ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej
Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”
Prof. Martin Bier | East California University
Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki
Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology
Dr hab. Adrián Fábián | University of Pécs
Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet
Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński
Dr Miklós Kiss | University of Groningen
Dr Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University
Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński
Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy
Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński
Dr Kristin McGee | University of Groningen
Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology
Dr Melanie Schiller | University of Groningen
Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński
Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński
Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro
Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

~ NUMER 24 (1/2019) ~

TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ

KRAKÓW 2019

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelna:
Joanna Świt

Zastępczyni redaktor naczelnej:
Agnieszka Ścibior

Sekretarz redakcji:
Stanisław Szufa

Redaktor prowadząca serii:
Joanna Świt

Redaktorzy tomu:
Katarzyna Kurowska, Dorota Czerkies,
Karolina Wanda Olszowska, Maria Sztuka,
Joanna Świt, Joanna Stożek,
Fryderyk Kwiatkowski, Alicja Lasak,
Agnieszka Ścibior, Agata Pawlina,
Zofia Małysa-Janczy, Ewelina Tkacz

Na okładce wykorzystano zdjęcia autorstwa:
GregMontani oraz PIRO4D

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO
n o w a s t r o n a

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

Portal naukowy ACADEMIC JOURNALS
www.academic-journals.eu

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ
© Copyright by Wydawnictwo Nowa Strona
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2019
Nakład: 60 egz.

e-ISSN 2082-9469
p-ISSN 2299-1638

Spis treści

MARTYNA BAKUN 9

Algorytmy osobiste – analiza zagadnienia amatorskich gier autobiograficznych udostępnionych na platformie itch.io

MAGDALENA BRODACKA 25

O (bez)czasie *Nieśmiertelności* Milana Kundery

ADRIANNA JAKÓBCZYK 43

Mity historyczne dotyczące relacji polsko-niemieckich – próba genezy

MIRELLA KRYŚ 65

„Więcej rozłamań" – recepcja twórczości Cypriana Kamila Norwida w latach 1905–1910

MICHAŁ KUCHARCZYK 83

Dziewczyna z Lorestanu. Pierwszy irański film dźwiękowy w kontekście auto-orientalizacji irańskiej kultury wizualnej na początku XX wieku

KATARZYNA KUROWSKA 101

Mentalność wsi w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku

ALICJA LABIJAK 115

Kobiece dążenia do anielskości, czyli o *Regule dla pustelnicy* Aelreda z Rievaulx

KATARZYNA ŁYDKA 127

Proces tłumaczenia powieściowego języka gejów na język polski na przykładzie powieści *The Line of Beauty* Alana Hollinhursta

ANNA MICHALIK 147

Polscy pisarze literatury fantastycznej w pogoni za sławą (przed rokiem 1989 i później)

KAROLINA WANDA OLSZOWSKA 165

Obraz kobiet w powieści *Sinekli Bakkal*

YELIZAVETA STARTSAVA 175

Tropy romantyczne w filmie *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna

MARIA MAGDALENA SZTUKA 191

Nowoczesny przekład tradycyjnej formy utworów Mao Zedonga

INFORMACJE O AUTORACH 209

Contents

MARTYNA BAKUN 9

Personal Algorithms. The Analysis of the Issue of an Autobiographical, Amateur Video Games

MAGDALENA BRODACKA 25

Time(lessness) in Milan Kundera's *Immortality*

ADRIANNA JAKÓBCZYK 43

On the Genesis of the Historical Myths about the Polish-German Relations

MIRELLA KRYŚ 65

"More Ruptures". The Reception of the Works by Cyprian Norwid in the Years 1905–1910

MICHAŁ KUCHARCZYK 83

The Lor Girl. The First Iranian Talkie and the Auto-Orientalizing of Iranian Culture at the Beginning of the 20th Century

KATARZYNA KUROWSKA 101

Mentality of the Village in Polish Painting in the Second Half of 19th Century

ALICJA LABIJAK 115

Women's Angelicity Aspirations. About Aelred of Rievaulx's *The Rule for a Solitary*

KATARZYNA ŁYDKA 127

The Process of Translating Gay Men's Language into Polish Based on Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty*

ANNA MICHALIK 147

Polish Fantasy Writers in the Pursuit of Fame (Before and After 1989)

KAROLINA WANDA OLSZOWSKA 165

Female Characters in the Novel *Sinekli Bakkal*

YELIZAVETA STARTSAVA 175

The Romantic Tropes in Janusz Morgenstern's Film *Goodbye, Till Tomorrow*

MARIA MAGDALENA SZTUKA 191

The Modern Translation of Traditional Forms of Mao Zedong's Poems

ABOUT THE CONTRIBUTORS 209

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 9–24
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.01

Martyna Bakun

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Wydział Humanistyczny
Instytut Kulturoznawstwa | Zakład Kultury Wizualnej
Centrum Badań Gier Wideo UMCS
e-mail: martynabakun@gmail.com

Algorytmy osobiste – analiza zagadnienia amatorskich gier autobiograficznych udostępnionych na platformie itch.io

Streszczenie

Przedmiotem badań w niniejszym tekście są współczesne, amatorskie, autobiograficzne gry wideo. Podstawą badań jest zbiór dwudziestu produkcji, które zostały udostępnione w internecie na platformie itch.io. Analizie poddano charakterystyczne dla tych produkcji środki wyrazu, techniki budowania narracji, stosowane mechaniki, motywacje autorów i poruszane tematy. Punktem wyjścia niniejszych dociekań są metody wypracowane na gruncie literaturoznawstwa, które zostały uzupełnione o narzędzia związane z badaniem gier wideo. Poruszono zagadnienia związanie z relacjami pomiędzy autorem, bohaterem gry i użytkownikiem. Wyznaczone zostały charakterystyczne cechy gier autobiograficznych oraz ich osadzenie w kontekście medium gier.

Słowa kluczowe

gry wideo, autobiografia, niezależne gry wideo, badanie gier

Autobiograficzne gry wideo są stosunkowo nowym zjawiskiem kultury. Ich autorzy za pomocą algorytmów starają się odwzorować osobiste doświadczenia, takie jak miłość, choroba czy poszukiwanie tożsamości, oraz relacje rodzinne. Niniejszy tekst stanowi próbę analizy amatorskich gier autobiograficznych. Na wstępie określony zostanie przedmiot badań wraz z umiejscowieniem w kontekście całego medium gier. Przywołane będą koncepcje autobiograficzności,

które wypracowano na gruncie literaturoznawstwa. Pozwoli to następnie wyznaczyć charakterystyczne sposoby realizacji tego nurtu w grach. Uwzględnione zostaną takie elementy, jak motywacje autorów, poruszana tematyka i stosowane środki wyrazu. Poruszony będzie temat ekspresji w grach autobiograficznych oraz charakterystyczne dla tego prądu zatarcie granic pomiędzy „rzeczywistym" a „wirtualnym", „linearnością" i „proceduralnością", „autorem" i „użytkownikiem".

Autobiograficzność a medium gier wideo

W rozprawie *O autobiografii i autobiograficzności* Małgorzata Czermińska wyznacza dwa zasadnicze elementy gatunku: tożsamość podmiotu oraz czas[1]. Choć autorka odnosi się do literatury, to próba przełożenia jej obserwacji na medium gier wideo, nawet jeśli nie zawsze jest skuteczna, może pozwolić na wykazanie zarówno punktów stycznych, jak i zasadniczych różnic pomiędzy ujęciem zagadnienia autobiograficzności w obu mediach.

Zgodnie z przyjętym przez Czermińską schematem rozważania, warto rozpocząć od próby odpowiedzi na pytanie o tożsamość podmiotu. Autorka utożsamia go z postacią kreowaną przez autora na wzór samego siebie w określonym punkcie czasu. Kim zatem jest autor w grze wideo i jak buduje swój obraz? To zagadnienie może okazać się mniej oczywiste, niż się wydaje, ponieważ w kontekście tego medium postać autora zazwyczaj pozostaje na drugim planie. Szczególnie trudno określić go w przypadku produkcji wysoko- i średniobudżetowych, które są efektem pracy wieloosobowych zespołów specjalistów. Choć takie warunki produkcji wydają się zbliżone do sposobu, w jaki tworzy się współczesne kino rozrywkowe, to istotna różnica leży w przekazie medialnym i świadomości odbiorców. Na przykład, o ile każda zmiana na stanowisku reżysera filmów z serii „Star Wars" wzbudza ogromne poruszenie i jest szeroko komentowana w mediach[2], to podobne doniesienia na temat gier wideo są zdecydowanie rzadziej spotykane. Oczywiście istnieją twórcy gier, którzy cieszą się znaczącą rozpoznawalnością wśród fanów. Do tego grona można zaliczyć twórców z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, takich jak John Romero, Sid Meyer, Will Wright, Hideo Kojima czy Peter Molyneux, którzy wykreowali podwaliny wielu gatunków, oraz działających współcześnie przedstawicieli sceny gier niezależnych, na przykład Marcusa 'Notch' Pressona, Phila Fisha, Jonathana Blowa, Erica Barone'a. Choć wielu z nich wypracowało charakterystyczny styl swoich gier,

[1] M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.

[2] G. Mumford, *Star Wars: JJ Abrams to Direct Episode IX Following Departure of Colin Trevorrow*, "The Guardian" 12 Sep 2017, [online] https://www.theguardian.com/film/2017/sep/12/star-wars-jj-abrams-to-direct-episode-ix-following-colin-trevorrow-departure [dostęp: 17.09.2018].

to ich rozpoznawalność budowana jest nie tylko za sprawą twórczości, lecz również ze względu na kontrowersyjne działania i plotki. W tym kontekście warto wspomnieć o głośnym konflikcie Hideo Kojimy ze studiem Konami[3], wystawnym życiu Notcha[4] czy kolejnych, niepokrywających się z rzeczywistością obietnicach Petera Molyneux[5]. Rozpoznawalność twórców wiąże się zatem bardziej z ich barwną osobowością i charakterystycznym stylem projektowanych gier niż z zawieraniem osobistych wątków w twórczości.

Analiza źródeł pozatekstualnych, takich jak konta twórców w serwisach społecznościowych, pokazuje jednak, że nawet w wysokobudżetowych produkcjach czasem pojawiają się wątki, które można potraktować jako elementy autobiograficzne. Przykładem takiej sytuacji może być postać Doriana Pavusa w grze *Dragon Age: Inkwizycja*. Jej twórca, David Gaider, jeden z pisarzy pracujących w studiu BioWare odpowiedzialnym za produkcję gry, wspominał, że historia głównego bohatera została częściowo oparta na jego własnych relacjach z ojcem i głęboko osobistych doświadczeniach[6]. Wątki tego rodzaju pojawiają się okazjonalnie w grach wysokobudżetowych i zazwyczaj są dodatkiem do dużo większej historii. To, że często nie sposób określić, kto jest autorem odpowiedzialnym za poszczególne fragmenty gry, nie jest jedynym powodem takiego stanu rzeczy. Osobiste doświadczenia twórców rzadko mieszczą się w spektrum tematów poruszanych w grach wideo: życie człowieka zajmującego się produkcją gier ma mniejszy potencjał rozrywkowy i eskapistyczny niż, na przykład, losy pioniera w podboju kosmosu lub archeolożki poszukującej artefaktów w starożytnych grobowcach. Przyjęcie konwencji fantastycznej lub przygodowej nie jest zaś tożsame z brakiem, mniej lub bardziej ukrytych, wątków autobiograficznych, co można zauważyć w przypadku amatorskich gier omawianych w dalszej części tekstu. Jeśli jednak w grach wysokobudżetowych, we wspomnianych konwencjach, pojawiają się odniesienia do życia autorów, to są na tyle zawoalowane, że większość użytkowników nie zdaje sobie z nich sprawy, zazwyczaj nie stanowią też części dyskursu pozatekstualnego. Gracze chętniej wybierają doświadczenia pozwalające na oderwanie się od codzienności i prozy życia, taką politykę przynajmniej

[3] B. Ashcraft, *Report: The Hideo Kojima and Konami Saga Seems Endless*, "Kotaku" 12 June 2017, [online] https://kotaku.com/report-the-hideo-kojima-and-konami-saga-seems-endless-1796012603 [dostęp: 17.09.2018].

