskiego są więc romantyczne poprzez główne motywy, ale różnią się od konwencji romantycznej m.in. przez pojęcie Boga i religii. Dla romantyków Bóg rzadko bywa osobowy, częściej jest symboliczny – jak Jezus pojawiający się w „Widzeniu” ks. Piotra. Bóg jest dla romantyków raczej bliżej nieokreśloną siłą metafizyczną, do której można wzdychać (*Smutno mi, Boże*) lub której można wykrzyczeć swój żal (*Wielka Improwizacja*). Maryja jest elementem patriotycznego folkloru (*Dziady*), a wiara katolicka najczęściej równa się polskości. Bohater modlący się jawi się jednocześnie jako zatroskany o ojczyznę; jego modlitwa ma w romantyzmie bardzo często wymiar patriotyczny. Jest także ukazywana jako zdolność do wyjścia poza racjonalne schematy myślenia (*Romantyczność*). U Felińskiego modlitwa jest realną rozmową z osobowym Bogiem, która ma konsekwencje w dalszym życiu. Bóg jest wszechmogący i czuwający, wyznaczący ludzkie losy i dopuszczający cierpienia dla szeroko pojętego dobra. Maryja również wpływa na los modlących się do niej kobiet. Wiara w *Praksedzie* i *Oskarze* i *Wandzie* stoi ponad patriotyzmem.

Feliński pisał swoje utwory jako głęboko wierzący katolik, który bezgranicznie zaufał swojemu Panu. Wyznawał Boga, któremu chciał oddać wszystko. Największa różnica pomiędzy romantyzmem a providencjalizmem Felińskiego tkwi w podejściu do Boga i w hierarchii wartości. Dla autora *Praksedy* Bóg naprawdę był Panem i to On był na pierwszym miejscu – Polska była na drugim, a szczęście osobiste na trzecim (hierarchię tę dokładnie odzwierciedla historia Oskara). W utworach polskiego romantyzmu zazwyczaj to ojczyzna mieści się na pierwszym miejscu w hierarchii:

„Sultanie! – [czy jak tam u nich we zwyczaju] – wybaw nas od niewoli moskiewskiej, a cały mój naród przyjmie wiarę twojego proroka. Masz mnie w ręku; przysięgam ci, że w dniu tym, w którym się dowiem, żeś Moskali z naszej ziemi wypędził, publicznie dam się obrzezać” [...] A co to była za miłość ojczyzny, dać się potępić za nią!¹⁵

Bóg jest tłem lub zanika całkiem Jego boskość („Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga, / Z Bogiem i choćby mimo Boga!” – *Dziady*)¹⁶.

Można powiedzieć, że w polskich utworach romantycznych patriotyzm był szalony – wykraczający poza codzienne, zwykłe wzorce zachowania. U Felińskiego szalona była wiara katolicka. Czy taka twórczość jak ta autorstwa Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, pisana służebnie, przez poddanie się wyższej instancji, jaką w tym wypadku jest Bóg, zasługuje na uwagę i głębszą interpretację? Prawdopodobnie zasługuje na tyle, na ile przesłanie utworu wypływa ze szczyrych przekonań autora, a nie z chęci podporządkowania i przypodobania się. Wówczas dzieło przestaje być służebne, a zaczyna być autorskie i wyjątkowe. Utwory Felińskiego można wpisać w nurt romantyczny, ale przez służbę Bogu zyskują pewien unikatowy rys – rys wiary, a przez dążenie autora do wewnętrznej przemiany narodu – także rys polskiego pozytywizmu. Uwzględniają wizerunek Boga katolickiego – prosty, bez metafory i symbolu. *Prakseda* oraz *Oskar i Wanda* mogą być ciekawe same w sobie lub jako próbiez – uwidaczniając specyfikę polskiego romantyzmu przy analizie nietypowości tych utworów.

Bibliografia

- Cybulski M., *Zygmunt Szczęsny Feliński – pisarz i człowiek*, Warszawa 2015.
Feliński Z.S., *Listy Świętego do Matki – Ewy z Wendorffów Felińskiej z lat 1838–1860*, oprac. s. T.A. Frącek, Warszawa 2012.
Feliński Z.S., *Pamiętniki*, oprac. E. Kozłowski, Warszawa 2009.
Feliński Z.S., *Pod wodzą Opatrzności*, oprac. s. T.A. Frącek, Warszawa 2010.
Feliński Z.S., *Prakseda. Oskar i Wanda. Dwa poematy z teki Anhellego*, oprac. s. T.A. Frącek, Szczecinek 2010.

¹⁵ H. Rzewuski, *Pamiętki J.Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*, Warszawa 1961, s. 121.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Dziady*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pi-goń, Warszawa 1982, s. 151.

- Feliński Z.S., *Wspomnienia z życia i zgonu Ignacego Hołowińskiego*, oprac. s. T.A. Frącek, Warszawa – Niepokalanów 2010.
- s. Frącek T.A., *Zesłaniec nad brzegami Wołgi. Miniatury z życia abp. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego 1822–1895*, Wrocław 2011.
- ks. Wyczawski H.E., *Arcybiskup Zygmunt Szczęśny Feliński*, Warszawa 1975.

Święty poeta. Twórczość Zygmunta Szczęsnego Felińskiego

Streszczenie

Feliński żył w XIX wieku. Obecnie znany jest jako przyjaciel Juliusza Słowackiego, święty arcybiskup Warszawy, a także jest poznawany jako twórca literacki. W 1863 r. został aresztowany i zesłany do Jarosławia, w głąb Rosji. Tam napisał wiele utworów, z których dziś znamy tylko część: wiersze i dwa poematy: *Prakseda* oraz *Oskar i Wanda*. Te dwa dłuższe teksty nawiązują do epoki romantyzmu. Jednocześnie różnią się od innych romantycznych utworów przez zawartą w nich filozofię chrześcijańską. Feliński pisał swoje teksty jako Boży sługa. Kobiety w jego poematach odegrały znaczącą rolę w przemianie wewnętrznej mężczyzn. Oskar i Rogier odkryli, że cierpienie ma sens, jeśli uwierzy się w Opatrzność Bożą.

Słowa kluczowe: Feliński, święty poeta, romantyzm, filozofia chrześcijańska, Opatrzność Boża.

The Saint Poet. The Output of Zygmunt Szczesny Felinski

Summary

Felinski lived in 19th century. Nowadays he is known as a friend of Juliusz Slowacki, as the saint archbishop of Warsaw and he is being known as a writer. In 1863 he was arrested and banished to Jaroslaw near Wolga river in Russia. He wrote many literary works there. Nowadays we know only part of them: poems and two narrative poems: *Prakseda* and *Oskar i Wanda*. These two longer texts refer to romanticism. They also diverge from the others romantic works because of Christian philosophy. Felinski has been writing his poems as a servant of God. He has made women play a part in the change of men. Oskar and Rogier realized that suffering make sense if they believe in Providence.

Keywords: Felinski, saint poet, romanticism, Christian philosophy, Providence.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.12>

Barbara SZARGOT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Ogniem, mieczem i wodą. Motyw wody w *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza*

W *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza woda jest, można rzec, wszechobecna i pełni różnorakie funkcje.

Jedną z nich jest związana jest ze sposobem kreacji przestrzeni w pierwszej części *Trylogii*. Otóż Sienkiewiczowska Ukraina jest miejscem w większości nieujarzmionym przez cywilizację, dzikimi polami. Obraz ten jest więc jak najbardziej zgodny z kanonicznymi romantycznymi przedstawieniami literackimi. Józef Łobodowski pisał następująco:

Ukrainy właściwej – we współczesnym Sienkiewiczowi, a nie w dzisiejszym rozumowaniu – pisarz z autopsji nie znał, otarł się tylko o nią dorywczo, zatem czerpał przeważnie z drugiej ręki. Tajemnica talentu i intuicji pisarskiej sprawiła, że zdobył się na przekonujące obrazy przyrody, dość skąpo rozsiane, ale zawsze plastyczne i co najważniejsze, intensywnie przeżyte uczuciowo¹.

Łobodowski skonstatował, że z powodu braku własnych doświadczeń pisarz musiał polegać na lekturze i wskazał na powinowactwo opisów przyrody w *Ogniem i mieczem* z *Marią* Malczewskiego, *Zamkiem kaniowskim* Goszczyńskiego i *Beniowskim* Słowackiego (nie rozwijając tej myśli)². Z kolei Tadeusz Bujnicki wskazuje na to, że tradycja literacka – przede wszystkim twórczość Malczewskiego, Goszczyńskiego, Mickiewicza i Słowackiego – to:

* Tekst niniejszy powstał w ramach Projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

¹ J. Łobodowski, *Ukraina w „Ogniem i mieczem”*, [w:] *Sienkiewicz żywy*, red. W. Günther, Londyn 1967, s. 69.

² Tamże.

[...] rodzaj „obowiązującego” kanonu dla późniejszej literatury w kształtowaniu przestrzeni stepu, [...] podstawowy zrąb symboliki przestrzennej i jej korelaty wzruszeniowe i mentalne [...]³.

Ja do tej listy dodałabym jeszcze poezję Tarasa Szewczenki.

Terytorium ukraińskie to z jednej strony bezkresny, pozbawiony dróg step, z drugiej teren należący raczej do duchów niż do ludzi⁴:

Czuwający w stanicach rycerze opowiadali sobie w owych czasach, że nocami wstają na Dzikich Polach cienie poległych, którzy zesłi tam nagłą śmiercią w grzechu i odprawują swoje korowody, w czym im żaden krzyż ani kościół nie przeszkadza. [...] Mówiono także, że one cienie jeźdźców snując się po pustyni zastępują drogę podróżnym jęcząc i prosząc o znak krzyża świętego. Między nimi trafiały się upiory, które goniły za ludźmi wyjąc [Ogniem i mieczem, t. 1, s. 7]⁵.

Zwróćmy uwagę na podobieństwo tego opisu z fragmentem *Marii*:

I długo i daleko słyhać kopyt brzmienie;
Bo na obszernych polach rozległe milczenie;
Ani wesołej szlachty, ni rycerstwa głosy,
Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosa;
Tylko z mogił westchnienia i tych jęk spod trawy,
Co śpią na zwiedłych wieńcach swojej starej sprawy⁶.

Podobny obraz ziemi opанowanej przez upiory znajdziemy także w *Urzeczonej* Tarasa Szewczenki (przeł. W. Syrokomla):

Hej księżycu! Świeć jasno,
Rozpędź swoją chmurkę ciasną,
Byśmy mogli hulać nieco,
póki wróżki nie nadlecą,
Póki kogut nie zakrzyczy [...]
A mnie matka urodziła,
I nie chrzczoną utopiła⁷.

³ T. Bujnicki, *Przestrzeń stepu w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Wybrane zagadnienia*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 108.

⁴ Zygmunt Kaczkowski wskazywał na pewną umowność przestrzeni w *Ogniem i mieczem*: „[...] kto by z książką Dumasa chciał puścić się w podróż po Włoszech, tak samo musiałby się pytać o drogę, jak z powieścią Sienkiewicza w podróży po jednak Ukrainie [...]”. Z. Kaczkowski, *O pismach Henryka Sienkiewicza*, [w:] *„Trylogia” Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, wybór i oprac. T. Jodelka, Warszawa 1962, s. 109.

⁵ Wszystkie cytaty z *Ogniem i mieczem* według wydania: H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1961. W nawiasach podaję tom i numery stron. Podkreślenia w cytatach – moje.

⁶ A. Malczewski, *Maria*, oprac. R. Przybylski, Wrocław 1958, s. 8.

⁷ T. Szewczenko, *Wybór poezji*, oprac. M. Jakóbiec, Wrocław 1974, s. 7, przeł. M. Bieńkowska; podobnie w *Hajdamakach* – por. tamże, s. 59. Inne przykłady związku między opisami stepu a literaturą romantyczną w *Trylogii* pokazuje w bardzo interesujący sposób Sławomir Meresiński. Por. S. Meresiński, *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992, s. 103–120.

Ta dzika kraina, w której swobodnie działają duchy, upiory i czarownice⁸, w optyce Sienkiewicza pozbawiona jest niemal „lądowych” punktów topograficznych. Owszem, są na niej Kijów, Łubnie czy Rozłogi, ale mniejsze osady nie mają nazw – to po prostu „chutory” czy „przysiółki”. W tej sytuacji jedyną możliwością nazwania przestrzeni jest opisanie jej związku z rzeką: „nad Dnieprem”, „za Dniestrem”, „nad Omelnikiem” itd.

Jeśli porównamy to ze światem *Potopu*, to stwierdzimy, że druga część *Trylogii* jest znacząco bardziej „sucha”. Kmicic porusza się od nazwanej miejscowości czy wsi do kolejnej, również mającej nazwę (przypomnijmy w tym miejscu Sobotę, która znajduje się niedaleko Piątku, o czym Kiemlicz informuje pana Andrzeja⁹).

W *Ogniem i mieczem* rzeka jest też podstawowym traktem transportowym, na tyle oczywistym, że osoba unikająca jej staje się od razu podejrzana – jak Chmielnicki uratowany w stepie przez Skrzetuskiego. Jednocześnie trakt wodny może wieść człowieka w bezkresną niemal przestrzeń¹⁰.

Ten obraz Dniepru jako drogi niemal nieograniczonej wiodącej aż do Stambułu też odpowiada romantycznym wzorcom. Przypomnę fragment *Iwana Podkowskiego* Tarasa Szewczenki (przeł. W. Syrokomla):

„[...] Hej młodcy! Droga znana,
Ja Carogród minę;
Lecz w Carogród – do Sułtana,
Pójdziemy w gościnę”.
„Dobrze, ojcie atamanie,
Zagramy w Bosforze!”¹¹.

Zatem człowiek wsiadający do łodzi może nie do końca panuje nad przebiegiem podróży. Podobnie widzi sprawę podróżujący rzeką Skrzetuski, dla niego jest ona żywiołem oddalającym go od znanego świata i ukochanej¹².

W tych obrazach rzeki zawiera się podstawowa dychotomia obecna w pierwszej części *Trylogii*. Woda jest z jednej strony dzika, nieujarzmiona,

⁸ Helena Kapeliś następująco pisze o magicznych elementach zawartych w *Trylogii*: „Zarówno opowieści o duchach (armie duchów, dusze poległych, które kołują nad pobożowiskiem), jak historie o wilkołakach i upiorach, jak żywa wiara w ingerencje diabła czy skuteczność zabiegów magicznych, w cudowne znaki i przepowiednie (*praesagnia, omina*) – wszystko to swobodnie mieści się w powieści i stanowi, zgodnie z historyczną prawdą, specyfikę kultury barokowej, wspólną różnym klasom społecznym”. H. Kapeliś, *Folklor w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1968, s. 270.

⁹ H. Sienkiewicz, *Potop*, Warszawa 1961, t. 2, s. 44.

¹⁰ „Vive valeque! – zawołał Zagłoba – a jeśli woda aż do Stambułu waści zaniesie, to kłaniaj się sułtanowi. Albo też: jechał go sęk!...” (H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 119).

¹¹ T. Szewczenko, *Wybór poezji*, s. 54.

¹² H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 119–120.

nieprzewidywalna i pierwotna¹³. W takim rozumieniu związana jest z Kozakami, jak w śpiewanej przez nich pieśni¹⁴. Czy też stanowi metaforę buntu w rozmyślnościach Chmielnickiego.

Dobrze: on, Chmielnicki, pokój zawrze, a rezuny – pod jego imieniem – dalej mord i pożogę szerzyć będą albo też na jego głowie swych zawiedzionych nadziei pomszczą. Toż torzeka wezbrana, morze, burza! [*Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 349].

Z drugiej strony jednak – właśnie za pomocą wody dokonuje się ujarzmienie dzikiej ziemi:

Toż zakwitło i zaroilo się wszystko. Pobudowano drogi na śladach dawnych gościńców; rzeki ujęto groblami, które sypał niewolnik Tatar lub Niżowiec schwytały z bronią w rękę na rozboju. [...] Przeszło czterysta kół nie licząc rzęsiście rozsianych wiatraków, mełło zborze na samym Zadnieprzu [*Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 38].

Taka ambiwalentna ocena roli rzeki bierze się też z faktu, że stan wód ułatwia lub utrudnia poczynania bohaterów. Wystąpienie z brzegów Suły w czasie wiosennej powodzi sprawia, że Helena nie może schronić się pod opiekę księżecą w Łubniach (co powoduje ciąg wydarzeń zakończonych jej ucieczką z Rozłogów w towarzystwie Zagłoby). W tym wypadku rzeka jest antagonistką głównych bohaterów. Ale to za to Dniepr „broni” Zagłoby i Heleny przed ścigającymi ich kozakami Bohuna. To nurt rzeki topi oddział śmiałków próbujących przebyć ją wpław (po zniszczeniu promu). Rzeka Trubież jest naturalną zaporą przed ogniem wzniecanym przez Kozaków, którzy chcą „pogańskim sposobem” [*Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 39] pokonać wojska Wiśniowieckiego. Ale przez wody muszą też przejść opuszczający Łubnie żołnierze:

Rzeczywiście całe chmary komarów unosiły się nad końmi i ludźmi, bo wojska weszły w kraj błot nieprzebytych, lasów bagnistych, łąk rozmiękłych, rzek, rzeczek i strumieni, w kraj pusty, głuchy, jedną puszcza szumiący [...]. Kępy tylko czerniły się nad wodą, lasy zdawały się z wody wyrastać, woda chlupotała pod nogami końskimi, wodę wyciskały koła wozów i armat. Wurcel wpadł w desperację. „Dziwny pochód – mówił – pod Czernihowem groził nam ogień, a tu

¹³ Jadwiga Ruszała wykazała opisała fascynację Sienkiewicza wzburzoną wodą uchwytną w opisach morza w jego utworach. Por. J. Ruszała, *Morze w życiu i twórczości Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Sienkiewicz. Próby zbliżeń i uogólnień*, red. D. Kalinowski, wstęp Z. Zielonka, Słupsk 1997, s. 81–84.

¹⁴ Oj wyzwoly,
Boże, nas wsich,
bidnych newilnykiw,
Z tiazkoj newoli,
Z wiry bisurmanskoj –
Na jasni zori,
Na tichi wody,
U kraj weselyj,
U mir chreszczennyj [...] (H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 19).

woda nas zalewa.” Rzeczywiście ziemia wbrew przyrodzie nie dawała tu stałej podpory nogom, ale gięła się, trzęsła, jakby się chciała rozstąpić i pochłonać tych, co się po niej poruszali [Ogniem i mieczem, t. 1, s. 343–344].

W tym ostatnim opisie następuje odwrócenie porządku świata. Ziemia „staje się” akwenem wodnym, po którym pieszo porusza się wojsko. Dochodzi do tego, że „najgórniejsze pułki” (husaria i pancerni) zaczynają rąbać drzewa, by utwardzić drogi.

Jednocześnie połączenie grozy pożaru dopiero co zostawionej (przez rycerzy Jeremiego) za plecami z obecną przerażającą siłą wody stanowi odwołanie do przepowiedni, jakie pojawiają się na początku powieści. Jak pamiętamy, rok 1647 „był to dziwny rok”, w którym różne znaki na ziemi i niebie ostrzegały przed mającymi nastąpić wypadkami – oprócz szarańczy, zaćmienia słońca i komety, wyróżniają się spośród nich miecz ognisty na niebie i brak zimy, a w konsekwencji wystąpienie z brzegów wód i zamienienie stepu w „wielką kałużę” [Ogniem i mieczem, t. 1, s. 5]. Proroctwo pokazujące grozę związaną z anormalnym zachowaniem ognia i wody spełnia się w czasie pochodu wojska. A dodam, że to nie jest zwykły przemarsz. Wiśniowiecki tą drogą opuszcza Łubnie, by nigdy już do nich nie wrócić. Mamy zatem do czynienia ze swoistym odwróceniem obrazu przejścia przez Morze Czerwone. Tam Żydzi szli z niewoli do Ziemi Obiecanej (nieco określną drogą), tu z Ziemi Obiecanej, w jaką przekształcił Zaporozże Jarema, jego żołnierze idą na wygnanie. To wypędzenie dotyczy księcia, którego fortuna topnieje na wojnach kozackich do tego stopnia, że wdowa po nim przebywa w Zamościu „na łasce u brata”¹⁵, ale też Skrzetuskiego, który mieszka po ślubie nie w Skrzetuszewie, ale we wsi Burzec „na pograniczu województwa podlaskiego”¹⁶, czy zupełnie pozbawionego majątku Wołodyjowskiego. Rozlana woda pochodu im nie ułatwia – przeciwnie, stara się ich unieruchomić, zatrzymać, stąd konieczność podjęcia nadludzkich wysiłków.

Intrygujące są Sienkiewiczowskie opisy Dniepru. Autor *Potopu* nie widział nigdy tej rzeki – wyobraził ją sobie tak, jak ją „napisali” Taras Szewczenko czy Seweryn Goszczyński. Halina Krukowska następująco omawia poezję tego ostatniego:

Jej ukraińskość nie jest tylko następstwem wybranego tematu historycznego, ale ujawnia się także wyraźnie w regionalnych obrazach przyrody, wziętych przez poetę wprost z brzegów Dniepru i Rosi. Stworzona przez Goszczyńskiego wizja Ukrainy była poetycko tak sugestywna, że wielu twórców usiłowało go naśladować¹⁷.

Sienkiewiczowski opis Dniepru jest – jak zobaczymy – bliski mitologicznemu obrazowi tej rzeki:

¹⁵ H. Sienkiewicz, *Potop*, t. 2, s. 513.

¹⁶ Tamże, t. 1, s. 193.

¹⁷ H. Krukowska, *Czarny romantyzm Goszczyńskiego*, [w:] S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok 2002, s. 9.

Dniepr nawet w legendach wydaje się bowiem bardzo odległy i nieosiągalny. Jedną z nich mówi na przykład o „bożym kowalu”, gnającym zaprzęgniętego do pługa smoka aż do samego Morza Czarnego, nie dając mu przy tym ani chwili odetchnąć i napić się wody z Dniepru. Spragniony smok musi przewyciężyć męki Tantala dopiero po dotarciu do morza. Zaś w miejscach, w których się zatrzymywał, zostawił po sobie dniewprowe porochy¹⁸.

Warto przy tym zauważyć, że obraz Dniepru jako groźnego żywiołu jest powtarzany w poezji Tarasa Szewczenki i stanowi element kreacji ojczyzny w dziele tego największego ukraińskiego poety. Na przykład w *Urzeczonej*¹⁹.

Rzeka u Szewczenki „nie zamyka się” w swoim korycie – zagrożone są także drzewa stojące na brzegu. Gniew Dniepru jest przy tym niebezpieczny dla całej Ukrainy – tak jest choćby w utworze *Hajdamacy*²⁰.

Z takim właśnie Dnieprem styka się pan Jan posłany przez Jeremiego do Chmielnickiego, po pożegnaniu Heleny w Rozłogach. W czasie przeprawy trafia na progi skalne zwane Nienasytciem, tędy nie można płynąć, trzeba przetoczyć czołna brzegiem. Przeprawa przez Nienasytec jest praktycznie niemożliwa, choć ludzie bajają, że przepłynął go Bohun. Skrzetuski patrzy na skalne progi, choć to ryzykowne, bo jeśli się patrzy w tę wodę zbyt długo, można oszaleć. Można także zostać pochwyconym przez czarne, długie ręce. W ogóle jest to miejsce tak niebezpieczne, że nocą nawet brzeg jest groźny i dlatego po zmroku Zaporozcy nie przetaczają tędy czołen. Mamy więc cały sztafaż grozy: racjonalne niebezpieczeństwo (woda płynie z takim impetem, że niechybnie zabiłaby śmiałka, który chciałby tędy przepłynąć) i moc magiczną (rzeka powoduje szaleństwo, jest zamieszkała przez upiory). Sam opis Nienasytca jest bardzo charakterystyczny:

¹⁸ T. Rączka, „Przez fale rozeznąć myśl wód”. *O romantycznych przedstawieniach rzeki w twórczości Adama Mickiewicza i Tarasa Szewczenki*, Katowice 2001, s. 23.

¹⁹ „Stękają, ryczą dniewprowe fale,
Wicher w gwałtownym uderza szale,
Nadbrzeżne wierzby skrzydły silnemi
Wyrzuca w górę, zgina ku ziemi [...]
Jak w czarnym morzu łódka wśród burzy
To się pograży, to znów wynurzy.
A jeszcze kury nie piałły trzecie
I jeszcze cicho na bożym świecie,
Świegoce ptactwo w rozliczne tony
I rozłożyste skrzypią jesiony” (T. Szewczenko, *Wybór poezji*, s. 3, przeł. W. Syrokomla).

²⁰ „[...] a porochy
Między sitowiami
Ryczą, jęczą – gniewają się,
Nucą coś strasznego.
Przysłucham się, rozzalę się,
Zapytam którego:
„Czemu starzy, smutni tacy?”
„– Synu, zła godzina...
Dniepr się na nas gniewa czegoś,
Płacze Ukraina!” (tamże, s. 60, przeł. L. Sowiński).

Straszny widok uderzył jego oczy. Przez całą szerokość rzeki biegło w poprzek siedm grobel skalistych sterczących nad wodą, czarnych, poszarpanych przez fale, które powyływały w nich skały i przejścia. Rzeka całym ciężarem wód tłukła o owe groble i odbijała się o nie, więc rozszalała, wściekła, zbita na białą, spienioną miazgę, usiłowała je przeskoczyć jak rumak rozhukany. Ale odparta raz jeszcze, nim mogła lunąć przez otwory, rzekłbyś gryzła zębem skały, skręcała się w bezsilnym gniewie w potworne wiry, wybuchwała słupami w górę, wrzała jak ukrop i ziała ze zmęczenia jak dziki zwierz. A potem znów huk jakby stu dział, wycie całych stad wilków, chrapanie, wysilenia i przy każdej grobli też sama walka, tenże sam zamęt. Nad otchłanią wrzask ptactwa, jakby przerażonego tym widokiem, między groblami posępne cienie skał drgające na kołbani na kształt złych duchów [*Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 132–133].

U Sienkiewicza ta groźna, mityczna rzeka ma moc objawiania przyszłości. Nienasytec niejako antycypuje grozę nadchodzącej wojny. W przedstawionym opisie pojawia się wiele zwrotów o charakterze militarnym (powtarzających się potem przy opisach walk). Każda z grobli jest jakby nowym okopem, przy którym toczy się dzika, bezpardonowa i pełna cierpień walka. Krążące nad „polem bitwy” ptaki (nieokreślone, ale przypominające sępy nad pobojewiskiem) i złe duchy czatujące, by porwać swe ofiary, dopełniają obrazu. Legenda o Bohunie, który jako jedyny zdołał przepłynąć tę straszną drogę, wpisuje się znakomicie w ten proroczy obraz (Bohun wszak kilkakrotnie w cudowny sposób wychodzi z opresji, co podkreślają bohaterowie powieści).

Płynąca woda pełni w utworze funkcję magiczną – przepowiada przyszłość. Odczytać ją może czarownica, ale też, jak widzieliśmy, pozbawiony daru prorokowania Skrzetuski. Komplementarną sceną do opisu pobytu pana Jana nad Nienasytcem jest ta, w której Horpyna wróży Bohunowi. Żeby można było czytać z wody, należy ją wzburzyć²¹.

Podobnie jak w przypadku Nienasytca woda wręcz wrze, jest też „zbita na miazgę” – czyli jak w uprzednio omawianym przedstawieniu „doświadcza przemocy”. Horpyna ma wróżyć Bohunowi, jak przebiegną jego miłosne perypetie. Tymczasem woda sama decyduje o tym, co pokaże, a więc czego dowie się Bohun. Najpierw więc opowiada, wróżąc śmierć brata, potem o potyczce mołojca z Wołodyjowskim, następnie o Rzędzianie (nie nazwanym z imienia), dopiero potem o Helenie w rucianym wianku i o krążącym nad nią jastrzębiu. Jawnie pokazuje Wołodyjowskiego i śmierć Dońca, ale ukrywa (jak już wspomniałam) tożsamość Rzędziana, uniemożliwiając tym samym przeciwdziałanie jego intrygom. Pokazuje ptaka – jastrzębia (herb Skrzetuskiego) – myląc w ten sposób odbiorców wróżby:

A skąd Ty wiesz, że ten jastrząb to ja? Ja tobie o tym młodym Lachu szlacheccu powiadał – może to on. [...]

Nie – rzekła po chwili wstrząsając głową – koły by buw Lach, to by buw oriel [*Ogniem i mieczem*, t. 2, s. 29].

²¹ „[...] wnet wartka fala napłynęła zdwojonym pędem przez koryto; koło zaczęło obracać się szybciej, aż wreszcie zakrył je pył wodny; zbita na miazgę piana kłębiła się pod kołem jak ukrop” (H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 2, s. 25).

Oczywiście, dodatkowym źródłem pomyłki jest ukazanie Heleny jako „ofia-ry” polującego drapieżnego ptaka – taki obraz rzeczywiście bardziej odpowiadałby jej relacji z Bohunem. Wizja krążącego ptaka znów wtóruje obrazowi „wroźącego” Nienasytca.

Warto przypomnieć, że wszystkie wróżby wody się spełniają, rację ma więc wiedźma, która mówi, że w wodzie najlepiej widać, trzeba tylko umieć patrzeć [Ogniem i mieczem, t. 2, s. 7]. Można więc powiedzieć, że w pierwszej części Trylogii opowiadającej o terenach „dzikich” natura ma szczególną wieszczą moc (poza wodą należy przypomnieć o kukułce, która bezbłędnie określa liczbę synów państwa Skrzetuskich i wieszczy im długoletnie pożycie małżeńskie).

W tej sytuacji nie dziwi fakt, że to właśnie woda – staw i rzeka – stanowi drogę, którą Skrzetuski wydostaje się ze Zbaraża. W tym wypadku, używając terminu Andrzeja Stoffa, to właśnie woda jest przestrzenią próby ostatecznej²². Przy tym staw jest przestrzenią groźniejszą, martwą, w której łatwo można zostać wykrytym. Skrzetuski w czasie przemierzania go jest chory, w gorączce. Wejście w nurt rzeki jest przełomem – Jan zdobywa pożywienie, odpoczywa na wysepce zakryty trzcinami, może się ukryć pod dziobami czółen i wreszcie wy-dostać poza tabory wroga.

Można więc z całą pewnością stwierdzić, że woda w *Ogniem i mieczem* pełni ważną rolę symboliczną, magiczną, pozostając jednocześnie realistycznie ujętym elementem świata przedstawionego. Jest jej zdecydowanie więcej niż ognia, a także miecza (miecz bowiem jest tylko jeden i nosi go Podbipięta). Szkoda zatem, że Sienkiewicz pominął ją w tytule (jak już wspomniałam, byłaby w nim bardziej adekwatna, niż to ma miejsce w przypadku *Potopu*).

Bibliografia

- Bujnicki T., *Przestrzeń stepu w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Wybrane zagadnienia*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984.
- Kapełuś H., *Folklor w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1968.
- Krukowska H., *Czarny romantyzm Goszczyńskiego*, [w:] *S. Goszczyński, Zamek kaniowski*, Białystok 2002.
- Łobodowski J., *Ukraina w „Ogniem i mieczem”*, [w:] *Sienkiewicz żywy*, red. W. Günther, Londyn 1967.
- Malczewski A., *Maria*, oprac. R. Przybylski, Wrocław 1958.
- Meresiński S., *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992.
- Rączka T., *„Przez fale rozeznąć myśl wód”. O romantycznych przedstawieniach rzeki w twórczości Adama Mickiewicza i Tarasa Szewczenki*, Katowice 2011.

²² A. Stoff, *Jeszcze o „Trylogii”*, Radom 2004, s. 170.

- Ruszała J., *Morze w życiu i twórczości Henryka Sienkiewicza*, [w:] Sienkiewicz. *Próby zbliżeń i uogólnień*, red. D. Kalinowski, wstęp Z. Zielonka, Słupsk 1997.
- Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1961.
- Sienkiewicz H., *Potop*, Warszawa 1961.
- Stoff A., *Jeszcze o „Trylogii”*, Radom 2004.
- Szewczenko T., *Wybór poezji*, oprac. M. Jakóbiec, przeł. M. Bieńkowska, Wrocław 1974.
- „Trylogia” Henryka Sienkiewicza. *Studia, szkice, polemiki*, wybór i oprac. T. Jodełka, Warszawa 1962.

Ogniem, mieczem i wodą. Motyw wody w *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza

Streszczenie

W *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza woda jest, można powiedzieć, wszechobecna i pełni różnorakie funkcje. Zwłaszcza w postaci rzeki (głównie Dniepru) pełni ważną rolę symboliczną, magiczną. Podobnie jak cała Ukraina zostaje ukazana w sposób jak najbardziej zgodny z kanonicznymi romantycznymi przedstawieniami literackimi: *Marią* Antoniego Malczewskiego, *Zamkiem kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego i poezją Tarasa Szewczenki. Pozostaje jednocześnie realistycznie ujętym elementem świata przedstawionego.

Słowa kluczowe: powieść historyczna, realizm, tradycja romantyczna, Henryk Sienkiewicz.

With Fire Sword and Water. The Motifs of Water in *With Fire and Sword* by Henryk Sienkiewicz

Summary

One can say that in *With Water and Sword* by Henryk Sienkiewicz water is ubiquitous and serves various functions. It is evident especially.

It concerns especially the river (mainly the Dniepr) that plays an important symbolic role, magical. Likewise the entire Ukraine it is shown in accordance with canonical romantic literary representation: *Maria* by Antoni Malczewski, *The Kaniów Castle* by Seweryn Goszczyński and poetry of Taras Szewczenko. At the same time it remains a realistic element of the portrayed world.