[4] L. Plunkett, *Minecraft's Creator Buys the Most Expensive House in Beverly Hills*, "Kotaku" 18 Dec 2014, [online] https://kotaku.com/minecrafts-creator-buy-the-most-expensive-house-in-beve-1672978154 [dostęp: 17.09.2018].

[5] B. Abrishamchian, *Peter Molyneux Needs to Stop Trying to Be an Indie God*, "Talk Among Yourselfes" 18 Aug 2015, [online] https://tay.kinja.com/peter-molyneux-needs-to-stop-trying-to-be-an-indie-god-1724972279 [dostęp: 17.09.2018].

[6] *DGaider Tumblr Archives*, blog D. Gaidera w serwisie Tumblr, [About writing *Dorian*], 5 Feb 2015, [online] http://the-gaider-archives.tumblr.com/post/110181851924/im-curious-if-there-was-ever-a-moment-in-writing [dostęp: 17.09.2018].

zdają się przyjmować studia tworzące produkcje wysokobudżetowe. Chociaż tematy autobiograficzne nie pojawiają się wyłącznie w twórczości amatorów, to właśnie w tym nurcie można odnaleźć ich najwięcej.

Naturalnym punktem wyjścia do poszukiwań produkcji zawierających omawiane motywy będzie zatem obszar niezależnych gier wideo. Obecny niemal od samego początku w medium gier nurt *indie* przeżywa obecnie okres rozkwitu. Dzięki takim czynnikom, jak rozpowszechnienie darmowych narzędzi i źródeł wiedzy, cyfrowa dystrybucja czy crowdfunding, tworzenie i wydawanie gier wideo nigdy nie było tak proste i dostępne, jak obecnie. Ze względu na niskie budżety tych produkcji są one często niewielkie, nierzadko stanowią dzieło jednej osoby, w związku z czym dużo łatwiej odnaleźć w nich wątki osobiste. W segmencie gier niezależnych wyznaczyć można kilka stopni profesjonalizacji: od produkcji komercyjnych, sprzedawanych w dystrybucji cyfrowej i pudełkowej, przeznaczonych na wiele platform, poprzez gry mobilne udostępniane w modelu *free-to-play*[7], aż po najmniejsze, najbardziej amatorskie realizacje dostępne za darmo i niepowstające z myślą o bezpośrednich korzyściach finansowych[8]. To właśnie w ostatnim z wymienionych rodzajów gier *indie* odnaleźć można najwięcej dzieł autobiograficznych.

Choć najbardziej popularną platformą dystrybucji gier niezależnych jest Steam, to analizowane w niniejszym tekście produkcje pochodzą z serwisu itch.io. Na platformie Valve znajduje się kilka gier, które opisane są jako autobiografie[9], ale – w przeciwieństwie do itch.io – nie ma na niej „taga", który gromadziłby tego rodzaju produkcje. Popularność platformy itch.io wynika z faktu, że jest ona darmowa, podczas gdy publikacja na pozostałych portalach wiąże się z poniesieniem kosztów. Stąd też na tej platformie można odnaleźć dużo amatorskich, eksperymentalnych gier, które tworzone są w ramach ćwiczeń lub game jamów[10], często publikowanych jako nieukończone. Ze względu na prężnie działający, zintegrowany w portalu system wsparcia pomiędzy twórcami oraz nastawienie w większym stopniu na tworzenie i wymianę doświadczeń niż na spektakularne sukcesy komercyjne itch.io sprzyja publikowaniu autorskich produkcji, także o charakterze osobistym. Na potrzeby niniejszego rozdziału przeanalizowano

[7] Model finansowy pozwalający na darmowe pobranie gry, która może być uzupełniona o dodatkowe, płatne funkcje, ułatwienia czy bonusy.

[8] S. Werning, *The Persona in Autobiographical Game-making as a Playful Performance of the Self*, "Persona Studies" 2017, Vol. 3, No. 1, s. 28–42.

[9] Wynik wyszukiwania frazy „autobiography" na Steam: 6 gier, [online] https://store.steampowered.com/search/?term=autobiography [dostęp: 4.03.2019]. Wynik wyszukiwania frazy „autobiographical" na Steam: 9 gier, [online] https://store.steampowered.com/search/?term=Autobiographical [dostęp: 4.03.2019]. Część wyników się powtarza.

[10] Wydarzenie, podczas którego twórcy w krótkim czasie pracują nad grami na ten sam, zadany przez organizatorów temat. Część game jamów odbywa się w określonej lokalizacji, inne – wirtualnie.

około dwudziestu gier. W momencie rozpoczęcia badań zbiór zawierał niemal wszystkie produkcje autobiograficzne, jakie udało się znaleźć autorce, i prawdopodobnie większość udostępnionych na itch.io[11]. Obecnie gier autobiograficznych jest nieco więcej, wciąż ich przybywa, zawarte jednak w tym artykule wnioski pozostają aktualne i mogą zostać do nich zastosowane.

W przypadku części z omawianych produkcji pojawia się problem z określeniem ich mianem gier. Niektóre nie spełniają warunków definiujących dyskurs ergodyczny: kiedy do wywołania sekwencji znaków wymagane jest zaledwie wciśnięcie jednego klawisza, nie zostaje spełniony warunek włożenia przez użytkownika nietrywialnego wysiłku[12]. Wszystkie analizowane produkcje zostały określone jako „gry" przez samych autorów – informacje na ten temat znajdują się bezpośrednio w ich treści lub w opisie. Autorka uznała, że w przypadku produkcji autobiograficznych samookreślenie medium przez autora stanowi wystarczającą przesłankę do uznania danej produkcji za grę i włączenia jej do niniejszej analizy.

Autor

Niemal wszystkie analizowane gry powstały jako dzieła pojedynczych osób, choć czasami wykorzystują zasoby udostępnione przez innych twórców, takie jak muzyka, grafiki czy silnik. Problem z identyfikacją jednego autora pojawiający się w grach wysokobudżetowych w tym wypadku nie istnieje. Jego tożsamość wciąż jednak pozostaje niedookreślona – wielu twórców ukrywa się pod pseudonimami, a jedynym źródłem osobistych informacji na ich temat, takich jak imię, płeć, wiek czy pochodzenie, dostarcza użytkownikowi sama gra. Domniemana autobiograficzność w każdym wypadku sygnalizowana jest poprzez tytuł, opis lub wstęp. W tej sytuacji postać autora jest w takim samym stopniu kreowana przez dzieło, jak dzieło tworzone jest przez autora. W tekście poświęconym grom autobiograficznym, Stefan Werning proponuje, żeby uznać je za „gatunek kognitywny", skupiając się na tym, w jaki sposób użytkownicy interpretują grę i jej protagonistę na podstawie wiedzy na temat (jawnego lub niejawnego) statusu autobiograficznego danego dzieła[13]. Postulat ten, choć słuszny w kontekście badań Werninga, nie może zostać zastosowany w niniejszym artykule, ponieważ w myśl przyjętych założeń to określenie przez autora statusu autobiograficznego gry staje się punktem wyjścia do dalszych rozważań, a interpretacja przez użytkownika jest kwestią drugorzędną. Autorka zakłada także, że przyjęcie, jakoby gra mogła być „niejawnie" autobiograficzna, prowadzi do nadmiernego rozszerzenia tej kategorii i w efekcie do wypracowania zbyt uogólnionych wniosków.

[11] Prace nad tekstem rozpoczęto na przełomie 2017 i 2018 roku.

[12] E. Arseth, *Cybertekst: perspektywy literatury ergodycznej*, tłum. D. Sikora et al., Warszawa 2014.

[13] S. Werning, op. cit., s. 31.

Odwołując się do teorii wypracowanych na gruncie literaturoznawstwa, zjawisko samodefiniowania dzieła przez jego autora można powiązać z koncepcją paktu autobiograficznego opracowaną przez Philippe'a Lejeune'a. Ma on miejsce w sytuacji, gdy „bohater nie ma nazwiska, ale autor deklaruje swoją tożsamość z narratorem na początku tekstu (więc także z bohaterem, ponieważ chodzi o opowiadanie autodiegetyczne)"[14]. Pakt autobiograficzny stanowi zatem swego rodzaju umowę pomiędzy autorem deklarującym prawdziwość przedstawianych wydarzeń i odbiorcą, który przyjmuje taką koncepcję, nie mając jednocześnie możliwości weryfikacji faktycznego przebiegu historii. Odniesienie tego założenia do gier jest jednak utrudnione ze względu na inną niż obecna w literaturze relację pomiędzy autorem, bohaterem i użytkownikiem. Lejeune uznaje, że jedną z niezbędnych cech autobiografii jest tożsamość autora, narratora i głównego bohatera[15]. W większości z przeanalizowanych gier poczynaniami protagonisty kieruje gracz, a teksty takie jak dialogi i opisy wydarzeń kierowane są bezpośrednio do niego w postaci komunikatów w drugiej osobie formy gramatycznej. Lejeune co prawda zwraca uwagę, że taka stylizacja autobiografii jest niekiedy spotykana, ale stanowi zwrot kierowany przez autora do siebie samego istniejącego w przeszłości, a nie bezpośrednio do odbiorcy[16]. W grach autobiograficznych bohater jest tożsamy z autorem, ale kieruje nim użytkownik, a w zależności od produkcji, postaci „autora" i „użytkownika" mogą odgrywać mniej lub bardziej istotną rolę. Określenie, która z nich jest w danej grze dominująca, możliwe jest dzięki analizie swobody podejmowania decyzji przez gracza oraz sposobu przedstawienia czasu.

Czas

W tekście Małgorzaty Czermińskiej rozważania na temat czasu podsumowane są następującym stwierdzeniem: „W zależności od swych filozoficznych przekonań badacze autobiografii uważają, że sens (lub bezsens) swej egzystencji piszący wydobywa i odtwarza z tego, co minione, albo, że go sam tworzy w teraźniejszości, własną wolą, nadając chaotycznemu przebiegowi życia jakiś wzór, z którym się utożsamia"[17].

Tezę tę można zastosować w kontekście gier, z tym zastrzeżeniem, że sformułowanie „nadawanie wzoru" należałoby raczej zastąpić „konstruowaniem algorytmu", rozumiejąc przez to zarówno system reguł, jak i strukturę hipertekstu.

Większość analizowanych gier jest osadzona w czasie dość precyzyjnie: odnoszą się do danego okresu w życiu autora (dzieciństwo, moment przeprowadzki, czas nauki w szkole średniej) lub do konkretnej daty. Tym, co odróżnia je od literackich autobiografii, jest chronologia i przebieg przedstawianych wydarzeń.

---

[14] P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975, nr 5 (23), s. 40, [online] https://tinyurl.com/Lejeune2018 [dostęp: 17.09.2018].

[15] Ibidem, s. 32.

[16] Ibidem, s. 33–34.

[17] M. Czermińska, op. cit., s. 16.

W przypadku zamkniętych, linearnych tekstów literackich łatwo mówić o autobiografii jako o domkniętej historii dotyczącej tego, co przydarzyło się autorowi w przeszłości, nawet jeśli w procesie pisania faktyczne wydarzenia poddano uproszczeniu, rozbudowaniu czy innej manipulacji. Zgodnie ze wspomnianą wcześniej koncepcją paktu autobiograficznego, czytelnik przyjmuje owe zdarzenia jako obowiązującą w ramach tekstu ich wersję. Tymczasem gra pozwala na jednoczesne przedstawienie różnych wersji historii w ramach budowanego przez autora pola zdarzeń. Która z możliwych do odtworzenia historii jest zatem prawdziwa?

W niektórych z przeanalizowanych gier przebieg fabuły jest liniowy, a gracz nie ma na niego wpływu – to zabieg najbliższy klasycznej, literackiej autobiografii (*Talks with My Mom*, *Why Must I Feel So Ill*, *How Do You Spend Your Days*, *Therapy Bundle*, *Cibele*[18]). Rola autora jest w nich dominująca, a gracz pozostaje niemal biernym obserwatorem.

Część twórców podejmuje grę z użytkownikiem, przedstawiając kilka alternatywnych wersji wydarzeń i wprost stawiając przed graczem pytanie: „Jak sądzisz, która z tych historii jest prawdziwa?" (*c ya laterrrr*, *Coming Out Simulator 2014*). Gracz, wcielając się w postać głównego bohatera, staje przed takimi samymi dylematami jak autor, ale nie jest zobowiązany do podjęcia takich samych decyzji. Werning określa tę właściwość gier autobiograficznych zdolnością do konstruowania bohaterów funkcjonujących jako konglomeraty powiązanych ze sobą procedur, które w akcie gry manifestują się w postaci wielu nieco różniących się wyników[19]. Nacisk położony jest raczej na budowanie postaci będącej odbiciem autora niż na wierne odtworzenie sytuacji zaistniałych w rzeczywistości. Produkcje z tego typu dynamiką pomiędzy autorem, bohaterem gry i graczem koncentrują się przede wszystkim na oddaniu stanu emocjonalnego rozdarcia, jakiego doświadczał autor w danym momencie życia. Bohater staje się w nich ogniwem łączącym gracza i twórcę oraz budującym pomiędzy nimi zrozumienie.

Niezwykle interesujące zabiegi związane z odtwarzaniem przeszłych wydarzeń i konstrukcją czasu zastosowano w grze *Child of an Alcoholic* autorstwa osoby posługującej się pseudonimem Zifmer. Pomimo tego, iż jest to prosta gra o strukturze hipertekstu, zaskakuje przemyślaną strukturą, w której można wyznaczyć kilka możliwości.

Jej fabuła oparta jest na wspomnieniach autora z dzieciństwa i koncentruje się wokół relacji bohatera z ojcem alkoholikiem. Jednym z wykorzystanych w produkcji zabiegów związanych z decyzjami, jakie może podjąć użytkownik, są wydarzenia repetytywne. W grze opisane są sytuacje, których autor często doświadczał, takie jak kłótnie rodziców. Gracz może zdecydować o wyborze jednego z kilku zachowań (na przykład przeczekanie, interwencja), ale niezależnie od jego

[18] Lista wszystkich analizowanych gier wraz z autorami i linkami do pobrania znajduje się w ludografii na końcu tekstu.

[19] S. Werning, op. cit., s. 33.

decyzji konflikty wciąż się powtarzają, co oddaje bezradność dziecka w odniesieniu do uzależnienia rodzica. Zabieg ten stosowany jest także w przypadku opisów sytuacji, na które autor nie miał żadnego wpływu i także gracz może zachować się tylko w jeden, często pasywny sposób. Kolejny z zastosowanych środków dotyczy nie działań podjętych przez bohatera, ale jego przemyśleń. Użytkownik może zdecydować, które wspomnienia o ojcu zechce przywołać: szczęśliwe czy tragiczne. Podobnie zbudowana jest sekwencja dotycząca tragicznej śmierci rodzica: bohater nie wie, co dokładnie się stało, może więc zastanawiać się nad możliwym przebiegiem wydarzeń (nietrzeźwy ojciec chciał pojechać do swojej matki lub kochanki, zamierzał zawrócić lub świadomie zdecydował się spowodować wypadek). Pomimo nielinearnej i niechronologicznej struktury, niezależnie od wytworzonej sekwencji znaków, historia opowiedziana w *Child of an Alcoholic* pozostaje prawdziwa i jednocześnie niezwykle sugestywna. Chociaż gra stawia przed użytkownikiem szereg wyborów, w pełni pozostaje historią jej autora i to on odgrywa w niej rolę dominującą.

Funkcja mechaniki

Omówione powyżej produkcje posługują się uproszczoną mechaniką o strukturze hipertekstu. Forma oparta na tekście pozwala na dość efektywną analizę z wykorzystaniem narzędzi badawczych wypracowanych na gruncie literaturoznawstwa, nie można ich jednak równie skutecznie zastosować do gier o bardziej skomplikowanej mechanice. W produkcjach tego rodzaju wydarzenia przedstawiane są przede wszystkim za pomocą procesów, a nie tekstu, z wykorzystaniem środków wyrazu właściwych takiej konstrukcji narracji. Stanowią raczej metaforę codzienności i faktycznych wydarzeń ujętych w formę algorytmu niż opisową relację z doświadczeń autora[20].

Choć każda ze wspomnianych gier realizuje nieco inne założenia związane z mechaniką, to podobnie jak w wypadku hipertekstów, można wyznaczyć w nich pewne tendencje.

Pierwszą z nich są symulacje. W grach, w których wykorzystano mechaniki tego rodzaju, nacisk położony jest na odwzorowanie podejmowanych przez bohatera czynności, rozumianych przede wszystkim jako fizyczne działania. Spośród gier tego typu znajdziemy symulatory bardzo zróżnicowanych doświadczeń, zarówno błahych, jak i poważnych. W *Why Must I Feel So Ill* bohater odczuwa nieprzyjemne skutki przeziębienia, takie jak problemy z koncentracją czy trudności w nalaniu odpowiedniej porcji syropu. *Morning Makeup Madness* to utrzymana w humorystycznym tonie miniatura na temat pośpiesznego nakładania makijażu. *The Competition* to natomiast poruszająca gra, której nie da się wygrać, będąca obrazem życia z zaburzeniami obsesyjno-kompulsywnymi, ujętymi w formę reguł.

[20] I. Bogost, *Persuasive Games*, Cambridge 2010.

Cibele i *Seen* stanowią interesujące przykłady symulacji związanych z czynnościami wykonywanymi nie tyle w środowisku fizycznym, co wirtualnym – odnoszą się bowiem do budowania relacji międzyludzkich za pośrednictwem internetu. *Cibele* opowiada historię związku jej autorki z młodym mężczyzną, którego poznała za pośrednictwem gry MMO. Akcja toczy się na dwóch płaszczyznach: w przestrzeni wirtualnej, w której gracz ma dostęp do pulpitu komputera głównej bohaterki i fikcyjnej gry *Valtameri*, oraz w świecie realnym, przedstawionym za pomocą inscenizowanych nagrań wideo z autorką *Cibele*, Niną Freeman w roli protagonistki. Użytkownik może podejmować akcje tylko w świecie wirtualnym, przeglądając zawartość dysku i kierując awatarem w grze MMO, a jego działania są zaledwie tłem odtwarzanego nagrania czatu głosowego tytułowej Cibele i jej sympatii.

Pomimo szerokiego zakresu poruszanych tematów wszystkie gry autobiograficzne, które można określić jako symulacje, koncentrują się na wiarygodnym, choć niekoniecznie wiernym, oddaniu realiów życia autora. Odwrotną rolę odgrywają mechaniki w grach, które można określić jako metafory i impresje. W ich przypadku reguły mają raczej służyć oddaniu stanu emocjonalnego bohatera niż faktycznych wydarzeń – nie stanowią odbicia rzeczywistych czynności.

Metafory w symboliczny sposób ujmują stan psychiczny autora w kontekście jakiegoś znaczącego aspektu jego życia, na przykład przewlekłych problemów psychicznych (*Therapy Bundle*), transpłciowości (*Dys4ia*) czy konfliktu z matką (*Dear Mother*).

Jedną z najbardziej reprezentatywnych dla tej kategorii gier jest *Dys4ia* Anny Anthropy, poświęcona doświadczeniom autorki podczas terapii hormonalnej związanej z korektą płci. Gra jest serią krótkich, interaktywnych scen uzupełnionych o lakoniczny opis przebiegu leczenia. Większość sekwencji oraz warstwa estetyczna nawiązują do gier wideo z lat osiemdziesiątych, w związku z czym przedstawione sytuacje oddane są w formie symboli, a nie jako realistyczna reprezentacja: uczucie niedopasowania oddaje skomplikowany kształt nawiązujący do gry *Tetris*, niemożliwy do wpasowania w strukturę muru, wzrost apetytu obrazuje sekwencja zaczerpnięta z *Packmana*, żmudną pracę nad akceptacją własnego „ja" – mechanika znana z *Arcanoida*. Pomimo metaforycznego ujęcia tematu, gra daje dość czytelny obraz doświadczeń osoby transpłciowej. Warto jednak zaznaczyć, że sama autorka nie pochwala traktowania *Dys4ii* jako uniwersalnego narzędzia budowania empatii względem osób znajdujących się w podobnej sytuacji: „Nie łudź się, że dziesięć minut grania w grę o byciu transkobietą sprawi, że nagle zrozumiesz doświadczenia marginalizowanej grupy"[21].

[21] C. D'Anastasio, *Why Video Games Can't Teach You Empathy*, [tłum. własne], "Motherboard" 15 May 2015, [online] https://motherboard.vice.com/en_us/article/mgbwpv/empathy-games-dont-exist [dostęp: 17.09.2018].

Ujęcia impresyjne są nieco mocniej osadzone w rzeczywistości niż metafory. Są to miniatury odnoszące się do krótkich, pozornie pozbawionych znaczenia sytuacji z życia autora: spaceru po parku (*Aubergine Sky*), wycieczki z babcią do lasu (*Lieve Oma*), podróży (*Memoir En Code*). Wydarzenia te są pretekstem do refleksji na temat stanu emocjonalnego autora w danej chwili i tego, jak ów stan wpłynął na to, kim jest obecnie.

Opisywany rodzaj mechaniki został najskuteczniej zrealizowany w grze *Memoir En Code*, która jest zbiorem scen z różnych momentów życia autora Aleksa Camilleriego. Każda z nich stanowi osobną minigrę o innych zasadach, tytule, tempie rozgrywki i ścieżce dźwiękowej. Camilleri ujmuje w formę mechanik takie wydarzenia, jak pożegnanie z partnerką na dworcu kolejowym, szereg scen ze studenckiego życia w Danii, popołudnie spędzone na plaży na rodzinnej Sycylii. Każda z tych sytuacji staje się pretekstem do opowieści o ważnych dla twórcy aspektach życia, na przykład związku na odległość, emigracji czy problemu pracoholizmu uniemożliwiającego relaks. Choć przedstawione w grze wydarzenia są przystępne – mimo braku instrukcji i bardzo ograniczonej ilości tekstu są zrozumiałe dla większości graczy – to autor uzupełnił *Memoir En Code* o dodatkowe komentarze, które odblokowują się po pierwszym ukończeniu gry, oferując dokładny kontekst przedstawionych sytuacji.

Twórcy gier autobiograficznych stosują środki wyrazu związane z mechaniką w bardzo zróżnicowanych celach. Zaproponowany przez autorkę powyżej podział ich funkcji jest sugestią, a nie zbiorem uniwersalnych zasad. Wyznacza pewne tendencje, które można zauważyć w analizowanych grach, ale istnieją, a w przyszłości będą powstawać, produkcje sięgające po środki wyrazu zupełne inne niż opisane wyżej i w żaden sposób niewpisujące się w zaproponowaną systematykę. Jednym z przykładów, który niemal całkowicie odbiega od powyższych schematów, jest tytuł *No Sudden Moves*. W opisie wyraźnie zaznaczono, że jest to gra oparta na „prawdziwym doświadczeniu mijania łosi”[22]. Bohater, prowadząc samochód, musi unikać wyskakujących na drogę zwierząt, jednak jakiekolwiek działanie gracza prowadzi zawsze do kolizji, śmierci bohatera i zakończenia gry. Wbrew zapewnieniom wyrażonym przez twórcę, autorka artykułu ma nadzieję, że zastosowana w grze mechanika jest wynikiem błędów popełnionych podczas projektowania, a autorowi udało się przetrwać podróż przez las.

[22] World8 (Ch. Young, M. Davidson, C. Janowicz), *No Sudden Moves*, [tłum. własne], 2015, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://world8.itch.io/no-sudden-moves [dostęp: 17.09.2018]. Ponieważ w niektórych wypadkach trudno określić, którzy z autorów gier posługują się pseudonimami, a którzy własnym nazwiskiem, zdecydowałam się zachować je – zarówno w przypisach, jak i w ludografii – w niezmienionej formie.