Keywords: historical novel, realism, romantic tradition, Henryk Sienkiewicz.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.13>

Iwanna CERKOWNIAK

Narodowa Akademia Nauk Ukrainy, Kijów – Ukraina

Twórczość Oskara Kolberga w kontekście ukraińsko-polskich stosunków kulturalnych

Jedno z ważniejszych zagadnień folklorystyki ukraińskiej można sformułować następująco: jak polscy badacze folkloru – w tym Oskar Kolberg – przysłużyli się kulturze polskiej i ukraińskiej. Wiadomości o życiu i działalności naukowej Kolberga można znaleźć w pracach: *Etnografia małorosyjska* (Етнографія Малоруська) Aleksandra Pypina (1891), *Współczesna etnografia małorosyjska i Działacze folkloru ukraińskiego* (Сучасна малоруська етнографія і Діячі українського фольклору) Mykoły Sumcowa (1893–1897; 1910), *Historia filologii słowiańskiej* (Історія слов'янської філології) Watrosława Jahycza (1910), *Ukraińska literatura ustna* (Українська усна словесність) Filareta Kolessy (1938). Polski badacz Julian Maślanka w 1965 roku opublikował książkę o Zorianie Dołędze Chodakowskim, gdzie umieścił też materiały o Oskarze Kolbergu.

Spuściznę Kolberga analizowali naukowcy końca XIX i pierwszej połowy XX wieku oraz współcześni uczeni. Należy jednak podkreślić, że spuścizna folklorysty była rozpatrywana fragmentarycznie. Mowa tu o badaniach Aleksandra Pypina, Iwana Franki, Mikołaja Sumcowa, Jana Bystronia, Adama Fiszer, Marka Azadowskiego, Wiktorii Juzwenko, Zoriany Bołtarowicz, Fedora Pohrebennyka, Iwana Chłanty, Stepana Myszanyca, Romana Kyrziwa. Ocenę teoretyczną prac folklorystyczno-etnograficznych Kolberga zawierają badania Iwana Franki, Czesława Neumanna, Wołodymyra Hnatiuka, Filareta Kolessy i współczesnych badaczy Romana Kyrziwa, Olgi Turiańskiej. Znacznie dokładniej działalność folklorystyczną Kolberga badano w Polsce; tu znajduje się między innymi Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze we Wrocławiu oraz Instytut im. Oskara Kolberga w Poznaniu. Jego

działalność badawcza została omówiona w licznych publikacjach polskich uczonych, w tym: Juliana Krzyżanowskiego, Elżbiety Millerowej, Agaty Skrukwy¹.

Ważnym czynnikiem w badaniu polskiego i ukraińskiego folkloru pierwszej połowy XX wieku stała się działalność znanych polskich uczonych, etnologów, którzy nie tylko notowali materiał lokalny, badali go, załączając do swoich prac, ale także przyczyniali się do rozwoju ukraińsko-polskich stosunków folklorystycznych. Ciekawym zjawiskiem w tym zakresie było wydanie w roku 1907 monografii *Wołyń* – jednej z prac ukrajinoznawczych w zbiorowej edycji dzieł Oskara Kolberga. Realizując systemowe etnologiczne badanie ziem etnicznie polskich i obszarów przyległych, polski etnograf i folklorysta równocześnie skrupulatnie notował i zbierał twórczość ludową Białorusinów, Czechów, Słowaków i Ukraińców. W roku 1856 uczony odbył swoją pierwszą wyprawę naukową na Ukrainę i na Podole, by potem na przestrzeni 25 lat w swoich badaniach opisywać Podole Wschodnie i Zachodnie, Polesie, Karpaty, Podkarpacie i Wołyń². „Materiał folklorystyczno-etnograficzny zebrany z ukraińskich terenów przez długi czas pozostawał w rękopisach. Za życia badacza zostały opublikowane: czterotomowa monografia *Pokucie* (1882), pierwszy tom *Chelmskiego* (1890), tomy *Mazowsze* (1887–1890), *Lubelskie* (1883–1885), zawierające cenne wiadomości na temat kultury duchowej Ukraińców na wspomnianych terenach”³.

Kolejne tomy prac ukrajinoznawczych Kolberga (*Ruś Karpacka*, *Ruś Czerwona*) pojawiają się z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, które podejmuje decyzję aby opublikować cały dorobek badacza. Wśród materiałów folklorystyczno-etnograficznych, zamieszczonych w pracy Kolberga *Wołyń. Obrzędy, melodie, pieśni*, podano utwory kalendarzowo-obrzędowe (kolędy, pieśni świętojańskie i dożynkowe), pieśni o miłości, teksty rodzinne i społeczno-obyczajowe, wzory pieśni rekruckich i prozy baśniowej. Cenne są trzy opisy wesela, mimo że badacz nie uniknął pewnych uogólnień i rozmycia cech lokalnych tego obrzędu. Zostały one uzupełnione tekstami pieśni ludowych z zapisami nutowymi melodii. Praca zawiera zapisy pieśni z roku 1862, zebrane bezpośrednio przez badacza w okolicach Kowla, Włodzimierza Wołyńskiego i Żytomierza oraz nadesłane mu w tym okresie przez licznych korespondentów.

Wysoko oceniając wkład polskiego etnografa w ludoznawstwo ukraińskie, Hnatiuk w recenzji wspomnianego tomu wskazywał poważne niedociągnięcia. Podkreślił niezgodność nazwy pracy z zamieszczonym w niej materiałem, a także krytykował Kolberga za brak znajomości języka ukraińskiego, nieudane usys-

¹ E. Millerowa, A. Skrukwa, Oskar Kolberg (1814–1890), [w:] *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, red. H. Kapeliś i J. Krzyżanowski, Warszawa 1982, s. 25–103.

² З. Болтарович, Оскар Кольберг і Україна, т. 223: *Праці Секції етнографії та фольклористики* *Праці Секції етнографії та фольклористики: статті (фольклористика, етнографія), матеріали, критика і бібліографія*, Львів 1992, с. 221. Tu i dalej w tekście tłumaczenia cytatów z prac obcojęzycznych moje – I.C.

³ З. Болтарович, *Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст.*, Київ 1976, с. 100.

tematyzowanie materiału, wspólne przedstawienie ukraińskich tekstów ludowych wymieszanych z polskimi i utworami pochodzenia literackiego⁴.

Wartość naukowa wydanych tomów spuścizny – według opinii polskiego badacza Ryszarda Górskiego – zależała od tego, czy zamieszczone materiały zostały zebrane przez samego badacza, podane przez korespondentów, czy wzięte z prac drukowanych innych autorów i prasy. Taki sposób wyzyskania różnych źródeł doprowadzał do niejednorodności wykorzystanego materiału, oprócz tego ówczesni kolekcjonerzy nieraz grzeszyli, zapisując utwory językiem literackim, albo świadomie ukrywając cechy dialektalne, charakterystyczne dla tej czy innej okolicy⁵.

Znaczenie spuścizny ludoznawczej Oskara Kolberga w badaniach folklorystycznych ziem ukraińskich jest szczególnie ważne i z upływem czasu wartość jego monumentalnego dorobku rośnie. Rozszerzając granice terytorialne obszaru badań, dokonał on rekonesansu naukowego nie tylko ziem etnicznie polskich, ale i ukraińskich, pozostawiając wartościowy materiał faktologiczny do badania różnych obszarów tradycyjnej kultury materialnej i duchowej oraz międzyetnicznych wpływów kulturowych.

Wśród publikacji folkloru ukraińskiego w polskich wydawnictwach należy przypomnieć sobie pracę księdza Adolfa Pleszczyńskiego (1841–1925) *Opis historyczno-statystyczny parafii Międzyrzeckiej*, w której jeden z rozdziałów jest poświęcony Ukraińcom Podlasia Południowego. Warto zauważyć, że wspomnianą pracę Pleszczyński nadesłał do redakcji „Wisły”, lecz ostatecznie opublikowano tylko pierwszy rozdział – *Bojarzy międzyrzeccy. Studium etnograficzne* (1892) w jedenastym tomie *Biblioteki*. Praca o charakterze międzyetnicznym została wydana w całości w 1911 r. Monografię przygotowano bardzo starannie, wykorzystując w niej źródła historyczne. Autor podał krótki opis miejscowości, wykaz wsi, należących do parafii rzymskokatolickiej, z których 26 określił jako *ruskie*, a także krótką historię osadnictwa na tych ziemiach. Opisuując swoich parafian, autor zaznaczał, że różnica w obrzędach religijnych chłopów, czyli Polaków i Ukraińców, nigdy nie była przyczyną jakichkolwiek sprzeczek, ponieważ ludność od dawna żyła ze sobą jak rodzina, a w jednej wsi można było usłyszeć zarówno ukraińskie, jak i polskie piosenki. Na potwierdzenie tego faktu Pleszczyński obok rozdziału o obyczajach i obrzędach Mazurów zamieścił rozdział *Pieśni i dumki Rusinów*, który zawierał pieśni o miłości, żartobliwe, rekruckie, a także ballady. Na uwagę zasługuje także rozdział poświęcony ceremonii małżeństwa Podlasian – *Obrzędy i śpiewy weselne u Rusinów*. Opisu obrzędu dokonano w południowej części regionu, a dokładniej w dwóch wsiach – Manie i Rogoźnica.

Uznając zatem argumentację autora, można stwierdzić, że badany obszar zachował wiele archaicznych osobliwości zwyczajowych, obrzędowych i języko-

⁴ В. Гнатюк, *Рецензія на „Волюн” О. Кольберга*, [в:] „Записки Наукового Товариства ім. Шевченка”, Львів 1908, с. 230.

⁵ R. Górski, *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*, Warszawa 1974, s. 239.

wych. Opisując kolejno obrzędy weselne – zaręczyny, swaty, zaprosiny na wesele, korowaj, wyjazd do ślubu, rozplatanie warkocza, podział korowaja – badacz podkreśla lokalne osobliwości obrzędu, wyróżnia bogactwo czynności obrzędowych – związanych z wypiekami korowaja. Opis uzupełniono tekstami pieśni, które choć zapisane w polskiej transkrypcji, zachowują jednak cechy dialektyczne. Publikacja została zauważona w kołach naukowych; w szczególności Franko podkreślił, że wspomniana analiza jest ciekawa i odznacza się sumiennością zapisów. Dokładną recenzję napisał polski badacz I. Baranowski w warszawskim czasopiśmie „Ziemia”, podkreślając szczegółowość opracowania wyjątkowo bogatego materiału, a rozdział poświęcony etnografii Rusinów nazwał prawdziwą ozdobą pracy Pleszczyńskiego.

Badając polską literaturę ludową, uczeni aktywnie załączali do swoich prac historyczno-porównawczych także ukraińskie materiały źródłowe. Aleksander Brückner, analizując poezję polskiego średniowiecza w zbiorze *Pieśni polsko-ruskie*⁶ (*Пісні польсько-руські*), podał około 70 ukraińskich tekstów z polskich zbiorów pieśni XVII w. Znalazłszy ukraińskie pieśni ludowe w polskich źródłach, uczony stwierdził, że teksty te „odznaczają się [...] realizmem; nie ma w nich tej afektacji, sentymentów, mitologii, frazesów górnych a nieszczerých, w jakie obfituje liryka polska tych samych zbiorów; są one bardziej ludowe i dlatego już zasłużyły na przedruk”⁷. Na bezpośredni związek polskich pieśni ludowych z ukraińskimi wskazywał w swoich pracach etnolog i folklorysta, historyk kultury Jan Bystron. W pracy *Polska pieśń ludowa* (1927) badacz opisał tzw. „karpacki cykl” pieśni, wspólnych dla narodów słowiańskich. Opinię polskiego uczonego podzielał Filaret Kolessa, poświęcając tej kwestii specjalną pracę *Karpacki cykl pieśni ludowych (wspólnych dla Ukraińców, Słowaków, Czechów i Polaków)*⁸. Szczególną uwagę autor zwrócił na czynniki sprzyjające krzyżowaniu się wpływów kulturowych, a zwłaszcza w poezji i muzyce ludowej.

Jedną z prac Bystronia *Kultura ludowa* (1936) pojawiła się w okresie ożywionej dyskusji nad problemem wartości i zachowania tradycyjnej kultury ludowej w polskiej etnografii i folklorystyce. W swojej pracy uczony zawarł odpowiedź na pytanie: czy tradycyjna kultura jest skazana na zniknięcie i czy warto ingerować w ten proces tak, by spowolnić jego przebieg? Badacz z pozycji historycznej i częściowo socjologicznej wskazał na czynniki tworzenia i wsparcia kultury ludowej, zaznaczając, że zostanie stworzona nowa kultura, ściśle związana z życiem ludności wiejskiej, sformowana przez nią, która będzie zaspokajać jej twórcze ambicje.

W roku 1839 Oskar Kolberg zaczął zbierać i zapisywać folklor muzyczny. W muzyce ludowej szukał natchnienia dla własnej twórczości kompozytorskiej. Z czasem uznał sens zapisywania folkloru wyłącznie w autentycznej formie;

⁶ A. Brückner, *Pieśni polsko-ruskie*, „Pamiętnik Literacki” 1911 oraz tegoż *Pieśni ruskie*, „Pamiętnik Literacki” 1913, z. 2.

⁷ Tenże, *Pieśni ruskie*, s. 219.

⁸ J. Bystron, *Polska pieśń ludowa*, Kraków 1927, s. 36.

szczególным przykładem tego były *Pieśni narodu polskiego* (1857). Od 1845 roku pracował jako księgowy w Zarządzie Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, a potem w Zarządzie Dyrekcji Dróg i Mostów. Praca ta pozwalała zgromadzić środki finansowe na działalność wydawniczą, badania i podróże. W ciągu 20 lat Kolberg objął nimi takie tereny, jak: Kurpie, Pogórze Beskidzkie i Podhale, Podole, Śląsk, ziemię chełmską i dobrzyńską oraz miasta: Lublin, Łomżę, Kalisz, Kutno, Kraków, Płock, Radom, Kielce, Sandomierz⁹.

W 1861 roku zrezygnował on ze stałego miejsca pracy. Głównym jego celem stało się zebranie materiałów dotyczących wszystkich dziedzin kultury ludowej na terenie przedrozbiorowej Rzeczypospolitej i stworzenie podstaw dla nowej dyscypliny naukowej – etnografii. Program naukowo-badawczy realizował w serii wydawniczej *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (1857–1890), poświęcając każdemu regionowi osobną monografię. Kolberg stworzył 33 tomy *Ludu i Obrazów etnograficznych*, opublikował blisko 200 artykułów z zakresu etnografii, folkloru, językoznawstwa, muzykoznawstwa. Zostawił także pokaźny zbiór materiałów rękopiśmiennych, które stanowiły podstawę później wydanych tomów: *Chełmskie, Przemyskie, Wołyń* (ukazały się na przełomie XIX–XX w.) oraz *Dzieł wszystkich*. Dwadzieścia siedem lat po jego śmierci Józef Tretiak wydał pracę etnograficzną o Wołyniu *Wołyń. Obrzędy, melodie, pieśni. Wszystkie sprawy* (1907) na podstawie materiałów Kolberga zebranych w teczках. Wydawca wybrał do druku tylko część notatek, zostawiając w rękopisach zarówno polskie pieśni z tego terenu, jak i pieśni w dialekcie ukraińskim. Tom zawiera trzy opisy wesela, pieśni obrzędowe weselne i świąteczne (razem 148), inne pieśni i melodie, 25 baśni, które zostały zapisane około 1835 roku przez Jana Prusinowskiego i podarowane Kolbergowi. Wyprawa Kolberga na Wołyń w 1862 roku objęła przede wszystkim Polesie Wołyńskie (okolicę Kowla i Włodzimierza) i rejon Żytomierza. Materiały, których nie wydał Tretiak, opublikowano później w dodatkowym tomie, poświęconym Wołyniowi.

Program badań kultury ludowej na terenach dawnej Rzeczypospolitej, zbiór źródeł i opracowań w postaci tomów *Ludu i Obrazów etnograficznych* razem z archiwum rękopiśmiennym – stanowi fundament polskiej etnografii i folkloru. Pierwsze próbki ukraińskiej twórczości ludowo-poetyckiej Kolberg zanotował jeszcze w latach trzydziestych XIX wieku w Warszawie od ukraińskich chłopów pańszczyźnianych, których ziemianie przywieźli do Polski. Systematyczne zbieranie materiału folklorystyczno-etnograficznego na terenach ukraińskich rozpoczęło się w latach sześćdziesiątych XIX w. Wędrówki po ukraińskich ziemiach etnograficznych przynosiły bogate żniwo. Uczony nie tylko notował, ale i badał zebrany materiał, komentował go, a od roku 1880 zaczął publikować. Zdaniem Juzwenko: „w ocenie ukraińskiej twórczości ludowo-poetyckiej O. Kolberg po-

⁹ E. Miller, A. Skrukwa. *Henryk Oskar Kolberg. Muzyk, kompozytor, folklorysta, etnograf*. [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa i A. Spiss, t. 2, Wrocław – Kraków 2007, s. 151.

szedł znacznie dalej niż poprzednicy. Ukraińskie pieśni ludowe uważał on nie tylko z głos dawnych czasów, ale wskazywał też na ich rolę sprawczą i związek z życiem społecznym, podkreślał specyfikę narodową¹⁰. We wstępie do drugiego tomu *Pokucie* Kolberg tak scharakteryzował ościenny folklor śpiewany: „Ukraińskie pieśni ludowe – to utwory o wysokiej wartości poetyckiej [...] wypełnione humorem i życiową dowcipnością, a nierzadko zjadliwą, ostrą satyrą, w której śmiało są demaskowane wady społeczeństwa”¹¹. Polski folklorysta poświęcał również uwagę utworom innych gatunków ukraińskiej literatury ludowej – baśniom, zagadkom, przysłowiom, porzekadłom.

W roku 1876 Kolberg zanotował odrębne materiały folklorystyczno-etnograficzne również w Stanisławowie, Kołomyi i Czerniowcach, lecz brak czasu nie pozwalał mu dokonać bardziej dokładnej kwerendy tych okolic. W tym okresie przedmiotem działalności zbierackiej dla uczzonego były przeważnie obyczaje, obrzędy, pieśni, muzyka, język itp. Kolberg nawiązał związki z miejscowymi znawcami obyczajów i tradycji ludowych, a właściciele ziemscy z właściwą sobie gościnnością proponowali mu mieszkanie w swoich majątkach, które stawały się prawdziwymi „pracowniami” folklorystycznymi – tam spotykał on się ze swoimi respondentami i informatorami, a zbieraczom folkloru udzielał konsultacji naukowych. Nieocenioną pomoc otrzymywał Kolberg od Władysława Przybysławskiego z Czortowca, Władysława Szamłowskiego z Barysza, ojca Sofrona Witwickiego z Żabia, Antoniego i Ołeny Gołębiowskich z Harasymowa, Ignacego Kszysztofiowicza z Jasenowa-Pilnego i innych, którzy swoją gościnnością, wsparciem i pomocą w nawiązywaniu kontaktów z miejscową ludnością sprzyjali aktywnej pracy zbierackiej i wszechstronnemu badaniu kultury duchowej narodu ukraińskiego. W Przybysławskim Kolberg znalazł prawdziwego współnika i towarzysza, który nie tylko godnie przyjmował folklorystę w swoim domu, ale też stał się doradcą i jednym z inicjatorów zbierania ustnej twórczości ludowej w regionie pokuckim.

Kolberg bronił naukowych zasad zbierania twórczości ludowej. Mając świadomość wartości tych utworów, nieraz uznawał je za niewyczerpane źródło w badaniu kultury duchowej narodu. Jako wnikliwy zbieracz folkloru obstawał za naukową precyzją zapisów i obowiązkiem notowania okoliczności towarzyszących danemu utworowi.

W swej pracy Kolberg poświęcał wielką uwagę organizacji masowego zbierania utworów twórczości ludowej. Zdaniem Juzwenko:

[...] potrafił zjednoczyć wokół siebie dużą liczbę zbieraczy, z którymi utrzymywał stały kontakt, był ich konsultantem. W swoich listach gorąco propagował twórczość ludową, ujawniał jej wartość, zaszczeniał miłość do niej. W taki oto sposób, O. Kolberg osiągnął to, że nadsyłano mu ogromne ilości materiału, który on sam starannie badał, sprawdzał i przygotowywał do druku¹².

¹⁰ В. Юзвенко, *Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст.*, Київ 1961, c. 82.

¹¹ O. Kolberg, *Pokucie*. Cz. 1, [w:] tegoż, *Dziela wszystkie*, Wrocław – Poznań 1962, t. 30, s. X.

¹² В. Юзвенко, *Українська народна поетична творчість...*, c. 90.

W odniesieniu do tego elementu działalności Kolberga Neumann pisał:

Rozpoczynając badanie mało sobie znanego ludu, autor zapoznaje się tak z nim, jak i z okolicą, najpierw z prac swoich poprzedników, badając historię, archeologię i materiały etnograficzne, a następnie odbywa O. Kolberg wyprawy, czyniąc własne obserwacje¹³.

Jako kierownik sekcji etnologicznej Komisji Antropologicznej Kolberg opublikował plan pod tytułem *Instrukcja do badań cech ludowych* (1874), w którym zawarł reguły naukowe i zasady zapisu materiału folklorystycznego i etnograficznego, będące efektem wieloletniej pracy.

Najpierw, pracując nad wskazanym zbiorem, Kolberg starał się zebrać maksymalną liczbę wariantów każdej pieśni i rozpoczynał jej opracowywanie i edycję tylko wtedy, kiedy był przekonany, że materiał został całkowicie wyczerpany. Juzwenko zaznacza:

O. Kolberg popełnił tutaj błąd, uważając, że tworzenie pieśni ludowych jest jakimś niezmiennym, stałym procesem. Poza tym, wykonanie tego zamierzenia przez jednego człowieka było zadaniem ponad siły i rzecz jasna, wymagało dużo czasu¹⁴.

Zadaniem Kolberga, jako zbieracza folkloru, było systematyczne notowanie i publikacja pieśni ludowych. W tym celu badacz odwiedził różne zakątki Polski, gdzie zbierał pieśni i notował melodie tańców. W roku 1842 wyszedł pierwszy przygotowany przez niego zbiór, który, zdaniem Pypina, był pracą popularną i praktyczną:

O. Kolberg chciał wprowadzić pieśń ludową do społeczeństwa, dać jej miejsce w kompozycji muzycznej, później jego zainteresowanie rozszerzało się coraz bardziej i bardziej, aż postanowił on stworzyć systematyczny zbiór muzyki ludowej poprzez zgromadzenie jak największej liczby wariantów, a następnie pogrupowanie ich według tematów nadrzędnych¹⁵.

Ten plan został zrealizowany w drugim zbiorze Kolberga – *Pieśni ludu polskiego* (1857), do którego weszło 41 pieśni ludowych z dużą liczbą inwariantów każdego utworu i 500 melodii ludowych (oprócz pieśni, również tańce z nutami i przyśpiewkami).

Zebrany materiał Kolberg uporządkował nie według tematyki, a stosując klucz terytorialny, o czym świadczą tytuły jego monografii folklorystyczno-etnograficznych, a także swoisty plan rozmieszczenia materiału w badaniu: miejscowość, ludność, obyczaje i obrzędy, a dalej: pieśni, tańce i inne gatunki twórczości ludowej. Nawet pobieżny przegląd zbiorów Kolberga poświęconych ukraińskiej twórczości ludowej, daje możliwość nie tylko prześledzenia metodyki zbierania materiałów folklorystycznych i etnograficznych, ale i przekonania się co do celowości tej metodyki w procesie kształtowania nauki folklorystycznej i etnograficznej.

¹³ Ц. Нейман, Рецензія на „Рокисіе” Оскара Кольберга, „Киевская старина” 1884, т. 3, с. 484.

¹⁴ В. Юзвенко, Знач. праця, с. 105.

¹⁵ О. Пыпин, История русской этнографии, Санкт-Петербург 1891, т. 3, Этнография малорусская, с. 290.

Ciekawe i niejednoznaczne były i pozostają poglądy ukraińskich badaczy na temat działalności folklorystycznej Kolberga. Najgłębiej i najpełniej możemy prześledzić tę zmianę na przykładzie badacza ukraińskiej kultury Iwana Franki, o czym pisała Tetiana Ruda w monografii opublikowanej w roku 1974: *Iwan Franko – badacz folkloru słowiańskiego* (Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору). W swoich pracach naukowych Franko zawsze wspomina Oskara Kolberga z szacunkiem. Szczególnie wysoko oceni działalność wybitnego folklorysty i etnografa, ponieważ wyznaczyła ona mocny fundament polskiej etnografii regionalnej. Rozkochany w melodiach ludowych Kolberg często odwiedzał wioski, gdzie zapisywał pieśni, a później i inne gatunki ludowe, podania, obyczaje¹⁶. Badacz łączył materiał w monografie encyklopedyczne, zawierające opisy kultury ludowej poszczególnych regionów, wchodzących w skład dawnej Rzeczypospolitej. Materiał, zapisany na ukraińskich terenach, został zawarty w czterotomowej pracy *Pokucie* (1882–1889), w tomie *Wołyń* i oddzielnych publikacjach w *Zbiorze wiadomości do antropologii krajowej* (1877–1895), a także w tomach: *Chełmskie*, *Przemyskie* i innych. Oprócz tego, w archiwum Kolberga przechowywana jest znaczna liczba zapisów folkloru ukraińskiego, które po raz pierwszy zostały wydrukowane w nowym wielotomowym wydaniu prac polskiego zbieracza. Są one włączone do dwutomowej monografii *Ruś Czerwona* i jednotomowej *Ruś Karpacka*. Stawiając wysoko Kolberga jako specjalistę od zbierania materiału, Franko jednocześnie podkreślał, że publikacje polskiego uczonego nie są pozbawione pewnych mankamentów:

O. Kolberg nie zawsze właściwie rozumiał zjawiska życia ludowego, czasami bezkrytycznie przyjmował ogólne twierdzenia innych folklorystów. Zbierając w pośpiechu, chwytając on w każdej okolicy to, co mógł wziąć na raty, napelniał swoje tomy opisami okolic, wyciągami ze starych gazet itp., a w zapisanym materiale drukował przy opisach różnych okolic po 10 razy te same pieśni, baśnie, wierzenia, rzadko kiedy powołując się na poprzednie tomy, nie mówiąc o cudzych zbiorach...¹⁷

Zbiorowy druk materiału, charakterystyczny dla zwolenników metody geograficznej (uznawał ją już Żegota Pauli i Kazimierz Wójcicki), sprawił, że w ogromnej pracy Kolberga *Lud* trudno cokolwiek znaleźć. Na uwagę zasługuje recenzja Franki trzeciego tomu *Pokucie* wydrukowanej w czasopiśmie „Kwartalnik Historyczny” (1889). Podkreśliwszy osiągnięcie Kolberga w doborze wzorcowych utworów ludowych, ukraiński badacz stwierdził chaotyczność zbioru, brak komentarzy i klasyfikacji dla poszczególnych pieśni, wskutek czego jest niezrozumiałe, które zapisy zrobił sam autor, a które pochodzą z publikacji innych folklorystów.

Kolberg był bardzo niezadowolony z tej recenzji, oskarżał nawet Frankę o nieuwagę i tendencyjny charakter krytycznych wniosków. Nie zgadzał się na

¹⁶ T. Руда, *Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору*, Київ 1974, s. 57.

¹⁷ І. Франко, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ 1980, т. 27, с. 348–350.

przykład z postulatami ukraińskiego uczonego, by podawać przy zapisach utworów ludowych imiona informatorów, chociaż było to uzasadnione, a zaproponowane przez Frankę zasady zbierania – nieco postępowe jak na owe czasy – do dziś pozostają aktualne.

Nie należy jednak zapominać o tym, że niedoskonałości publikacji Kolberga były w pewnej mierze typowe dla całej ówczesnej folklorystyki, która jeszcze nie wypracowała stałej metody zbierania i opracowywania materiałów folklorystyczno-etnograficznych. Obecnie polscy badacze ponownie pochyliли się nad *Ludem* Kolberga i jego obszerną spuścizną rękopiśmienną, wydając nową ocenę działalności sławnego zbieracza folkloru. Znani uczeni, Julian Krzyżanowski czy Józef Burszta, przyznają, że nawet tomy przeciążone materiałem opisowym i niedoskonałe z punktu widzenia naukowych zasad uporządkowywania mają znaczną wartość tak dla folklorystów i etnografów, jak i dla literaturoznawców, językoznawców i socjologów. Jednak, nie umniejszając zasług Kolberga, należy uznać także słuszność uwag krytycznych Franki, chociaż niektóre z nich wydają się zbyt surowe. Przede wszystkim Franko poddał ostrej krytyce geograficzną metodę w etnografii i folklorystyce, czyli regionalne zbieranie materiału z okolic i prowincji, która według niego panuje w polskiej etnografii od dawna. Zgodnie z taką zasadą został ułożony zbiór Kolberga *Lud*, a także *Pokucie*, *Mazowsze*, *Przemysł*, *Chełmskie*. Następnie Franko stwierdził:

Kolberg nie zawsze potrafił ułożyć zebrany przez niego i przez innych materiał: jedną i tą samą pieśń, przysłowie, opowieść drukował 5, 10 razy, w miarę jak została zapisana w różnych okolicach [...]. Wszystkie, rzeczywiście nowe materiały, zebrane przez Kolberga do etnografii polskiego ludu, można byłoby dogodnie zmieścić w 2 albo 3 tomach¹⁸.

Analizując publikacje folklorystyczne, ukraiński badacz podszedł do nich według kryterium naukowego i w kwestiach dotyczących tekstologii, wariantowości czy ogólnych zasad systematyzacji materiałów z pewnością miał rację.

Z czasem poglądy Franki na temat działalności Kolberga jako folklorysty zmieniły się. Jest to dostrzegalne w recenzjach *Pokucia* umieszczonych w „Kwartalniku Historycznym” odpowiednio w roku 1889 i 1890. Tym razem Franko podkreślił bardzo dokładną transkrypcję ukraińskich tekstów, co świadczy o wysoko rozwiniętym u zbieracza folkloru słuchu i odczuwaniu osobliwości dialektu. I chociaż zauważa niektóre błędy przy transkrybowaniu tekstu, a także ubolewa, że przy większości pieśni Kolberg nie podaje, gdzie one były zapisane, a czasami nie wymienia także, kto je zapisał, jednak nazywa to badanie „świetną pracą etnograficzną [...] z punktu widzenia nowości i bogactwa zebranych materiałów”¹⁹.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ І. Збір, *Український фольклор у розвідках польських дослідників (на матеріалі “покуття” Оскара Кольберга)*, [в:] *Проблеми слов’янознавства*, 2005. Вип. 55, с. 257.

Najlepiej o zmianie poglądów Franki świadczy fakt, że on sam korzystał ze zbiorów Kolberga przy napisaniu najpełniejszego i najgłębszego badania folklorystycznego *Studia nad ukraińskimi pieśniami ludowymi* w roku 1913 (*Смудії над українськими народними піснями*). Sięgał do nich także podczas tworzenia pracy *Galicyjsko-ruskie powiastki ludowe* w roku 1908 (*Галицько-руські народні приповідки*). W przedmowie do tej publikacji badacz podaje spis literatury polskich publikacji, w których zamieszczono galicyjsko-ruskie powiedzonka, m.in. *Pokucie* Kolberga, a także w pracy *Do historii ukraińskiego wertepu XVIII w.* w roku 1906 (*До історії українського вертепу XVIII ст.*), w której Franko w bibliografii na temat polskiej szopki wymienia *Lud* i *Mazowsze* Kolberga. Należy również zwrócić uwagę na fakt, że Franko był popularyzatorem zbiorów Kolberga, o czym świadczą listy do Mychajły Drahomanowa i Borysa Hrinchenki.

Franko potrafił należycie ocenić trud zbieracki i wydawniczy Kolberga, ponieważ, jak się wydaje, tytaniczna praca nie mogła ująć uwadze tego ukraińskiego uczonego. Znamienny jest w tym kontekście fakt, że Kolberg, który wraz ze zbieraniem materiału folklorystyczno-etnograficznego na polskich terenach, zajął się i badaniem ukraińskich terenów, potrafił zebrać i ocenić materiał, nie umniejszając jego wartości w porównaniu z polskim.

W roku 1856 uczony zrealizował swoją pierwszą podróż na Ukrainę, na Podole, i w ciągu 25 lat badaniami zostało objęte Wschodnie i Zachodnie Podole, Polesie, Karpaty, Podkarpacie i Wołyń. Zebrany bogaty i różnorodny materiał folklorystyczno-etnograficzny z ziem ukraińskich długi czas pozostawał w rękopisach. Za życia badacza zostały opublikowane: czterotomowa monografia *Pokucie* (1882), pierwszy tom *Chełmskiego* (1890), tomy *Mazowsze* (1887–1890), *Lubelskie* (1883–1885), które zawierają cenne wiadomości na temat kultury duchowej Ukraińców na wymienionych terenach. Dzięki staraniom Izzydora Kopernickiego w roku 1891 został wydany drugi tom *Chełmskiego* i *Przemyskie*. I dopiero na początku XX wieku, w roku 1907 w Krakowie, 17 lat po śmierci Kolberga, została opublikowana praca etnograficzno-folklorystyczna *Wołyń*, ułożona przez Tretiaka z archiwaliów ludoznawcy.

Przez ostatnie dwieście lat w świecie wydano dużo różnych publikacji o folklorze słowiańskim – od oddzielnych publikacji w czasopismach do wielotomowych fundamentalnych zbiorów. Praca folklorystyczna Kolberga, która zawiera bogate i rozmaite wiadomości o kulturze i bycie narodów słowiańskich, a w szczególności – ukraińskiego, wzbudziła ogromne zainteresowanie i została pozytywnie oceniona przez społeczność naukową. W obrębie Słowiańszczyzny postać Kolberga-folklorysty wyróżnia ogromny wkład w rozwój wiedzy o twórczości ludowej. Dzięki jego pracy zbierackiej utrwalono materiał, stanowiący podstawę studiów porównawczych. W tym kontekście krytyka Franki na temat zasad pracy zbierackiej Kolberga traci swój sens, jest ona „neutralizowana” przez sam fakt wykorzystania tych zapisów. Można stwierdzić, że folklorysty

XX w., popierając ogólnie krytyczną ocenę Kolberga-naukowca, raczej oddawali hołd tradycji, czyli orientowali się na konstatację zastrzeżeń Franki i Hnatiuka. Tymczasem szerokie wykorzystywanie zapisów Kolberga przez tych samych folklorystów w istocie jest antytezą takiej krytyki. Zapisy Kolberga pochodzące z końca XIX i początku XX w. Franko i Hnatiuk wykorzystują równie aktywnie, co je krytykują. Nic więc dziwnego, że współcześni folklorysty coraz częściej i szerzej sięgają do spuścizny Kolberga²⁰.

Współczesna tendencja zróżnicowanego i „wielowymiarowego” rozumienia klasycznych teoretycznych pojęć folklorystyki sprzyja obiektywnej ocenie faktów historii tej nauki. Dlatego karty wpisane przez Kolberga do skarbniicy folkloru słowiańskiego mogą i powinny być odczytane „dziś” po nowemu, czyli inaczej, niż to było zrobione w naukowym „wczoraj”.

Bibliografia

- Brückner A., *Pieśni polsko-ruskie*, „Pamiętnik Literacki” 1911.
Brückner A., *Pieśni ruskie*, „Pamiętnik Literacki” 1913, z. 2.
Bystroń J., *Polska pieśń ludowa*, Kraków 1927.
Górski R., *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*, Warszawa 1974.
Kolberg O., *Pokucie*. Cz. 1, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, Wrocław – Poznań 1962, t. 30.
Miller E., Skrukwa A., *Henryk Oskar Kolberg. Muzyk, kompozytor, folklorysta, etnograf*, [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, red. E. Fryś-Pietraszkowa i A. Spiss, t. 2, Wrocław – Kraków 2007.
Millerowa E., Skrukwa A., *Oskar Kolberg (1814–1890)*, [w:] *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, red. H. Kapełuś i J. Krzyżanowski, Warszawa 1982.
Болтарович З., *Оскар Кольберг і Україна*, т. 223: *Праці Секції етнографії та фольклористики Праці Секції етнографії та фольклористики: статті (фольклористика, етнографія), матеріали, критика і бібліографія*, Львів 1992.
Болтарович З., *Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст.*, Київ 1976.
Гнатюк В., *Рецензія на „Wołyń” О. Кольберга*, [в:] „Записки Наукового Товариства ім. Шевченка”, Львів 1908.
Збир І., *Український фольклор у розвідках польських дослідників (на матеріалі “покуття” Оскара Кольберга)*, Проблеми слов’янознавства, 2005. Вип. 55.

²⁰ Г. Сокіл, *Іван Франко про фольклористичні зацікавлення Оскара Кольберга*, [в:] *Українське літературознавство*, Зб. наук. пр. 2006. вип. 68. с. 177–183.

- Нейман Ц., *Рецензія на „Рокисіє” Оскара Кольберга*, „Киевская старина” 1884, т. 3.
- Пыпин О., *История русской этнографии*, т. 3, *Этнография малорусская*, Санкт-Петербург 1891.
- Руда Т., *Іван Франко – дослідник слов’янського фольклору*, Київ 1974.
- Сокіл Г., *Іван Франко про фольклористичні зацікавлення Оскара Кольберга*, Українське літературознавство. Зб. наук. пр. 2006. вип. 68.
- Франко І., *Зібрання творів: У 50-ти томах*, т. 27, Київ 1980.
- Юзвенко В., *Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст.*, Київ 1961.

Twórczość Oskara Kolberga w kontekście ukraińsko-polskich stosunków kulturalnych

Streszczenie

Artykuł zawiera analizę prac Oskara Kolberga w kontekście ukraińsko-polskich stosunków kulturowych. Autorka zbadała jego działalność w obszarze folklorystyki oraz przywołała opinie ukraińskich naukowców.

Słowa kluczowe: Oskar Kolberg, folklor, ukraińsko-polskie stosunki kulturowe.

The Work of Oskar Kolberg in the Context of Ukrainian-Polish Cultural Relations

Summary

The article analyses the work of Oskar Kolberg in the context of Polish-Ukrainian cultural relations. Peculiarities of his collecting activity, the scientific principles of collecting folklore genres and opinions of Ukrainian scientists about his work are analyzed.

Keywords: Oscar Kolberg, folklore, Polish-Ukrainian cultural relations.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.14>

Ewa STOLARCZYK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Juliana Krzyżanowskiego *Dzieje literatury polskiej*

Julian Krzyżanowski to znakomity polski historyk literatury, polonista, folklorysta, badacz literatury ludowej. Przez wiele lat kierował Katedrą Literatury Polskiej na Uniwersytecie w Warszawie.

Urodził się 4 lipca 1892 roku w Stojąncach pod Lwowem, zmarł 19 maja 1976 roku w Warszawie. Syn Józefa Krzyżanowskiego, urzędnika, i Marii z Dembowskich, nauczycielki. W latach 1903–1905 uczęszczał do szkół w Rzeszowie, a następnie w latach 1906–1911 do gimnazjum w Sanoku, gdzie zdał maturę. Na przełomie lat 1910/1911 działał w Kółku Literacko-Artystycznym przy wieczornej czytelnicy uczniów. Studiował w latach 1911–1914 polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Debiutował w 1913 roku recenzją rozprawy Romana Pollaka, pt. *Poezje Kochanowskiego a „Goffred” Tassa–Kochanowskiego*, ogłoszoną na łamach „Pamiętnika Literackiego”. W piśmie tym publikował w następnych latach rozprawy i recenzje¹. Jego dorobek pisarski oblicza się na ponad 1200 opublikowanych prac naukowych².

Przedmiotem badań Krzyżanowskiego były całe epoki, ale zajmował się również dziejami gatunku, między innymi dwie książki poświęcił szesnastowiecznemu romansowi. Opublikował wiele prac dedykowanych poszczególnym twórcom: Stanisławowi Reymontowi, Władysławowi Orkanowi, Henrykowi Sienkiewiczowi, Elizie Orzeszkowej. Jako edytor opracował prozę wczesnego odrodzenia, romans staropolski, dzieła Jana Kochanowskiego, Henryka Sienkiewicza, Elizy Orzeszkowej, Adama Mickiewicza, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Józefa Ignacego Kraszewskiego i wielu innych. Drugim polem ak-

¹ B. Dorosz, *Krzyżanowski Julian*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury, słownik bibliograficzny*, t. 4: K, red. J. Czachowska, A. Szalagan, Warszawa 1996, s. 415.

² *Encyklopedia szkolna WSiP. Literatura. Wiedza o kulturze*, red. A.Z. Makowiecki, Warszawa 2006, s. 362.

tywności badawczej Krzyżanowskiego była folklorystyka, którą na gruncie polskim zainicjował książką pt. *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru* (1935). Tuż po drugiej wojnie światowej opracował fundamentalną systematykę polskiej bajki ludowej *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (1947) i opatrzył komentarzem ludowe przysłowia polskie *Mądrej głowie dość dwie słowie* (1958–1960). Opublikował wiele studiów folklorystycznych – był redaktorem *Słownika folkloru polskiego* i pracy zbiorowej *Dzieje folklorystyki polskiej* (1970). Wyjątkowa aktywność badawcza Krzyżanowskiego łączyła się z kąśliwością pióra, polemiczną potocznością i wyraźnym subiektywizmem ocen³.

Historia literatury współcześnie ma status niepewny i wątpliwy. Wynika to z faktu, iż od lat siedemdziesiątych minionego wieku rozszerzeniu ulegał zakres nauk o literaturze. Jej pozycję naruszyły przemiany, ewolucje zachodzące w procesie historycznoliterackim oraz systemie literatury, które zaowocowały wielością „przełomów”, metodologicznych różnicowości, zróżnicowanych procedur interpretacyjnych, globalizacją i jednocześnie regionalizacją kultury⁴. Liczne zwroty, w tym przede wszystkim zwrot narratywistyczny, przenosiły ośrodek zainteresowań „ze zjawisk literackich na pytania o warunki możliwości historii literatury [...] testowania nowych metod na stosunkowo wąskim materiale badawczym lub ukazywania z innego punktu widzenia zjawisk wcześniej opracowanych”⁵.

Zdaniem Teresy Kostkiewiczowej:

Uprawianie historii literatury po strukturalizmie i dekonstrukcji, w polu uogólnionej koncepcji kryzysu humanistyki, wymaga odwagi, determinacji i konsekwencji. [...] Fundamentalne (a – być może – fundamentalistyczne) i niezbędne do uprawiania tej dyscypliny jest przekonanie o literaturze różnych czasów jako otwartej całości i jedności, realizującej się w niezmiennym jej dążeniu do odstawiania (historycznie warunkowego) ludzkiego doświadczenia świata. [...] Praca badacza w tej dziedzinie wymaga pewnej dozy pokory i szacunku dla przedmiotu (i poprzedników), wyklucza postawę wyższości wobec

³ *Encyklopedia szkolna. Literatura i nauka o języku*, red. A.Z. Makowiecki, B. Kryda, G. Leszczyński i in., Warszawa 1995, s. 314–315. Opracowanie na podstawie *Dzieło Juliana Krzyżanowskiego, bibliografia prac*, Warszawa 1973.

⁴ Szerzej w tej kwestii między innymi w: K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969; M. Janion, *Humanistyka. Poznanie i terapia*, Warszawa 1974; T. Burek, *Żadnych marzeń. Szkice*, Warszawa 1989; H. Markiewicz, *Dylematy historyka literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993; T. Walas, *Historia literatury w przebudowie*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*, red. M. Czermińska [i in.], t. 1, Kraków 2005; R. Nycz, *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2; *Przyszłość polonistyki. Koncepcje – rewizje – przemiany*, red. A. Dziadek, K. Kłosiński, F. Mazurkiewicz, Katowice 2013 i wielu innych.

⁵ Ź. Nalewajk, *Historia literatury a komparatystyka w refleksji metanaukowej i praktyce badawczej Juliana Krzyżanowskiego*, [w:] *Krzyżanowski. Spojrzenie po latach*, red. Ł. Książczyk, M. Nabiałek, Warszawa 2013, s. 28–29.

minionego czasu i dawnych dokonań, wspiera się na poczuciu wspólnoty i więzi z nimi w nieustannym wysiłku zrozumienia siebie i świata⁶.

Współczesne literaturoznawstwo charakteryzuje wąska specjalizacja w obrębie jednej epoki, rodzaju lub gatunku literackiego. Syntetyczne przedstawianie dziejów literatury polskiej nie jest popularne, o czym świadczy fakt, iż po dziele Krzyżanowskiego wydane zostało tylko jedno dzieło o takim kształcie – *Historia literatury polskiej* Czesława Miłosza⁷.

Krzyżanowski pisał *Dzieje literatury polskiej* w czasie, gdy nikt nie podważał kompetencji i celowości historyka literatury. Wcielał najlepsze wzory nauki o literaturze, jako dyscypliny opartej na możliwie szerokiej znajomości zjawisk przynależnych do piśmiennictwa narodowego, kultury, dziejów języka, tradycji pisanej i ustnej, do czego w osobistym warsztacie naukowym dołączył eksplorację folkloru, socjologię życia literackiego i komparatystykę. Wybitny stylista obdarzony charakterem polemicznym docierał swymi pracami do pozanaukowych środowisk czytelniczych. Badaniom literackim wyznaczał przede wszystkim cele poznawcze, a zadania historyka literatury rozumiał w tym duchu, by czytelnik „uczuciowo przeżywał jej treści najcenniejsze, zakłute w wiecznie żywym słowie twórczym”⁸. Bardzo często postrzegany jest jako „polihistoryk, zapamiętały filolog, encyklopedysta-kolekcjoner”, a nie teoretyk literatury⁹. Żaneta Nalewajk zauważa, że „wyjątkowość myślenia teoretycznego” Krzyżanowskiego polega na skłonności do refleksji metateoretycznej, autonomicznego postrzegania dzieła literackiego oraz uznawania charakteru przedmiotu badań humanistycznych za jednorodne i niepowtarzalne, przy czym ich „elementy i funkcje mogą być komponentami wielu utworów”¹⁰. Krzyżanowski twierdził, iż zmiany historycznoliterackie dzieła można dostrzec, badając podobieństwa, a poprzez takie działanie wychwycić różnice. W podejściu tym istotne było przebadanie jak największej liczby tekstów oraz wielu kontekstów¹¹.

Krzyżanowski był zwolennikiem pluralizmu metodologicznego, przy czym najchętniej posługiwał się metodą filologiczno-historyczną, traktując ją jako „punkt wyjścia do analizy [...], syntezy lub systematyki o charakterze komparatystycznym”¹². Opowiadał się za rozpoznawaniem związków genetycznych między zjawiskami, przy czym uważał, iż podobieństwa między nimi mogą być „rezultatem oddziaływania czynników innych niż wspólne pochodzenie [...]”. Sumienna systematyka koncentruje się na wykrywaniu ogniw zaginionych¹³,

⁶ T. Kostkiewiczowa, *Historia literatury w przebudowie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 43.

⁷ Ż. Nalewajk, *Historia literatury...*, s. 29.

⁸ K. Wyka, *Krzyżanowski Julian*, [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000, s. 331.

⁹ Ż. Nalewajk, *Historia literatury...*, s. 34.

¹⁰ Tamże, s. 35.

¹¹ Tamże, s. 36.

¹² Tamże, s. 37.

¹³ J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, s. 30.

a po ich ustaleniu zmierza do ukontekstowania i opisu genetycznego¹⁴. Systematykę określał metaforycznym mianem drzewa, które sięga korzeniami czasów najodleglejszych, wierzchołkiem zaś dotyka zjawisk najbardziej współczesnych, przez co staje się idealną historią literatury¹⁵.

Swoje poglądy na literaturę oraz sposoby jej naukowego badania wyłożył w dziele *Nauka o literaturze* (1966, wyd. 2 uzup. 1969), a także w zarysie popularnym *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich* (1972)¹⁶.

Pracę nad syntetycznym konceptem historii literatury polskiej rozpoczął jeszcze przed II wojną światową. W 1938 roku wydał książkę poświęconą zagadnieniom literatury polskiej od czasów średniowiecznych po barok (*Od średniowiecza po barok*). Kontynuację rozpoczętego dzieła stanowiły *Dzieje literatury polskiej*, wydane w 1969 roku. Autor przedstawił w nim rozwój piśmiennictwa polskiego w porządku chronologicznym od czasów najdawniejszych, to jest od średniowiecza, po okres międzywojenny. Książka ma charakter opracowania historycznoliterackiego. Od lat pozostaje cenionym podręcznikiem dla studentów filologii polskiej, ale także zajmującą lekturą dla wszystkich zainteresowanych historią literatury polskiej.

Język, którym posługuje się Krzyżanowski w *Dziejach* oraz w innych książkach, cechuje przenikliwość intelektualna połączona z artyzmem przekazu. Autor w sposób swobodny, a zarazem kunsztowny, rozwija interpretacje istotnych zjawisk literackohistorycznych lub roztrząsa problem, nie ukrywając przy tym subiektywności przyjętego punktu widzenia. Tak o tajnych wykładach prowadzonych w czasie wojny przez Mistrza pisze Jerzy Pelc:

W tej gawędzie raczej niż wykładzie wyrażały się jego osobiste sympatie i antypatie, przewijały złośliwości i uszczypliwości, a język miał cięty i ani chciał, ani umiał się miarkować [...] nie gardził plotką, nie kierował się zasadą „de mortuis nihil nisi bene”, nie było w jego opowiadaniach ludzi ani dzieł umarłych. Nie wprowadzał nas do pantonu wiedzy ani nie odprawiał *missa solennis*¹⁷.

Pelc zwraca także uwagę na inny przymiot pisarstwa Krzyżanowskiego, na elementy semiotyczne, które stanowią „emanację myśli, uczuć oraz idei w słowach”¹⁸, na funkcje pragmatyczne, kiedy „pokazywał, jak czynniki społeczne i kulturowe kształtują postawę krytyka czy historyka literatury względem opisywanych i ocenianych dzieł, a pisarza – względem artystycznie przetwarzanych zdarzeń, rzeczy i zjawisk” oraz na relacje semantyczne tekst – rzeczywistość, komentarz rzeczowy i słownikowy, kontakt literatury z życiem:

¹⁴ Zob. tamże, s. 41.

¹⁵ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury...*, s. 31.

¹⁶ K. Wyka, *Krzyżanowski Julian*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas, Warszawa 1984, s. 528.

¹⁷ J. Pelc, *Mistrz – o Julianie Krzyżanowskim*, [w:] tegoż, *Wizerunki i wspomnienia*, Warszawa 1994, s. 271.

¹⁸ Tamże, s. 277–278.

[Krzyżanowski] Jak mało który historyk piśmiennictwa [...] uwzględnił [...] wszystkie elementy procesu porozumiewania się, niekiedy przedstawiane w semiotyce obrazowo w postaci schematu zwanego czworokątem semiotycznym, którego wierzchołkami są nadawca, znak, odbiorca i to, do czego znak się odnosi, a w wypadku nauki o literaturze autor, dzieło, czytelnik i rzeczywistość¹⁹.

Wszystkie przytoczone powyżej słowa odnieść można także do jego *Dziejów literatury polskiej*. W tekstach tejże książki nie dominują cechy stylu naukowego. Wiele w nich wyrażen charakterystycznych dla stylu potocznego, często nacechowanych emocjonalnie: o Deotymie wyraża się „wieszczka-grafomanka”²⁰, „mizdrząca się poetesa”²¹; pożyczek inno stylowych: „tkan tematyczna”²²; potoczizmów: „w toku tych zapasów”²³, „zapuszczać korzenie”, „nie łągał i nie zatajał prawdy”²⁴; archaizmów: „tedy”, „męża wnuki Kazimierzowej, Jadwigi”²⁵, „proces ten [...], jał zataczać kręgi rozleglejsze”²⁶, i środków apelujących do wyobraźni odbiorcy: „Chrobry wywalczył wielkość Polski, linię jego zagubił popędliwością Śmiały, zadaniem Krzywoustego był powrót na zwycięskie szlaki wielkiego pradziada”²⁷. Znajdujemy także liczne konstrukcje metaforyczne przypominające stopniem wyrazistości środki ekspresji artystycznej, na przykład „krzepcy epigoni”²⁸, czy też zleksykalizowane przenośnie mowy potocznej: „Wyszukana szata językowa, utkana z przeróżnych subtelności”²⁹, „Literatura pozytywistyczna nie była wdzięcznym polem dla kwiatów poezji”³⁰. Minimalne jest natomiast nasycenie treści *Dziejów* terminami, a ich znaczenie autor objaśnia prostym, potocznym językiem.

Struktura składniowa tekstów natomiast bardziej zbliżona jest do stylu naukowego ze względu na przewagę zdań złożonych, hipotaktycznych. Niektóre z nich mają formę klasycznych okresów, a ich wyrazistość wzmocniona jest często przez antytezę³¹. Posiadają jednak tak przejrzystą budowę, iż ich wyrazistość jest zrozumiała dla przeciętnego odbiorcy. Przykładem może być zdanie odnoszące się do dzieła Wincentego Kadłubka:

¹⁹ Tamże.

²⁰ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979, s. 365.

²¹ Tamże, s. 369.

²² Tamże, s. 21.

²³ Tamże, s. 6.

²⁴ Tamże, s. 9.

²⁵ Tamże, s. 6.

²⁶ Tamże, s. 9.

²⁷ Tamże, s. 10.

²⁸ Tamże, s. 391.

²⁹ Tamże, s. 10.

³⁰ Tamże, s. 363.

³¹ D. Buttler, *O stylu naukowym profesora Juliana Krzyżanowskiego*, [w:] *Ignis ardens. Julian Krzyżanowski człowiek i uczony. W stulecie urodzin*, red. M. Bokszczański, Warszawa 1993, s. 226–227.

[...] wiadomości historyczne jego *Kroniki polskiej* tak dalece posunęły się na plan dalszy, że dzieło to poczytano – niesłusznie zresztą – za encyklopedyczny zarys wychowania. Nie ustalanie faktów, lecz ich oświeclanie według zasad moralnych ku zbudowaniu czytelnika – oto zadanie, które pobożny biskup sobie postawił i które rozwiązywał zgodnie ze swymi założeniami, to znaczy niedokładnie i stronniczo, tak że wartość historyczna jego pracy jest bardzo nikła. Mimo to – w przeciwieństwie do mało znanego Galla – kronika Kadłubka cieszyła się ogromną popularnością, stała się nawet podręcznikiem uniwersyteckim³².

Częstym zabiegiem stosowanym przez Mistrza jest słowny dowcip – zjadliwy, ale niezmiernie dyskretny, oparty na asocjacyjnych możliwościach słów, np.: „drobnorealistyczne odtwarzanie życia”³³, „drewniana alegoria Świętochowskiego”³⁴.

Danuta Buttler zauważa, iż: „w indywidualnym zasobie słownym profesora Krzyżanowskiego «osadzały się» jak gdyby pod wpływem jego zainteresowań naukowych, ciągłego kontaktu z tekstami minionych epok, wyrazy należące do bardzo różnych chronologicznie warstw leksyki”³⁵. Należą do nich na przykład słowa: *odpoznać* ‘rozpoznać’, *kwadrować z czym* ‘harmonizować, zgadzać się’, *tkań*, *narabiać* ‘uzupełniać’, *oblędny* ‘doprowadzający do zbłądzenia’, *pójść skąd* ‘wywodzić się, brać początek’, *prawić* ‘opowiadać’³⁶.

Obecnie dostępnych jest wiele prac dotyczących historii polskiej literatury, jednak dzieło Krzyżanowskiego nadal ma swoich wiernych czytelników, ponieważ nie jest tylko podręcznikiem pełnym faktów, dat i tytułów. Autor bardzo ciekawie snuje opowieść o rozwoju polskiej literatury, charakteryzuje i uwypatnia jej cechy szczególne, nawiązując przy tym do różnych rodzajów sztuk, wyjaśnia konteksty obyczajowe w sposób zrozumiały nawet dla laika w dziedzinie literaturoznawstwa, bez wszelkiej sztywności i przenaukowienia. Walory te wpisują w dzisiejszej perspektywie *Dzieje literatury polskiej* Krzyżanowskiego w orientację narratologiczną w humanistyce, która stała się hegemonem na forum teorii³⁷. Oto przykład – kilka zdań o ludowości i twórczości Teofila Lenartowicza oraz Władysława Syrokomli:

Literatura, jak gdyby na potwierdzenie obserwacji powieściopisarskich, skupiała się przeważnie w miastach, jakkolwiek zdarzali się jeszcze pisarze mieszkający w swoich majątkach, tworzyli ją bowiem przedstawiciele formującej się inteligencji. Byli oni jednak bardzo mocno związani z tradycjami wiejskimi i znajomość ich przekształcali zazwyczaj w kult ludowości. Wyrazem tego było zastąpienie tytułu „barda” swojskim „lirnikiem”; stąd dwu najpopularniejszych poetów krajowych, Lenartowicza i Syrokomlę, zwano pierwszego „lirnikiem mazowieckim”, a drugiego „lirnikiem litewskim”³⁸.

³² J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury...*, s. 10.

³³ Tamże, s. 373.

³⁴ Tamże, 380.

³⁵ D. Buttler, *O stylu naukowym...*, s. 328.

³⁶ Tamże, s. 328–329.

³⁷ A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 43.

³⁸ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury...*, s. 351.

Książka cechuje się ułożoną w sposób syntetyczny treścią opisywaną z wielkim znawstwem, ale i swadą. Przedstawia problemy najistotniejsze dla podejmowanego w pracy tematu. Krzyżanowski przejrzysto charakteryzuje te utwory i momenty w historii literatury polskiej, które miały najistotniejsze znaczenie dla kształtowania się naszego narodowego piśmiennictwa. Dzięki temu czytelnicy mogą uświadomić sobie, jak istotna w danym okresie dziejowym państwa była literatura polska.

Praca podzielona jest na osiem koherentnie wyodrębnionych rozdziałów, które z kolei zawierają kilku- lub kilkunastopunktowe podrozdziały. Występuje tradycyjny podział na epoki, biorące nazwy od dominujących prądów literackich, przy czym w ich charakterystyce zauważalna jest teoria przemienności prądów romantycznych i klasycznych – stale obecnych, lecz w kolejnych epokach dominujących lub tracących na pozycji. Podział ten przyjęto nazywać sinusoidą Krzyżanowskiego lub „falową” teorią przemienności³⁹. Średniowieczu, pod nagłówkiem *Alegoryzm średniowieczny* poświęcono 24 strony, okres renesansu zatytułowany *Humanizm renesansowy* omówiony został na 74 stronach, barok natomiast w rozdziale *Literatura barokowa* na 56, następny – *Literatura wieku Oświecenia* – na 59, z kolei najszerszej omówiony *Romantyzm polski* na 128, dalej *Pozytywizm* na 94, przedostatni rozdział *Neoromantyzm* na 107, ostatni poświęcony literaturze międzywojnia i współczesnej autorowi na 96 stronach. Pracę zamyka skrót całokształtu dokonań oraz dorobku artystyczno-ideowego polszczyzny, pod sugestywnym romantycznie nagłówkiem *Ksiąg literackich narodu polskiego*, zawarty na 6 stronach.

Podział treści zaproponowany przez autora pozwala na przyjrzenie się przemianom, jakie zachodziły w literaturze polskiej, przestudiowanie, jak rozwijała się na ziemiach polskich kultura piśmiennicza, przeanalizowanie, w jakim kierunku podążała, rozpatrzenia się, czy była kumulatywna z literaturą europejską i światową.

Zdaniem Krzyżanowskiego, literatura polska była naturalnie i bezwarunkowo powiązana z sytuacją polityczną i społeczną państwa oraz narodu polskiego, co wyraził między innymi w rozdziale o romantyzmie polskim, rozważając zagadnienie polskiego mesjanizmu:

Graniczące ze zwyrodnieniem przejawy mesjanizmu wywodzą się z niekorzystnego faktu, iż romantyzm polski rozwijał się na emigracji. Im dłużej mianowicie emigracja trwała, tym wyraźniej zaznaczało się jej oderwanie od pnia macierzystego, od życia narodu, od jego codziennego języka w sensie dosłownym i przenośnym tego wyrazu. Literatura jej odbijała to zjawisko bardzo wymownie, skazana bowiem na czerpanie z obcej ziemi, tonęła w przeróżnych abstrakcjach, nie kontrolowanych przez rzeczywistość – obojętna, czy abstrakcjami tymi były mistyczne spekulacje na temat przyszłości, czy równie jałowe grzebanie się w przeszłości. I jedno, i drugie było ucieczką od podstawowych zagadnień teraźniejszości, którą rozumiano coraz to mniej i w której orientowano się coraz słabiej.

³⁹ Tenże, *Nauka o literaturze*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1984, s. 334.

A bezlitosnemu temu procesowi podlegali nie tylko poeci niższego lotu, ale również geniusze, którzy, jak Mickiewicz, odchodzili od twórczości lub, jak Słowacki, gubili się na obłądnych szlakach marzenia. [...] literacka produkcja krajowa miała charakter całkowicie różny. [...] pisarze krajowi w wielonurtowym prądzie romantycznym reagowali przede wszystkim na te składniki, które u pisarzy emigracyjnych nie dochodziły do głosu, jego składniki społeczne⁴⁰.

Istotny wpływ miały także czynniki rozwoju ekonomicznego. Kontynuując rozważania nad polską literaturą romantyczną, zauważa, iż kwestie społeczne poruszano w wymiarze zagadnień życia chłopów, natomiast w nieznacznym tylko w odniesieniu do robotników. Wynikało to nie z braku zainteresowania kwestią robotników, lecz ze znikomego rozwoju przemysłu na ziemiach polskich. Ponadto spostrzega, że w utworach o życiu chłopów występuje zazwyczaj chłop białoruski lub ukraiński, natomiast chłop z ziem rdzennie polskich był przedmiotem opisów pod kątem naukowym, etnograficznym, a nie literackim i „powoli tylko zdobywał sobie literackie prawo obywatelstwa”⁴¹.

Czynnikiem wpływającym na obraz chłopą w literaturze było także pochodzenie społeczne samych pisarzy, którzy w większości wywodzili się ze środowiska szlacheckiego, oraz dotkliwe doświadczenia historyczne, dowodzące, iż masy chłopskie nie miały jeszcze „dostatecznie uświadomionego poczucia narodowego”⁴².

Zdaniem Krzyżanowskiego, inaczej wyglądała sytuacja literatury w okresie pozytywizmu, kiedy to pomimo podziału ziem polskich pomiędzy zaborców: „kultura umysłowa i polityczna [...] była w całej Polsce jednolita, [...] mimo pozornych różnic między Krakowem a Warszawą w obydwu tych ośrodkach te same zagadnienia, w każdym z nich rozwiązywane – w zależności od warunków miejscowych – inaczej, ale w sposób analogiczny. To samo powiedzieć trzeba o ośrodkach emigracyjnych [...]”⁴³. Pozytywizm miał bowiem w Polsce mocne podwaliny w publicystyce, która fakt jego pojawienia się zapowiadała kilkanaście lat wcześniej⁴⁴.

Historia literatury dla Krzyżanowskiego nie była „galerią szacownych, ale martwych eksperymentów”. Porusza się po niej często bez zachowania „salonowych, nieskazitelných manier”, czego przykładem są liczne autorskie osądy dzieł i ich twórców, na przykład Deotymie przydał epitet „grafomanki warszawskiej”⁴⁵.

Zdzisław Libera charakteryzuje jego ujęcie literatury polskiej jako traktowane w „kategoriach wartości artystycznych”, „wyzwolonej z tradycji narzuconej przez pozytywizm”, ukazanej w „skali europejskiej”, wyjaśniającej jej osiągnię-

⁴⁰ Tenże, *Dzieje literatury...*, s. 241.

⁴¹ Tamże, s. 242.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 401.

⁴⁴ Tamże, s. 400.

⁴⁵ J. Pelc, *Mistrz – o Julianie Krzyżanowskim*, s. 10.

cia „zarówno w dziedzinie myśli, jak też w dziedzinie sztuki”⁴⁶. Natomiast o jego warsztacie naukowo-pisarskim pisze, że cechuje się „dużym poczuciem odpowiedzialności naukowej [...] wnika głęboko w omawiane dzieło i rozpatruje je wszechstronnie”⁴⁷.

Przedstawiona w *Dziejach* historia literatury polskiej pisana jest bez nacisku na jej rolę dydaktyczną. Autor zwraca natomiast uwagę na jej funkcję estetyczną, odmienność i odrębność od literatur innych krajów. Traktuje literaturę polską jako przyswajającą i wydobywającą z literatury europejskiej nowe, odrębne właściwości, a także wyrastającą z niej i wpisującą się w nią.

W opisie literatury polskiej stosowanym przez Krzyżanowskiego nie zauważa się skłonności do popularyzowania jakiejś wybranej ideologii politycznej czy społecznej. Można natomiast określić *Dzieje* jako utwór pisany z subiektywnego, autokrytycznego punktu widzenia i osądu, wynikającego często z własnych zainteresowań, upodobań, zamiłowania. W *Księgach literackich narodu polskiego* formułuje swoją wizję literatury polskiej: „literatura polska, odtwarzając te wszystkie stadia, które znamy z innych literatur, różni się od nich tym, że nad sprawy życia jednostkowego wynosi zagadnienia życia zbiorowego, politycznego i społecznego. A w ten sposób okazuje się ona literaturą przyszłości”⁴⁸. Czesław Hernas wyraża pogląd, iż Krzyżanowski dokonał oceny literatury polskiej, wypowiadając się „w imieniu własnego «ja» uformowanego przez czas, historię, emocje i gusty pokoleniowe”⁴⁹, które określił jako „system gustów postneoromantyczny a przedgombrowiczowski”⁵⁰.

Stanisław Pigoń porównał Krzyżanowskiego do ptaka „o bogatym upierzeniu, o śmigłych skrzydłach, ale i szponiastym i o zapalczywym dziobie”, natomiast Ryszard Wojciechowski wypowiedział się, iż „spoglądał na literaturę z lotu ptaka”. Takie są również jego *Dzieje literatury polskiej* – nasycone bogactwem ujęcia złożoności problemów, pełne bystrych, wartkich opisów oraz ciętych, zdecydowanych opinii i ocen.

Walorem książki wartym podkreślenia jest bardzo obszerna bibliografia, oddzielnie opracowana do każdego z rozdziałów, zawierająca najważniejsze wydania zbiorowe, wybory tekstów oraz edycje komentowane. Autor pomija natomiast pierwodruki, które zazwyczaj cytowane są w treści książki.

Tekst *Dziejów* został udokumentowany osiemdziesięcioma ilustracjami, dobranymi z wyraźną dbałością i pieczołowitością. Staranna, choć czarno-biała szata graficzna sprawia, że książkę czyta się z wielką przyjemnością.