Temat

Niezależnie od wykorzystanej mechaniki, przeanalizowane gry autobiograficzne łączy jedna wspólna cecha: wszystkie odnoszą się do smutnych doświadczeń. Spektrum emocji i nastrojów, jakie oddają, jest dość szerokie, ale zdecydowanie grawituje ku tym kojarzonym jako nieprzyjemne: od nostalgii, poprzez smutek, irytację, samotność, dysforię, nastroje towarzyszące nerwicy i depresji, aż po doświadczenia traumy. Żadna z gier nie odnosi się jednoznacznie do przeżywania „pozytywnych" stanów emocjonalnych, a jedyne przyjemne doświadczenia, jakie są w nich przedstawiane, pojawiają się w formie wspomnień czegoś, co już bezpowrotnie minęło. Skąd w autorach potrzeba wyrażania wyłącznie trudnych doświadczeń? Jednej z odpowiedzi na to pytanie można doszukiwać się w liście do gracza, ukrytym w *Memoir En Code*:

> Kiedy zaczynałem pracować nad *Memoir En Code* byłem podekscytowany perspektywą eksploracji tematu gier autobiograficznych. Chciałem zobaczyć, jak daleko zaprowadzi mnie przekładanie mojego osobistego życia na mechaniki gry. Po miesiącach projektowania, rysowania i kodowania początkowa ekscytacja przerodziła się w ogromny niepokój. Czy robię coś głupiego? Dlaczego kogoś miałoby to obchodzić? Czy moje prywatne życie wyda się komuś interesujące? Czy będą mnie oceniać przyjaciele? Czy wszyscy będą mnie oceniać?
>
> Prawda jest taka, że nie znam odpowiedzi na te pytania. Chociaż *Memoir En Code* jest o mnie, to z czasem zrozumiałem, że stworzyłem ją, by oddać doświadczenie, z którym inni będą mogli się utożsamić. Zerwanie, związek na odległość czy życie za granicą to tematy, jakie gry wideo rzadko podejmują.
>
> Mam nadzieję, że wszystko to ma jakąś wartość i że w przyszłości powstanie więcej osobistych gier, którymi będziemy mogli się cieszyć[23].

Kolejnych odpowiedzi dostarcza analiza opisów omawianych gier:

> *Seen* prowadzi cię drogą, którą kroczyłem ja i wielu innych[24].
>
> Gra [*c ya laterrrr*] jest pierwszą częścią z serii prac, w których staram się uporać z tym, co wydarzyło się podczas i po ataku[25].

---

[23] Alex Camilleri, *Memoir En Code*, [tłum. własne], 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://alexkalopsia.itch.io/memoir-en-code-reissue [dostęp: 17.09.2018].

[24] Levi Stenton, *Seen*, [tłum. własne], 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://levistenton.itch.io/seen [dostęp: 17.09.2018].

[25] Danhett, *c ya laterrrr*, [tłum. własne], 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://danhett.itch.io/c-ya-laterrrr [dostęp: 17.09.2018].

> Gra [*The Competition*] opowiada o moich doświadczeniach związanych z obsesyjno-kompulsywnymi zaburzeniami odżywiania […]. Chciałam w jej formie ująć, co oznacza nieodparta potrzeba konsumowania i spalania takiej samej ilości kalorii, co moja siostra bliźniaczka[26].

> Pewnego gorącego, nudnego dnia postanowiłem zmienić alkoholizm mojego taty w grę[27].

> *How Do You Spend Your Days* jest relacją z czternastu miesięcy depresji po zakończeniu szkoły i powolnego pełznięcia w stronę światełka na końcu tunelu[28].

> Gry powstały podczas (jako część?) terapii[29].

Z przywołanych powyżej fragmentów wnioskujemy, że po pierwsze, przedstawianie własnego życia jako gry wydaje się autorom nieoryginalne. Jedynym czynnikiem skłaniającym do sięgnięcia po tę formę wyrazu zdaje się koncentracja na znaczących, przykrych doświadczeniach, z którymi gracz mógłby się identyfikować lub które wzbudzą w nim empatię i zrozumienie. Można odnieść wrażenie, że poruszanie wątków osobistych jest legitymizowane wyłącznie przez doświadczenie cierpienia.

Drugą motywacją jest potrzeba tworzenia, będąca dla autora sposobem na rozliczenie się z przeszłością i radzenie sobie z problemami. To zjawisko zauważa również Werning i odnosi je do techniki psychodramy, która stanowi formę psychoterapii opartej na praktykach teatralnych[30]. Niemniej słuszne wydaje się powiązanie autobiograficznych gier z arteterapią, czyli terapią psychologiczną wykorzystującą tworzenie jako element procesu leczenia. Ów szeroki termin obejmuje sztuki plastyczne, muzykę i pisanie, czyli umiejętności niezbędne autorom gier. Ważnym elementem arteterapii jest poszukiwanie środków do opisania stanów emocjonalnych, które trudno wyrazić w sposób bezpośredni[31]. Właśnie ten jej aspekt podkreśla większość autorów wypowiadających się na temat wybranej przez siebie formy ekspresji. Celowość powstania gry jest zatem skierowana do wewnątrz, a nie na zewnątrz, co dodatkowo sygnalizowane jest przez brak jasno przedstawionych informacji na temat autora i obraną platformę dystrybucji,

---

[26] Kate Smith, *The Competition*, [tłum. własne], 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://katesmith.itch.io/the-competition [dostęp: 17.09.2018].

[27] Zifmer, *Child of an Alcoholic: A Short Memoir*, [tłum. własne], 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://zifmer.itch.io/child-of-an-alcoholic-a-short-memoir [dostęp: 17.09.2018].

[28] Ccxii, *How Do You Spend Your Days*, [tłum. własne], 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://ccxii.itch.io/how-you-spend-your-days [dostęp: 17.09.2018].

[29] Pauli Kohberger, *Therapy Bundle*, [tłum. własne], 2014, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://pkohberger.itch.io/therapy-bundle [dostęp: 17.09.2018].

[30] S. Werning, op. cit., s. 36.

[31] The British Association of Art Therapists (BAAT), *What Is Art Therapy?*, [online] https://www.baat.org/About-Art-Therapy [dostęp: 17.09.2018].

która pozwala na anonimowość. Pomimo osobistego charakteru, gry mają zdolność budowania w użytkownikach empatii właśnie poprzez możliwość poznania cudzej perspektywy. Prawdopodobnie tego typu gier autobiograficznych jest dużo więcej, niż udało się odnaleźć autorce: nigdy nieopublikowane, pozbawione widowni przyjmują funkcję nowomedialnych pamiętników.

Estetyka i mechanika wielu z przeanalizowanych gier nawiązuje do dawnych produkcji, co z jednej strony może być uzasadnione ograniczonymi możliwościami twórców (pikselowa, prosta grafika jest dużo łatwiejsza do zaprojektowania niż modele 3D), z drugiej zaś rozsądne wydaje się założenie, że są to środki wyrazu bliskie autorom, obecne w ich życiu od najmłodszych lat. Zgodnie z teorią Erica Zimmermana *gaming literacy*[32], czyli umiejętność rozumienia i posługiwania się językiem gier, jest właściwa współczesnym czasom, co może wyjaśniać wykształcenie się opisywanej formy nowoczesnej autobiografii.

Wnioski

Autobiograficzne, amatorskie gry wideo są nowością w medium gier, która dopiero niedawno przyjęła obecną, rozbudowaną formę. Ten niewielki nurt rozwinął się za sprawą dostępu do przystępnych i darmowych narzędzi oraz platform dystrybucji. Gry autobiograficzne wyróżnia szereg właściwości, które nie występują w innych mediach. Ich amatorska forma sprawia, że często funkcjonują jako dzieła anonimowych autorów, w których postać twórcy kreowana jest za pomocą samej gry. Ważną cechą charakteryzującą analizowane produkcje są specyficzne relacje pomiędzy autorem, bohaterem gry i jej użytkownikiem. W zależności od konstrukcji narracji każdy z nich może przyjmować w danej produkcji funkcję dominującą nad innymi, co służy budowie zróżnicowanych form autobiografii koncentrujących się na różnych celach: wiernym relacjonowaniu wydarzeń, oddaniu emocjonalnego rozdarcia autora w danym momencie życia lub wzbudzeniu empatii. Warstwa mechaniki gry stanowi ważny, pełen wyrazu środek twórczy. Algorytmy służą oddaniu codzienności, wyrażeniu uczuć, pozwalają graczowi odczuwać względem autora empatię. Przeanalizowane produkcje bazują przede wszystkim na przykrych doświadczeniach, a wielu twórców traktuje je jako formę terapii. Jak już wspomniano, gry autobiograficzne odnoszą się do niewielkiego wycinka ludzkich doświadczeń. Choć jest ich coraz więcej, wciąż stanowią tylko niewielki ułamek całego medium i są przejawem twórczości amatorskiej.

Podsumowując niniejsze rozważania, autorka odniesie się do innej dziedziny niż gry. Komiksy autobiograficzne powstawały od lat siedemdziesiątych, a przełomowym momentem w dziejach tej formy wypowiedzi artystycznej było

[32] E. Zimmerman, *Gaming Literacy: Game Design as a Model for Literacy in the Twenty-first Century*, [w:] *The Video Game Theory Reader 2*, ed. B. Perron, Mark J. P. Wolf, New York 2009, s. 45–54.

uhonorowanie w 1992 roku Nagrodą Pulitzera publikacji *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana. Od tego czasu popularność komiksów autobiograficznych rośnie, a nurt ten jest jednym z ważniejszych spośród tego typu wydawnictw[33]. Być może gry wideo również potrzebują tego rodzaju odważnego, osobistego dzieła, które otworzy drogę do prężnego rozwoju autobiograficznych produkcji.

PERSONAL ALGORITHMS. THE ANALYSIS OF THE ISSUE OF AN AUTOBIOGRAPHICAL, AMATEUR VIDEO GAMES

ABSTRACT

The subject of this research are contemporary, amateur, autobiographical video games. The starting point was a collection of twenty titles available on the itch.io platform. The analysis includes the study of the means of expression that are characteristic for this kind of productions, narrative patterns, applied mechanics, and discussed topics. Methods developed on the basis of literary studies are the starting point and they are supplemented with tools related to the study of video games. Issues related to the relationship between the author, the hero of the game and the recipient were discussed. Characteristic features of autobiographical games and their embedding in the context of the gaming medium have been determined. The subject matter and motivations of the authors were also analyzed.

KEYWORDS

Video Games, Autobiography, Independent Video Games, Game Studies

BIBLIOGRAFIA

1. Arseth E., *Cybertekst: perspektywy literatury ergodycznej*, tłum. D. Sikora, M. Pisarski, P. Schreiber, M. Tabaczyński, Warszawa 2014.
2. Bogost I., *Persuasive Games*, Cambridge 2010.
3. Czermińska M., *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
4. Werning S., *The Persona in Autobiographical Game-making as a Playful Performance of the Self*, "Persona Studies" 2017, Vol. 3, No. 1, s. 28–42.
5. Zimmerman E., *Gaming Literacy: Game Design as a Model for Literacy in the Twenty-first Century*, [w:] *The Video Game Theory Reader 2*, ed. B. Perron, Mark J. P. Wolf, New York 2009, s. 45–54.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. Abrishamchian B., *Peter Molyneux Needs to Stop Trying to Be an Indie God*, "Talk Among Yourselfes" 18 Aug 2015, [online] https://tay.kinja.com/peter-molyneux-needs-to-stop-trying-to-be-an-indie-god-1724972279

[33] P. Rosenkranz, *The ABCs of Autobio Comix*, "The Comics Journal" 6 Mar 2011, [online] http://www.tcj.com/the-abcs-of-auto-bio-comix-2/ [dostęp: 17.09.2018].