⁴⁶ Z. Libera, *Nad bibliografią prac Juliana Krzyżanowskiego*, [w:] *Dzieło Juliana Krzyżanowskiego. Bibliografia prac 1913–1962*, oprac. Z. Świdwińska-Krzyżanowska, *Okres 1963–1973* dopełniła M. Bokszczanin, Warszawa 1973, s. 13.

⁴⁷ Tamże, s. 20–21.

⁴⁸ J. Krzyżanowski, *Księgi literackie narodu polskiego*, [w:] tegoż, *Dzieje literatury...*, s. 697.

⁴⁹ Cz. Hernas, *Na własnym szancku*, [w:] *Ignis ardens...*, s. 43.

⁵⁰ Tamże.

Doskonałym dopełnieniem staje się także umieszczony w zakończeniu *Indeks*, zawierający alfabetycznie ułożone nazwiska autorów, tytuły omawianych dzieł i nazwy rzeczowe występujące w tomie. Dzięki temu odbiorca jest w stanie łatwo odszukać w tekście potrzebną informację.

Nie można również pominąć solidności w oprawie książki, za sprawą której jest ona woluminem pozwalającym użytkować się przez wiele lat, a nie – jak mnóstwo współcześnie wydawanych pozycji – „rozpada się” w trakcie pierwszego zetknięcia się czytelnika z pozycją wydawniczą.

Dzieje literatury polskiej Krzyżanowskiego, to dzieło które w łatwy sposób szereguje wiedzę z zakresu dziejów literatury polskiej. Przykład pracy naukowej, do której wraca się nie tylko w celu poszukiwania czy usystematyzowania wiedzy, ale i dla przyjemności, albowiem książka jest „iście gdańska, mocna i zgrabna, z głębokimi i pakownymi półkami, celnie i po gospodarsku uporządkowana, choć nie ze wszystkim bodaj gładka i dopoliturowana, aby już nie rzecz wręcz *dolizana*”⁵¹. Dlatego też zapewne wszystkie egzemplarze dotychczasowych wydań nie musiały długo czekać na nabywców.

Pomimo ogłoszenia w latach dziewięćdziesiątych przez Francisca Fukuyamę pracy *Koniec historii* oraz licznych zwrotów literaturoznawczych, praca Krzyżanowskiego nie traci walorów dzieła, którego celem jest przedstawienie historii literatury obejmującej swym zasięgiem wszystkie działy literaturoznawstwa.

Bibliografia

- Burzyńska A., *Kariera narracji. O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.
- Buttler D., *O stylu naukowym profesora Juliana Krzyżanowskiego*, [w:] *Ignis ardens. Julian Krzyżanowski człowiek i uczony. W stulecie urodzin*, red. M. Bokszczanin, Warszawa 1993.
- Dorosz B., *Krzyżanowski Julian*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury, słownik bibliograficzny*, t. 4: K, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 1996.
- Encyklopedia szkolna. Literatura i nauka o języku*, red. A.Z. Makowiecki, B. Kryda, G. Leszczyński i in., Warszawa 1995.
- Encyklopedia szkolna WSiP. Literatura. Wiedza o kulturze*, red. A.Z. Makowiecki, Warszawa 2006.
- Kostkiewiczowa T., *Historia literatury w przebudowie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2.
- Krzyżanowski J., *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1979.

⁵¹ T. Ulewicz, *Julian Krzyżanowski – syntetyk dziejów literackich polszczyzny*, [w:] *Ignis ardens...*, s. 122.

- Krzyżanowski J., *Nauka o literaturze*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1984.
- Krzyżanowski. *Spojrzenie po latach*, red. Ł. Książyk, M. Nabiałek, Warszawa 2013.
- Libera Z., *Nad bibliografią prac Juliana Krzyżanowskiego*, [w:] *Dzieło Juliana Krzyżanowskiego. Bibliografia prac 1913–1962*, oprac. Z. Świdwińska-Krzyżanowska, *Okres 1963–1973* dopełniła M. Bokszczanin, Warszawa 1973.
- Pelc J., *Mistrz – o Julianie Krzyżanowskim*, [w:] tegoż, *Wizerunki i wspomnienia*, Warszawa 1994.
- Wyka K., *Krzyżanowski Julian*, [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000.
- Wyka K., *Krzyżanowski Julian*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas, Warszawa 1984.
- <http://rcin.org.pl/dlibra/docmetadata?id=52692&from=publication> [dostęp: 21.05.2015].

Juliana Krzyżanowskiego *Dzieje literatury polskiej*

Streszczenie

Artykuł przywołuje, w czterdziestą rocznicę śmierci, najważniejsze dzieło jednego z najwybitniejszych historyków literatury polskiej w XX wieku – Juliana Krzyżanowskiego.

Przemyślenia koncentrują się na pracy *Dzieje literatury polskiej*, która łączy w sobie uczoność historyka z rozmachem komparatysty oraz stanowi kompendium wiedzy na temat literatury polskiej od średniowiecza po dwudziestolecie międzywojenne.

Przypomina działania Profesora w dziedzinie polonistki i folklorystyki.

Słowa kluczowe: literatura polska, historia, komparatystyka.

Julian Krzyżanowski's *Dzieje literatury polskiej*

Summary

The following academic article is due to imply and remind, in the fortieth anniversary of his death, the most significant piece of work of the most eminent and distinguished historian of modern literature in the XX century, Julian Krzyżanowski.

The thorough contemplations put emphasis on the oeuvre, that merges the historian's lore to his tremendous spirit of a comparatist. Moreover, as such, the work would constitute a compendium of Polish Literature since the Medieval times up till contemporary.

It is firmly believed, that the Historian's (the Master's) efforts undertaken in the field of Polish studies and the study of folklore are appropriate to mention furthermore.

Keywords: Polish Literature, History, comparative studies.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.15>

Tomasz FLORCZYK

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Zniewolenie jednostki w świecie systemów. Relacje: człowiek–mechanizmy niewoli w tekstach Kazika Staszewskiego z płyty *Oddalenie*

Celem niniejszego artykułu jest próba przybliżenia zapomnianej nieco płyty *Oddalenie* Kazika Staszewskiego, nagranej w jednym z jego artystycznych wcieleń – pod szyldem „Kazik”. Tematem przewodnim nagranych i wydanych przed dwudziestu laty albumów jest uwikłanie człowieka w różnego rodzaju zniewolenia, stosunek jednostki ludzkiej do takich obszarów życia – począwszy od prywatnych obsesji aż po globalną politykę – które kreują mechanizmy niewoli.

Przypomnienie sylwetki jednego z najbardziej znanych twórców rodzimej muzyki rockowej i okolorockowej wydaje się niekonieczne, przede wszystkim ze względu na ogromną popularność twórcy: ten wywodzący się z zamkniętego niegdyś kręgu punk rocka artysta, siłą wdarł się nie tylko na estradę polskiej piosenki, ale również „na salony” – bywa zapraszany, jako ekspert w wielu dziedzinach życia i swoisty autorytet, do programów telewizyjnych, prasy, portali internetowych. Najprostszym eksperymentem, który pozwala na uświadomienie skali masowości jego odbioru, jest próba wpisania nazwiska do wyszukiwarki internetowej google.com z dowolnym hasłem będącym w centrum zainteresowania opinii publicznej. Hasło „Kazik Staszewski polityka” jako pierwsze rekordy wyświetla artykuły *Kazik Staszewski odsłania kulisy negocjacji z Korwin-Mikkem* w portalu wpolityce.pl, *Kazik Staszewski chwali Lecha Kaczyńskiego* na stronie „Faktu”, *Państwo jak złodziej; PO i PiS jak mafia* – to portal „natemat.pl”, potem mamy „youtubowy” wywiad o polityce, następnie tekst *Niegłosowanie nie odbiera mi prawa do komentowania*, czyli wywiad dla TVN24, potem cytaty tekstów piosenek umieszczone na wikiquote.com, a kolejne wyniki odsyłają nas do takich mediów, jak portale „Polityki”, „Gazety Wyborczej”,

„Polska Times”, „Newsweek”...¹ I to wszystko na pierwszej jedynie stronie z wynikami! Próba kolejna – wpisanie samego imienia twórcy łącznie z hasłem „religia” – skończy się podobnym efektem, z tym że teraz rezultat jest jeszcze ciekawszy. Wśród pierwszych wyników znajdziemy link zarówno do ateistycznego portalu racjonalista.pl, w którym Mariusz Agnosiewicz w ciekawym, choć niepozbawionym błędów artykule, *Kult światopoglądowo zaangażowany śledzi „drogę duchowej przemiany” Staszewskiego od żarliwego zaangażowania w chrześcijaństwo bliskie Świadkom Jehowy, poprzez agnostycyzm, aż po deklarowany ateizm*. Ale już za chwilę pojawi się katolicki portal fronda.pl, który wybiórczo cytując Kazika z wywiadu udzielonego Robertowi Mazurkowi do tygodnika „W Sieci”, tytułuje tekst *Kazika pochwałą wierności małżeńskiej, tradycyjnej rodziny i „dziadostwa”*. Zarówno racjonalistyczny portal z ambicjami, jak i chcące być traktowane jako awangarda tradycyjnego katolicyzmu pismo „Frona”, wyraźnie potrzebują Kazika do prezentacji swoich poglądów. A pomiędzy nimi – jakby celowo na potwierdzenie naszej tezy – artykuł w nieateistycznym, ale i niekatolickim portalu chrześcijaństwa zreformowanego gdansk.reformacja.pl – *Bóg i religia w piosenkach Kultu i Kazika*².

Mimo to ważnym wydaje się bliższe przyjrzenie się intelektualnym, czasem celowo upraszczanym do poziomu języka tekściarstwa piosenkowego, poglądom Kazika, zarówno dzisiejszym (choć coraz trudniej nie dostrzegać w nich językowego i twórczego impasu, mimo ewidentnych powrotów formy), jak i tym niegdysiejszym, które – choć publicystycznie przywiązane do czasu powstania – zdają się, dzięki anegdocie, *storytellingowi*, paraboliczności, nie tracić na wartości. Dwa wydarzenia – dwudziestolecie jednej z najbardziej oryginalnych płyt w dorobku artysty³ i wydanie książki, która bywa reklamowana jako „autobiografia”, w rzeczywistości będąc wywiadem-rzeką⁴ – są doskonałą okazją, żeby przyrzeć się jeszcze raz temu frapującemu fragmentowi jego twórczości.

Najpierw jednak należy dla porządku krótko opisać różne ścieżki działalności Kazimierza Staszewskiego; jest to o tyle trudne, że od pewnego momentu (niemal od 1990 roku) rozwijają się one równolegle, niezależnie od siebie, ale pozostając w pewnym stopniu we wzajemnym związku. Nie czas tu i miejsce na przedstawianie historii myśli muzyczno-społecznej Staszewskiego, ale mały rys historyczny może być pomocny. „Kariera” Kazika rozpoczęła się w roku 1979 w zespole Poland, który, bardzo krótko, w roku 1981 występował pod nazwą Novelty Poland, by ostatecznie w roku 1982 przekształcić się w Kult, grający – praktycznie nieprzerwanie – do dziś, czyli już 33 lata. W 1990 roku nastąpiła pierwsza próba skonfrontowania Kazimierza Staszewskiego z rapem, zaczął on nagrywać płyty solowe jako „Kazik” (pierwsza z nich ukazała się w roku 1991).

¹ Źródło: https://www.google.pl/?gws_rd=ssl#q=kazik+staszewski+polityka [dostęp: 25.10.2015].

² Źródło: https://www.google.pl/?gws_rd=ssl#q=kazik+religia [dostęp: 25.10.2015].

³ Kazik, *Oddalenie*, SP Records, 1995.

⁴ R. Księżyk, K. Staszewski, *Idę tam, gdzie idę. Autobiografia*, Warszawa 2015.

Zupełnie niespodziewaną odsłoną tegoż stał się w 1991 roku zespół Kazik Na Żywo, czyli *rapcore*'owe wcielenie wokalisty i towarzyszących mu muzyków. Kolejne, ale nie mniej ważne fragmenty twórczości, to płyty nagrane jako Kazik Staszewski – trylogia z *coverami*, najpierw Kurta Weila, potem Toma Waitsa, i na koniec Kazimierza Grześkowiaka i jego Silnej Grupy pod Wezwaniem (2001, 2003 i 2008, ta ostatnia pod szyldem „Silny Kazik pod Wezwaniem”). Dodatkowo pojawiły się zupełnie nowe grupy – założony przez przyjaciela i menedżera Kazika, Piotra Wieteskę, Buldog (2004), w którym Staszewski podjął się na jedną płytę i szereg koncertów roli wokalisty i tekściarza oraz Kazik & Mazzol Arythmic Perfection nagrany z muzykami z bydgoskiego Klubu „Mózg” (1996). Kolejny poboczny projekt, który na szersze wody wypłynął dzięki nazwisku Kazika to El Dupa (zespół występujący pod różnymi, bardziej cenzuralnymi wersjami tej nazwy – okolice roku 2000). No i wreszcie najnowsze wcielenie Kazimierza Staszewskiego, czyli Kazik i Kwartet Pro Forma, który wydawał się tworem jednorazowym, a – jak dziś twierdzi artysta – jest dla niego drugi w kolejności po Kulcie. A nie wolno też zapomnieć o ważnym efemerycznym zjawisku, jakim był projekt Yugoton, bo wśród trzech utworów firmowanych nazwą Kazik & Yugoton (2001), znalazł się przynajmniej jeden bardzo ważny przebój – *Malcziki*, oraz o kolejnej efemerydzie, ubiegłorocznym przedsięwzięciu Zuch Kazik (2014) z utworami peerelowskimi w prześmiewczym wykonaniu⁵.

Płyta, którą zajmuję się w swoich rozważaniach, to trzeci album wydany pod szyldem „Kazik”, pierwsza natomiast, w której twórca był odpowiedzialny za całokształt muzyki i tekstów, pomimo adnotacji na okładce o współautorstwie Olafa Deriglasoffa i Adama Bielaka (to zresztą jedna i ta sama osoba), które dotyczy jednak tylko pojedynczych wersji dwóch utworów, oraz Marka Twaina (szerzej napiszę o tym poniżej). Ta właśnie spójność autorska płyty powoduje, że album wolno nam traktować jako nierozzerwalną całość. W tekstach mamy do czynienia z niezauważonym przez krytyków i recenzentów bardzo konsekwentnie budowanym całościowym obrazem świata. Chyba tylko Wojciech Staszewski w publikowanym w „Gazecie Wyborczej” artykule napisał, że „to opowieść o bezradności człowieka wobec systemu”⁶. To trafne podsumowanie całości, nawet jeśli założymy, że skonwencjonalizowane przez środowiska punkowe słowo „system” w 1995 roku nie miało już tak ważnego wydźwięku. Ale *Oddalenie* to z całą pewnością płyta, która w całości składa się na obraz jednostki poddanej różnym „panom”, znajdujące się w nieoczywistych czasem sytuacjach.

Uważnemu odbiorcy muzyki popularnej nasunie się w tym momencie pytanie o to, czy wolno nam traktować *Oddalenie* jako album koncepcyjny. Wydaje się to pomysłem nieco ryzykownym, choć warto chyba i taką ewentualność założyć.

Najprostsza i najoczywistsza definicja, wyczytana choćby w angielskiej, niemieckiej czy polskiej Wikipedii określa *concept album* jako płytę, w której

⁵ Szczegóły w: Kazimierz Staszewski. *Kalendarium życia i twórczości*, tamże, s. 421–427.

⁶ Informację podaje za: L. Gnoiński, *Kult Kazika*, Poznań 2000, s. 104.

wszystkie utwory stanowią jedną, nierozzerwalną całość, powiązane są ze sobą wspólnym tematem⁷. Co prawda w artykule *Cykle rockowe. Concept album i formy pokrewne* Marcin Rychlewski zauważa, że brak jednej zadowalającej definicji *concept albumu*, sprawia, że krytycy i teoretycy posługują się raczej intuicyjnym nazwaniem gatunku⁸. Rychlewski proponuje swoją definicję, ale – co ciekawe – bardzo wyraźnie ogranicza pojęcie albumu koncepcyjnego wyłącznie do „dojrzałego art rocka, datowanego od końca lat 60”⁹.

Rychlewski nie jest w swoim zdaniu odosobniony: podobną, choć nie tak radykalną, tezę stawia Radosław Marcinkiewicz w szkicu *Unisono czy na pomieszczone języki?*, próbując definiować *concept album* w kontekście powiązanych gatunkowo „suity rockowej” i „rock opery”¹⁰. W innym tekście Piotr Chlebowski, przyglądając się zjawisku, już na wstępie artykułu zapowiada, że będzie się odnosił wyłącznie do rocka progresywnego, pomijając inne jego gatunki¹¹.

Na szczęście opinia publiczna nie jest tak zamknięta na rozszerzenia praktyk w ramach gatunków, co otwiera pole do dywagacji na temat koncepcyjności albumów również innych gatunkowo. Przede wszystkim, pobieżne przejrzenie kilku mniej lub bardziej oficjalnych internetowych rankingów „*concept albumów* wszechczasów” pozwala zauważyć, że rock progresywny wcale nie jest jedynym gatunkiem, który występuje w zestawieniach. Dla przykładu – najbardziej chyba wiarygodne zestawienie sporządzone na podstawie opinii „jedynego pisma rockowego w Polsce”, miesięcznika „Teraz Rock”, umieszcza w pierwszej dziesiątce (obok Pink Floyd, Genesis, czy Marillion) także punkrockowy Green Day z płytą *American Idiot*, klasycznie heavymetalowy Queensryche z płytą *Operation: Mindcrime*, czy alternatywny The Mars Volta z albumem *DeLoused In The Comatorium*¹². Na forum fanów muzyki rockowej rockmetalshop.pl pojawia się wśród głosów fanów choćby dethmetalowy Nocturnus i jego płyta *The Key*¹³, a na prywatnych blogach słuchaczy na przykład płyty Ophet (trash metal), elektroniczno-rapowy The Streets, punkowo-alternatywny Smas-

⁷ Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Album_koncepcyjny [dostęp: 25.10.2015]; https://en.wikipedia.org/wiki/Concept_album [dostęp: 25.10.2015]; <https://de.wikipedia.org/wiki/Konzeptalbum> [dostęp: 25.10.2015].

⁸ M. Rychlewski, *Concept album i formy pokrewne* [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Dębska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Supraśl 2004, s. 489.

⁹ Tamże, s. 489.

¹⁰ R. Marcinkiewicz, *Unisono czy na pomieszczone języki. O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę „Metropolis Pt.2: Scenes From A Memory” Dream Theater*, [w:] *Unisono na pomieszczone języki*, cz. 1: *O rocku, jego twórcach i dziełach* (w 70-lecie Czesława Niemena), red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2010, s. 130–155.

¹¹ P. Chlebowski, *Całość jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym. Uwagi wstępne*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, cz. 2: *W kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2011, s. 105–130.

¹² Cyt. za: muzyka.onet.pl, <http://muzyka.onet.pl/rock/wybrano-concept-albumy-wszech-czasow/pyf9j> [dostęp: 15.06.2015].

¹³ <http://forum.rockmetalshop.pl/thread-concept-albumy-wszech-czas%C3%B3w> [dostęp: 15.06.2015].

hing Pumpikns, czy polskie postpunkowe Lao Che¹⁴. A tym, co będzie tu najbardziej dla nas interesujące, jest, rzecz jasna, szeroka gama płyt hip-hopowych, które kwalifikują się do takiego ich przeczytania. Znowu pomoże tu choćby po-bieżne przejrzanie niezastąpionego w takich przypadkach źródła – „fanowskich” stron, portali, blogów internetowych. Wśród tuzów hip-hopu, którzy mają na swoim koncie albumy koncepcyjne, znajdzie się Outkast z płytą *ATliens*, Prince Paul i jego *A Prince Among Thieves*, The Roots i ich płyta *Undun*, De La Soul i *De La Soul Is Dead*¹⁵, a także polscy wykonawcy: L.U.C z płytami *Haelucenogenoklektyzm* i *Homoxymoronomatura*, O.S.T.R i jego album *Tylko dla dorosłych* albo wydana niedawno płyta *Trójkąt warszawski* Taco Hemingwaya. Osobną oczywiście kwestią pozostaje to, na ile solowe płyty Kazika w ogóle mieszczą się w kategoriach rap/hip-hop, ale tę kwestię pozostawmy zajmującym się katalogowaniem muzyki popularnej muzykologom¹⁶.

Album *Oddalenie* zarówno tematycznie, jak i stylistycznie prezentuje się wyjątkowo bogato. Spektrum tematów, które porusza tu Kazik, jest bardzo szerokie – od aktualnych politycznych czy społecznych problemów, przez popkulturowe cytaty, po osobiste, nieco abstrakcyjne refleksje. Stylistycznie – mamy tu do czynienia z „klasyczną” publicystyką Staszewskiego, z hip-hopowymi anegdotycznymi *storytellingami*, wreszcie – lirycznymi impresjami. Trudno tu oczywiście mówić o jakiejś gatunkowej czystości, zwłaszcza że postrzegane wyłącznie jako słowo pisane, te teksty nie zawsze się bronią – to jednak „piosenki”, które nabierają mocy dopiero w takim zaprezentowaniu. Tym niemniej jeśli założymy przyjętą tezę o swoistej koncepcyjności płyty, z nadrzędnym tematem zniewolenia jednostki zakres wątków prezentuje się intrygująco. Prezentuje to tabela, w której dokonano próby podziału tekstów wg ich tematyki.

Nie pokusiłem się tu o próbę definiowania specyficznego gatunku piosenkowej liryki; napiszę o tym za chwilę, przyglądając się poszczególnym tekstom. Ta asekuracja związana jest z tym, o czym wspomniałem wcześniej, czyli trudnością jednoznacznego zaklasyfikowania. Numerację przywołuję jedynie po to, by wykazać brak jednolitej strategii w „układaniu” albumu, co może przeczyć ostrożnej tezie o jego koncepcyjności, ale może też wskazywać na inny rodzaj uporządkowania tematyki.

¹⁴ O tym zjawisku pisałem szerzej w tekście *Od staropolskich stylizacji po niby-dziecięcą poezję – o cocept albumach Lao Che z tekstami Huberta Dobaczewskiego*, [w:] *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy* (1), red. J. Osiński, M. Pranke, A. Szwaagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.

¹⁵ Por. F. Wickmann, *Questlove Picks the Top 5 Hip-Hop Concept Albums*, http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/12/09/the_roots_undun_isn_t_the_first_hip_hop_concept_album_questlove_picks_his_top_5.html [dostęp: 25.10.2015] lub L. Jaffe, *I'm Different: Hip-Hop's Best Concept Albums*, <http://www.hotnewhiphop.com/i-m-different-hip-hop-s-best-concept-albums-news.12295.html> [dostęp: 25.10.2015].

¹⁶ Por. T. Kleyff, *Odpowiedź na martwicę rockowców. Z Kazikiem Staszewskim rozmawia Tomek „CNE” Kleyff*, [w:] D. Węclawek i in., *Antologia polskiego rapu*, Warszawa 2014, s. 26–31.

Tabela

Tematyka utworu		Tytuł	Nr na płycie
człowiek wobec własnych obsesji	seksualnych	<i>Na każdy temat</i>	6
	psychicznych	<i>Oddalenie</i>	3
		<i>Tu nie będzie przeklinania</i>	13
	tożsamości narodowej	<i>Nie lubię już Polski</i>	10
	impasu twórczego	<i>Barton Fink</i>	12
	alkoholowych	<i>Szur szur szur</i>	17
człowiek wobec wielkiej polityki	polityka polska	<i>Łysy jedzie do Moskwy</i>	5
		<i>Czy Wy nas macie za idiotów</i>	9
	polityka globalna	<i>Wewnętrzne sprawy,</i>	15
		<i>Komisariat 63 Brooklyn</i>	14
człowiek wobec zewnętrznego aparatu zniewolenia	relacje rodzinne	<i>Zgredzi</i>	4
	stereotypy	<i>Porozumienie ponad podziałami</i>	2
	przestępczość	<i>Błagam was</i>	7
	metaforyczny „system”	<i>Zaraza</i>	8
	skorumpowane urzędy	<i>Prawo jazdy</i>	11
	rzeczywistość medialna	<i>Headlines</i>	16

Moja próba analizy tekstów z *Oddalenia* będzie jednak podążać konsekwentnie tropem, który zapisałem w tabeli. W pierwszej rubryce mamy zatem tematykę utworu widzianą z perspektywy przyjętej na początku artykułu: różnych rodzajów zniewolenia. Temat „człowieka wobec własnych obsesji” reprezentowany jest przez 6 różnych utworów, a skala jest dosyć rozległa – od tożsamości płciowej, którą reprezentuje opowieść mężczyźni, odżywającym dopiero w ubraniu swojej partnerki, aż po czerpiące z pop-kultury odniesienia do niemo-cy twórczej, czyli inspirację filmem Joela i Etana Coenów *Barton Fink*¹⁷. Zaskakuje również rozpiętość stylistyczna: oto mamy tu hip-hopowe *storytellingi* (według książki Piotra Flicińskiego i Stanisława Wójtowicza *Hip hop słownik*, definicja gatunku brzmi: „odmiana piosenki hip-hopowej, w której wykonawca rezygnuje z bezpośredniego wyznania i przyjmuje rolę narratora opowiadającego historię”¹⁸, w leksykonie *Beaty, rymy, życie* autorstwa Radka Miszczaka i Andrzeja Cały definicja brzmi następująco: „Sztuka rymowania polegająca na interesującym opowiadaniu wciągających opowieści”¹⁹, z kolei w *Antologii polskie-*

¹⁷ *Barton Fink*, reż. Ethan i Joel Coen, 20th Century Fox, 1991.

¹⁸ P. Fliciński, S. Wójtowicz, *Hip-hop słownik*, Warszawa 2008, s. 165.

¹⁹ A. Cała, R. Miszczak, *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Poznań 2014, s. 39.

go rapu zjawisko jest nazwane krótko „dziedziną rapowych opowiadań”²⁰), choć najczęściej pisane w pierwszej osobie, z charakterystycznym dla artysty przyjęciem liryki roli, liryczne refleksje na pograniczu absurdu oraz – być może najciekawszy w tym zestawie – cytat z *Przygód Hucka*²¹.

Na każdy temat odnosi się do tematu osób transpłciowych z perspektywy mężczyzny, który wyznaje „moje preferencje to być kobietą”. Należy pamiętać, że utwór powstał ponad dwadzieścia lat temu i konwencja może dziś wydawać się nieco żartobliwa (podobnie zresztą, jak w tych utworach, w których porusza Kazik temat homoseksualizmu na swoich innych solowych płytach²²), sam autor zresztą wprowadza nas w tekst tytułem, który nawiązuje do popularnego wówczas telewizyjnego *talk-show* szukającego sensacyjek i „modnych” tematów²³. Bohater piosenki jest zatem świadomym „inności” mężczyzną, który jednak nie potrafi ukryć swoich skłonności. Zniewolony konwenansami cierpi i jednocześnie ulega temu, co jest silniejsze, czując satysfakcję, kiedy jego przebranie okazuje się mylące dla otoczenia („wyszedłem tak ubrany do sklepu na dole / nie poznał mnie sąsiad, ten z blizną na czole”). Z drugiej strony, cały ten kamuflaż jest tajemnicą; niezwykle zabieg jest tu uczynienie adresatem monologu partnerki bądź żony podmiotu: „ubieram się i noszę te twoje biustonosze / twoje buty na szpilkach”, co czyni całą tę grę w jakiejś mierze występną. To połączenie nienormatywnych preferencji z konwenansami czyni z utworu dość dramatyczny tekst o zniewoleniu i uwikłaniu człowieka.

Ciekawie wyglądają w tym zestawie utwory, które „płyną” w sposób charakterystyczny dla Staszewskiego – będąc monologami na pewno mocno osadzonymi w hip-hopie, bez konkretnego tematu, dygresyjnymi i nielinearnymi. Oba dotyczą człowieka zniewolonego własną psychiką, nieradzącego sobie w szumie informacyjnym i ginącego w świecie autoobsesji. Utwór tytułowy jest zbiorem fragmentarycznych anegdot, np. o żonie bohatera, która pomyliła amfetaminę z aspiryną, o umowie podpisanej z firmą płytową za „pięćset milionów starych złotych na głowę”, o konsumowaniu przemyconych z Ameryki grzybów halucynogennych, ale też – króciutkich impresji erotycznych i politycznych. A to wszystko okraszone przywoływaniem lektury Lenina, Stalina i Bucharina. Całość, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę dziwną, hipnotyczną muzykę i manierę wokalną, brzmi właśnie jak głos kogoś, kto nie radzi sobie z własną psychą. Co ciekawe, ten utwór doskonale koresponduje z jednym z najbardziej intrygujących fragmentów płyty – tekstem *Szur szur szur*, cytatem wziętym bezpośrednio

²⁰ D. Węclawek i in., *Antologia...*, s. 418.

²¹ M. Twain, *Przygody Hucka*, Gdańsk 2001.

²² Por. *Maciek, ja tylko żartowałem*, [na:] Kazik, 12 groszy, SP Records, 1997 lub *Mama prosila*, [na:] Kazik Na Żywo, *Na żywo, ale w studio*, SP Records, 1994.

²³ Por. D. Zaborek, *Talk show umiera? Rozmowa z Teresą Torąską, Jackiem Żakowskim i Mariuszem Szczygłem*, „Gazeta Wyborcza” 20.07.2001, [cyt. za:] <http://www.mariuszszczygiel.com.pl/577,tv/talk-show-umiera> [dostęp: 25.10.2015].

z *Przygód Hucka* Marka Twaina. Kazik zaczerpnął tylko poalkoholową niby-piosenkę ojca głównego bohatera i zacytował ją w całości – „Szur szur szur, to idą umarli, oni przychodzą po mnie, ale ja nie pójdę...”²⁴. Słuchany w izolacji tekst może wydać się głupawym żartem, ale w finale płyty, jeśli odważymy się potraktować ją jako opowieść o zniewoleniu, robi wstrząsające wrażenie. To wybełkotany tekst przerażonego człowieka, który zaczyna dostrzegać duchy, widma będące w rzeczywistości wytworem chorej wyobraźni. Nieważne, czy znając treść powieści Twaina, zinterpretujemy je jako wizje alkoholika, czy po prostu jako obsesje wynikające z lęków – ten długi utwór z prościutką melodią i do znudzenia powtarzanym tekstem jest jednym z najcelniejszych fragmentów płyty.

Ten obraz autozniewolenia jest dopełniony przez nawiązanie do klasyki filmu (utwór *Barton Fink*, niemal streszczający dylematy głównego bohatera filmu braci Cohen, który zwierza się ze swoich twórczych porażek), oraz swobodną impresję na temat miejsca zamieszkania – *Nie lubię już Polski*. Drugi tekst to w zasadzie żart, chociaż wynikający z rozgoryczenia powracającymi wtedy rządami postkomunistów: „Kolejna wiosna wasza, nie nasza / Oleksy, Kwaśniewski rządząca klasa / A orzeł tyle, że dostał koronę / Korona zdobi komunę”, ale też stanem czystości kraju (niejako w nawiązaniu do własnej twórczości, czyli ogranego już największego hitu Kultu pt. *Polska*), mentalnością mieszkańców, a nawet klimatem tej części Europy. Tytułowe, powtarzające się wykrzyknienie „nie lubię już Polski” pełni tu funkcję bardziej szlagwortu niż jakiejś deklaracji, ale w zestawieniu z poprzedzającym wersem – „gdy byłem młodszy, byłem bardziej beztroski” – zdaje się potwierdzać tezę o tożsamości, która staje się tutaj rodzajem niewoli.

Najpełniej być może rolę człowieka wobec systemu demonstruje twórca w swoich utworach jawnie politycznych. Na *Oddaleniu* dwa z nich komentują wydarzenia polityki lokalnej, dwa wykraczają znacznie dalej. *Łysy jedzie do Moskwy* to ostra ocena bardzo bieżącego wydarzenia z pierwszych stron gazet – wizyty ówczesnego premiera Polski, Józefa Oleksego, na obchodach zakończenia II wojny światowej w Rosji, będącej wówczas agresorem w Czechenii. To typowy dla Staszewskiego tekst „publicystyczny”, w którym – obok niemal dziennikarskiego zaangażowania i komentarza właśnie – pokazuje medialną machinę ustawiającą zwykłego obywatela jako pochłaniającego informację konsumenta igrzysk, przegrywającego zawsze w konfrontacji z tymi, którzy są od niego wyżej na szczeblach medialno-politycznej hierarchii (tu wymienia, oprócz Oleksego, prezydenta Wałęsę, prezydenta Rosji Jelcyna oraz byłego już NRD-owskiego sekretarza, Ericha Honeckera)²⁵. Jednak to drugi z tych utworów, *Czy*

²⁴ M. Twain, *Przygody...*, s. 29.