2. Ashcraft B., *Report: The Hideo Kojima and Konami Saga Seems Endless*, "Kotaku" 12 June 2017, [online] https://kotaku.com/report-the-hideo-kojima-and-konami-saga-seems-endless-1796012603
3. D'Anastasio C., *Why Video Games Can't Teach You Empathy*, "Motherboard" 15 May 2015, [online] https://motherboard.vice.com/en_us/article/mgbwpv/empathy-games-dont-exist
4. *DGaider Tumblr Archives*, blog D. Gaidera w serwisie Tumblr, [About writing *Dorian*], 5 Feb 2015, [online] http://the-gaider-archives.tumblr.com/post/110181851924/im-curious-if-there-was-ever-a-moment-in-writing
5. Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975, nr 5 (23), s. 40, [online] https://tinyurl.com/Lejeune2018
6. Mumford G., *Star Wars: JJ Abrams to Direct Episode IX Following Departure of Colin Trevorrow*, "The Guardian" 12 Sep 2017, [online] https://www.theguardian.com/film/2017/sep/12/star-wars-jj-abrams-to-direct-episode-ix-following-colin-trevorrow-departure
7. Plunkett L., *Minecraft's Creator Buys the Most Expensive House in Beverly Hills*, "Kotaku" 18 Dec 2014, [online] https://kotaku.com/minecrafts-creator-buy-the-most-expensive-house-in-beve-1672978154
8. Rosenkranz P., *The ABCs of Autobio Comix*, "The Comics Journal" 6 Mar 2011, [online] http://www.tcj.com/the-abcs-of-auto-bio-comix-2/
9. The British Association of Art Therapists (BAAT), *What Is Art Therapy?*, [online] https://www.baat.org/About-Art-Therapy

Ludografia

1. Alex Camilleri, *Memoir En Code*, 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://alexkalopsia.itch.io/memoir-en-code-reissue
2. Anna Anthropy, *Dys4ia*, 2012, strona internetowa gry w serwisie GreeGames, [online] https://freegames.org/dys4ia/
3. Ccxii, *How Do You Spend Your Days*, 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://ccxii.itch.io/how-you-spend-your-days
4. Danhett, *c ya laterrrr*, 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://danhett.itch.io/c-ya-laterrrr
5. Failnaut, *Dear Mother*, 2015, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://failnaut.itch.io/dear-mother
6. Florian Veltman, *Lieve Oma*, 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://vltmn.itch.io/lieve-oma
7. Jenny Jiao Hsia, *Morning Makeup Madness*, 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://q_dork.itch.io/morning-makeup-madness
8. Jonathan Whiting, *Aubergine Sky*, 2009, strona internetowa gry w serwisie NewGrounds, [online] https://www.newgrounds.com/portal/view/501947
9. Kate Smith, *The Competition*, 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://katesmith.itch.io/the-competition
10. Levi Stenton, *Seen*, 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://levistenton.itch.io/seen
11. Mattie Brice, *Mainichi*, 2012, [online] http://www.mattiebrice.com/mainichi/
12. Nicky Case, *Coming Out Simulator 2014*, 2014, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://ncase.itch.io/coming-out-simulator-2014

13. Pauli Kohberger, *Therapy Bundle*, 2014, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://pkohberger.itch.io/therapy-bundle
14. Samuel Leigh, *Why Must I Feel So Ill*, 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://poshraven.itch.io/why-must-i-feel-so-ill
15. Serenity Forge (alias Zhenghua Yang), *Loving Life*, 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://serenity-forge.itch.io/loving-life
16. Star Maid Games (alias Nina Freeman), *Cibele*, 2015, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://starmaidgames.itch.io/cibele
17. Vaida, *Talks With My Mom*, 2014, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://vaidap.itch.io/talks-with-my-mom
18. Verityvirtue, *30 kilogrammes*, 2016, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://verityvirtue.itch.io/30-kilogrammes
19. World8 (alias Ch. Young, M. Davidson, C. Janowicz), *No Sudden Moves*, 2015, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://world8.itch.io/no-sudden-moves
20. Zifmer, *Child of an Alcoholic: A Short Memoir*, 2017, strona internetowa gry w serwisie itch.io, [online] https://zifmer.itch.io/child-of-an-alcoholic-a-short-memoir

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 25–41
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.02

Magdalena Brodacka

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
e-mail: magdalenabrodacka@gmail.com

O (bez)czasie *Nieśmiertelności* Milana Kundery[1]

Streszczenie

W artykule poruszone zostają problemy antropologiczne i filozoficzne kluczowe dla całej twórczości Milana Kundery, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki czasu i nieśmiertelności. Należy podkreślić, że wydana w 1990 roku powieść nie doczekała się pogłębionej analizy naukowej w języku polskim, dlatego jednym z celów niniejszego artykułu jest wypełnienie tego braku. Analizę *Nieśmiertelności* oparto na czeskojęzycznych badaniach naukowych oraz recenzjach krytycznych w języku angielskim. W artykule uwydatnione zostały cechy życia w świecie nowoczesnego Zachodu: jawność egzystencji oraz coraz wyraźniejsza atomizacja i samotność jednostki, które doprowadzają do zaburzeń emocjonalnych, prób samobójczych i niespełnionego pragnienia nieśmiertelności. Zostaje poruszona kwestia nieśmiertelności melancholijnej, funkcjonalnej oraz kulturowej.

Słowa kluczowe

nieśmiertelność, Milan Kundera, melancholia, metafora, czas

W 1990 roku Milan Kundera stworzył jedną ze swoich najważniejszych powieści *Nieśmiertelność*. Pierwotnie pisana po czesku, po raz pierwszy została wydana po francusku i symbolicznie rozpoczęła francuskojęzyczny okres twórczości pisarza. Okres, w którym Kundera ostatecznie porzucił realia komunistycznej Czechosłowacji, nie podjął się sproblematyzowania i analizy transformacji dokonującej się

[1] Niniejszy artykuł stworzyłam na podstawie swojej pracy magisterskiej „Od samotności do nieskończoności. Metafory egzystencji w *Nieśmiertelności* Milana Kundery" pod kierunkiem prof. Łukasza Tischnera.

w jego ojczyźnie, za to skupił się na kulturze swojej drugiej ojczyzny – Francji. Zdaniem wielu krytyków[2], od lat dziewięćdziesiątych problematyka powieści Kundery ulega spłyceniu, zaspokaja mniej wyrafinowane zachodnie gusta czytelnicze, a język zostaje przystosowany do potrzeb przyszłych przekładów. W Polsce najbardziej znane powieści Kundery – *Żart*, *Życie jest gdzie indziej* czy *Nieznośna lekkość bytu* – pochodzą z pierwszego, czeskiego okresu twórczości pisarza i to one zyskały szeroką uwagę czytelników i krytyków[3]. *Nieśmiertelność* na gruncie polskim doczekała się pozytywnych recenzji oraz poświęcono jej kilka dłuższych analiz[4]. Powieść ta zasługuje na przypomnienie i szczególną uwagę, ponieważ to właśnie w niej Milan Kundera najwyraźniej eksperymentuje z narracją, czasem wewnętrznym oraz kreacjami bohaterów. Formalny kunszt dzieła jest zadziwiający, jednocześnie wymaga od czytelnika niezwykłej uwagi, a nawet cierpliwości. Za pomocą komentarzy odautorskich pisarz poddaje w wątpliwość fikcyjność świata *Nieśmiertelności*, przeplata ze sobą różne gatunki prozatorskie (takie jak esej, wspomnienie, biografia, a nawet traktat filozoficzny), wprowadza postaci autentyczne, a jednym z bohaterów czyni samego siebie. Květoslav Chvatík, znany badacz twórczości Kundery, zauważa: „Fabuła jest zredukowana do minimum: opiera się na dwóch paralelnych historiach, na obrazie życia dwóch sióstr, Agnes i Laury, i na jednym epizodzie biografii Goethego, jego relacji z młodą romantyczką

[2] Martin Petras w eseju *Tři odbobí recepce díla Milana Kundery ve Francii* (który został włączony w pokonferencyjne wydawnictwo *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, red. B. Fořt, J. Kudrnáč, P. Kylousek, Brno 2012) analizuje wypowiedzi francuskich i czechosłowackich krytyków, którzy oceniali przejście Kundery z języka czeskiego na francuski. Wielu z nich wyrażało z tego powodu głębokie niezadowolenie, między innymi: Angelo Rinaldi, Annie Coppermann, Philippe Sollers czy Milan Jungmann.

[3] Mówi o tym Marek Bieńczyk w artykule *Číst Kunderu v době Solidarity*, który również ukazał się w zbiorowym tomie *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?...* op. cit., s. 203–212. Czeskojęzycznemu okresowi twórczości Kundery zostało poświęcone sympozjum, które odbyło się w Katowicach w 1986 roku. Zapis dwóch dni referatów i dyskusji zwieńczyła książka *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn 1988.

[4] Recenzje są odpowiedzią na polskie tłumaczenie *Nieśmiertelności*, które ukazało się w 1995 roku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Por. A. Kaczorowski, *Klucz do pamięci*, „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 264, s.15; J. Klejnocki, *Gra o niesmiertelność*, „Polityka" 1995, nr 51, s. 50; M. Pieczara, *Lekkość i ciężar bytu – jednako nieznośne*, „Nowe Książki" 1996, nr 3, s. 26; H. Zaworska, *Nieznośna lekkość słów*, „Literatura" 1996, nr 2, s. 24–25. Bardziej rozbudowane artykuły o *Nieśmiertelności* powstały głównie w latach dziewięćdziesiątych. Por. D. Siwicka, *Milana Kundery życie po życiu*, „Tygodnik Literacki" 1990, nr 1; Z. Tarajło-Lipowska, *Igraszki z niesmiertelnością*, „Odra" 1994, nr 1. O *Nieśmiertelności* wspomina również A. Fiut w eseju *Język ciała* [w:] *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999. Na początku lat dwutysięcznych o *Nieśmiertelności* pisali: J. Goszczyńska, *Sławni i zapomniani: studia z literatury czeskiej i słowackiej*, Warszawa 2004; Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści: od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003 oraz bardzo lakonicznie A. Kaczorowski, *Praski elementarz*, Wołowiec 2001.

Bettiną von Arnim"[5]. *Nieśmiertelność* przypomina zaprojektowaną w najmniejszych szczegółach budowlę, której architektura obejmuje niemal dwa wieki historii powieści – od romantyzmu prezentowanego przez Goethego, po narrację postmodernistyczną. W komentarzu do czeskiego wydania *Nieśmiertelności* Kundera podkreślił, że za cel postawił sobie maksymalne rozszerzenie czasu powieści.

Według Chvatíka „Narrator skupia uwagę czytelnika nie tylko za pomocą zmian płaszczyzn czasowych narracji (zaświaty – współczesność), płaszczyzn tematycznych (codzienność – historyczność), ale przede wszystkim za pomocą zmian tempa opowiadania"[6]. Zmieniające się płaszczyzny czasowe związane z prezentowaniem wydarzeń albo bardzo odległych (XIX wiek), albo wybiegających w nieokreśloną przyszłość (przestrzeń zaświatów), idą w parze ze zróżnicowanym tempem narracji poszczególnych części *Nieśmiertelności*. Pierwsza część o tytule *Twarz* ukazuje szesnaście godzin codziennego życia głównej bohaterki na pięćdziesięciu stronach powieści, za to część czwarta, *Homo sentimentalis*, na czterdziestu stronach przedstawia dwieście lat historii kultury[7]. Zróżnicowanie czasowe świata przedstawionego pociąga za sobą również jego zróżnicowanie przestrzenne. David Lighfoot wyróżnił trzy światy odkrywane przez narratora: przestrzeń współczesnego Paryża, wymyśloną przestrzeń spotkań Goethego z jego biografką oraz ostatni, najbardziej amorficzny – świat nieśmiertelności[8]. W pierwszym świecie narrator ujawnia swoje „ja" – zarówno bohatera, jak i autora opowiadanej historii; w drugim na plan pierwszy wysuwa się wszechwiedzący narrator trzecioosobowy; w trzecim zaś czytelnik jest świadkiem dialogu nieśmiertelnych. Sylvie Richterowa w posłowiu do czeskiego wydania *Nieśmiertelności* zauważa:

> Nieunikniona samotność „mentalnego ojcostwa" autora ujawnia się w stosunku do bohaterów powieści. Możemy doszukiwać się jej na trzech poziomach: na poziomie historii, którą tworzy paradoksalna rama narracji, na poziomie teoretycznym, jako dodatek do ontologii powieści, i na poziomie symbolicznym, jako lustrzany obraz funkcji Stworzyciela nowoczesnego człowieka[9].

---

[5] „Fabule je zredukována na mínimum: vychází ze dvou paralelních příběhu, z obrazu života dvou sester, Agnes a Laury, a z jedné epizody Goethova životopisu, z jeho vztahu k mladičké romantičce Bettině von Arnim".

[K.] Chvatík, *Svět romanů Milana Kundery*, Brno 1992, s. 102 [tłum. własne].

[6] „Vypravěč udržuje pozornost čtenáře nejen střídáním časových rovin vypravění (Výmar – současnost), motivických rovin (každodennost – dějinnost), ale především střídáním temp a konceptu vyprávění". Ibidem, s. 103 [tłum. własne].

[7] Skrupulatną analizę czasu narracji oraz świata przedstawionego można przeczytać we wspomnianej już książce Květoslava Chvatíka.

[8] Por. D. Lightfoot, *Perceiving the Fictional World of Nesmrtelnost Through Kundera's ˝I˝*, "Canadian Slavonic Papers" 1998, nr 1/2, s. 79–80.

[9] „Nezrušitelnou samotu autora románu vůči postavám, stejně jako mentální princip jeho otcovství, tak můžeme číst ve třech rovinach v rovině příběhu jako paradoxní rámec vyprávění, v rovině teoretické jako příspěvek k ontologii románu a v rovině symbolické

Kundera wskazuje na dwa podstawowe i sprzężone ze sobą cele powieści: umożliwia ona poznanie ludzkich możliwości i odsłania wariacyjność formy. Jednym z kluczowych elementów formalnych jest metafora, którą pisarz pojmuje w sobie właściwy sposób jako: „ujęcie w błysku nagłego objawienia nieuchwytnej istoty rzeczy, sytuacji, postaci. Metafora – definicja”[10]. Kundera nie stosuje metafory jedynie w funkcji estetycznej, przeciwnie – to ona tworzy kulminacyjne momenty powieści, w których autor zarysowuje postawę egzystencjalną bohatera. Droga od samotności do nieskończoności pełna jest pytań oświetlanych metaforami. Za pomocą metafor właśnie pisarz prezentuje wariacje czasowe w *Nieśmiertelności* – burzy temporalność, zmienia bieg wydarzeń, zdradza ich zakończenie na długo przed finałem historii, lubuje się w inwersji czasowej, quasi-historycznym ujęciu biografii nieżyjących już artystów. Mówi, że owo „kiedyś” nigdy się nie skończyło i melancholijnie nawiedza wszystkich tych, którzy szczególnie mocno pragną coś po sobie zostawić. W powieści Kundery nieśmiertelność jest zatem nierozerwalnie związana z pojęciem czasu, który niebezpiecznie zaczyna przypominać własne przeciwieństwo – bezczas.

Ciężar i błahość śmierci

Obsesyjną wręcz dbałość o zróżnicowanie czasowe w obrębie jednej powieści oraz wszelkie wariacje na temat jego wpływu na bohaterów *Nieśmiertelności* Kundera wyjątkowo często zestawia z doświadczeniem śmierci. Motyw śmierci błahej, śmiesznej, skazanej na szyderczy chichot losu był przedmiotem zainteresowania pisarza w niemal każdym z jego dzieł[11]. Także w *Nieśmiertelności* autor podejmuje ten temat, jednak tym razem, oprócz przypadkowej śmierci (wypadek Agnes), opisuje śmierć dobrowolną – samobójstwo. Kundera poświęcił wiele uwagi problemowi samobójstwa, którego przyczyny tkwią w dychotomii życia

jako zrcadlový obraz postavení Stvořitele vůči modernímu člověku”. Vide: S. Richterová, *Otázka Boha ve světě bez Boha: nesmrtelnost a pochybování Milana Kundery*, [w:] M. Kundera, *Nesmrtelnost*, Brno 2006, s. 373 [tłum. własne].

[10] M. Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 158.

[11] W *Życie jest gdzie indziej* główny bohater, Jaromil, nie umiera w chwale jako wielki poeta systemu komunistycznego, ale na skutek choroby, której nabawia się, gdy podczas wspólnej imprezy znajomi zamykają go na balkonie. W *Walcu pożegnalnym* Róża umiera przez przypadek, ponieważ zamiast tabletki na uspokojenie bierze z fiolki identycznie wyglądającą truciznę, którą włożył do niej inny bohater – Jakub (sam nigdy nie dowiedział się o śmierci Róży). Kundera podejmuje również temat aborcji, ale w jego powieści usunięcie nienarodzonego dziecka nie jest utożsamione z zabójstwem. Z kolei w *Nieznośnej lekkości bytu* Tomasz i Teresa umierają nie w skutek prześladowań reżimu, lecz w spokojniej wsi w wypadku samochodowym. Najbardziej ludzką śmiercią okazuje się śmierć psa Teresy, Karenina, który choruje na raka i w cierpieniu, otoczony miłością ludzi, powoli kona. Jest to jedyna nieprzypadkowa śmierć, której Kundera poświęcił długie opisy i która wieńczy całą powieść.

społecznego i indywidualnego. Na przykładzie dwóch kobiecych postaci – Laury i bezimiennej dziewczyny – pisarz stworzył ministudium samobójstwa, szczegółowo analizując drogi, które do niego prowadzą. Co znamienne, żadna z kobiet ostatecznie nie odebrała sobie życia, ale potencjalne i realne próby samobójcze otwierają strukturę powieści na tajemnicę śmierci – nieodłączną towarzyszkę nieśmiertelności. Laura i bezimienna dziewczyna samobójczymi zamiarami wywołują zupełnie inne skutki i reakcje niż te, które planowały. Do samobójstwa może doprowadzić zarówno ciężar, jak i lekkość bytu. Ciężar bytu wiąże się z odczuwanym bólem, cierpieniem, jakąś wewnętrzną siłą, która szepcze: *es muss sein*[12]. Lekkość wiąże się zaś z poczuciem nieprzynależności, brakiem relacji z transcendencją, twierdzeniem: *einmal ist keinmal*[13].

Życie po śmierci odsyła czytelnika do pojęcia nieśmiertelności. Jak zauważa Ireneusz Ziemiński[14], nieśmiertelność usuwa (lub oddala) moment śmierci-końca, który może być różnie określany przez medycynę i kulturę. Agnes nigdy nie protestowała przeciwko śmierci, nie łączyła jej z nieistnieniem i zapomnieniem. Przeciwnie – życie wieczne w wizji bohaterki opierało się na absolutnym, bezosobowym rozpłynięciu się w naturze wszechświata. Wyrazem takiej wizji miała być zarysowana już na początku powieści wyobrażona scena, w której bohaterkę i jej męża odwiedza tajemniczy nieznajomy i zadaje pytanie, czy małżeństwo chciałoby żyć ze sobą po śmierci. Agnes wierzy, że z czasem zdobyłaby się na odwagę, by w obecności Paula wyrazić swoją wolę życia osobno. To przeświadczenie pociąga za sobą znamienny komentarz: „jakby zatrzasnęła drzwi przed złudzeniem miłości"[15].

W wizji Paula to miłość nadaje cechy indywidualne i wyjątkowe napotkanej twarzy. Bez tego uczucia każda twarz byłaby przypadkowa i nic nieznacząca. Niezgoda Agnes na posiadanie twarzy po śmierci oraz odejście od męża były w gruncie rzeczy niezgodą na to, by ktoś inny nadawał znaczenie jej człowieczeństwu, by cudzy wzrok konstytuował jej samotność. Zależność nawet od osób kochanych stała się dla bohaterki *Nieśmiertelności* prawdziwym brzemieniem. Nie „trudne współistnienie z Drugim"[16], lecz cisza górskiego krajobrazu i leżenie w trawie – tego Agnes oczekiwała w życiu po śmierci.

---

[12] „Tak musi być" – Kundera wielokrotnie cytował słowa wypowiedziane przez Ludwika van Beethovena na łożu śmierci w swojej najbardziej znanej powieści *Nieznośna lekkość bytu*.

[13] Jest to motyw przewodni *Nieznośnej lekkości bytu*. Z tej metafory narodził się główny bohater powieści, Tomasz. „Jeśli coś wydarzyło się tylko raz, to nie wydarzyło się w ogóle". *Einmal ist keinmal* otwiera refleksję o życiu zapisanym „na czysto", bez możliwości poprawek i powtórzeń. Nie można zatem wiedzieć, czy podejmowane wybory są właściwe, nie mogąc doświadczyć innych alternatyw.

[14] I. Ziemiński, *Życie wieczne: przyczynek do eschatologii filozoficznej*, Poznań 2013.

[15] M. Kundera, *Nieśmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 60.

[16] S. Morawski, *Wyciąg z Kundery i kilka o jego dziele pomysłów*, „Sztuka i Filozofia" 1996, nr 2, s. 10.

Kundera wprowadza tym samym czytelnika w ideę kolistego, wiecznego czasu, który może czynić życie jednakowo lekkim i ciężkim zarazem. Takie ujęcie czasowości jest podstawą idei wiecznego powrotu, którą pisarz szczególnie wyraźnie zaznaczył w powieści poprzedzającej *Nieśmiertelność – Nieznośnej lekkości bytu*. Jak wskazuje Ireneusz Ziemiński, już presokratycy byli przekonani o odwiecznym istnieniu czterech żywiołów, które mogą przyjmować różne formy, a po wyczerpaniu się wszelkich kombinacji, świat dobiega kresu, by mógł zrodzić się nowy. Jednak to wizja Fryderyka Nietzschego szczególnie wyraźnie podkreśliła fatalistyczną cykliczność świata, który w identycznej formie miał się powtarzać w nieskończoność[17]. Zatem, także człowiek będzie się rodził, umierał i podejmował ciągle te same decyzje w czasie bez początku i końca. Jak zauważa Ireneusz Ziemiński: „Życie wieczne to życie aktualne powtarzane w nieskończoność"[18]. Ta aktualność odbiera pamięć o żywotach wcześniejszych oraz świadomość bytów przyszłych, zatem wszelkie korygowanie błędnych decyzji, szansa na lepszy los czy wyzwolenie z udręki, cierpienia i samotności stają się niemożliwe. Jeżeli raz Agnes zbyt późno zdecydowała się na dokonanie zmian w swoim życiu, to nigdy więcej nie dostanie szansy na naprawienie tego błędu. Jeżeli wierzyła w pełnię życia po śmierci i zjednoczenie się z głosem ojca, to nigdy jego obecności nie doświadczy, bo życie po śmierci nie istnieje. Jest tylko kolejny cykl świata.

Kundera w wielu powieściach nawiązuje do filozofii Nietzschego[19] i pokazuje, jak słaby jest człowiek naznaczony przez czasowość, wręcz zdeterminowany do wiary, że istnieje życie wieczne, które można osiągnąć po śmierci. Jest ono podstawowym źródłem nadziei i zarazem sensem nadanym wszelkim działaniom; jest obiecane i wymaga od człowieka bezwzględnej wiary. Jednak jedyne, czego bohaterowie Kundery doświadczają, to odchodzenie najbliższych, koniec wielkich wydarzeń, zapomnienie historii, zmiany społeczne i wybiórcza, medialna pamięć archiwów. Już w *Nieznośnej lekkości bytu* pisarz tak diagnozował ten stan:

> Mit wiecznego powrotu mówi *per negationem*, że życie, które znika raz na zawsze i już nigdy nie wróci, podobne jest do cienia, nie ma żadnego ciężaru, jest martwe już w momencie narodzenia i jeśli nawet było piękne, straszne, wzniosłe, to jego piękno, rozpacz i wzniosłość nie mają żadnego znaczenia[20].

---

[17] Są to spostrzeżenia Ireneusza Ziemińskiego, który poddał je głębokiej analizie w książce *Życie wieczne…*, op. cit.

[18] Ibidem, s. 288.

[19] Motyw czasu kolistego zaczerpnięty z filozofii Fryderyka Nietzschego odnaleźć można w historii Taminy – bohaterki *Księgi śmiechu i zapomnienia* (1978). Najbardziej rozbudowane odwołania do filozofii Nietzschego Kundera zawarł w *Nieznośnej lekkości bytu* (1984), gdzie wprowadził partie eseju filozoficznego i zanalizował teorię wiecznego powrotu. *Nieśmiertelność* (1990) stanowi w tej kwestii kontynuację *Nieznośnej lekkości bytu*, a filozofia kolejnych cykli życia jest prezentowana na przykładzie głównej bohaterki powieści, Agnes.

[20] M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1999, s. 5.

Pytanie o czas – symultaniczny, kolisty, linearny – wypełnia *Nieśmiertelność* po brzegi. Autor nie formułuje go wprost, ale konfrontuje czytelnika ze starzeniem się bohaterów, z niemożnością zmiany biegu życia, z wrzaskiem ponowoczesności, z odejściem dawnych ideałów, z wiecznością archiwów filmowych i fotograficznych, z absolutną nowoczesnością i absolutnym bezczasem na pustyni, z przypadkową śmiercią i ze świadomością upływu życia. Kundera zaznacza, że sposób, w jaki definiuje się czas, determinuje życie człowieka – nadaje mu lekkość lub ciężar, zakłada wiarę w Tajemnicę lub jej brak. Jeżeli życie przemija bez możliwości jego naprawy, to ciężar odpowiedzialności[21] wzrasta. Wszystko bowiem, co jednorazowe, w tym każde istnienie, jest „zapisem na czysto"; zatem niemożliwa będzie żadna korekta. Ta jednorazowość, wręcz efemeryczność życia skłania zarówno bohaterów powieści, jak i samego autora do snucia planu nieśmiertelności: swoistej gry z czasem, próby oszukania go i przedefiniowania.