²⁵ W wywiadzie udzielonym Mikołajowi Lizutowi (M. Lizut, *Staszewski, Kazik, Kult*, „Gazeta Wyborcza” 13.03.1999, [cyt. za:] <http://www.polskieradio.pl/39/246/Artykul/187881,Lysy-jedzie-do-Moskwy> [dostęp: 25.10.2015]) artysta powiedział: „[piosenka] była reakcją na wyjazd premiera Oleksego na defiladę zwycięstwa do Rosji. Informacja o tym znalazła się na tej

wy nas macie na idiotów jest – pomimo aktualnych nawiązań – znacznie bardziej uniwersalnym tekstem. W składającym się z trzech części utworze artysta wymyśla wyimaginowane dialogi i monologi, które razem składają się na dosyć przerażającą wizję poddaństwa właśnie. „Czy wy nas macie za idiotów?” – na to dramatycznie postawione pytanie, samplowane dziecięce głosy odpowiadają „tak, tak”. Mamy zatem trzy wielkie instytucje: parlament, Kościół i wojsko, które, w wizji autora, oślepiają społeczeństwo dla własnych zysków. Każda ze strof zbudowana jest nieco inaczej: w pierwszej wykonawca mówi kilkoma głosami przekrzykujących się parlamentarzystów, którzy wprowadzając ustawy i zarządzenia, kierują się wyłącznie własnym zyskiem: „jak nie da żyć normalnie / zarobić trzeba więcej”, ale też prowadzą absurdalne dyskusje o symbolach „«a nad stołem prezydiąlnym niech powiesz krzyż!» «Dwa krzyże!» «Protestuję, w mym imieniu ja optuję za Stalinem!»”. W drugiej części mamy do czynienia znów z polilogiem, tym razem dotyczącym wojska: odzywają się tu zarówno zwolennicy „fali” („zamkniemy kotów w szafce, przykopiemy buciorami”), komendant przekonujący do służby wojskowej w wolnej już Polsce i kapelan odrzucający moralne argumenty przeciwników wojska. Część ostatnia wreszcie to monolog sfrustrowanego trzydziestolatka, który odwiedza lokalną parafię, aby uiścić wymagane przez proboszcza opłaty, bo „nie dozna rozgrzeszenia / ten co pińcet nie dopłaci do kościoła odnowienia”. Pytania, które zadaje proboszczowi odwiedzający, zahaczają już o kwestie światopoglądowe (wyraźna jest tu jeszcze obecna wówczas u Staszewskiego sympatia wobec poglądów Świadków Jehowy i ich krytyki Kościoła katolickiego). Konstrukcja piosenki jest niezwykle przejrzysta; każda część zaczyna się niemal takim samym pytaniem retorycznym: „czy to jest tak, że mądrzy rządzą głupimi / czy tylko głupi rządzą tak samo głupimi?” (to w części dotyczącej parlamentu), w części o wojsku ta opozycja zostaje zmieniona na „silni – słabi”, a w tej dotyczącej Kościoła na „dobrzy – źli”. I każda kończy się tym samym pytaniem: „czy wy nas macie za idiotów?”.

Sytuacje polityczne na świecie skomentowane są w dwóch utworach odnoszących się do tragicznych wydarzeń: konfliktów lokalnych, których świat nie chce rozwiązywać, tłumacząc to niewtrącaniem się do „wewnętrznych spraw” krajów w utworze *Wewnętrzne sprawy*, oraz do prawdopodobnie autentycznej historii młodego Polaka oskarżonego o fikcyjne przestępstwo i z powodów rasistowskich zakatowanego w celi tytułowego *Komisariatu 63 Brooklyn*. Oba te fragmenty płyty w różny sposób określają zależność i hierarchizację w świecie polityki. W pierwszym z nich mamy do czynienia z bezwzględną polityką silniejszych wobec słabszych. Tragizm utworu polega na zderzeniu autentycznych wydarzeń opisywanych w tekście z obojętnością tych, którzy mogliby pomóc: „świat milczy – patrzy aby ten lub ów nie dał znaku / to są przecież wewnętrzne

samej stronie w gazecie co korespondencja z wkroczenia rosyjskich wojsk do Groznego. Wizyta Oleksego w Moskwie była dla mnie ewidentnym skandalem”.

sprawy Turcji i Iraku”, „świat milczy – nie będzie retorsji / to są tylko wewnętrzne sprawy Rosji”, „świat milczy, nie ma przecież przejmować się czym / to są tylko wewnętrzne sprawy Chin”. W drugim z tych utworów tragiczna historia śmierci kilkunastoletniego chłopca, opowiedziana charakterystycznym dla rapu wulgarnym językiem, poraża słuchacza konstatacją o bezsilności maluczkich wobec wielkich systemów: w tym przypadku wobec maszyny policyjnej, która nie potrafiła obronić uwięzionego w amerykańskim areszcie Polaka przed atakami współwięźniów. Ale jeszcze mocniej uderza w tym tekście coś innego: kiedy jest już po tragedii, siedemnastoletni Igor ginie we własnej celi, próba protestu przeciwko przemocy kończy się niemocą: „demonstracje środowiska zorganizowały z czasem / [...] nie puścił was burmistrz, kurwa, nawet pod schody!”.

Ostatnia grupa utworów ilustruje postawę człowieka słabego wobec bardzo szeroko pojętego aparatu zniewolenia, którego rozpiętość jest tu ogromna: mogą być nim relacje rodzinne (nierozumiejący i niewidzący przestępczych inklinacji swoich dzieci rodzice w utworze *Zgredzi*), mafijne porachunki prowadzące do okrutnego morderstwa, którego świadkiem jest przypadkowy człowiek w tekście *Błagam was*, czyniący mętlik w głowach odbiorcy hałas medialnych *niusów* (*Headlines*), czy impresja na temat stereotypowego myślenia o sztuce (*Porozumienie ponad podziałami*). Dwa ostatnie, o których opowiem tu nieco szerzej, to metaforyczna powiastka o złu chowającym się w systemie (*Zaraza*) i bezradność człowieka wobec skorumpowanego świata urzędniczego (*Prawo jazdy*). Intryguje tu znowu rozpiętość stylistyczna: *Zgredzi*, *Błagam was*, *Prawo jazdy* to hip-hopowe *storytellingi*, podane jednak z charakterystyczną dla twórczości Kazika narracją pierwszoosobową z różnymi bohaterami, *Porozumienie ponad podziałami* to niemal rockowy manifest, *Zaraza* jest błazeńsko wyśpiewanym monologiem jednocześnie nawiązującym do *Dżumy* Camusa i wykpiwającym ją po trochu, a *Headlines* to zabawne, rymowane zestawienie nagłówków prasowych, podane zupełnie bez komentarza.

Szczególne uwaga należy się *Prawu jazdy*, bo w tym utworze, pod pozornie banalną treścią kryje się cały wachlarz socjologicznych spostrzeżeń na temat funkcjonowania polskiego społeczeństwa. Bohater tekstu zdaje egzamin na prawo jazdy, co pozwala mu uświadomić sobie, jak bardzo jest podległy i zależny od wszelkich urzędniczych struktur, które niepodzielnie rządzą człowiekiem. Beznadziejny stan komunikacji miejskiej jest impulsem do „ukończenia kursu”, który staje się okazją do obcowania z korupcją („znam tu wszystkich egzaminatorów na Bema / przekupnych, nieprzekupnych, ale nieprzekupnych nie ma”, „masz tu cztery nazwiska, trzy są do obłania, / lecz ten czwarty już wcześniej załatwił, by zdawać”, „mam przyjemność z państwem egzamin przeprowadzać / ale lepiej jest jednak od razu zapłacić”), ale też z oszustwami („a w garażach mechanicy przestawiają liczniki”), czy molestowaniem („ogólnie kobitki mają większe szanse / pocierać się można w trakcie jazdy miastem”). Tym, co jednak wydaje się tu najciekawsze, jest wszechobecne przekonanie urzędników

o bezkarności, absolutnej władzy nad petentem (w tym wypadku – kursantem), którym można dowolnie pomiatać na każdym etapie. *Prawo jazdy* można zatem rozumieć zdecydowanie szerzej niż tylko jako błahą satyrę na ten wycinek polskiej rzeczywistości.

Podobnie jest w tekście utworu *Zaraza*, który w kilku trafnych strofach oddaje polskie „zakażenie” czymś, co najłatwiej określić pojęciem „systemu”: („Wszyscy duzi i mali razem zachorowali / Makabra w szpitalach, zaraza się nie oddala”). Tytułowa zaraza, jak w przywoływanej już *Dżumie* Camusa, nie oszczędza nikogo, żniwo jest jednak ukazane przez obserwujący wszystko z boku podmiot mówiący ze specyficzną subtelnością. Przypomnę, że płyta powstała w roku 1995, aluzje polityczne są więc tu oczywiste dla słuchacza („Burmistrz jest z ZChN-u, za komuny w więzieniu / A nie chce się narażać, w mieście zaraza”, „Wojewoda komunista trzymał z bankami blisko / Lecz pomogło niewiele, zraził się w niedzielę”). Żartobliwy ton piosenki (zresztą podobnie, jak poprzedniej) nie zmienia jej dramatycznej wymowy. „Zaraza nieprzekupna”, czytana przez metaforę niewoli, ze spokojem pochłania wszystkich mieszkańców i nie zamierza wcale ustąpić – cytowana już tutaj strofa utworu o „zarazie”, która się „nie oddala” (znamienne, że to ostatnie słowa płyty pod tytułem *Oddalenie*) jest powtórzona w tekście w sumie 8 razy, w interpretacji wokalne Kazika przybierając formę jakiegoś obłądnego monotonnego, hipnotycznego tańca.

Album *Oddalenie* nie należy do najbardziej rozpoznawalnych w dorobku Kazika. Wydany w okresie wyjątkowo twórczej pracy wokalisty, ukazał się w tym samym roku co znakomita płyta formacji KNŻ *Porozumienie ponad podziałami*, rok po świetnie przyjętej płycie Kultu – *Muj wydafca* i niecały rok przed oczekiwanym *Tatą 2* z piosenkami Stanisława Staszewskiego, pozostał znany raczej najbardziej zdeterminowanym fanom talentu wykonawcy. Czas pokazuje, że chyba niesłusznie, bo wśród wymienionych tu albumów, zapisanych bardzo wyraźnie w historii szeroko pojętej muzyki rozrywkowej, wyróżnia się spójnością i (pomimo pewnie publicystycznej doraźności) uniwersalnością, zwłaszcza jeśli czytamy go przez tematykę zniewolenia człowieka w obliczu tego wszystkiego, co nami w różnych sytuacjach, rządzi.

Bibliografia

- Cała A., Miszczak R., *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Poznań 2014.
- Chlebowski P., *Całość jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym. Uwagi wstępne*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, cz. 2: *W kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2011.
- Flićński P., S. Wójtowicz, *Hip-hop słownik*, Warszawa 2008.

- Florczyk T., *Od staropolskich stylizacji po niby-dziecięcą poezję – o concept albumach Lao Che z tekstami Huberta Dobaczewskiego* [w:] *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy* (1), red. J. Osiński, M. Pranke, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.
- Gnoiński L., *Kult Kazika*, Poznań 2000.
- Jaffe L., *I'm Different: Hip-Hop's Best Concept Albums*, <http://www.hotnewhiphop.com/i-m-different-hip-hop-s-best-concept-albums-news.12295.html> [dostęp: 25.10.2015].
- Księżyk R., Staszewski K., *Idę tam, gdzie idę. Autobiografia*, Warszawa 2015.
- Lizut M., Staszewski, Kazik, Kult, „Gazeta Wyborcza” 13.03.1999.
- Marcinkiewicz R., *Unisono czy na pomieszane języki. O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę „Metropolis Pt.2: Scenes From A Memory” Dream Theater*, [w:] *Unisono na pomieszane języki*, cz. 1: *O rocku, jego twórcach i dziełach* (w 70-lecie Czesława Niemena), red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2010.
- Rychlewski M., *Concept album i formy pokrewne*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Dębska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Supraśl 2004.
- Węclawek D. i in., *Antologia polskiego rapu*, Warszawa 2014.
- Wickmann F., *Questlove Picks the Top 5 Hip-Hop Concept Albums*, http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/12/09/the_roots_undun_isn_t_the_first_hip_hop_concept_album_questlove_picks_his_top_5.html [dostęp: 25.10.2015].

Zniewolenie jednostki w świecie systemów.

Relacje: człowiek–mechanizmy niewoli w tekstach Kazika Staszewskiego z płyty *Oddalenie*

Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy tekstów Kazika Staszewskiego z płyty *Oddalenie*. Autor ukazuje album jako konsekwentnie skonstruowaną całość; napisane przez artystę teksty pokazują człowieka jako jednostkę uwiklaną w różne rodzaje zniewolenia wobec „systemów”. W artykule przedstawiona jest sylwetka twórcy, zwrócono uwagę na niezwykłą popularność Kazika i recepcję jego twórczości i poglądów wśród społeczeństwa. Głównym celem jest wykazanie, że płyta przedstawia człowieka zmagającego się z metaforycznym „panem”, którym mogą być jego własne obsesje, polityka lub zewnętrzny aparat zniewolenia.

Słowa kluczowe: Kazik, *Oddalenie*, concept album, rap, zniewolenie, system.

**The Enslavement of a Human Being in the World of Systems.
The Relations: a Man vs Enslavement Mechanisms in Kazik
Staszewski's Texts in *Oddalenie (Far Out)* Album**

Summary

The text tries to analyze Kazik Staszewski's (a Polish rock and rap artist) album *Oddalenie (Far Out)* in which a human being is shown as a slave of different "systems". The author describes the way the album is organized to make the songs a consistent, original entirety. The text very briefly introduces a figure of the artist, his popularity and public perception in all artistic lives (bands he is a member of). The aim of the text is to prove that Kazik has planned his album *Oddalenie* as a complete vision of a man who stands face to face with his metaphorical "masters" – his own obsessions, politics and a kind of external enslavement machine).

Keywords: Kazik, *Far Out*, concept album, rap, enslavement, system.

EDYTORSTWO

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.16>

Katarzyna GĘDAS

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Anioł pocieszenia o oczach szklistych jak czereśnie. Jerzy Liebert w świetle wspomnień i krytyki literackiej Jarosława Iwaszkiewicza

Jerzy Liebert zajmował w życiu Jarosława Iwaszkiewicza miejsce szczególne, zarówno jako człowiek, jak i poeta. Związany był ze środowiskiem Skamandrytów, bywał częstym i mile widzianym gościem na Stawisku. Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie traktowali go niezwykle serdecznie i głęboko przeżyli jego śmierć. Iwaszkiewicz uwiecznił Lieberta pod postacią Juliusza Zdanowskiego w opowiadaniu *Młyn nad Utratą* (1936) oraz recenzował jego utwory. W *Książce moich wspomnień* określił go mianem „najbardziej poetyckiego ze wszystkich poetów, jakich spotkał”¹. Anna i Jarosław wspominają o Liebercie w swoich dziennikach i korespondencji. Liebert natomiast pisał do Iwaszkiewiczów listy w latach 1923–1930.

Pierwsze spotkanie z Liebertem Iwaszkiewicz opisuje następująco:

[...] w moim biurze redakcyjnym² [...] zjawił się kiedyś w towarzystwie kolegi młodziutki, bardzo sympatyczny chłopiec. Ze straszliwym zażenowaniem stanął za kratką oddzielającą ołtarz mojego biurka od reszty pokoju i rumieniąc się i jękając, oddał mi rękopisy swoje i swojego kolegi. Był to niskiego wzrostu jasny blondyn, z wysuniętym naprzód nosem, z brodą mocno zarysowaną, znamionującą silną wolę. Ozdobę tej nieładnej, ale niepospolitej twarzy chłopca stanowiły czarne, błyszczące i bardzo inteligentne oczy. Był to Jerzy Liebert, miał wówczas szesnaście lat³.

To spotkanie zaowocowało trwałą znajomością. Liebert traktował Iwaszkiewicza jako autorytet w dziedzinie poezji, liczył się z jego zdaniem na temat swojej twórczości i regularnie przynosił pisane przez siebie wiersze z prośbą o opi-

¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, s. 269.

² Mowa o redakcji „Kuriera Polskiego”.

³ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 203.

nię. Iwaszkiewicz natomiast doskonale odnajdował się w roli duchowego mentora i nauczyciela sztuki poetyckiej. O utworach Lieberta mówił, że to „materiał na doskonałą poezję”⁴ i z wielką satysfakcją obserwował, jak wiersze młodego poety stają się coraz lepsze. Pomagał również Liebertowi publikować poezję na łamach prasy – początkowo w „Kurierze Polskim”, później w „Skamandrze”.

Jeden z wierszy Lieberta – *Dziwne dni* – Iwaszkiewicz potraktował jako przepowiednię i dobrą wróżbę. W utworze tym pojawił się zwrot „Iwaszkiewiczowska Hania”⁵, wkrótce przed tym jak Iwaszkiewicz poznał swoją przyszłą żonę. Intencją Lieberta było wówczas przywołanie popówny Hani z *Godów jesiennych* Iwaszkiewicza, los jednak sprawił, że wers ten zyskał podwójne znaczenie⁶.

Gdy Jarosław Iwaszkiewicz ożenił się w 1922 r. z Anną z Lilpopów, Liebert stał się przyjacielem ich domu na Stawisku. Zwierzał się Iwaszkiewiczowi ze swoich problemów w szkole, a w późniejszym czasie także dzielił refleksjami na temat literatury, filozofii i bieżących wydarzeń. Pokazywał również próbki nowych utworów: „Liebert czytał nam ostatnim razem jakieś swoje dwa urywki prozą, zabawnie wzorowaną na stylu Jarosława. Naprawdę można by to wziąć za rozdział *Hilarego*”^{7,8}. Iwaszkiewicz też czytał Liebertowi fragmenty własnych dzieł, nad którymi właśnie pracował, tak było np. z opowiadaniem *Brzezina*⁹. Spędzali wspólnie czas na grach w krykieta i rozmowach do późnej nocy o życiu i sztuce.

Niektóre utwory Lieberta, jak *Litania do Marii Panny* czy *Anioł żalu*, powstawały w willi „Aida”, gdzie początkowo mieszkał wraz z żoną Iwaszkiewicz. Liebert miał tam do dyspozycji małe pomieszczenie na strychu, zwane „pokoikiem cudów”. Iwaszkiewicz opisuje, że było to miejsce, „gdzie ustawiało się niepotrzebne graty i gdzie straszyły dwa wielkie płótna Witkacego, przedstawiające nasz portret wspólny z żoną oraz jakieś zgniłe ryby, pływające w filetowym sosie”¹⁰. Do tego „miejsca pracy twórczej” Liebert zawsze udawał się dyskretnie, nigdy nie afiszował się ze swoim pisaniem.

Anna Iwaszkiewicz relacjonowała jego pojawienie się na Stawisku następująco:

[...] Jurek Liebert przyjechał, żeby sobie trochę spokojnie popisać. Bardzo jest miły i prosty. Nie ma nic z pozy na dojrzałego mężczyznę i skończonego artystę, co jest bardzo rzadką rzeczą w młodych chłopcach literatach¹¹.

Liebert znakomicie rozumiał się z Anną Iwaszkiewicz, co związane było z podobnymi poglądami religijnymi i wrażliwością duchową. Uczestniczyli

⁴ Tamże.

⁵ Anna Iwaszkiewiczowa prywatnie nazywana była Hanną.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 239–240.

⁷ Mowa o powieści J. Iwaszkiewicza *Hilary, syn buchaltera* (1923).

⁸ A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, Warszawa 1993, s. 26.

⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 259.

¹⁰ Tamże, s. 270.

¹¹ A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki...*, s. 50.

wspólnie w spotkaniach „Kółka” księdza Władysława Kornilowicza w podwarszawskich Laskach, często dyskutowali o problemach metafizycznych. Rozmowy te stawały się również inspiracją poetycką dla Lieberta. Ofiarował on Annie w ramach prezentu imieninowego w 1925 r. dedykowany jej wiersz *Litania do Marii Panny*¹².

Relacje z Jarosławem nie przebiegały aż tak harmonijne, co jakiś czas pojawiały się mniejsze lub większe zgrzyty wynikające z różnic światopoglądowych. Iwaszkiewicza drażniło podejście Lieberta do kwestii wiary, co ujął w następujących słowach:

[...] posiadał on [...] pewien rodzaj pychy, jaki jest dla mnie niepokojącym zjawiskiem u wierzących katolików. W poczuciu posiadania prawdy mają oni czasami dla bliźniego zbyt wiele litości, graniczącej z pogardą. [...] zrażała jego pewność siebie, że poza kółkiem ks. Kornilowicza nie ma zbawienia¹³.

Porozumienie między poetami utrudniało również przeświadczenie Iwaszkiewicza, że Liebert nie doceniał ani jego wysiłku wkładanego w rozwój twórczości, ani wykonywanej przez niego pracy nad sobą. Iwaszkiewiczowi nie podobano się, że traktował go „trochę po kaznodziejsku” i momentami chciał wręcz wychowywać oraz napominać. Niekiedy Liebert stawiał się w pozycji dojrzałego artysty, a Iwaszkiewicza traktował jak małego chłopca, któremu czuł się zobowiązany udzielać wskazówek¹⁴.

Liebert już w 1925 r. pisał w liście do Agnieszki¹⁵ o słabnącej relacji między nim i Jarosławem:

Coraz mniej zaczynamy się rozumieć. Jarosław chwyta pewne rzeczy, ale boi się powiedzieć „albo – albo”. Jest w stanie zupełnej rozwiązłości myślowej i wydaje mu się, że rzeczy, które napotyka, potrafi sam sobie wytłumaczyć¹⁶.

Liebert był przy Iwaszkiewiczzu w jednej z najcięższych chwil jego życia. Wspierał go, gdy ten wyczerpany chorobą i śmiercią matki w 1927 r. próbował odzyskać duchową równowagę. Tamte chwile stały się dla Iwaszkiewicza doznaniem metafizycznym, co relacjonuje następująco:

[...] w jego dotknięciu ręki, w jego paru słowach, które wtedy do mnie wypowiedział, odczułem coś niezwykłego. Nigdy mnie tak jak wówczas nie uderzyła bliskość modlitwy i poezji, graniczenie tych dwóch światów, do których możemy przeniknąć dzięki momentowi sublimacji¹⁷.

¹² J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 248.

¹³ Tamże, s. 247.

¹⁴ Tamże, s. 248.

¹⁵ Adresatką listów Lieberta występującą w korespondencji jako Agnieszka była Bronisława Wajngold.

¹⁶ J. Liebert, *Pisma zebrane*, t. 2, oprac. S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 177–178.

¹⁷ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 270.

Dzięki temu Liebert zapamiętany został przez Iwaszkiewicza jako „anioł pocieszenia”¹⁸, zapewniający, że dusza zmarłej zaznała wiecznego spokoju.

Te wydarzenia stały się także momentem granicznym przyjaźni między poetami, która zaczęła ulegać osłabieniu. Liebert stopniowo wycofywał się z tej znajomości, przestał też okazywać troskę i serdeczność, co związane było z nasilającymi się u niego problemami zdrowotnymi oraz duchowymi zmaganiem.

Spotkanie, do którego doszło w Poroninie parę miesięcy po śmierci matki Iwaszkiewicza, przypominało bardziej spotkanie wrogów niż przyjaciół. Iwaszkiewicz relacjonuje je następująco:

[...] nie już z anioła w nim nie było. Co gorsza, nie było w nim i mojego przyjaciela. Jakieś potępienie każdego mojego słowa, każdego mojego czynu widniało w jego oczach i chłód niebываły panował w całym jego zachowaniu. Czarne oczy przygasły: cień śmierci, cień namiętności padł na nie. [...] Przekonałem się niebawem, jak niebezpieczne jest myśleć, że każdy poeta jest aniołem!¹⁹

Decyzja Lieberta o ochłodzeniu relacji z punktu widzenia Anny i Jarosława wydawała się całkowicie nieakceptowalna i absurdalna. Anna w liście do Jarosława z dn. 31 stycznia 1928 r. pisze:

Odsunięcie się od nas Jurka, który zresztą właściwie, jak sam zawsze mówiłeś, był raczej moim niż twoim przyjacielem, jest i będzie dla mnie zawsze niezrozumiałe i przykre²⁰.

Całkowite zerwanie relacji z Anną i Jarosławem Iwaszkiewiczami nastąpiło rok przed śmiercią Lieberta. W ostatnim liście, jaki Liebert napisał do Iwaszkiewiczów, z dn. 21 lipca 1930 r., tłumaczył swoją decyzję następująco:

[...] trudności natury psychicznej i mój stan nerwowy i jakaś wielka nieufność do wszystkich mych przyjaciół i rozgoryczenie, wreszcie atmosfera plotek i intryg przekraczających nieraz swą utartą miarę – wszystko to sprawiło, iż podejrzliwość moja wyostrzyła się niemal chorobliwie. A ponieważ plotki te zaczęły i o Was, choć nie bezpośrednio i może zupełnie nieumotywowane – zdecydowałem się na odsunięcie²¹.

Słowa Lieberta bardzo silnie wzruszyły Annę Iwaszkiewicz, która pisząc o tym liście swojemu mężowi, twierdziła, że „rozstroił ją zupełnie” i wprowadził w pesymistyczny nastrój²².

Przedwczesna śmierć Lieberta wywołała ogromny ból i poczucie wielkiej straty zarówno u Jarosława, jak i u Anny Iwaszkiewiczowej. Sylwetkę twórczą Lieberta Iwaszkiewicz upamiętnił, recenzując jego tom poetycki *Gusła* na łamach „Wiadomości Literackich”²³ trzy miesiące przed śmiercią poety. Wkrótce

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 271.

²⁰ A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927–1931*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, Warszawa 2012, s. 175.

²¹ J. Liebert, *Pisma zebrane...*, s. 413.

²² Por. A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927–1931*, s. 378.

²³ Por. J. Iwaszkiewicz, „*Gusła*” Lieberta, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 24, s. 4.

po śmierci przyjaciela napisał artykuł *O postawie duchowej Jerzego Lieberta* opublikowany w 40 numerze „Wiadomości Literackich” w 1931 roku. Tekst był dla Iwaszkiewicza bardzo ważny. Przebywając w Genewie, Jarosław zastanawiał się, czy artykuł został już opublikowany²⁴. Gdy przeczytał go na łamach „Wiadomości Literackich”, wróciły wspomnienia o Liebercie. W liście do żony z dn. 16 października 1931 r. pisał:

Tak mnie na nowo wzruszyło wszystko, co tam jest i poruszyło, taki szalony żal za tym chłopcem i za tym wszystkim, co tak się zrobiło. Doskonałe są obie fotografie Jurka. Fotografia Skrzyńskiego dopiero mi uprzytomniła fakt jego śmierci, to zupełnie potworne²⁵.

Anna Iwaszkiewicz podzielała wrażenie swego męża, do którego pisała:

Widzę, że jednakowo zareagowaliśmy na ten numer „Wiadomości” o Jurku, na ciebie też takie wrażenie zrobił jak na mnie, tak, wszystko, cała przeszłość z nim stanęła mi w oczach²⁶.

Po latach Jarosław Iwaszkiewicz wspomina Lieberta w swoich *Dziennikach*. W czerwcu 1942 r. Jarosław prowadził na Stawisku wykład o Jerzym Liebercie w ramach cyklu o poezji współczesnej. Pisał:

Chciałem mówić o nim właśnie tutaj, w pejzażu oswojonym z jego widokiem. [...] pamiętam tutaj, między świerkami naszych alei, jego spiczasty podbródek i przejrzyste czarne oczy, czasami umiejące się znakomicie śmiać. Tutaj czytał nam swoje wiersze [...]²⁷.

Wspomnienie o Liebercie rezonuje w pamięci Iwaszkiewicza w tak trudnych chwilach, jak śmierć Jerzego Błęszyńskiego w 1959 r. Iwaszkiewicz, przepisyując wówczas wiersze swego przyjaciela i kochanka, którego darzył wielką miłością, przypomina sobie twórczość Lieberta, tak samo naznaczoną piętnem przeczuwanej śmierci²⁸. Poza tematyką śmierci poruszaną w ich poezji oraz podobieństwem imion, skojarzenia może wywoływać fakt, że obaj zmarli przedwcześnie na gruźlicę (Liebert w wieku 31 lat, Błęszyński – 27) i obaj w tym samym miesiącu (w czerwcu).

Dziesięć lat później, we wrześniu 1969 r., Iwaszkiewicz znów dokonuje porównania między Liebertem i Błęszyńskim. Ich śmierć wspomina tym razem w kontekście poczucia wewnętrznego osamotnienia i przygnębienia jesienną aurą. Notuje w *Dzienniku*: „Od śmierci Jurka [Błęszyńskiego] minęło dziesięć lat, od śmierci Jurka Lieberta prawie czterdzieści”²⁹.

Do wspomnień o Liebercie Jarosław Iwaszkiewicz powraca również w cyklu artykułów *Rozmowy o książkach* pisanych dla „Życia Warszawy”. W tekście *Za-*

²⁴ Por. A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927–1931*, s. 465.

²⁵ Tamże, s. 529.

²⁶ Tamże, s. 535.

²⁷ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. 1, oprac. A. i R. Papiescy, Warszawa 2007, s. 198–199.

²⁸ Por. tenże, *Dzienniki*, t. 2, oprac. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 290–296.

²⁹ Tenże, *Dzienniki*, t. 3, oprac. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, Warszawa 2011, s. 234.

*klinanie cieni*³⁰ opisuje młodo zmarłych poetów i stawia Lieberta w jednej linii z Krzysztofem Kamilem Baczyńskim, Tadeuszem Gajcym, Zdzisławem Stroińskim, Juliuszem Krzyżewskim i Stanisławem Kowalczykiem. W artykule *Listy Lieberta* podkreśla natomiast: „w swojej twórczości widział nie zabawę, ale zawsze twardy obowiązek kucia w słowach tych treści, które z pozoru w żadnych słowach się nie mieszczą”³¹.

Po latach Iwaszkiewiczowi pozostało w pamięci niezwykle spojrzenie Lieberta, w którym widać było poetycką iskrę:

[...] w całej twarzy dominujące znaczenie miały oczy i oczy jedynie się widziało, kiedy się patrzyło na Lieberta. Duże, czarne i szkliste jak czereśnie, przy tym przejrzyste dziecinne; po nich samych już można było poznać, że się ma do czynienia z poetą³².

* * *

Poniżej zamieszczono dwa artykuły Jarosława Iwaszkiewicza dotyczące twórczości Jerzego Lieberta, opublikowane na łamach „Wiadomości Literackich” w 1931 r. Zgodnie ze współczesnymi standardami w tekstach zmodernizowano ortografię oraz interpunkcję. Uwspółcześniono również gramatykę (stare formy rzeczowników, przymiotników, zaimków).

Kursywą wyróżniono tytuły utworów literackich oraz wyrazy i zwroty obcego pochodzenia. Wyróżnienia graficzne w formie druku rozstrzelonego zastosowano do wszystkich podkreśleń autora, również w cytowanych przez niego tekstach. Inne przypadki odnotowano w przypisach. W tekście „*Gusła*” Lieberta zapisano adres bibliograficzny recenzowanej książki w tekście głównym, gdyż tak było w oryginale.

Gusła Lieberta³³

Jerzy Liebert. *Gusła*. Warszawa, F. Hoesick 1930; s. 80 i 2 nl.

Mamy teraz wielu poetów. Czytamy wiele wierszy. Są pomiędzy nimi lepsze i gorsze, na ogół poziom ich jest dosyć wysoki, strona formalna jest zwykle bez zarzutu. Ale w tym gaju młodych talentów książka Lieberta uderza nas bezpośrednim, autentycznym, niepodrabianym głosem. Jest w niej więcej niż nienaganna kryształowa forma, więcej niż talent. Na kilkunastu małych kartach w skondensowanych strofach zamknięte jest życie poety; zawarte są w intensywnych skrótach najcięższe walki, walki wewnętrzne.

Życie poecie nie jest łatwo: obrany z naskórka, co krok uraża się boleśnie. Ale to tylko ta zewnętrzna strona życia, a jakież niepomierne dla młodych bark ciężar

³⁰ Por. tenże, *Zaklinanie cieni*, „Życie Warszawy” 1959, nr 262.

³¹ Tenże, *Listy Lieberta*, „Życie Warszawy” 1977, nr 48, s. 5.

³² Tenże, *Książka...*, s. 269.

³³ Pierwotny druk: „Wiadomości Literackie” 1931, nr 24, s. 4.

stanowi świat wewnętrznych bojów, które zapewne w niektórych burzliwych a młodych duszach przybrać mogą rozmiary olbrzymie. Wiersze Lieberta są odbiciem młodości niezwykle górnej i niezwykle chmurnej³⁴. Błyszczą niby pióra skrzydeł niebiańskich, które archanioł pozostawił w rękach Jakuba: są resztką gigantycznej walki, która pozostała za kulisami³⁵.

Tym właśnie odróżniają się te poezje od nawału wszystkich innych, na tym polega ich autentyczność. Nie są produktem ani przedsięwziętych z góry nakreślonych zamierzeń, ani rezultatem kultury i pracy, ani kulkami mydłanymi niczym nieuzasadnionego talentu, bo i takie się zdarzają. Są autentycznymi przeżyciami, okruciami, „wiórami”³⁶ wielkich burz i zdarzeń boskich, jakie traktowały chciwą i młodą duszę poety. Burze te wiosenne przelatywały nad wyschniętą ziemią: zostało z nich parę kropel. Są one czyste i pełne ozonu.

Niełatwą jest rzeczą młodość; z gmatwanin zapowiedzi należy wybrać nic właściwą. To męka. Walczyć o nią jest jeszcze straszniejsze. Nie zdajemy sobie dostatecznie sprawy, spoglądając na radosne twarze dwudziestoletnich młodzińców, jakie w nich dzieją się ważne i bolesne sprawy.