Melancholijna nieśmiertelność

Czas u Kundery najczęściej łączy się z doświadczeniem negatywnym – stratą, śmiercią, starzeniem się, poczuciem braku i wewnętrzną pustką. Pokazuje absurd dwóch, zdawałoby się przeciwstawnych stanów – oczekiwania i tułaczki. Oczekiwanie łączy się z aktem przejścia, definitywną zmianą, wiarą, że śmierć nie tyle kończy życie, ile je zmienia. Wędrówka zaś to podążanie za owymi zmianami, chęć ich nieustannego doświadczania, nasycanie się tym, co świat oferuje tu i teraz.

Marek Bieńczyk, tłumacz Kundery z języka francuskiego i jeden z jego najważniejszych komentatorów, w eseju *Melancholia i nieśmiertelność* wyróżnił dwa rodzaje nieśmiertelności oparte na stanie oczekiwania i tułaczki. Pierwszy związany jest z nieskończonym umieraniem, wskazującym na bezkresne oczekiwanie na śmierć, która już nigdy nie nadejdzie. Drugi natomiast polega na negowaniu czekania właśnie, ponieważ śmierć już się dokonała, a wędrówka to niekończące się przeżywanie własnego życia. Oba paradygmaty łączy przekonanie o niezmienności i powtarzalności tego samego, które skutkują utratą sensu i nadziei na drugie, inne życie po śmierci. Mechanizmy negacji sprawiają,

[21] „Jeżeli każda sekunda naszego życia miałaby się powtarzać w nieskończoność, bylibyśmy przykuci jak Chrystus do krzyża. W świecie wiecznego powrotu na każdym geście kładzie się ciężar nieznośnej odpowiedzialności. Dlatego też Nietzsche nazwał ideę wiecznego powrotu najcięższym brzemieniem. Jeśli wieczny powrót jest najcięższym brzemieniem, nasze życie na jego tle błyszczy wspaniałą lekkością. Czy jednak ciężar jest naprawdę straszny, a lekkość wspaniała? Najcięższe brzemię nas powala, przyciska do ziemi, upadamy pod nim. […] jest jednocześnie obrazem najintensywniejszej pełni życia. Im cięższe brzemię, tym nasze życie bliższe jest ziemi, tym jest realniejsze i prawdziwsze". Vide: ibidem, s. 6.

że według Bieńczyka można mówić o melancholii nieśmiertelności (termin ten badacz zaczerpnął od Jeana Starobinskiego)[22]. Zauważa on, że „Istnieje coś takiego jak melancholijna nieśmiertelność. Każda melancholia zaczyna się od myśli o tym, czego nie ma"[23]. W *Nieśmiertelności* Milan Kundera prowadzi wyrafinowaną grę, w której nie ma ani śmierci, ani nieśmiertelności, a mówienie o czasowości jako takiej jest obarczone ciężarem ironii i absurdu.

Nie bez powodu to właśnie Franz Kafka patronuje rozważaniom Kundery. Niewyrażalność i utrata to *idée fixe* praskiego pisarza. Marek Bieńczyk przypomina zasadnicze dla rozważań o nieśmiertelności opowiadanie Kafki *Myśliwy Grakchus*. To w nim tytułowy bohater po śmiertelnym upadku ze zbocza nie może w pełni umrzeć, ponieważ łódź zmarłych zbłądziła, skazując myśliwego na wieczną podróż: „Jestem […] zawsze na dużych schodach, które prowadzą do góry. Wałęsam się po tych nieskończenie długich schodach, to u góry, to na dole, to z prawej, to z lewej strony, wciąż jestem w ruchu"[24]. Kafka obrazuje stan niemożności wyjścia ze swojego istnienia, opuszczenia siebie. Sygnalizuje również, jakie remedium na melancholijną nieśmiertelność zastosuje wkrótce zbiurokratyzowany świat. Bieńczyk (za Mauricem Blanchotem) współczesną nieśmiertelność określi mianem funkcjonalnej, która nastała wraz ze śmiercią Boga i wyczerpaniem wszelkiej symboliki. Jest to tak zwany obłęd spełnienia, nasycenia, przekroczenia siebie i wejścia tym samym w kolejny obszar pustki[25].

Melancholijna nieśmiertelność pustki we współczesnym świecie przybiera formę bezkresnego przesycenia, co Kundera zauważa i krytykuje. Wielu komentatorów[26], nie bez cienia ironii, zarzuca mu hipokryzję – jeżeli kultura Zachodu jest dla Kundery współczesną formą totalitaryzmu, to dlaczego z przywilejów owego Zachodu korzysta, żyje we Francji i tam tworzy? Ivan Sanders w artykule *Mr. Kundera, The European* pyta, co w dzisiejszym świecie oznacza być pisarzem europejskim, a nie narodowym, i natychmiast konkluduje: „Milan Kundera jest nietypowym czeskim powieściopisarzem i chciałby takim pozostawać, nawet jeśli nigdy nie opuściłby swojego ojczystego kraju albo rodzinnego Brna"[27].

---

[22] Por. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 272.

[23] Ibidem, s. 274.

[24] F. Kafka, *Myśliwy Grakchus*, tłum. R. Karst, [w:] idem, *Opowieści i przypowieści*, tłum. L. Czyżewski et al., posł. K. Sauerland, Warszawa 2016, s. 361.

[25] Por. M. Bieńczyk, op. cit., s. 275.

[26] Zarzuty takie czynił Milan Jungmann, o czym pisze Petr Steiner w eseju *Spory o symbolický kapitál*, [w:] *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?...*, op. cit., s. 217–223. Na ten temat dyskutowali również uczestnicy wspomnianego już sympozjum, między innymi Marek Bieńczyk, Jerzy Illg, Jan Stachowski i Roman Zimand. Por. *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach*, op. cit., s. 30–49.

[27] „Actually, Milan Kundera is an atypical Czech novelist, and he would have remained atypical even if he had never left his native country or his native city of Brno" I. Sanders, *Mr. Kundera, The European*, "The Wilson Quarterly" 1991, nr 2, s. 103 [tłum. własne].

Nietypowość autora *Nieśmiertelności* przejawia się w ciągłym podważaniu ustalonych, wręcz naturalnych nawyków i realiów, na których opiera się społeczeństwo drugiej połowy XX wieku. Być absolutnie nowoczesnym to według Kundery zapomnieć o swojej przeszłości. Zapalczywe rozpamiętywanie praktykowane przez pisarza jest przez niektórych badaczy[28] postrzegane jako obsesja, która sprawia, że z biegiem czasu jego powieści stają się coraz mniej czytelne. „Trzeba być absolutnie nowoczesnym" z wiersza patrona nowoczesności – Rimbauda – przekształciło się w slogan użyty w powieści, ale i w wyraz obawy autora, że człowiek zbyt szybko zapomina o swojej historii[29].

Nieśmiertelność w kulturze

Znaczącą rolę przypadku prezentowaną na kartach *Nieśmiertelności* uznać można za jedną z oznak Tajemnicy, której człowiek podlega i której w żaden sposób nie może kontrolować. Wymiary czasowe wprowadzane przez Kunderę nie mają nic wspólnego z logicznymi sekwencjami zdarzeń, przypominają raczej efekt motyla, na co wyraźnie wskazuje Michael James Rizza:

> Proces łączący przeszłość z teraźniejszością obejmuje więcej niż pamiętanie czy próby zachowania ciągłości. Jest to również problem ontologiczny; wydarzenia z przeszłości, epizody, które pozornie nie mają ze sobą nic wspólnego, wpływają na teraźniejszość – ale nie w sposób linearny czy chronologiczny. Są raczej osobnym wymiarem czasowym przypominającym efekt motyla Lorenza[30].

Nieprzewidywalność wydarzeń nawet w perspektywie kilku dni staje się poważnym zagrożeniem dla planu nieśmiertelności, który nie może konkurować z nagłą i niespodziewaną śmiercią. Jest to jedno z najpoważniejszych zastrzeżeń

---

[28] Por. przypisy nr 2 oraz 21.

[29] Jest to według Kundery tak zwany modernizm antynowoczesny. „Trzeba być absolutnie nowoczesnym, pisał Arthur Rimbaud. Sześćdziesiąt lat później Gombrowicz już nie był tego taki pewien. […] Uchwycił on w Ferdydurke podstawową zmianę, która dokonała się w XX wieku: dotychczas ludzkość dzieliła się na dwie części, tych którzy bronili status quo, i tych, którzy chcieli go zmienić. […] Przyspieszenie historii wywołało wiele skutków: wreszcie można być zarazem postępowcem i konformistą, myśleć poprawnie i się buntować". Vide: M. Kundera, *Zasłona*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 56.

[30] „Nevertheless, the continuity from the past to the present involves more than memorizing or writing something into persistence. The connection is also ontological; events in the past, episodes that are seemingly disconnected and coincidental, affect the prezent – but not in a linear chain or sequence of events. Rather, continuity can be regarded as the temporal dimension of Lorenz's butterfly effect". M. J. Rizza, *Continuity and Complexity in Milan Kundera's Immorality*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction" 2009, s. 355 [tłum. własne].

dotyczących badań nad nieśmiertelnością biologiczną oraz techniczną[31]. Wprawdzie w powieści Kundera wprost nie wspomina o badaniach naukowych prowadzących do zapanowania nad śmiercią, ale jego jawnie krytyczne spojrzenie na rzeczywistość skomputeryzowaną i sztuczną – jednym słowem zamaskowaną – pozwala domyślać się wielu wątpliwości i zastrzeżeń co do kierunku, w którym zmierza ludzkość[32]. Powieściopisarz najwięcej uwagi poświęca trzeciemu rodzajowi nieśmiertelności, nieśmiertelności w kulturze, która według Ireneusza Ziemińskiego jest wiecznym trwaniem „ja" nie jako osoby, lecz jako dzieła lub potomka. W ten rodzaj nieśmiertelności wpisane są dwa podstawowe zastrzeżenia: moje „ja" trwa jedynie w pamięci innych, w związku z tym pozbawione jest autentyczności, a doświadczenie nieśmiertelności uobecnione jest tylko poprzez jakiś substytut podmiotu: dzieło sztuki, odkrycie naukowe[33].

Nieśmiertelność jawi się więc jako proces przeciwny zapomnieniu: zapominanie warunkuje samotność, a zupełne zapomnienie – niebyt. Jednak zasadnicza wątpliwość wypływająca z projektu nieśmiertelności w kulturze koncentruje się wokół pytania, czy wytwory człowieka (jego ewentualne substytuty i przedłużenia) są tym samym, czym człowiek był w istocie. Ciągłość osobowa i tożsamościowa zostaje tu przerwana przez doświadczenie śmierci. Jeżeli dążenia biologiczne i techniczne mają przedłużyć życie poprzez zachowanie funkcji mózgu uznawanego za „nosiciela" tożsamości, to kultura w żaden sposób tego warunku nie może spełnić. Co więcej, nieśmiertelność w kulturze jest zależna od śmiertelności odbiorców danej kultury. Trwanie w czasie jest zatem ograniczone, wiąże się z materialnością stworzonego dzieła bądź przydatnością danego odkrycia. Jednak wszystko, co człowiek po sobie pozostawił, zyskuje autonomiczne znaczenie, a wartość jednostki jest zależna od ludzi, którzy w danej chwili owe substytuty ożywiają[34]. Z ułomności takiego projektu nieśmiertelności zdawał sobie sprawę Milan Kundera, mimo to uczynił go głównym tematem swojej wielkiej powieści,

[31] Ireneusz Ziemiński wyróżnia dwa rodzaje nieśmiertelności osiągane „za życia" człowieka: biologiczną i techniczną. W obu tych wypadkach śmierć jawi się jako zjawisko, które można wyeliminować, jak działo się to z wieloma chorobami i defektami podczas rozwoju ludzkości. Przedłużanie życia już dziś odnosi kolosalne sukcesy, na przykład dzięki przeszczepom organów. Obecnie trwają prace nad zmianami genotypu, klonowaniem, zamrażaniem i „przenoszeniem" mózgu człowieka na inne nośniki. Podejmuje się też próby skanowania mózgu. To właśnie ten organ uważany jest za gwaranta nieśmiertelności i tożsamości człowieka. Jednak żadne z tych badań perspektywicznie nie może zapobiec śmierci gwałtownej, zabójstwu lub samobójstwu.