Złudzeniem powszechnym ludzi pozbawionych wiary w objawienie – jest, że wiara narzuca temu życiu piętno czy stygmat niezmazalny, utrudnia każdą chwilę bytu zwierzęcego. Pustynia duszy ludzkiej, nikłość czynu człowieka staje się narzędziem udręki w porównaniu z drapieżnym władztwem bóstwa, które pragnie osiąść istotę ludzką do głębi i na zawsze. Ostra męka walki o przezwyciężenie inercji i oschłości występuje na pierwszy plan w poezjach Lieberta. Ona nadaje im fizjognomię tak nieprzeciętną i interesującą.

Dla poety istota tej walki z Bogiem komplikuje się niezmiernie przez konkretność estety. Ukochanie przedmiotów, dzieł sztuki czy przyrody rozszczepia jeszcze bardziej jego jedność, która pragnie stać się najwyższą istotą. Modli się poeta, ale wciąż ogląda się na świat, który przecie jest taki piękny! I te rozтарgnięcia bolesne – to są owe próby, jakie nasyła nań duch, pragnący go oderwać od miłości ziemi.

W przywiązaniach ziemskich kipi ból i bunt i „gnuśne i harde”³⁷ słowa, ów ogród kamieni, zbierają się w nim przeciwko Bogu – a Bóg mu odbiera:

Widoki świetne,
Doliny senne,
Wzgórza różane [...]”³⁸.

³⁴ Aluzja do wiersza A. Mickiewicza (*Polaty się lzy...*): „Polaty się lzy me czyste, rześiste / Na me dzieciństwo sielskie, anielskie / Na moją młodość górną i durną”; por. A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, oprac. K. Górski, t. 1, Wrocław 1969, s. 77.

³⁵ Nawiązanie do opisanego w Biblii walki Jakuba z aniołem, w której Jakub po odniesionym zwycięstwie został pobłogosławiony przez Boga; por. Ks. Rdz. 32, 25–32.

³⁶ Aluzja do wiersza J. Lieberta *Gorzkie wióry*, [w:] tegoż, *Kołysanka jodłowa*, Warszawa 1932, s. 21.

³⁷ Por. J. Liebert, *Próby*, [w:] tegoż, *Gusła*, Warszawa 1930, s. 53.

³⁸ Tamże.

wszystko, czym bije jego serce, dając mu natomiast tylko „ziemi na kolan dwoje”³⁹, zmuszając do wyrzeczenia się wszystkiego.

I tu powstaje tragiczne dla artysty pytanie, na które mimo woli musi odpowiedzieć negatywnie. Czy wartość artystyczna ma znaczenie?

A jeśli nasze słowa tylko tu coś znaczą,
Jeśli dla nieba mamy nieznajomą mowę?⁴⁰

Bóg nie patrzy na słowa poety, czyta tylko w sercu człowieka, a jego umiejętność nic już dla wieczności nie znaczy. Ten pesymizm religijny, negujący wartość wszystkiego, do czego przywiązało się serce, stanowi tragiczny tom małej książki Lieberta, w której zamknięte są wielkie rzeczy.

Wiatr tylko nas trąci,
Tylko ziemia odbierze
Skrzydółka zamszowe⁴¹.
Czyż żaden z nas, Panie,
W niebiosach nie zaśpiewa
Przed Twoim tronem?⁴²

Mimo woli, jedyny kontakt człowieka z bóstwem, modlitwę, poeta identyfikuje z poezją. Ale poezja – to przecież wynajdowanie formuł. Kucie z mowy wyrażeń jedynych, współbrzmień raz na zawsze skutych doskonałością wynalazku. I jeżeli modlitwa staje się takim samym poszukiwaniem formuł – staje się nie modlitwą, jeno gusłami.

Chociażbym gusła czynił nad tonią,
Zaklinał wodę i sięgał po nią,
Słowa twojego nie schwyta dłoń,
Choć tak jest blisko, pluska pod skronią...⁴³

Gusła, zamawiania – są to napróżne starania pojmania Boga w siatkę słów. Wymyka się on przez oka jak woda, i znowu oschłość straszliwa męczy spragnioną bóstwa duszę poety. Poezji i modlitwy zidentyfikować nie można. Jedna należy do świata, druga do zaświata.

W tym tragicznym konflikcie, średniowiecznym boju Boga i świata, leży źródło pesymizmu książki Lieberta. Ale także w tym niezwykłym na nasze czasy problemacie leży jej osobliwość i poczesność. Od czasów Szarzyńskiego nie mieliśmy równie szczerej i głębokiej liryki religijnej. *Litania do Marii Panny* jest w tym zbiorze wierszem, jeżeli nie najosobliwszym, to może najbardziej szczególnym w pięknie swym i szczerości. *Anioł żalu*, *Próby*, a zwłaszcza *Kuszenie* i *Anioł pokoju*, nie mają wzorów w literaturze polskiej i razem ze swym hiszpańskim kolorytem religijnym stanowią niezwykle cenny wkład do naszej liryki.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ J. Liebert, *Do poety*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 27.

⁴¹ Cyt. w oryg.: „zasuszone”.

⁴² J. Liebert, *Ptaszki św. Franciszka*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 61.

⁴³ Tenże, *Gusła nad źródłem*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 21–22.

Druga dopiero książka⁴⁴ – a już jest Liebert czymś nowym, ważkim i cennym w naszej poezji.

O postawie duchowej Jerzego Lieberta⁴⁵

I

Za każdym razem, kiedy stykamy się ze zjawiskiem prawdziwej poezji, stajemy wobec czegoś niewytłumaczalnego, jednorodnego i niedającego się bez reszty rozłożyć na składniki; na poświadczenie prawdziwości tego zjawiska mamy tylko wewnętrzne przekonanie, a wszystko, co powiemy, staje się niedostateczne dla człowieka, który nie może czuć jak my.

Od pierwszej chwili, kiedy zobaczyłem Jerzego Lieberta – wówczas szesnastoletniego ucznia – odczuwałem to, co się odczuwa wobec niewątpliwego poety. Przeszedł przez ten świat znaczony specjalnym fluidem, a za krótkim jego przelotem jak za meteorem pozostał ślad iskier. Piękne są te iskry, słowa znikome, a jednak wielkiej wartości.

Poezja Lieberta różnymi drogami dążyła do ujawnienia się w ciągu tych lat dziesięciu; z początku był sam i przerażony udrękami szkolnymi, wkrótce przybył mu światły kierownik⁴⁶, któremu poeta tak wiele zawdzięcza; w szkole jeszcze mógł drukować pierwsze wiersze, mógł pisać je i przedstawiać nauczycielowi, mógł wreszcie tak wiele o tym, co było zawsze najważniejsze dla niego mówić i dyskutować.

Dla ludzi, którzy znać będą już tylko wiersze Lieberta, niecały się otworzył człowiek. Ci, którzy mogli z nim rozmawiać, brać udział w tym gorącym oddawaniu się ocenom, zagadnieniom, sądom i namiętnym nieraz inwektywom Lieberta, mogą zdać sobie sprawę, co za gorąca dusza mieszkła w tym człowieku, jaki miał trafny i subtelny sąd. Zresztą dość jest przeczytać te krótkie lub dłuższe recenzje z książek poetyckich, jakie w ostatnich czasach zamieszczał w „Wiadomościach Literackich”⁴⁷, aby wiedzieć, czym był smak literacki, czym była bezkompromisowość tego człowieka, jaki doskonały wyraz słowny znajdował dla swoich myśli.

⁴⁴ J. Liebert debiutował tomem poezji *Druga ojczyzna* (1925).

⁴⁵ Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1931, nr 40, s. 3.

⁴⁶ Mowa o Leonie Pomirowskim, krytyku literackim, nauczycielu j. polskiego w gimnazjum im. W. Giżyckiego, do którego uczęszczał J. Liebert.

⁴⁷ Liebert publikował na łamach „Wiadomości Literackich” w latach 1927–1931, podpisując się zazwyczaj inicjałami jl lub j.l. Jego artykuły w tym czasopiśmie to: *Nowe tomy wierszy* (1927, nr 37, s. 3); *Świat pięciu zmysłów*; *U poetów* (1927, nr 44, s. 3); *W. Kotowicz „Jesienne strofy”* (1927, nr 45, s. 3); *Film Kazimierza Alberta* (1927, nr 47, s. 4); *Nowy tom Bąkowskiego* (1927, nr 48, s. 3); *Poemat o Mussolinim* (1928, nr 6, s. 3); *Józefina Rogosz-Walewska „Na drodze”* (1929, nr 17, s. 3); *Antoni Bogusławski „Dwór”*; *Anio-Demo „Bohater przestworza”* (1929, nr 22, s. 3); *Józef Birkenmajer „Ulicą i drogą”* (1929, nr 24, s. 3); *Tadeusz Żeromski „Pożar”*; *Słowo o kacie* (1929, nr 31, s. 3); *Nela Gajzierówna „Głosy”* (1931, nr 10, s. 3).

Pamiętne na zawsze są te wieczory, kiedyśmy przy świecach, rzucających ruchomy niebieskawy blask z głuszy leśnej, sądzili wszystko, co było marnością i zbędnymi zabiegami naszych bliźnich, zziębniętych i zdyszanych w Warszawie. Być może, iż miał on wtedy chłód człowieka, który znalazł prawdę i z wysokości zdobytej wieży spogląda na tumult ciżby, powiadając „*miserior super turbam*”⁴⁸, ale jakże drogo zapłacił potem za pychę swojej wiary. Jakim cierpieniem religijnym dyszą jego ostatnie wiersze – ostatnie ciosy walki o Boga, jakiej dawno nikt nie stoczył w naszej literaturze.

Pogardę miał dla pośpiechu, z jakim niektórzy jego i moi koledzy dążyli do wytkniętych celów; uśmiechał się z wysiłków równie małostkowych i bezowocnych. Widział – zbyt często może – pośpiech karierowiczowski. Pisał kiedyś w jednym z listów: „Spieszysz się zanadto, jakby ktoś naprawdę mógł przyjąć przed czasem do swego celu. Ale wszystko to jest konieczne i potrzebne – tylko że wy nie zawsze chcecie ufać Bogu i czuć nad sobą Jego rękę”⁴⁹.

II

Dział wierszy w tomiku Lieberta *Gusła*, skromnie oznaczony rzymską cyferką „III”, jest jednym z najbardziej odosobnionych zjawisk w polskiej literaturze współczesnej. Dział ten obejmuje wiersze o charakterze religijnym. Dalekie są one od zmagania się i żywiołowych buntów Kasprowicza, niepodobne do anielskiej pokory i nieco bezbarwnej religijności *Ucha igielnego*⁵⁰. U Staffa, który dzisiaj jest może najbardziej religijnym poetą, chrześcijaństwo odbija się jedną tylko stroną: momentem pokory; jego chrześcijaństwo jest religią maluczkich.

Chrześcijaństwo Lieberta jest przede wszystkim katolicyzmem i jako takie stoi już na całkiem osobnym stanowisku w naszej tak bardzo niekatolickiej poezji. Ale nie to jest najważniejsze. Frapujący tu jest koloryt tej religijności, na wskroś swoisty i indywidualny, będący jednak odbiciem prądów pewnej epoki i dążeń pewnej grupy.

Przeżycie religijne Lieberta jest decyzją gwałtowną, po której „już zawsze trzeba wybierać”⁵¹. Przeżycie to znane jest każdemu, kto czytał niezastąpioną pod tym względem psychologię religijną Jamesa⁵². Jednak po tym jednym momencie następuje codzienny szereg batalii z Aniołem. Poeta walczy w swoim pokoju z przemożną wielkością Stwórcy wszechświata. Nie jak Kasprowicz w panteistycznym zmaganiu się na wielkiej arenie wszechświata, gdzie łatwiej się jest wygadać. Nie, sam na sam, przy biurku, w małej sypialni, gdzie tak trud-

⁴⁸ „*miserior super turbam*” – łac. „żał mi tego tłumy” [słowa Jezusa – por. Mk 8, 2].

⁴⁹ J. Liebert, *Pisma zebrane*..., s. 398.

⁵⁰ *Ucho igielne* – tom poezji L. Staffa (1927).

⁵¹ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Jeździec*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 50. Cyt. w oryg.: „Uczyniwszy na wielki wybór / W każdej chwili wybierać muszę”.

⁵² Mowa o książce Williama Jamesa *Doświadczenia religijne*, przeł. J. Hempel, Warszawa 1958.

no jest się „wyliczyć”⁵³. W kilku skondensowanych wierszach Liebert nakreśla drogę, jedyną w swoim rodzaju, która nie tylko jest walką miłości ze strachem; jak św. Teresa z Avila⁵⁴, poeta nie tylko walczy o wolność swojego istnienia wobec Boga, broni on także wartości swego przeżywania, ginącego wobec „ciemnego sensu wszechrzeczy”⁵⁵.

Zaniepokojenie najwyższe o wartość własnych uczuć i słów (*Ptaszki św. Franciszka*)⁵⁶ jest zaniepokojeniem o swoje ziemskie istnienie, o wieczność doczesną. Bo dla Lieberta istnieniem jest poezja. Nie może się pogodzić z tą myślą, że słowo ludzkie nie ma wobec Boga pewnego specjalnego znaczenia.

Jak Maksymilian Bawarski⁵⁷, który nie chciał wierzyć, aby Pan Bóg traktował po śmierci królów tak samo jak innych śmiertelników i nie miał dla nich osobnego miejsca w raju, tak samo Liebert nie wierzy, iż poezja jego nie może mieć znaczenia w obliczu Pana. Wie, i owszem, że ważniejsza jest pięćdziesiątka „na kolan dwoje”⁵⁸, gdzie można się ukorzyć, ale raz po raz oziera się na „widołki świetne, doliny senne, wzgórza różane”⁵⁹. Nie chce utracić piękna, posiadłszy prawdę. Każdy moment posiadania prawdy najwyższej wymaga wysiłków gigantycznych: utrzymanie się na wielkim poziomie rozmowy z Bogiem jest trudne, ale olbrzymie liliowe doliny piękna, które widzi pod sobą, mącą mu słowa modlitwy.

Trudno o bardziej bolesne, o bardziej żarliwe i ludzkie wiersze, wiersze „strwożonej duszyczki” Marka Aurelego⁶⁰, niż te dwa: *Kuszenie* i *Próby*.

Kuszenie (mistrzowska forma tego wiersza jest całkowitym wynalazkiem Lieberta)⁶¹ – to skondensowany wyraz walki, o której dopiero co mówiłem. Walka to o możliwość zawarcia w słowie pięknym całej materii wiary. Gdyby ist-

⁵³ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Dawne słowa*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 51. Cyt. w oryg.: „Usta zacięte nagle rozłomie: / Powie o sobie, wszystko wyliczy!”.

⁵⁴ Św. Teresa z Avila (1515–1582) – hiszp. mistyczka, uważana wraz z św. Janem od Krzyża za założycielkę zakonu karmelitów bosych; kanonizowana w 1622 r. Swoje doświadczenia religijne oraz poglądy opisała m.in. w książkach: *Księga życia*, *Twierdza wewnętrzna*, *Droga doskonałości*.

⁵⁵ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Boża noc*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 57. Cyt. w oryg.: „ciemny Sens Wszechrzeczy”.

⁵⁶ Wiersz z tomu *Gusła*, s. 61–62.

⁵⁷ Maksymilian II Bawarski (1811–1864) – król Bawarii w latach 1848–1864.

⁵⁸ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Próby*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 53.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Aluzja do *Rozmyślań* Marka Aureliusza, w których autor wiele miejsca poświęca analizie duszy ludzkiej, prezentując przy tym filozofię rzymskiego stoicyzmu, zabarwionego sceptycyzmem i rezygnacją, koncentrującego się na dylematach moralnych dotyczących człowieka (por. M. Aureli, *Rozmyślenia: ksiąg dwanaście pamiętnika*, przeł. M. Reiter, Lwów 1913).

⁶¹ Wiersz *Kuszenie* z tomu *Gusła* przyjmuje formę dialogu podmiotu lirycznego z tytułowym kusicielem. Pisany jest sekstyną i składa się z sześciu strof. W obrębie każdej strofy pierwsze trzy wersy to słowa kusiciela, a trzy kolejne stanowią odpowiedź podmiotu lirycznego. W każdym wersie występuje pięć sylab.

niały teraz mądre modlitewniki, gdzie zmieścić by można było wiersze współczesnych autorów, jak się umieszcza hymny św. Tomasza z Akwinu czy glosy św. Teresy – musiałyby się znaleźć w takiej książce nie tylko czysta *Litania*⁶² Lieberta. *Kuszenie*, umieszczone tam zamiast *Modlitwy w momencie oschłości duszy*, dałoby tej oschłości wyzwolenie. Od pustki „chłodnej i dumnej”⁶³ mowy, od strachu przed mrokiem, z którego trudno dom dźwignąć, spod jarzma powszedniej pracy i powszedniego grzechu wyzwala się w tym wierszu wierząca dusza ku jedności Bożej, pracy świętej, wolnemu oddechowi. Ukoronowany łąską człowiek odnajduje prawdę słowa Bożego i słowa ludzkiego.

Próby – to uśmiech cienia, skinienie szatana, blask zwątpienia; ale zbawienie wykwita z wnętrza poety:

O wiem, poznałem
Samotność moją
I twoje moce,
Czuję twój oddech
W południa ciepłe
I ciemne noce⁶⁴.

Trudno jest Jakubowi walczyć z Aniołem i nigdy nie zwyciężyć, ale czyni to za ludzkość całą: kapłan i poeta.

III

„że nie ziemia
Mnie wchłonie i nie
ziemia rodzi”⁶⁵

A jednak oczarowały tego mistyka gusła ziemskie i konkretne czarodziejstwa ciepłych południ jesiennych. Ileż tego dotykającego smutku tu znajdujemy. Kiedy tylko przestaje myśleć o Bogu, świat wydaje mu się ogromny i nad wszelki wyraz piękny. I to nie tylko dlatego, że pod stygnącą ręką przemienia mu się kolebka czarów życiowych w trumnę napelnioną wiórami; nie dlatego świat Lieberta jest taki piękny, iż wie on dobrze, że za chwilę trzeba go będzie pożegnać. Jest piękny naprawdę, w istocie swej, w swym beznadziejnym smutku i w swej dionizyjskiej radości.

„Wióry gorzkie, wióry Boże”⁶⁶, zasypujące życie, mieszają się z cenną wiedzą o człowieku, którego uczymy się wszyscy powoli; od tej nauki „raduje się serce i boli”⁶⁷, pomnaża ona nas samych i stawia przenikliwą w swym niepokoju zagadkę:

⁶² Mowa o wierszu J. Lieberta *Litania do Marii Panny*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 48–49.

⁶³ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Kuszenie*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 46.

⁶⁴ Tenże, *Próby*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 53.

⁶⁵ J. Liebert, *Druga ojczyzna*, [w:] tegoż, *Druga ojczyzna*, Warszawa 1925, s. 7. Cyt. w oryg.: „Że nie ziemia mnie wchłonie i nie ziemia rodzi.”

⁶⁶ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Gorzkie wióry*, [w:] tegoż, *Kołysanka jodłowa*, s. 21.

⁶⁷ Cyt. z wiersza J. Lieberta *** [Uczę się ciebie, człowieku], [w:] tegoż, *Kołysanka jodłowa*, s. 43.

Niby tak... (człek)⁶⁸... jest pewny,
Że ma tutaj skład drzewny
Lecz najtrudniej jest właśnie
Rzecz tę sobie wyjaśnić⁶⁹.

Najtrudniej jest poecie „rzecz tę” sobie i innym wyjaśnić, ale nie na wyjaśnieniu polega jego rola; powinien w nas poruszyć pewną strunę, która tylko dla niego jest dostępna, a która – jedna tylko – może współbrzmieć z akordem świata. Jak w *Zaratuście* Straussa⁷⁰ zakończenie w dwóch niezlewających się tonacjach dwóch nigdy niezgodzonych elementów pozostawia wrażenie wieczystego rozdźwięku świata, tak przeczytanie poezji Lieberta pozostawia w uchu brzmienie niezgodnych składników tego niespokojnego ducha. Obok wszystkiego, co jest analizą stosunku jednostki z Bogiem w najbardziej ortodoksyjnym znaczeniu – zjawiają się również pełnowartościowe utwory, stojące wybitnie pod znakiem panteistycznej pogańskości, wylewające się z piękna tego kryształowego świata źródeł i słów.

Pokrewieństwo z aniołem i jedność z wszechświatem – to są dwa jego uczucia, dwa „skrzydła niewidzialne”⁷¹. Być może w ruchu ich jest pewna niezgodność, w rytmie pewna rozbieżność: oba jednak „wynoszą niewidzialne”⁷² ducha poety „i przed Bogiem kładą”⁷³.

Nie mamy współczesnego poety, który by tak czysty chadzał przed Panem jak Liebert: czy poezja jest dla niego religią, czy religia poezją, zawsze jest on związany z jakimś wielkim działaniem metafizycznym, brmiącym radosną wiedzą wieczności. Bóg jego i aniołowie, olszyny jego i ptaki – to tylko klawisze na klawiaturze jego „guseł”, działań magicznych, nic niemających na celu, jeno zaświadczenie odwiecznej prawdy pozażyciowych wartości.

Wszystko, co pisał Liebert, było przygotowaniem się do śmierci, źle mówię – przygotowaniem do wieczności. Wyrwał on śmierci to, co jej wyrwać można, wszystko, czym ją można przewyciężyć.

Niewiele po nim pozostało; jakże pełne znaczenia jest dla nas to wszystko, co po nim pozostało. Każdy jego wiersz jest ogromną zdobyczą, trofeami są jego książki, zdobytymi na wielkim wrogu: nocy wiecznej. Są znakami największych zwycięstw, jakie może wziąć człowiek nad sobą, nad światem, nad śmiercią.

Nauczył nas bardzo wiele: dał świadectwo prawdzie niebywałą poetycką czystością. Modlitewna skuteczność jego guseł, metafizyczne działanie jego wiary jest dla nas rzeczą w a ż n ą. To wszystko.

⁶⁸ Słowo w nawiasie wprowadzone przez J. Iwaszkiewicza. Cyt. w oryg.: „Niby tak... tak... jest pewny”.

⁶⁹ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Moses Krumholz*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 67.

⁷⁰ Mowa o poemacie symfonicznym Richarda Straussa *Also sprach Zarathustra* (*Tako rzecze Zaratuśtra*, 1896) inspirowanym dziełem Fryderyka Nietzschego pod tym samym tytułem.

⁷¹ Cyt. z wiersza J. Lieberta *Skrzydło niewidzialne*, [w:] tegoż, *Gusła*, s. 24.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże.

Bibliografia

- Iwaszkiewicz A., *Dzienniki*, Warszawa 1993.
Iwaszkiewicz J., *Dzienniki*, t. 1, oprac. A. i R. Papiescy, Warszawa 2007.
Iwaszkiewicz J., *Dzienniki*, t. 2, oprac. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, Warszawa 2010.
Iwaszkiewicz J., *Dzienniki*, t. 3, oprac. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, Warszawa 2011.
Iwaszkiewicz J., „*Gusła*” Lieberta, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 24.
Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975.
Iwaszkiewicz J., *Listy Lieberta*, „Życie Warszawy” 1977, nr 48.
Iwaszkiewicz J., *O postawie duchowej Jerzego Lieberta*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 40.
Iwaszkiewicz J., *Zaklinanie cieni*, „Życie Warszawy” 1959, nr 262.
Iwaszkiewiczowie A. i J., *Listy 1927–1931*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, Warszawa 2012.
Liebert J., *Gusła*, Warszawa 1930.
Liebert J., *Druga ojczyzna*, Warszawa 1925.
Liebert J., *Kołysanka jodłowa*, Warszawa 1932.
Liebert J., *Pisma zebrane*, t. 2, oprac. S. Frankiewicz, Warszawa 1976.

Anioł pocieszenia o oczach szklistych jak czereśnie. Jerzy Liebert w świetle wspomnień i krytyki literackiej Jarosława Iwaszkiewicza

Streszczenie

Artykuł prezentuje sylwetkę twórczą Jerzego Lieberta widzianą oczami Jarosława Iwaszkiewicza. Do opracowania tematu wykorzystano wspomnienia, dzienniki oraz korespondencję Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów. Zamieszczono także dwa artykuły Jarosława Iwaszkiewicza z czasów dwudziestolecia międzywojennego.

W części pierwszej scharakteryzowano relację Jarosława Iwaszkiewicza z Jerzym Liebertem. Wskazano okoliczności poznania się tych pisarzy oraz przebieg ich znajomości, sygnalizując, że pamięć o Liebercie była pielęgnowana przez Iwaszkiewicza nawet po śmierci młodego poety.

Część druga zawiera edytorskie opracowanie dwóch artykułów Jarosława Iwaszkiewicza dotyczących życia i twórczości Jerzego Lieberta opublikowanych w „Wiadomościach Literackich” w 1931 r. Pierwszy z nich („*Gusła*” Lieberta) to recenzja tomu poetyckiego Jerzego Lieberta, drugi tekst (*O postawie duchowej Jerzego Lieberta*) ma charakter wspomnieniowy i podsumowuje dorobek poetycki pisarza.

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Liebert, Anna Iwaszkiewicz, poezja, „Wiadomości Literackie”, *Gusła*, *Druga ojczyzna*, *Kołysanka jodłowa*, Skamander, recenzja, wiara, religia, przyjaźń, śmierć, dwudziestolecie międzywojenne, wspomnienia, krytyka literacka.

The Angel of Consolation, with His Eyes Glossy Like a Cherry in a Morning Dew. Jerzy Liebert in the Light of the Memories and Literature Criticism of Jarosław Iwaszkiewicz

Summary

The article presents the creative output of Jerzy Liebert seen through the Jarosław Iwaszkiewicz eyes. To develop the theme there were used some memories, diaries and correspondence of Anna and Jarosław Iwaszkiewicz. In addition this work contains two Iwaszkiewicz's articles from the interwar period.

In the first part Iwaszkiewicz characterized the relationship between him and Jerzy Liebert. There were also specified the circumstances how these two writers got to know each other and described the course of their relationship, indicating that the memory of Liebert was nurtured by Iwaszkiewicz, even after the death of the young poet.

The second part contains the editorial study of two Iwaszkiewicz's articles about the life and work of Jerzy Liebert published in the "Wiadomości Literackie" in 1931. The first one (*Liebert's "Witchcraft"*) is a critique of Jerzy Liebert's volume of poetry, the second text (*The spiritual attitude of Jerzy Liebert*) is a memoir and summarizes the writer's literary output.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Liebert, Anna Iwaszkiewicz, poetry, "Literary News", *Witchcraft*, *Second homeland*, *Lullaby fir*, Scamander, critique, faith, religion, friendship, death, interwar period, memoirs, literary criticism.

RECENZJE I PRZEGLĄDY

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.17>

Barbara SZARGOT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

O Sienkiewiczu „po słowackiej stronie”

[rec. Jozef Hvišč, *Henryk Sienkiewicz život a literarna tvorba*¹]

W roku 2013 w Bratysławie ukazała się książka Jozefa Hvišča *Henryk Sienkiewicz život a literarna tvorba*. Dla polskiego czytelnika to bardzo interesująca lektura – obcojęzyczna monografia twórczości dziewiętnastowiecznego polskiego pisarza. Dodajmy przy tym, że obecnie w Polsce częstokroć podważana jest wartość pisarstwa autora *Trylogii*, zaś jego obecność w kanonie lektur ma być dowodem na zaściankowość polskiej edukacji. A za naszą granicą ukazuje się dzieło dofinansowane przez Ministerstwo Kultury Republiki Słowackiej (i, co bardziej oczywiste, przez Instytut Polski w Bratysławie). Warto dodać, że omawiana publikacja była eksponowana w Bibliotece Uniwersyteckiej w Bratysławie jako ważna nowość. O pozycji Sienkiewicza w oglądzie słowackim świadczy fakt, że został umieszczony w programie nauczania obok Simonidesa, J. Haška, V. Hugo, jako jeden z największych pisarzy światowych. To szczególnie wyraz uznania dla twórcy *Quo vadis*.

Już we wstępie do swojej pracy Jozef Hvišč podkreśla, że choć pisarstwo Sienkiewicza jest dobrze znane na Słowacji² nasi południowi sąsiedzi niewiele wiedzą o osobie autora *Trylogii* i kolejach jego życia.

¹ Tekst niniejszy powstał w wyniku kwerendy przeprowadzonej przez autorkę w bibliotekach Bratysławy w ramach Projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

² Przeprowadzona przeze mnie kwerenda potwierdziła obecność wielu wydań dzieł Sienkiewicza w bibliotekach w Bratysławie. Co interesujące, największą popularność osiągnęło na Słowacji *W pustyni i w puszczy*, które miało aż osiem wydań. Pierwsze z nich ukazało się w roku 1936, a ostatnie w 2011. W czasie gdy w Polsce toczy się dyskusja, czy nie usunąć tej powieści z kanonu lektur (bo ponoć jest dla dzieci trudna i nudna, a poza tym pokazuje niewłaściwe stereo-

Trzeba przy tym powiedzieć, że omawiane dzieło, choć mieszczące się w kategorii „życie i sprawy”, nie jest pozbawione ambicji naukowych. Książka nie została, co prawda, opatrzona przypisami, ale za to na końcu jej autor umieścił bibliografię przekładów dzieł Sienkiewicza na język słowacki oraz bibliografię przedmiotową. Zwłaszcza ta druga jest interesująca (aczkolwiek niezbyt rozległa), zawiera bowiem obok monografii autorstwa Juliana Krzyżanowskiego czy Tadeusza Bujnickiego (a więc pozycji niejako „obowiązkowych”) także na przykład *Postać literacką jako tekst kultury* Ewy Kosowskiej czy „*Impresjonizm*” *Trylogii Henryka Sienkiewicza* Bogdana Mazana. Widać, że autor stara się śledzić dyskurs sienkiewiczowski prowadzony w Polsce w jego różnych odsłonach.

Ponieważ, jak się rzekło, książka ma charakter biograficzny, układ treści jest chronologiczny. Pierwszy rozdział *Otec Keller sa prerátał* traktuje o wczesnej młodości pisarza. Autor wybrał konwencję *quasi*-wspomnienia, w którym Sienkiewicz odtwarza historię swego życia. Tekst jest dość gęsto przetykany nielocalizowanymi cytatami ze wspomnień autora *Potopu*, jego listów do przyjaciół, a także na przykład listów matki pisarza. Dobrze to świadczy o odczytaniu Hvišča w korespondencji Sienkiewicza i jednocześnie sprawia, że opowieść nabiera walerii autentyczności. Rozdział pierwszy przynosi także omówienia powieści *Na marnie*, *Humoresek z teki Worszyłły* i pierwszych literackich prób autora *Potopu*. Mają one charakter raczej relacjonujący niż interpretacyjny, czemu trudno się dziwić, jako że te akurat utwory nie są znane na Słowacji. Oczywiście, zgodnie z tytułem rozdziału, powinna się w nim pojawić historia romansu Litwosa z Marią Kellerówną. Autor w nieco rozczulający sposób „sprzyja” swemu bohaterowi. Zwłaszcza w zakończeniu rozdziału, w którym „wytyka” Papie Kellerowi, że Sienkiewicz rychło stał się „najznamienitszą i najbogatszą” osobistością świata literackiego. „*A jeho dcéra – zostala starou dievkou*”³.

Rozdział drugi – *Zrodil sa spisovateľ* – jest napisany w nieco innej konwencji. Tłem dla opisu dziennikarskiej pracy Sienkiewicza jest opowieść o rozwoju polskiej prasy okresu pozytywizmu i o życiu towarzyskim ówczesnej Warszawy. Jeden podrozdział stanowi tłumaczenie wypowiedzi Tadeusza Czapelskiego o Sienkiewiczu, co znów dowodzi odczytania Hvišča w dokumentach z epoki. W omawianym rozdziale znajduje się też omówienie *Sielanki* i *Małej Trylogii*. Wedle autora właśnie wraz z powstaniem tego ostatniego dzieła „publicysta stał się pisarzem”⁴. Zakończenie rozdziału stanowi krótkie omówienie idei pozytywistycznych w Polsce. Ta część pracy wskazuje może bardziej niż poprzednia na ideę, jaka przyświecała autorowi opracowania – jest nią nie tylko przedstawienie osoby i twórczości Litwosa (choć to oczywiście dominuje w tym dziele),

typy płciowe i rasowe), w sąsiedniej Słowacji publikuje ją komercyjna spółka wydawnicza, licząc na osiągnięcie zysku. Jest to ciekawy asumpt do rozważań nad tym, jak zacierzowanie i ideologiczne dogmaty potrafią odebrać dyskutantom jasność myślenia.

³ J. Hvišč, *Henryk Sienkiewicz život a literárna tvorba*, Bratislava 2013, s. 32.

⁴ Tamże, s. 47.

ale też zaznajomienie słowackiego czytelnika z dziejami polskiej kultury po roku 1863⁵.

Rozdział trzeci – *Dobrodružstvo dospelých* – powraca do formuły zbeletryzowanej opowieści. Oczywiście przytaczane wypowiedzi Litwosa pochodzą tym razem z *Listów z podróży do Ameryki*. Hvišč, zgodnie z obecnym przekonaniem wielu polskich sienkiewiczologów, wysoko ocenia to dzieło Sienkiewicza. Omawiając je zwraca uwagę na jego nowatorstwo, odrębność od wzorca sentymentalno-romantycznego. Przyznaje *Listom* status osobnego literackiego gatunku, łączącego cechy reportażu, felietonu, glosy czy podróżopisarstwa. Omawiając list traktujący o Londynie, wskazuje na fascynację Litwosa prozą zachodnio-europejską, głównie twórczością Karola Dickensa. Niewątpliwie taka ocena sprzyja zainteresowaniu słowackiego czytelnika tą mniej znaną mu częścią twórczości autora *Krzyżaków*. Bardzo dyskretnie i z taktem została w *Henryku Sienkiewiczu...* opisana sprawa fascynacji Litwosa Heleną Modrzejewską. Trzeba zaznaczyć, że Hvišč znów sięgnął do źródeł – cytując dziennik wielkiej aktorki.

Czwarty rozdział – *Korene zla* – omawia twórczość Sienkiewicza po roku 1876. Hvišč dzieli ją na trzy kręgi tematyczne: nowele o tematyce rodzimej, nowele opowiadające o mieszkańcach Ameryki i nowele opisujące los Polaków – emigrantów w Nowym Świecie.

W skład nowel „rodzimych” wchodzi: *Szkice węglem*, *Janko Muzykant* i *Jamioł*. Z polskiej perspektywy interesująco przedstawia się omówienie *Szki-ców węglem*. Autor *Henryka Sienkiewicza...* opisuje je jako obraz przemian po niewłaściwie przeprowadzonym uwłaszczeniu chłopów. Dlatego nazwom znaczącym (Barania Głowa, Osłowice) przypisuje przede wszystkim rolę ukazania „bezmiejsca” – sugerując, że opisywane wypadki mogłyby zdarzyć się wszędzie. Przeprowadzona analiza noweli ma charakter socjologiczny – co w pełni wybrzmiewa w konkluzji, w której Hvišč stwierdza, że głównym powodem nieszczęść i biedy chłopów jest nieznanomość prawa, pozwalająca carskiej biurokracji na dowolne niemoralne machinacje.

Omawiając „amerykańskie” utwory Sienkiewicza, Hvišč kładzie nacisk przede wszystkim na doświadczenie dziennikarskie Litwosa, które, jego zdaniem, wyraźnie rzutuje na kształt omawianych dzieł. Pewnym zaskoczeniem może być fakt, że na równie obszerne omówienie zasłużyły: *Orso*, *Sachem* oraz *W krainie złota*. W oglądzie autora omawianego opracowania *Orso* i *Sachem* są wyraźnie utworami równoważnymi, podczas gdy w Polsce jednak *Sachem* jest nieporównanie ważniejszy. W podsumowaniu fragmentu dotyczącego nowel traktujących o mieszkańcach Ameryki Hvišč zawiera interesującą konstatację, że właśnie one pozwalają zauważyć sposób, w jaki Sienkiewicz przetwarza realne

⁵ Kilkakrotnie przywoływane są w omawianym rozdziale nazwiska Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej czy Jadwigi Łuszczewskiej. To cenne – bo w katalogu Biblioteki Uniwersyteckiej udało mi się odnaleźć z dzieł Prusa jedynie *Faraona*. Twórczość Orzeszkowej reprezentuje natomiast tylko *Meir Ezofowicz*.

(prawdziwe) zdarzenia i obserwacje w literacką fikcję. Badacz dochodzi do tego wniosku poprzez porównanie *Listów z podróży do Ameryki* z nowelami.

W rozdziale *Korene zla* zupełnie osobne miejsce (w formie wydzielonego podrozdziału) przypadło *Pamiętnikowi poznańskiego nauczyciela*. Prawdopodobną przyczyną takiego stanu rzeczy jest to, że przy okazji omówienia noweli badacz przybliży słowackiemu czytelnikowi problemy, jakie wynikały z działania carskiej cenzury (zupełnie nieoczywiste dla potomków poddanych Franza Josefa). Rozdział zamykają omówienia *Za chlebem*, *Latarnika*, *Wspomnienia z Maripozy* i *Bartka Zwycięzcy*. Warto odnotować, że Hvišč nie tylko chwali osiągnięcia autora *Potopu* – potrafi też go zganić. *Za chlebem* krytykuje jako przesadne, pełne drastycznych (w domyśle – niepotrzebnie) epizodów, co narusza zasadę prawdopodobieństwa.

W rozdziale piątym – *Na jednu kartu* – autor książki powraca do konwencji „żywot i sprawy”. Omawia w nim z jednej strony polemikę Sienkiewicza z Piotrem Chmielowskim wywołaną wydaniem przez Chmielowskiego *Zarysu literatury polskiej ostatnich lat szesnastu* (Wilno 1881)⁶ i początki ideowego rozbratu z polskimi pozytywistami. Z drugiej zajmuje się historią romansu i małżeństwa pisarza z Marią Szetkiewiczówną. Bardzo dobrze o odczycaniu autora omawianej pracy świadczy fakt, że cytuje on fragment listu Marii Szetkiewiczówny, który musiał poznać w rękopisie⁷. Opisując zaś (w sposób sfabularyzowany) stany duchowe Sienkiewicza cytuje jego listy do Mścisława Godlewskiego i Stanisława Witkiewicza. Wskazuje też na wpływ młodej żony na twórczość przyszłego noblisty. W omawianym rozdziale pojawia się zabawny błąd – otóż jako warszawskie miejsce zamieszkania młodej pary Hvišč wskazuje Chmielną (zamiast Wilczej), w dodatku stwierdza, że Chmielna obecnie zmieniła nazwę na Rutkowskiego.

Kolejny rozdział nosi tytuł zbieżny z tytułem dramatu Sienkiewicza: *Na jednu kartu* (pol. *Na jedną kartę*), przybliżony został w nim także profil czasopisma „Słowo” pod redakcją Sienkiewicza. Osobne miejsce zajmuje podrozdziałik dotyczący powieści historycznej w oglądzie pozytywistów polskich. Towarzyszy mu umieszczone dopiero w tym miejscu (a więc niezgodnie z chronologią) omówienie *Niewoli tatarskiej*.

Następny rozdział to: *Trilógia – historická sága*, który oczywiście traktuje o pierwszym z monumentalnych dzieł Litwosa. Rozdział ma charakter głównie historycznoliteracki. Autor stara się w nim przybliżyć słowackiemu czytelnikowi zarówno tło historyczne, jak i genezę cyklu (nie stroniąc od anegdot). Hvišč komplementuje Sienkiewicza jako twórcę bardzo przekonujących kreacji psychologicznych (jako przykład podaje ukazanie „depresji” Skrzetuskiego po ujrzeniu spalonych Rozłogów), co jest ciekawą obserwacją nawet dla polonisty –

⁶ W książce nieprawidłowy tytuł *Zarysu literatury polskiej ostatnich lat sześćdziesięciu*.

⁷ Wydanie listów Marii ukazało się w 2012 roku, a więc prawdopodobnie już po złożeniu książki Hvišča do druku. Por. M. z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, *Listy*, wstęp i opracowanie B. Szargot, Piotrków Trybunalski 2012.

Polaka. Dość obszernie w omawianej monografii potraktowana została polemika związana z *Ogniem i mieczem*⁸. Podrozdział dotyczący *Ogniem i mieczem* kończy Hvišč narodzinami Jadwigi Sienkiewiczówny. W jego wyobraźni po narodzinach córki Sienkiewicz dochodzi do wniosku, że „życie jest właściwie całkiem piękne”. Dopiero w następnym podrozdziale Autor monografii opisuje chorobę i jej konsekwencję – śmierć Marii z Szetkiewiczów. Teza, że gruźlica żony Sienkiewicza odnowiła się dopiero po urodzeniu córki, jest oczywiście błędna (Maria już latem 1883 roku czuła się źle, a poważnie chora była od jesieni). Nie jest to kardynalny błąd, ale pokazuje, że momentami Hvišča ponosi swada pisarska. Z punktu widzenia „akcji” oczywiście gwałtowny zwrot (od szczęścia do nieszczęścia) jest bardziej interesujący. Autor kładzie nacisk na pokazanie duchowego związku między małżonkami, wskazuje także na interesujący rys sposobu pracy Sienkiewicza: pisanie „w drodze”.

Zaskakuje fakt, że w *Potopie* bardzo zaintrygowała Autora monografii trasa wędrówki Jana Kazimierza z Głogówka do Polski. Opisuje ją szczegółowo, by na końcu przytoczyć opinię Juliusza Zborowskiego, że stanowiła ona fantazję Sienkiewicza, a następnie opisać za Jackiem Kolbuszewskim, jak trasa królewska wyglądała naprawdę. Z polskiego punktu widzenia jest to sprawa w ogłędzie całości *Potopu* drugorzędna, ale wszak „prawdziwa” trasa Jana Kazimierza prowadziła przez Słowację...

Kolejny rozdział monografii: *Intermezzo na aktualnu temu*, traktuje, rzecz jasna, o utworach współczesnych. Zaczyna się jednak opisem epizodu „miłosnego” związanego z Marią Babską. Hvišč nie podąża śladem Marii Kornilowiczówny i nie przypisuje Jadwidze Janczewskiej dzieła rozbicia tego związku. Jego zdaniem, przeważało przekonanie Sienkiewicza o niestosowności ożenku sławnego pisarza z tak młodą osobą oraz potrzeba „równorzędnej partnerki”, zdolnej do intelektualnego porozumienia z nim. Omawiając dzieła współczesne Sienkiewicza, autor monografii skupia się na: *Tej trzeciej*, *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich*. *Bez dogmatu* Hvišč czyta zgodnie z intencją autorską (a nie „młodopolsko”), nazywa bowiem Płoszowskiego „egocentrycznym indywidualistą” i „egoistą” niepotrzebnie skupionym na własnej psychice i intelekcie, który na końcu zdolny jest jedynie do werterowskich gestów. W rozdziale omawia przy tym młodopolski zachwyt powieścią i porównuje postać Płoszowskiego z kreacjami pisarzy europejskich. Ponownie ujawnia też Hvišč odczytanie w korespondencji Sienkiewicza, tym razem z Jadwigą Janczewską. Podrozdział dotyczący *Rodziny Połanieckich* rozpoczyna się od opisu nieudanego związku Sienkiewicza z Marią Wołodkiewiczówną. Ta nieszczęsna historia została przez autora monografii opisana z taktem i bez zbędnej sensacji. Jednak w omówieniu dzieła, zgodnie z tradycyjnym opisem obecnym w literaturoznawstwie polskim,

⁸ Odnotować przy tym należy, że Autor *Henryka Sienkiewicza...* przytacza sądy nie tylko Piotra Chmielowskiego, ale też Józefa Ignacego Kraszewskiego i Józefa Bohdana Zaleskiego.

wskazuje na biograficzny kontekst powieści (głównie w opisie panny Castelli i ciotki Broniczowej). Zgodnie też z tradycją ocenia powieść nisko – stwierdza-
jąc, że zamiar był dobry, ale wykonanie jest chybione. Rozdział zawiera też
wątki czeskie i słowackie. Mianowicie Hvišč dość obszernie opisuje jedno-
dniowy pobyt Sienkiewicza w Pradze, jego spotkanie z Jarosławem Vrchlickým
i przytacza wiersz tegoż pt. *Polska (W dzień jubileuszu Henryka Sienkiewicza)*
we własnym tłumaczeniu na słowacki. Podobnie dość obszernie opisuje pobyty
Litwosa w Trenčianskych Tepliciach.

Następny rozdział: „*Quo vadis*” *prevýši všetko čo som doteraz napísal...*,
traktuje o największej, ze słowackiego punktu widzenia, powieści Litwosa⁹.
Hvišč obszernie opisuje genezę *Quo vadis* i związki powieści z literaturą polską
i światową, a także światowy sukces dzieła. Najmniej miejsca poświęca samemu
tekstowi powieści, jak można domniemywać dlatego, że jest on doskonale znany
na Słowacji i pewnie też gruntownie omówiony.

Rozdział *Na Grünvaldskom poli* poświęcony jest nie tylko samej powieści,
ale też z jednej strony działalności społeczno-politycznej Sienkiewicza w tym
okresie (z zaznaczeniem, że w uroczystościach mickiewiczowskich w Krakowie
w 1898 roku uczestniczył słowacki dziennikarz Svetozár Hurban Vojanský, któ-
ry skrytykował ich polityczną wymowę, jako osłabiającą więzi słowiańskie),
z drugiej strony „romansowi” pisarza z Marią Radziejowską. W opisie samych
Krzyżaków Hvišč kładzie nacisk na ich narodowy charakter i antygermanizacyj-
ny wydźwięk powieści. Ogląd opisaną przez Sienkiewicza bitwy pod Grunwal-
dem jest dla autora monografii symbolicznym obrazem wyzwolenia Słowian (tak
jakby, dodam od siebie, Grunwald był słowiańską odpowiedzią na Bilą Horę).

Dwa ostatnie rozdziały monografii: *Ve víre chvál a polemik* i *Na prahu Slo-
body*, mówią o biografii autora *Potopu* – obchodach jubileuszu, otrzymaniu Na-
grody Nobla, małżeństwie z Marią Babską oraz działalności politycznej Sien-
kiewicza w czasie I wojny światowej, jego śmierci i obu pogrzebach. Dość krót-
ko zreferowana jest krytyka, jakiej poddał twórczość Sienkiewicza Stanisław

⁹ Warto zaznaczyć, że *Quo vadis* miało aż siedem wydań w kraju naszych południowych sąsia-
dów. Pierwsze wydanie: *Quo vadis? Roman z časov Nerona*, prel. Pavel Halaša, Turčiansky Sv.
Martin 1911; drugie wydanie w tym samym tłumaczeniu (i opublikowane w tym samym miejscu)
ukazało się w latach 1920–1921; wydanie trzecie opracowane przez nieznanego tłumacza: *Quo
vadis? Roman z čias Neronových*, Trnava 1948; kolejne cztery wydania ukazały się w Bratysła-
wie, tłumaczem każdorazowo był Mikulaš Stano: *Quo vadis?* prel. M. Stano, Bratislava 1966
[1970, 1971, 2006]. Zauważmy, że ostatnie wydanie pojawiło się na rynku księgarskim w roku
2006, a więc bardzo niedawno, co świadczy o tym, że powieść ta ciągle jest na Słowacji czytana.
Poza tym w roku 1903 pojawił się najpierw na Słowacji, a następnie został przedrukowany
w USA fragment (wyimek) z powieści pod tytułem: *Svätý Peter v Rimie. Povešť z časov pre-
nasledovania kresťanov za cisára Nera. Výťah zo svetochýrneho románu Quo vadis?*, prel.
A. Pavčo, Trnava 1903 (przedruk: *Svätý Peter v Rimie. Povešť z časov prenasledovania kresťanov
za cisára Nera. Výťah zo svetochýrneho románu Quo vadis?*, prel. A. Pavčo, Scranton 1909).

Brzozowski. Pobieźnie omówione zostało także *W pustyni i w puszczy*. Kilka zdań poświęcił też Hvišč *Legionom*.

Należy zaznaczyć, że książka wydana jest atrakcyjnie: w twardej oprawie, bogato ilustrowana. Warto odnotować pracę Jozefa Hvišča jako ważny element promocji polskiej kultury poza granicami naszego kraju i w szczególny sposób jako oddanie hołdu pierwszemu z polskich noblistów.

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.18>

Elżbieta WRÓBEL

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Juliusz Kaden-Bandrowski pisarz odrodzonej ojczyzny. Próba szkicu krytycznego

**[rec. Andrzej Kaliszewski, *Bagnet i pióro. Twórczość
publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Wydawnictwo
Adam Marszałek, Toruń 2015]**

Tytuł zaczerpnięty z nagłówka recenzji Emila Breitera, krytyka literackiego i zarazem oddanego przyjaciela autora *Generała Barcza* – wydrukowanej w 1927 roku na łamach „Wiadomości Literackich” – zapewne może razić tyleż arbitralnością, co ogólnikowością opinii wyrażonej o Juliuszu Kadenie-Bandrowskim. A jednak trafnie, zwłaszcza współcześnie, ów „cytat z Breitera” streszcza wyjątkową rolę, jaką Kaden odgrywał w Dwudziestoleciu. Wręcz nie sposób wskazać innego twórcę (literata) Polski międzywojennej, którego życie zawodowe tak silnie – wręcz organicznie – byłoby związane z historią II Rzeczypospolitej. Kaden jako pisarz, ale i także żołnierz Legionista Józefa Piłsudskiego, „asystował” przy narodzinach niepodległego państwa polskiego, w odrodzonej ojczyźnie święcił swoje największe triumfy artystyczne i wraz z „Polską międzywojenną umarł” w czasie Powstania Warszawskiego; przyjmując oczywiście propozycję periodyzacji literatury XX wieku wysuniętą przez Annę Nasiłowską, dla której 1944 rok wyznaczał ostateczny kres istnienia II Rzeczypospolitej¹. Nie daje się również zapomnieć, zwłaszcza gdy porusza się kwestie postawy ideowej Kadena, o śmierci w czasie II wojny światowej jego ukochanych synów, bliźniaków Andrzeja i Pawła – oficerów Armii Krajowej – która w sposób symboliczny także dopełnia oraz zamyka drogę życiową samego pisarza. Jan Lechoń, porażony tragizmem rodziny Kadena, w *Dzienniku* zapisał:

¹ Zob. A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1995.

Wielkie wzruszenie przy czytaniu *Zapomnianej olszyny* Kadena. Te dwie książki wspomnień dziecinnych, najmniej wymęczone i bodaj najtrwalsze ze swych wszystkich, pisał Kaden, jakby mówił, prawie że słyszysz czytając to jego głos i niemal że widzisz jego gesty. To także powód wzruszenia, którego doznałem. Ale ponadto ten wróg Żeromskiego, piewca wszelkich krzep, wszelkich balzakowskich okrucieństw życia i niemal programowy egoista – miał w sobie nieprzebrane złoża liryzmu, tych właśnie znienawidzonych przez Witkacego „bebechów”. I w tych książkach jest fontanna skrywanych łez po rzeczach, serce aż za mocno bije dla odeszłych rodziców, dla dzieci. Znów moim ostatnim złym zwyczajem – zbeczałem się. I myślałem o tragedii Kadena, o tym, że przeżył swych świetnych synów, których pamiętam, gdy byli jeszcze synkami. I myślałem o Romanie, samej w Warszawie. I o tym, że nikt Kadena dziś nie czyta. Gdybym pił – to jedyna rada na te myśli byłoby upić się do nieprzytomności².

Lechoń, czytający na przestrzeni lat prozę Kadena i dokonujący także na łamach swojego emigracyjnego powiernika interesującej „egzegezy” powieści pisarza, miał świadomość, jak skrajne emocje budziła postać autora *Generała Barcza* w środowisku literackim Warszawy międzywojennej. Ze wspomnień wielu osób, które znały Kadena osobiście, wyłania się wizerunek pisarza będącego osobą skomplikowaną i przede wszystkim niepozwalającą nikomu pozostać wobec siebie obojętnym. Albo się Kadena lubiło, albo należało się do grona jego, zazwyczaj, zagorzałych przeciwników – raczej nie pozostawiał nikomu alternatywy. Warto przytoczyć również wypowiedź innego życzliwego pisarzowi Skamandryty – Kazimierza Wierzyńskiego, który pełen empatii do dawnego przyjaciela wspominał:

Klasa Kadena nie została u nas należycie oceniona, możliwe dlatego, że ludzie go nie lubili. Miał więcej wrogów niż przyjaciół, a i tych zrażał sobie, i to nawet niechcący. Źródłem wszystkiego była, moim zdaniem, straszna cecha polska – próżność. Rządziła nim jak demon. Nie umiał poskromić w sobie pychy. Patrzyłem na to przez lata – z bólem i zawodem podeszłego przyjaciela. Ale wszystko kadenowskie – dobro i zło – zasługuje na więcej pamięci i na więcej zrozumienia, niż dzisiaj mu się poświęca³.

Znamienne, że opinie najbardziej przychylne pisarzowi artykułowali po 1939 roku głównie osoby przebywające na emigracji i sympatyzujący przed wojną z szeroko rozumianym obozem piłsudczykowskim. Międzywojenne podziały polityczne wciąż pozostawały aktualne nie tylko we wspomnieniach. Także twórcy pozostali w kraju starali się pamiętać o Kadenie – Jan Wiktor, Stefan Krzywoszewski czy Jarosław Iwaszkiewicz – mimo że nie był to pisarz, który w okresie PRL-u z oczywistych względów mógł cieszyć się sympatią „oficjalnych czynników”. Życzliwe pisarzowi osoby, w tym także przywołani powyżej poeci – autor *Piłsudskiego*, wiersza witającego odradzające się po 1918 roku państwo polskie oraz Wierzyński, dokonujący w tomie *Wolność tragiczna* (1936) bolesnego rozrachunku z „Polską Piłsudskiego” – doskonale zdawały so-

² J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2: 1 stycznia 1951 – 31 grudnia 1952, wstęp i konsultacja edytorska R. Loth, Warszawa 1992, s. 60 [fragment zapisu zamieszczonego pod datą 27 lutego 1951 roku].

³ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziera, Warszawa 1991, s. 167.

bie sprawę, że pisarstwo Kadena uwikłane zostało w szeroki pozaartystyczny kontekst. Herminia Naglerowa – kolejna emigrantka – wcale nie retuszowała owego ciemnego oblicza Kadena, ale jak przystało na podzwonne, wskazała także budzące szacunek zalety jego działalności publicznej:

Teraz dopiero, kiedy go już nie ma, kiedy rozpięło się nad nim milczenie, doceniam jego działalność nie tylko pisarską. Był bowiem najgorętszym propagatorem i bodaj inicjatorem Akademii Literatury⁴, był współpracownikiem Teatrów Miejskich w Warszawie, redaktorem działu literackiego „Gazety Polskiej”, sekretarzem Akademii Literatury, zasiadał w rozmaitych komitetach literackich, muzycznych, radiowych, przez wiele lat działał w Związku Zawodowym Literatów i Penklubie. Nie były to wcale synekury lub stanowiska honorowe. Wszędzie pracował naprawdę i robił rzeczy dobre, przydatne. Wtedy nazywało się to, że Kaden chwyta sto srok za ogon, że kumuluje w swoich rękach posady. Ale któż zaprzeczy, że wszystkiemu podołał, nie zaniedbując przy tym pisarstwa? Dziś odtwarzam tę pracowitość z podziwem i dostrzegam coś tytanicznego w jego drobnej postaci⁵.

Przyjaciele nie rozgrzeszali Kadena, próbowali, co nie może dziwić, jedynie zrozumieć nawet jego największe słabości. Dość sentymentalnemu portretowi autora *Łuku* utkanemu ze wspomnień osób pozostających z nim w bliższych relacjach zarówno zawodowych, jak i osobistych z łatwością można przeciwstawić wizerunek pisarza, który wyłoniłby się z międzywojennych wypowiedzi jego zdeklarowanych oponentów. Dla Karola Irzykowskiego przez całe Dwudziestolecie pozostał Kaden złym i niszczącym powieść polską „demonem”⁶. Także Adolf Nowaczyński nigdy nie zmarnował okazji, aby przypomnieć opinii publicznej, jak ocenia Kadena i jego twórczość:

Wszędobylski, wszędościbski, łasy na bankiety i tytuły, ordery, a wilczo głodny reklamy i rozgłosu literat Juliusz Kaden-Bandrowski znów wystąpił z patetycznym listem otwartym [...]⁷.

I zazwyczaj zaczynał swoje kolejne publicystyczne starcie z autorem *Czarnych skrzydeł* od wygłoszenia kilku „grzecznościowych i okolicznościowych komplementów”:

⁴ Inicjatorem powstania Akademii Literatury był Stefan Żeromski, który już w 1918 roku opublikował broszurę *Projekt Akademii Literatury Polskiej*. W 1924 roku (lipiec) na łamach „Wiadomości Literackich” zostało ogłoszone przemówienie Stefana Żeromskiego *O potrzebie Akademii Literatury Polskiej*, które na nowo rozpoczęło dyskusję o powołaniu tej instytucji; zob. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 27, s. 1. Po burzliwych dyskusjach PAL udało się powołać do życia w 1933 roku. Nieścisłość Naglerowej wynikała, jak się wydaje, nieprzypadkowo, gdyż Kaden wyjątkowo mocno zaangażował się w powstanie tej instytucji, stąd można było go zapamiętać z Warszawy międzywojennej także jako „inicjatora” powstania PAL.

⁵ H. Naglerowa, *Czy nie za szybko zapomniany?*, [w:] tejże, *Wspomnienia o pisarzach*, Londyn 1960, s. 81–82.

⁶ Zob. K. Irzykowski, *JKB-Demon*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1971; pierwodruk: „Robotnik” 1929, nry 255, 258–61, 264–265.

⁷ a.n. [A. Nowaczyński], *Kabotyneria*, „Gazeta Warszawska Poranna” 1926, nr 281, s. 4. Pisownia we wszystkich cytatach pochodzących ze źródeł opublikowanych przed 1939 rokiem została uwspółcześniona.

Ten Kaden-Bandrowski, Krakauerczyk w Warszawie dziś rozpanoszony, rozkraczony na kilku stołkach i fotelach rozsiedzony, czarnymi skrzydłami dyktatury okryty, wysoce uzdolniona miernota nachalnie przez Breiterów i Pomperów reklamowana [...] ⁸.

Powyższe fragmenty zaczerpnięte z wypowiedzi prasowych Nowaczyńskiego ukazują, jakie emocje towarzyszyły działalności literackiej Kadena, w jakiej temperaturze toczył pisarz swoje większe i mniejsze boje. Bo przecież należy także podkreślić, że sam autor *Mateusza Bigdy* doskonale „regulował i podkreślał” atmosferę prowadzonej przez siebie dyskusji – zarówno poprzez teksty literackie, jak i publicystyczne – precyzyjnie wymierzał silne ciosy swoim przeciwnikom. Badacz zajmujący się twórczością Kadena musi się zmierzyć z nie lada wyzwaniem związanym ze wszystkimi „uwikłaniami” pisarza.

Zasadniczym powodem przypomnienia tych kilku oczywistości dotyczących oficjalnej biografii Juliusza Kadena-Bandrowskiego stała się wydana pod koniec 2015 roku książka Andrzeja Kaliszewskiego *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Kadena-Bandrowskiego*. Jest to książka ważna, zasługująca na uwagę już przez sam fakt, że po raz pierwszy przedmiotem kompleksowej analizy stała się publicystyka Kadena. Dwudziestowiecznych historyków literatury intrygowały przede wszystkim powieści autora *Generała Barcza*, równie kontrowersyjne, co i osoba pisarza. Zresztą bardzo często szeroko rozumiana aktywność publicystyczna znanego pisarza traktowana jest przez badaczy na prawach mało znaczącego suplementu do bardziej artystycznie wartościowej twórczości literackiej (z Dwudziestolecia może tylko dorobek publicystyczny Antoniego Słonimskiego swoją „sławą i popularnością” wśród historyków oraz badaczy literatury pierwszej połowy XX wieku zdecydowanie przewyższył zainteresowanie jego spuścizną *stricto* literacką). Pod tym względem Kaden nie należał do wyjątków, choć szczególną rolę odegrała w II Rzeczypospolitej jego publicystyka, zwłaszcza ta związana z czynem legionowym oraz osobą Józefa Piłsudskiego.

Andrzej Kaliszewski już we wstępie zwraca uwagę na interesujące aspekty związane z funkcjonowaniem prozy Kadena w okresie PRL-u. Nie wchodząc w szczegóły, wskazuje, że odczytywania Kadenowskich powieści mieściły się pomiędzy ujęciami wyjątkowo tendencyjnymi, zgodnymi z „duchem czasów”, a rzetelnymi pracami literaturoznawczymi – oczywiście na miarę ówczesnych, jak podkreśli Kaliszewski, możliwości. Z grona literaturoznawców zajmujących się Kadenem przed 1998 rokiem autor *Bagnetu i pióra* słusznie eksponuje osobę Michała Sprusińskiego – autora wciąż jedynej monografii próbującej w miarę całościowo ująć twórczość literacką Kadena. Kaliszewski docenił wyjątkowe znaczenie pracy Sprusińskiego. Zresztą swoją książkę wnikliwy teoretyk gatunków dziennikarskich potraktował w pewnym zakresie jako uzupełnienie monografii Sprusińskiego, opublikowanej w 1971 roku. Precyzyjnie wyznaczył postawiane przed sobą zadanie naukowe:

⁸ A. Nowaczyński, *Ofensywa. Bandrowski o Bandurskim*, „Myśl Narodowa” 1930, nr 17, s. 271.

Trudno jednakże mówić, iż Juliusz Kaden-Bandrowski jest dzisiaj pisarzem zapomnianym. Można i trzeba to stwierdzić o Kadenie publicyście oraz Kadenie klasyku polskiego reportażu. Żadna z kilkunastu (!) jego książek publicystycznych, w tej liczbie i reportażowych, nie została po II wojnie wznowiona (poza wspomnianymi *Piłsudczykami*, ale to całkiem niedawno, i to w wersji niepełnej). Omijali raczej publicystykę Kadena literaturoznawcy, jak i specjaliści od gatunków dziennikarskich. [...]

Niniejsze studium ma za zadanie wypełnić tę lukę w zakresie kompleksowej analizy i interpretacji przebogatej publicystycznej spuścizny Kadena-Bandrowskiego⁹.

Kluczowe dla książki Andrzeja Kaliszewskiego wydaje się posłużenie się terminem „kompleksowe studium”. Ma on świadomość, że publicystyka Kadena po przełomie 1989 roku była przedmiotem zainteresowania historyków literatury, zwłaszcza ta z okresu Wielkiej Wojny, choć, jak zaznacza badacz, działa się to przy okazji poruszania szerszych zagadnień historycznoliterackich. We wstępie autor przypomina również, że realizując swoje założenia, wydał w 2013 roku książkę *„Słowo czynów cieniem”. Polski reportaż wojenny i publicystyka wojenna autorów kręgu Legionów Polskich i Korpusów Polskich (1914–1920)*, w której jeden z rozdziałów zawierał analizy tekstów autora *Piłsudczyków* o Legionach i Wielkiej Wojnie. Przywołanie przez Kaliszewskiego wcześniejszej pozycji ze swojego dorobku jest istotne nie tylko z powodu filologicznej rzetelności, ale stało się swego rodzaju deklaracją, zdradzającą naukowe fascynacje badacza, specyficzne narastanie tematu, sprawiające, że pojedynczy rozdział przeistacza się w odrębną książkę.

Należy jeszcze na chwilę zatrzymać się na innych zamiarach autorskich czy, jak badacz stwierdził, kilku trudnych decyzjach, które musiał podjąć, realizując postawione przed sobą zadanie. Wymieniając przyjęte w swojej książce rozwiązania, słusznie na pierwszym miejscu postawił ograniczenie analizowanego materiału do tekstów publicystycznych, które, wolą samego Kadena, zostały umieszczone w odrębnych tomach jako najwartościowsze i godne ocalenia z magła gazetowej stronicy. Ta decyzja w sposób zasadniczy przesądziła o ostatecznym kształcie pracy Andrzeja Kaliszewskiego. Natomiast na wewnętrznym porządku książki, łącznie z podziałem na poszczególne rozdziały, zaważył przede wszystkim aspekt związany z genologiczną przynależnością analizowanego tekstu (tomu) oraz temat, co nie zawsze pozwoliło respektować kolejność ukazywania się poszczególnych zbiorów. Badacz, wybierając takie rozwiązanie, także kierował się sugestią autora *Piłsudczyków*, który komponował zbiory swoich wypowiedzi publicystycznych na zasadzie spójności tematycznej lub morfologiczno-genetycznej. Andrzej Kaliszewski wielokrotnie akcentował, jak istotnym pozostaje dla niego kwestia uporządkowania genologicznego tekstów publicystycznych Kadena, stąd dokonał w tym względzie, nie bez wątpliwości, kilku zasadniczych rozstrzygnięć. W przypadku teoretyka gatunków dziennikarskich nie może w żadnej mierze zaskakiwać fakt, że typologia oraz klasyfikacja

⁹ A. Kaliszewski, *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Toruń 2015, s. 10–11.

genologiczna konkretnego tekstu stały się problemami zasadniczymi i nie tylko zdominowały analizy poszczególnych wypowiedzi publicystycznych Kadena, ale miały również wpływ na całą koncepcję książki.

Z podjętymi przez autora *Bagnetu i Pióra* decyzjami trudno polemizować. Każde rozstrzygnięcie zostało poparte rzeczowymi i przekonującymi argumentami. Otrzymaliśmy interesujące i ważne studium poświęcone publicystyce Kadena, podporządkowane indywidualnej koncepcji badawczej. Andrzej Kaliszewski, nie po raz pierwszy, okazał się doskonałym strategiem. Wszystko w jego książce wydaje się logiczne oraz przemyślane, każdy etap prowadzonego wywodu znalazł odpowiednie dla siebie miejsce, począwszy od świetnego tytułu książki, który również stał się częścią konsekwentnie realizowanego „pomysłu” autorskiego. Wszak przywołuje on ważny tekst Kadena *Oręż i pióro*¹⁰, w którym pisarz, podsumowując rolę literatury w życiu narodu polskiego, zawarł także swój program jako publicysty niepodległego już państwa, ogniskujący się wokół pozycji literatury (pisarza) w życiu społecznym. Dwa słowa – bagnet i pióro – precyzyjnie wskazały tematykę książki, jednocześnie poprzez swoją semantyczną bliskość z tytułem zbioru opowiadań Stanisława Rostworowskiego *Szablą i piórem* z 1916 roku od razu „osadzają” pisarstwo Kadena w ważnym kontekście ideowym i politycznym, którego symbolem stała się literatura legionowa związana z postacią Józefa Piłsudskiego. Książka otrzymała także klarowną pointę – *Zakończenie* – rozdział, w którym dokonano zestawienia najważniejszych, sformułowanych na różnym etapie prowadzonego wywodu, wniosków. Zresztą każdy rozdział zostaje „domknięty” przejrzystym podsumowaniem.

Raz jeszcze powróćmy do wstępu, w którym postawiona została jedna z zasadniczych i niejako wyjściowych tez dotyczących właśnie publicystyki legionej Kadena:

Niewątpliwie ta właśnie część jego publicystyki, zogniskowana na militarno-politycznym procesie odzyskiwania niepodległości przez Polskę, na dokumentowaniu postaw zbiorowego, jak i jednostkowego heroizmu, wreszcie na współtworzeniu i utrwalaniu mitu pokolenia odnowicieli Ojczyzny (piłsudczyków) i ich charyzmatycznego Wodza, stanowi najcenniejszy wątek całego dorobku publicystycznego Kadena¹¹.

I rzeczywiście, ta część dorobku publicystycznego Kadena, którą symbolizuje tytułowy „bagnet”, została poddana wyjątkowo dogłębnej analizie. Jednak badacz – z różnym nasileniem – sięgał również i po jego twórczość literacką. Rozdział pierwszy, choć poświęcony został głównie pierwszym utworom prozatorskim autora *Łuku*, powstałym jeszcze przed Wielką Wojną, zawiera fundamentalną dla jego pisarstwa tezę. Andrzej Kaliszewski wykazał, że dokumentaryzm stał się nie tylko cechą immanentną prozy Kadena – wyrosła na przychylnym wówczas gruncie naturalizmu – ale wciąż jest kluczem, pozwalającym tę prozę

¹⁰ J. Kaden-Bandrowski, *Oręż i pióro*, „Świat” 1927, nr 21, s. 1.

¹¹ A. Kaliszewski, *Bagnet i pióro*..., s. 9.

zrozumieć oraz, co szczególnie ważne, należy ocenić i docenić. To przede wszystkim tkwiące w osobowości twórczej Kadena zamięszenie do faktów umożliwiło pisarzowi przełamać dominację stylu młodopolskiego oraz wypracować arsenał indywidualnych środków artystycznych, które wykorzystywał również w powieściach. Badacz, odwołując się do wielu ważnych prac literaturoznawców dwudziestowiecznych (Krystyna Jakowska, Michał Głowiński, Jerzy Kwiatkowski, Maria Podraza-Kwiatkowska, Michał Sprusiński), dokonał wyjątkowego rozbioru „kadenizmu”, wskazując na poziomie stylu zarówno młodopolskie korzenie pisarstwa Kadena, jak i elementy zaczerpnięte z form dokumentalnych oraz reportażowych, znacząco modyfikujące ową „młodopolszczyznę”.

Kwestie warsztatowe publicystyki Kadena interesowały Andrzeja Kaliszewskiego w sposób szczególny. Analizując główne chwytły językowe Kadena – publicysty, jednocześnie pamiętał o jego powieściach, tworząc także cenny katalog rozwiązań artystycznych, wykorzystywanych przez autora *Łuku* niezależnie od genologicznych granic i barier. To przede wszystkim precyzyjnie wskazane atuty warsztatowe publicystyki Kadena prowadzą badacza do sformułowania jednoznacznych oraz przekonujących ocen jego twórczości. Wyjątkowe uznanie Kaliszewskiego zdobył między innymi reportaż podróżniczy *Europa zbiera siano* – opublikowany przez Kadena w 1927 roku¹² – któremu poświęcił cały obszerny rozdział (VII), stwierdzając:

Reportaż ten zaliczyć należy do arcydzieł gatunku. Łączy on powagę tematu i umiejętność skupienia się na bieżącym konkretnie z błyskotliwym talentem swobodnego, ale logicznego przechodzenia od wnikliwej i podbarwionej humorem obserwacji do pogłębionej refleksji, operowania szeroką paletą stylistyczną, intensyfikowaniem obrazu, wplataniem funkcjonalnej fikcji i sugestywnej symboliki¹³.

Jest to bodaj pierwsze tak kompletne omówienie tego, niewzbudzającego na ogół większego zainteresowania literaturoznawców, reportażu. Andrzej Kaliszewski odkrył przed współczesnymi czytelnikami „nieznanego” Kadena. Rozdział poświęcony reportażowi *Europa zbiera siano* poprzedzony został krótkim, ale merytorycznie skondensowanym „wstępem” – składającym się z dwóch podrozdziałów, wpisującym książkę Kadena w panoramę międzywojennego reportażu podróżniczego wraz z jego typologią gatunkową. Przy czym nie zaszkodzi powtórzyć, że kwestie genologiczne – rozstrzygające wszak i o koncepcji książki Kaliszewskiego – stanowią ważny, jeśli nie podstawowy, element dokonywanych przez badacza analiz tak poszczególnych tomów, jak i jednostkowych tekstów Kadena. Sprawiają, że *Bagnet i pióro* to cenny „wykład” z zakresu dwudziestowiecznej genologii zarówno literackiej, jak i dziennikarskiej. Jednocześnie zaznaczyć należy, że mocno obecna w całej książce Kaliszewskiego, szero-

¹² J. Kaden-Bandrowski, *Europa zbiera siano*, Lwów 1927. Wydanie tego tomu poprzedzone zostało opublikowaniem tego reportażu w odcinkach na łamach – „rodzimego pisma” Kadena – „Głosu Prawdy” w 1926 roku.

¹³ A. Kaliszewski, *Bagnet pióro...*, s. 251.

ko rozumiana, teoria literacka nie przytłacza czytelnika i nie burzy zwykłej oraz często niedocenianej w pracach o charakterze naukowym „przyjemności lektury”. Świetny rozdział VII, jak w soczewce, skupił w sobie wszystkie atuty pracy Andrzeja Kaliszewskiego.

Celowo rozpoczęłam swoje uwagi nad książką *Bagnet i pióro* trochę od środka, bo rozdział VII rozpoczyna omówienie „cywilnej”¹⁴ i „pokojoyej”¹⁵, jak określał zamiennie badacz, publicystyki Kadena z okresu międzywojennego. Pominąć oczywiście nie można jeszcze rozdziału II, odnoszącego się do „czasów brukselskich” w biografii zawodowej autora *Mateusza Bigdy*. Badacz nie konkurował tu z ujęciem monograficznym (formuła: życie i twórczość) zaproponowanym w książce Michała Sprusińskiego z jej doskonałym rozdziałem – co z uznaniem przyznał Andrzej Kaliszewski – zatytułowanym *Lata brukselskie*¹⁶. Raczej traktuje pierwsze wypowiedzi prasowe Kadena na prawach przynależnych – w przypadku tego pisarza terminologia muzyczna jest w pełni usprawiedliwiona – „preludium”; jest to zapowiedź późniejszej publicystyki Kadena, ukazująca charakterystyczną dla pisarza aktywność i zaangażowanie, których przejawem było także interesowanie się różnorodną tematyką kulturalną (muzyka, literatura, malarstwo) oraz sięganie po szeroki wachlarz gatunków publicystycznych (felieton, esej, recenzja). Kaliszewski stworzył tu obraz zaskakująco fachowego recenzenta, zważywszy na młody wiek i brak dziennikarskiego doświadczenia, a omówiona działalność krytyczna Kadena z zakresu sztuki okazała się wyjątkowo intrygująca i stwarzająca możliwości dalszych ciekawych interpretacji.

Publicystyka „cywilna” Kadena, która powstała już w okresie Dwudziestolecia, stała się przedmiotem analizy badacza w dwóch rozdziałach: *Kaden-Bandrowski jako eseista*, numer VIII oraz kolejny: *Publicystyka społeczno-kulturalna Kadena-Bandrowskiego (okresu II Rzeczypospolitej)*. Gatunkowa formuła eseju pozwoliła Kaliszewskiemu zamknąć niczym „żelazną ramą” w jednym rozdziale teksty zebrane w dwóch tomach: *Pióro, miłość i kobieta* z 1931 roku, *Życie Chopina* wydane w 1938 oraz tekst, najwcześniej z nich opublikowany w 1928 roku w formie oddzielnej książeczki, *Rzymianie Wschodu*. Natomiast rozdział IX poświęcony został głównie zbiorowi tekstów z tomu *Za stołem i na rynku*, który ukazał się w 1932 roku. Chyba zasadne i usprawiedliwione będzie poświęcić kilka uwag tym dwóm rozdziałom razem. Odnoszą się one prawie w całości do publicystyki „cywilnej”, także ważnej kategorii „porządkującej” książkę Andrzeja Kaliszewskiego.

Tytuł rozdziału VIII *Kaden-Bandrowski jako eseista* z drobną modyfikacją „zaczepnięto” od Emila Skińskiego, który na łamach „Wiadomości Literackich” swoją negatywną (w przeważającej części) recenzję tomu *Za stołem i na*

¹⁴ Zob. tamże, s. 9.

¹⁵ Zob. tamże, s. 339.

¹⁶ Zob. M. Sprusiński, *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*, Kraków 1971.

rynku¹⁷ zatytułował niemal identycznie. To w obrębie tej publicystyki dokonał Kaliszewski głównie owych istotnych dla całej koncepcji książki przesunięć oraz rozstrzygnięć genologicznych, o których komunikował we wstępie. Współczesny badacz nie zakwestionował oczywiście obecności tekstów zaliczanych do eseju także w tomie recenzowanym przez Skiwskiego. Jednak „programowym” esejem Kadena uczynił tekst *Rzymianie Wschodu* (wcześniej zaliczany raczej do artykułów), włączając w tę gatunkową definicję także teksty z tomu *Pióro, miłość i kobieta*. Kaliszewski i tym razem otwierający rozdział argumentami genologicznymi oczywiście przekonuje, wykazując wręcz istnienie „eseju w Kadenowskim wydaniu”. Ta swoista nobilitacja tekstu poświęconego polskiej literaturze zatytułowanego *Rzymianie Wschodu* może jednak nieco zaskakiwać, choć dla miłośników Kadena – ja do takich należę – jest to niewątpliwie miła niespodzianka; w początkowej wersji była to mowa przeznaczona do wygłoszenia w niemieckim oddziale PEN Clubu w 1927 roku, o czym dokładnie informuje Kaliszewski. Ocena badacza kłóci się jednak z opinią krytyki międzywojennej, gdyż nawet recenzenci przychylni pisarzowi raczej lekceważyli ten tekst, lokalizując go w kręgu „utworów okolicznościowych”, służących pisarzowi wyłącznie do uprawiania oficjalnej polityki¹⁸. Kliszewski, pisząc o esejach Kadena – zarówno z tomu *Pióro, miłość i kobieta*, jak i *Za stołem i na rynku* – dokonał jednoznacznego podsumowania:

Dużym wyzwaniem dla badacza był Kadenowski esej. Analiza całego dostępnego materiału potwierdziła, iż można w tym wypadku mówić o kolejnym niedowartościowaniu twórczości Kadena: eseistyka autora Piłsudczyków jest taką właśnie białą plamą, a niekiedy teksty z tej grupy śmiało zaliczyć można do arcydzieł gatunku, że wymienić *Balladę o książce*, *Książka skrzydłem wolności*, *Żelazową Wolę*, *Nudy pisane przed Wellingtonem*, *Harmonię*. Kaden jako eseista posiada duże wyczucie (instynkt) gatunku, znakomicie łącząc osobiste doświadczenie, dowcip, erudycję, zmysł reporterskiej obserwacji z artystyczną narracją i umiejętnością nagłego przechodzenia za zaskakującej pointy¹⁹.

Zestawienie najlepszych esejów Kadena przeprowadzone przez autora książki *Bagnet i pióro* można uzupełnić, sięgając do wywodu badacza, przy najmniej jeszcze o *Patos codziennej prostoty*, zaliczony przez niego także do najlepszych stylistycznie i najbogatszych treściowo²⁰.

Oceny tekstów owej „cywilnej” publicystyki są wszak „immanentne”, wywiedzione głównie z ich uważnej i wnikliwej analizy, stąd, jak się wydaje, Kaliszewski w stosunkowo niewielkim stopniu odwoływał się do recepcji Kadenow-

¹⁷ Zob. E. Skiwski, *Za stołem i na rynku*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 29, s. 4; przedruk: J.E. Skiwski, *Na przelaj oraz inne szkice o literaturze i kulturze*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 1999.

¹⁸ Dobrym przykładem jest omówienie *Rzymian Wschodu* przez Stefanię Podhorską-Okolów, porażającą jednak docenić mistrzostwo warsztatowe Kadena; zob. S.P.O., *Z książek*, „Bluszcz” 1928, nr 294, s. 20.

¹⁹ A. Kaliszewski, *Bagnet i pióro...*, s. 337.

²⁰ Zob. tamże, s. 282.

skich utworów, wywołujących również namiętne dyskusje, w których argumenty przekraczały często granice cywilizowanej debaty publicystycznej. Można jedynie żałować, że pisząc między innymi o tekście *Walka o nową kobietę* (także wcześniej prezentowanym przez pisarza w formie odczytu), badacz nie przywołał chociażby wszystkich „przygód pisarza”, opisanych przez samego Kadena w niewielkiej broszurze *O co poszło*²¹, której główne tezy przedstawił nieco wcześniej na łamach „Wiadomości Literackich”²². Odczyt ten zainteresował także Michała Sprusińskiego, który raczej nie cenił „cywilnej publicystyki Kadena”. To swoiste ograniczenie głosu międzywojennej krytyki wynikało z konsekwentnie realizowanej przez Kaliszewskiego koncepcji książki, ogniskującej się przed wszystkim na samym tekście Kadena. Respektując autorski zamysł badacza, można zauważyć, że szczególnie w rozdziale *Publicystyka społeczno-kulturalna*, przywołującym najsilniej „aktualność” ówczesnej Warszawy, brak opinii krytyki zaowocował również i negatywnymi skutkami. Kaden jako publicysta zanurzony w bieżącym życiu literackim stracił cały swój publicystyczny temperament i „siłę rażenia”. Zresztą rozdział IX jest najkrótszym ze wszystkich, co pokazuje także, iż Kaliszewski niezbyt ceni tę sferę aktywności publicystycznej Kadena i potwierdza tym samym wcześniejszą ocenę tego dorobku pisarza dokonaną przez Michała Sprusińskiego. Kaden „rozsypany na stronicach międzywojennych gazet”, „wyklęty” przez biskupów i wojujący z Kościołem, broniący Niny Rydzewskiej (autorki słynnej *Madonny Nędzarzy*), dyskutujący z Arnoldem Szyfmanem o koncepcji teatru warszawskiego, z pewnością uzupełniałoby oblicze czołowego publicysty II Rzeczypospolitej. Kaliszewski miał zresztą tego świadomość, jednak, co pozwolę sobie powtórzyć, wyraźnie ta tematyka nie interesowała badacza – przedstawił wszak merytoryczne przyczyny – tak jak „publicysta Piłsudczyk”.

Kaden, twórca legionowej legendy i niestrudzony propagandzista (apologeta) Józefa Piłsudskiego i całego obozu sanacji, stał się najważniejszym bohaterem książki Andrzeja Kaliszewskiego. Oczywiście o proporcjach w książce *Bagnet i pióro* zdecydował niejako sam Kaden, poświęcając tematowi Legionów i budowie mitu Józefa Piłsudskiego najwięcej miejsca. Także i w publicystyce „cywilnej”, jak skrupulatnie odnotowywał Kaliszewski, największy mistrz i mentor Kadena – Józef Piłsudski – był również mocno obecny. Centralne miejsce zajął tom reportaży wojennych *Piłsudczycy*, potraktowany przez badacza jako *opus magnum* Kadena. To zdecydowanie najbardziej rozbudowana i zarazem „domknięta” część – rozpisana na cztery rozdziały – książki Andrzeja Kaliszewskiego. Tu dopiero czytelnik otrzymał pasjonujący „trakt o gatunkach” publicystycznych, o możliwościach tkwiących w tekście dziennikarskim. Pojawiają się interesujące tropy interpretacyjne, jak wskazanie podobieństw pomiędzy tek-

²¹ Zob. J. Kaden-Bandrowski, *O co poszło*, Warszawa 1931.

²² Zob. tenże, *Na odległość pały*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 50, s. 1.

stami publicystycznymi Kadena a pisarstwem Józefa Piłsudskiego, któremu, podobnie jak odnotowanemu przez badacza wpływowi Wacława Sieroszewskiego na reportaż podróżniczy Kadena, nie poświęcono, niestety, w książce Kaliszewskiego zbyt wiele uwagi. Badacz z dystansem, nie ulegając ani magii Marszałka, ani niewątpliwej charyzmie samego Kadena, próbuje pokazać istniejące polityczne i ideologiczne „uwikłania” publicystyki autora *Generała Barcza*. Może moja zbyt emocjonalna lektura książki Andrzeja Kaliszewskiego sprawiła, że odniosłam wrażenie, iż najsilniej wybrzmiewa z tej części Kaden-propagandzista i apologeta nie tylko samego Piłsudskiego, ale całego jego politycznego zaplecza. Nie odnalazłam, czego żałuję, w książce *Bagnet i pióro*, choć próby nakreślenia dość zawilej i skomplikowanej relacji łączącej Kadena z całym obozem sanacji, zwłaszcza po 1935 roku, o czym w poruszający sposób pisał przed laty Michał Sprusiński w swoim artykule jakże znamienne zatytułowanym *Tak wspaniały, a tak biedny w istocie*²³, w którym zwrócił uwagę na trudne racje Kadena nie tylko z sanacją, ale praktycznie we wszystkich siłami politycznymi międzywojennej Polski. Wszak już dyskusja wokół *Generała Barcza* pokazała, że można mieć jasno sprecyzowane poglądy ideologiczne, wierzyć bezgranicznie polityce jednego przywódcy, a jednak nie musi to skutkować „kataraktą”. I chociaż Andrzej Kaliszewski wielokrotnie pokazuje Kadena „niepoprawnego politycznie” i fakt, że „idealizując Komendanta, Kaden nie wpada po uszy w pułapkę kultu jednostki”²⁴, to jednak zabrakło momentami, w moim odczuciu, szerszego historycznego i literackiego kontekstu – szczególnie w przypadku dość zdawkowo potraktowanej – pretekstem stała się tu sylwetka Andrzeja Struga – sprawy Brześcia i reakcji pisarza na te dramatyczne wydarzenia. Szkoda, że badacz w tej kontrowersyjnej decyzji autora *Mateusza Bigdy*, odmawiającej udziału w proteście pisarzy polskich niezgadzających się na poniżanie aresztowanych posłów opozycyjnych, nie dostrzegł także dramatu człowieka i jego próby dochowania wierności własnym życiowym wyborom. Kaden tłumaczył swoje stanowisko oficjalnie, są także dostępne relacje wspomnieniowe rzucające nieco więcej światła na ówczesną postawę pisarza. Zamknięcie i „przygwożdżenie” przez Kaliszewskiego całej zawilej sytuacji narosłej między innymi wokół Brześcia zdaniem: „Kaden, traktowany jako czołowy publicysta sanacji – wywoływanych w tych sprawach do głosu – zwykle milczał”²⁵ – wydaje mi się niesprawiedliwe wobec Kadena; w przypisie pojawia się jedynie wersja wydarzeń Antoniego Słonimskiego. Andrzej Kaliszewski, który z takim pietyzmem zrekonstruował drogę ideową pisarza, zbyt łatwo jednak osądził jego postawę w tym jakże dramatycznym momencie historii II Rzeczypospolitej.

Emil Breiter miał rację. Juliusz Kaden-Bandrowski pozostał pisarzem odrodzonej ojczyzny, z jej wszystkimi zwycięstwami i przytłaczającymi klęskami.

²³ Zob. M. Sprusiński, *Tak wspaniały, a tak biedny w istocie*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 9.

²⁴ A. Kaliszewski, *Bagnet i pióro*..., s. 124.

²⁵ Tamże, s. 176.

Pisać o Kadenie to także oznacza pisać o II Rzeczypospolitej, z jej skomplikowaną i złożoną historią. Wiele kwestii pojawiających się w książce Andrzeja Kaliszewskiego prowokuje do myślenia, budząc ochotę do dyskusji nad II Rzeczypospolitą – od jej „legionowego początku” aż do wrześniowej klęski. To chyba, w moim odczuciu, dobra miara, potwierdzająca wagę każdej lektury, o której się nie zapomina z chwilą odłożenia książki na półkę.

Jednak jednego grzechu tej książki ani wybaczyć, ani zrozumieć wręcz nie można. Jest nim, wydawać by się mogło, edytorski banał – brak indeksu, ale jakże irytujący. W tekście pada dużo nazwisk bez imion i tak szacowne wydawnictwo znane z publikacji wielu ważnych książek naukowych powinno zadbać, aby podstawowe personalia „rozszyfrować”. Nie wspominając nawet, że w tego typu publikacji indeks pełni rolę drogowskazu i pomaga w lekturze. Ot, taka mała złośliwość na koniec!

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.19>

Szymon GĘBUŚ
Belfast (Wielka Brytania)

Iredyński redivivus

[rec. Małgorzata Raducha, *Gra w butelkę. Biografia Ireneusza Iredyńskiego*, Trzecia Strona, Warszawa 2015, ss. 223]

Minirenesans Iredyńskiego trwa. Po sukcesywnych edycjach, w ciągu kilku poprzednich lat, monografii o wybranych aspektach twórczości pisarza¹, jego dzieł zebranych², listów³ oraz zbioru dramatów⁴, przyszedł czas na biografię twórcy. Książka Małgorzaty Raduchy, wydana tuż przed trzydziestą rocznicą śmierci Iredyńskiego, stanowi pierwszą w Polsce próbę monograficznego ujęcia dziejów życia pisarza.

Ireneusz Iredyński (1939–1985) zaczął karierę pisarską od tomików lirycznych, by z czasem dać się poznać jako utalentowany prozaik i płodny dramaturg. W tej właśnie ostatniej dziedzinie osiągnął też największą sławę, stając się z biegiem lat jednym z rzeczywistych filarów współczesnego dramatu polskiego, choć z powodzeniem sprawdzał się też jako scenarzysta i autor tekstów piosenek. Niezwykle wszechstronny i fantastycznie wręcz utalentowany, samouk bez matury, obdarzony za to zgoła kuglarską łatwością pisania, należał do najbardziej barwnych i kontrowersyjnych postaci polskiego życia literackiego kilku powojennych dekad. Potępiany w młodości przez komunistyczne władze, a później tłumaczony i wystawiany także za granicą, zmarł mając ledwie 46 lat, wycieńczony alkoholowym nałogiem.

¹ B. Kowalczyk, *Ireneusz Iredyński. Przekleństwo powrotu. Próba reinterpretacji*, Poznań 2014.

² I. Iredyński, *Dzieła zebrane*, t. 1–3, Warszawa 2011.

³ Tenże, *Listy z więzienia*, oprac. M. Sołtysik, Warszawa 2015.

⁴ Tenże, *Kreacja*, wybór i wstęp Z. Majchrowski, Warszawa 2014. Kilkanaście lat wcześniej, w 2002 roku, ukazała się jeszcze następująca istotna praca: Z. Jarzębowski, *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*, Szczecin 2002.

Małgorzata Raducha, która Iredyńskiemu poświęciła również swą pracę maderską, oparła się w swoim przedsięwzięciu także na ogólnie dostępnych źródłach prasowych czy książkowych, ile na osobistych kontaktach z ludźmi swego czasu bliżej lub dalej związanymi z pisarzem. Dzięki znajomości z pasierbicą Iredyńskiego uzyskała dostęp do wielu „nieoficjalnych” informacji, m.in. o życiu rodzinnym twórcy. Wyraz tego odnajdujemy w tekście książki, przebogato okraszonym różnymi anegdotami i opowiastkami z życia Iredyńskiego. Sprawia to, że lektura tekstu przypomina niejednokrotnie – może nawet zbyt często – *chronique scandaleuse*, choć takie zabiegi Autorki można usprawiedliwić faktem, że jej intencją było zapewne niezafałszowane i w miarę możliwości plastyczne przedstawienie burzliwej i pełnej szaleńczych nieraz wybryków historii życia pisarza.

Kilka pierwszych stron książki, jako swoiste preludium, Autorka poświęca na skrótowe nakreślenie sylwetki autora i okoliczności jego śmierci. Dalszy tekst jest już natomiast uporządkowany według chronologii życia jego bohatera. Małgorzata Raducha pokrótce wspomina zatem rodziców pisarza, miejsce jego urodzenia – Bochnię, po czym przystępuje do kreślenia kolejno następujących po sobie etapów biografii literata. Opisuje rzeczowo jego nieudaną edukację szkolną, zaczątki kariery literackiej i jej rozwój, pobyt w Krakowie, aż do ostatecznego osiedlenia się i życia w Warszawie. Gdy ustalenie jakiegoś faktu nie jest możliwe z całą pewnością, Autorka snuje wizje probabilistyczne, jak np. w przypadku okoliczności prawdopodobnej konwersji matki Ireneusza Iredyńskiego, Aleksandry, na katolicyzm (s. 13–14).

Małgorzata Raducha stara się zarazem odmalować dzieje życia Iredyńskiego na szerszym tle literackiej historii powojennej Polski, aczkolwiek w książce dominuje raczej „towarzyska” sfera tej historii, która nieraz „zacieśnia się w oparach alkoholu” (s. 50). Znajdziemy więc tutaj przebliski z kawiarniano-knajpianego życia twórców pokolenia „Współczesności”, szersze wspomnienia z pobytu Iredyńskiego w artystycznej „komunie” pod słynnym adresem Krupnicza 22 w Krakowie, a także np. krótki pasaż o Domu Literatury na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, gdzie swego czasu nad kawą przesiadywali m.in. Iwaszkiewicz, Konwicki czy Wajda (s. 141).

Drobiazgowo (s. 98–129) omawia Autorka więzienny fragment życia Iredyńskiego. W grudniu 1965, niepokorny i permanentnie inwigilowany przez bezpiekę „niewygodny” pisarz, którego wczesną prozę zdezwuował na obradach XIII plenum KC PZPR sam Wiesław Gomułka, padł ofiarą prowokacji, w wyniku której oskarżono go o próbę gwałtu na młodej kobiecie i skazano na 3 lata więzienia. Pisarz odsiadywał wyrok w znanym zakładzie penitencjarnym w Sztumie. To zgoła infernalne doświadczenie, przedstawione przez Autorkę w rozdziale *Zejsście do piekła*, głęboko wstrząsnęło jego psychiką na resztę życia. Wprawdzie w więzieniu dawał sobie radę niezgorzej, pisał, a po wyjściu dość szybko stanął na nogi i wrócił do egzystencji literata, jednak kilka miesięcy po zakończeniu kary, przy wódce wyznał Zbigniewowi Jarzynie: „Wiesz co, nie lubię o tym mówić, ale ten Sztum to

mnie przeorał na wskroś. Wszystko we mnie pozabijał...” (s. 93). Według Autorki, „Iredyński już wcześniej trzeźwo ocenił komunizm jako niezbyt różniący się od nazizmu i niemający wiele wspólnego z dobrem ludzkości, będący jedynie drogą do kariery i władzy” (s. 60). Doświadczenia więzienne zostały także przetworzone literacko w jego późniejszej twórczości.

Sporo uwagi poświęca Małgorzata Raducha „związkom uczuciowym” pisarza, czyli historiom jego, zazwyczaj skomplikowanych, przyjaźni lub miłości z najważniejszymi w jego życiu kobietami: Maszą Kapelińską, Jadwigą Staniszkis, Anną Kaczanowską, Aliną Piechowską czy Teresą Świerzy, jego drugą żoną, z którą w ostatnich latach życia stworzył udany związek. Mieszkał wtedy w domu na warszawskich Grotach, ostatniej „przystani” w jego niedługim życiu. Jako twórca uznany i dość zamożny, posiadał też w owym czasie także domek letniskowy w Bredynkach na Warmii, azyl i odskocznnię od intensywnego życia w stolicy.

Małgorzata Raducha prowadzi narrację interesująco, rzetelnie i roztropnie. Bardzo dobrze wypadają w książce elementy dokumentalne – Autorka przemyślanie i rozsądnie korzysta z materiałów źródłowych (zdjęcia, oficjalne dokumenty, pisma urzędowe itp.), cytowanych lub kopiowanych w tekście głównym lub poza nim, a pełniących wobec niego funkcję bądź to eksplikującą, bądź komplementarną, świetnie doinformowując przez to czytelnika. Poza tym, w trakcie opowieści przytacza fragmenty z wywiadów pisarza, a także korzysta z pomocy „narratorów zastępczych”, cytując wspomnienia jego przyjaciół (Marek Nowakowski, Witold Migoń, Stanisław Brejdygant, Krzysztof Karasek i inni). Pojawiają się opinie Stanisława Lema i Sławomira Mrożka. Choć wyborowi źródeł dokonany przez Autorkę nie można generalnie wiele zarzucić, do kompletu w tej „paradzie wspomnień” nieco brakuje mi świetnego tekstu Marka Nowakowskiego *Śmierć*⁵, spisane go krótko po zgonie Iredyńskiego, jednego zresztą z lepszych przykładów krótkiej prozy autora *Powidoków*.

Małgorzata Raducha skupia swoją uwagę na kolejach losu i kolejnych życiowych „przystankach” Iredyńskiego, nie jest jej zamiarem szczegółowa analiza i interpretacja twórczości pisarza. Te pojawiają się w książce Autorki jedynie mimochodem, niejako przy okazji omawiania historii losów twórcy. O ile jednak znajdujemy pokrótce wspomniane juvenilia autora (liryka, powieść kryminalna *Ryba płynie za mordercą*, krótkie powieści *Dzień oszusta* i *Ukryty w słońcu*), a także ostatnią powieść, zatytułowaną *Manipulacja*, to pewnym przeoczeniem wydaje się całkowite pominięcie w tekście najobszerniejszego i prawdopodobnie najlepszego utworu prozatorskiego Iredyńskiego *Człowiek epoki* (1971, kilkakrotnie wznawiany), niewymienionego w pracy Raduchy w żadnym kontekście. Zapobiec takiemu niedoborowi mogłoby m.in. umieszczenie w książce kalendarium, w którym znalazłoby się miejsce na chronologiczne zestawienie, oprócz faktów z życia, także przynajmniej wszystkich najważniejszych utworów pisarza.

⁵ Opublikowanego w zbiorze *Karnawał i post*, Paryż 1988, s. 125–137.

Autorka stara się natomiast przedstawić kilka przykładów odbicia się w twórczości pisarza poszczególnych wydarzeń z jego życia. Dość interesującym i spójnym z koncepcją książki zabiegiem wydaje się też zamieszczenie w ostatnim rozdziale kilku fragmentów przekrojowych recenzji, podsumowujących twórczość Iredyńskiego. Czytelnika może to z powodzeniem zachęcić do indywidualnych eksploracji i głębszego zapoznania się z utworami pisarza. W tym kontekście godną uwagi sugestią wydaje się też jednak umieszczenie, oprócz wspomnianego kalendarium, dodatkowej bibliografii, w której znalazłyby się najważniejsze recenzje prasowe i prace badawcze dotyczące pisarstwa Iredyńskiego, a także dane bibliograficzne jego utworów i ich wydania zbiorowego, też przecież wzmiankowanego w tekście książki.

Autorka konsekwentnie wykorzystuje przypisy w ich podstawowej funkcji, dokumentując za ich pomocą własne wywody. Wartym rozważenia zabiegiem wydaje mi się jednak pewne rozszerzenie takiej formuły i przeniesienie do przypisów również części niektórych drobnych uwag z tekstu głównego, które w przypisach mogłyby zostać nawet bardziej rozbudowane, natomiast w trakcie snucia głównej narracji niekiedy „zgrzytają”, niepotrzebnie zakłócając jej płynność. Przykładem niech będzie krótka wzmianka ze strony 156, o zorganizowanym w 2014 roku, w rocznicę śmierci pisarza, spotkaniu w Bibliotece Miejskiej w Biskupcu. Dość nieprzekonująco i jednak pochopnie wypada też zakończenie książki:

Wydobywając na światło dzienne te strzępy pamięci, fragmenty wspomnień i recenzji należałoby zadać pytanie: dlaczego twórczość Ireneusza Iredyńskiego jest dziś tak rzadko przypominana? Czy początek XXI wieku to już wyłącznie era Doroty Masłowskiej i Tadeusza Słobodzianka? Czy całe pokolenie „Współczesności” jest dziś ramotą? [...] A szkoda. Nikt tak jak Iredyński nie pisał, w dramatach, słuchowiskach i prozie, o zdradzie i odkupieniu mężczyzn, wierności i wiarołomności kobiet, o przemocy i łagodności. Nikt też poza nim nie był twórcą tak wszechstronnym. I nikt za swoje „życiopisanie” nie zapłacił takiej ceny (s. 216).

Opracowanie biografii nieco już zapoznanego, a przecież bądź co bądź wybitnego, polskiego pisarza, jest z całą pewnością przedsięwzięciem zasługującym na szacunek i uwagę, niezależnie od stopnia jego powodzenia. Autorce zaś, mimo pewnych drobnych „technicznych” niedociągnięć, należą się brawa za podjęcie się takiego wyzwania i gratulacje za udaną realizację⁶.

Miejmy nadzieję, że doczekamy się wkrótce zbiorowego wydania słuchowisk pisarza, a może i pełnej, analitycznej monografii całej wszechstronnej twórczości Iredyńskiego.

⁶ Dodajmy, że w tekście książki zostało ponadto przeoczonych kilka drobnych błędów językowych, np. na stronie 96 w osiemnastej linijce od góry słowo ‘pomieści’ powinno brzmieć ‘pomieścić’, natomiast na stronie 139 w siódmej linijce od góry wyraz ‘były’ powinien brzmieć ‘był’. Są to oczywiście niedopatrzienia edytorskie.