[32] *Nieśmiertelność* zawiera całe passusy problematyzujące ponowoczesną i skomputeryzowaną rzeczywistość kultury Zachodu. Bohaterką, która najpełniej uosabia tę przemianę kulturową, jest córka Agnes i Paula – Brigitte.

[33] Por. I. Ziemiński, *Eschatologia Marcela Prousta*, „Filo-Sofija" 2014, nr 27, s.139–158.

[34] Problematykę tę podejmuje we wspomnianych już tekstach Ireneusz Ziemiński. Jednak warto podkreślić, że o tym, w gruncie rzeczy, traktuje cała *Nieśmiertelność* Milana Kundery, w tym wymowne dialogi „nieśmiertelnych" Goethego i Hemingwaya w zaświatach.

który wybrzmiewał również w jego wcześniejszych oraz późniejszych dziełach. W krótkim eseju wplecionym w fabułę pisarz dokonał podstawowego podziału nieśmiertelności na nieśmiertelność świecką i nieśmiertelność duszy. Zaznaczył również, że „ku nieśmiertelności kroczy się samotnie”[35].

Nieśmiertelność duszy w wymiarze religijnym nie doczekała się bliższych analiz Kundery. Bardziej zajmował go dualizm ciała i bycia sobą, a zwłaszcza problem twarzy, która nie jest tożsama z człowiekiem. Znamienne, że rozważania pisarza o byciu sobą, autentyczności i wolności człowieka można powiązać z rozważaniami o duszy, jeśli uzna się ją za źródło człowieczeństwa[36]. Ziemiński kładzie jednak nacisk na pewną aporię, która wypływa z rozdzielenia duszy od ciała: rozdzielenie to wskazuje na podrzędną rolę cielesności zdominowanej przez nieśmiertelną duszę. Badacz stwierdza: „Jeśli dusza istnieje i jest nieśmiertelna, to powstaje pytanie, czy w przyszłym życiu, pozbawionym ciała, będzie mogła być tym samym człowiekiem, którym była na ziemi”[37]. Wydaje się zatem, że cielesność również domaga się swojej nieśmiertelności[38], a człowiek nie jest w stanie wyobrazić sobie własnego istnienia, które jest niematerialne, ograniczone jedynie do duszy, bo odbiera świat właśnie za pomocą ciała.

Wizje życia po śmierci, tworzone przez pisarza w omawianej powieści, nie zakładają podziału na ciało i duszę. Świadczy o tym humorystyczna scena „niebiańskiej” rozmowy dwóch wielkich twórców, Goethego i Hemingwaya, która dotyczy wizerunku. Nieśmiertelność w kulturze zakłada tworzenie własnego planu nieśmiertelności już za życia, dlatego Kundera szczególnie dużo uwagi poświęca nieśmiertelności świeckiej, opierającej się na pozostaniu w pamięci potomnych. Ponadto, dzieli ją na nieśmiertelność małą, związaną ze wspomnieniami osób bliskich, oraz dużą – dotyczącą przetrwania we wspomnieniach tych, którzy danego artysty czy męża stanu, bezpośrednio nie znali. Jednak najważniejsze dla projektu nieśmiertelności jest nieustanne bycie pod wpływem śmierci. Kundera mówi wyraźnie: marzenie o nieśmiertelności zasadza się na maszerowaniu krok w krok ze śmiercią[39].

Wydaje się, że za pomocą ironii i groteski pisarz jest w stanie uczynić lżejszym ciężar śmierci za życia. W rozdziale zatytułowanym *Nieśmiertelność* ostrze ironii dotyka szczególnie artystów, którzy z jednej strony dostąpili miana geniuszy,

---

[35] M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 66.

[36] O pozbyciu się ciała i duchowym zjednoczeniu z naturą marzy główna bohaterka *Nieśmiertelności*, Agnes. „Przychodzi taka chwila, kiedy stajemy przed lustrem i pytamy: czy to naprawdę jestem ja? I dlaczego? Dlaczego miałabym czuć z tym solidarność? Co mnie obchodzi ta twarz? I począwszy od tej chwili wszystko zaczyna się walić”. Vide: ibidem, s. 48.

[37] I. Ziemiński, *Życie wieczne…*, op. cit., s. 178.

[38] Z tym problemem związana jest reinkarnacja, która zakłada łączenie się duszy z różnymi ciałami – aby być nieśmiertelną, dusza musi przyjąć materialne istnienie.

[39] Por. M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 66–69.

a z drugiej – ich legenda biograficzna niejednokrotnie cieszyła się większą sławą niż dzieła. Kundera w bezczasowej przestrzeni zaświatów bohaterami uczynił Goethego i Hemingwaya, toczących rozmowy właśnie o ułudzie i kpinie nieśmiertelności. Nieśmiertelność przeradza się w maskę, która przemienia nie do poznania jej właściciela. Samotnie konstruowana nieśmiertelność w kulturze nie może obronić się przed zawłaszczającym wzrokiem innych, którzy stają się panami skrupulatnie budowanego wizerunku geniusza. Goethe mówi Hemingwayowi w zaświatach, że „Nieśmiertelność jest wiecznym procesem sądowym”[40] i paradoksalnie, wcale nie chodzi w nim o zachowanie twarzy zmarłego twórcy, lecz o wszelkie zniekształcenia, którym ulega stworzona przez niego maska.

W świecie przedstawionym przez Kunderę postaci wielkich artystów prezentują zróżnicowany stosunek do własnej nieśmiertelności. W przypadku Goethego i Bettiny była to walka między dwiema silnymi osobowościami, które obrały świadomą drogę ku nieśmiertelności, choć oparły ją na sprzecznych interesach: Goethe podstawą uczynił swoją twórczość, Bettina zaś swój stosunek do Goethego. Tym samym projekt niemieckiego poety był zagrożony przez wizję jego biografki, żadna ze stron w swej walce o nieśmiertelność nie mogła się cofnąć. Hemingway zaś nie kształtował swojego życia wedle praw nieśmiertelności: „Gdzieś miałem nieśmiertelność, mówię panu, i powiem jeszcze więcej: w dniu, w którym stwierdziłem, że to ona bierze mnie w ramiona, odczułem przerażenie większe niż przerażenie samą śmiercią. Człowiek może położyć kres swojemu życiu. Ale nieśmiertelności kresu położyć nie może”[41]. Sartre’owska utrata własnego życia przez skierowaną na siebie uwagę[42] stałą się, wedle słów narratora, przyczyną samobójstwa Hemingwaya.

Przywołanie autentycznych postaci i uczynienie z nich fikcyjnych bohaterów powieści o nieśmiertelności jest ironiczną grą ze stawianymi przez nich tezami. Czytelnik dość łatwo akceptuje drogę ku nieśmiertelności obraną przez Bettinę; wierzy, że Hemingway – wprost przeciwnie – pragnął się jej wymknąć, a największy z klasyków, Goethe, w zaświatach dojrzał do jedynej prawdy o nieśmiertelności. Jak sam mówi:

> To z troski o własny obraz wynika niepoprawna niedojrzałość człowieka. Jakże trudno jest zachować obojętność wobec własnego wizerunku! Taka obojętność jest ponad ludzkie siły. Człowiek osiąga ją dopiero po śmierci. I też nie od razu. […] Wierzyłem,

[40] Ibidem, s. 106.

[41] Ibidem, s.108.

[42] „Pojawienie się innego w świecie odpowiada więc wymykaniu się całego świata w inną stronę, decentracji świata, która podminowuje centralizację, jakiej w tym samym czasie *dokonuję*. […] Mój świat zostaje przedziurawiony w środku swojego bytu i stale przez tę dziurę wycieka”. Vide: J.-P. Sartre, *Fenomenologia spojrzenia*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006, s. 393–394.

> że pozostawię po sobie obraz, który będzie moim przedłużeniem. […] Nawet po śmierci trudno mi było się pogodzić z tym, że już mnie nie ma. Człowiek nie umie być śmiertelny. A gdy umiera, nie umie nawet być martwy[43].

Nie bez powodu słowa: obraz, wizerunek, fotografia czy pozór, są przez Kunderę i jego krytyków tak często używane[44]. Warto również zauważyć, że *Nieśmiertelność* rozpoczyna się właśnie od skonstruowania czyjegoś obrazu – przeniesienia gestu nieznajomej kobiety na fikcyjną postać, którą Kundera-bohater czyni główną bohaterką swojej powieści. Kolejny, niezwykle ważny gest – gest nieśmiertelności wykonany przez Laurę, odsyła w powieściowej chronologii do gestu wykonywanego przez Bettinę von Arnim w XIX wieku. Květoslav Chvatík pisze, że „Jest to imperatywny gest tęsknoty za zapisaniem się na kartach historii, gest tęsknoty za nieśmiertelnością"[45]. Zatem nie tylko gesty są powtarzalne, ale i największe pragnienia nie zmieniają się przez wieki. Badacz Kundery nazywa *Nieśmiertelność* „Poszukiwaniem straconego gestu", bowiem gesty zawsze kogoś przypominają, odnoszą się do konkretnych sytuacji, uczuć – zrywają z ułudą indywidualności i niepowtarzalności. To nie człowiek wybiera z repertuaru słów i gestów, ale odwrotnie – to one wybierają człowieka[46]. Chvatík konstatuje, iż „Nowoczesna semiotyka pokazała, że liczba znaków – werbalnych i niewerbalnych – jest ograniczona. Tym samym ograniczony jest zasięg znakowej komunikacji oraz nasze możliwości porozumienia się"[47]. Jeżeli nie sposób oddzielić oryginału od kopii, ustalić pierwszego autora gestu i jego następców, określić początku świata i jego końca (wedle teorii Nietzschego), to świat jawi się jako chaos zapożyczeń i powtórzeń, gdzie tożsamość jednostki jest zawsze hybrydą wpływów innych. Nieśmiertelność zatem nigdy nie będzie kwestią wyłącznie indywidualną i zależną jedynie od woli pojedynczego człowieka[48]. Ludzie są od siebie zależni nawet po śmierci, a Kundera jest pisarzem demiurgiem, który tworzy fikcyjny świat bez Boga. Chvatík dodaje:

---

[43] M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 273–274.

[44] Por. A. Haman, *Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery*, [w:] *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?...*, op. cit.; D. Lightfoot, op. cit.; M. J. Rizza, op. cit.

[45] „Je to imperativní gesto touhy vstoupit do historie, gesto touhy po nesmrtelnosti". Vide: K. Chvatík, op. cit., s. 108 [tłum. własne].

[46] Szukaniem straconego gestu [Hledání ztraceného gesta] Chvatík tytułuje rozdział poświęcony *Nieśmiertelności* we wspominanej już książce *Svět románů Milana Kundery*.

[47] „Moderní sémiotika ukázala předvědčení, že počet znaků verbálních i neverbálních je omezen, a tím je limitována naše možnost dorozumění i oblast dostupná znakové komunikace". Vide: ibidem, s. 108–109 [tłum. własne].

[48] O kopiowaniu gestów, kreacji swojego wizerunku i walce o nieśmiertelność w pamięci innych osób mówi część trzecia *Nieśmiertelności* zatytułowana *Walka*. Następujące po sobie cykle świata, o których pisze Kundera, są echem filozofii F. Nietzschego. Por. F. Nietzsche, *Wola mocy*, tłum. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2009.

> Człowiek w świecie bez Boga jest nieskończenie wolny, ale i nieskończenie samotny, pozostawiony sam sobie w ogromnej samotności, bez wyższego, odgórnego sensu. Dlatego tak bardzo tęskni za wzrokiem ukochanej osoby, kogoś, kto nada jego czynom i dziełom wagę; im więcej oczu kieruje się w jego stronę, tym lepiej[49].

Paradoks polega na tym, że po śmierci człowiek nie należy już do siebie, opuszcza wszystkie miejsca, w których był, wszystkie swoje dzieła. Człowiek po śmierci nie jest już przedłużeniem własnego obrazu, bo budowany przez niego wizerunek znika, rozpływa się w oczach innych. Do tego właśnie dojrzał Goethe podczas ostatniej rozmowy z Hemingwayem – do zniknięcia. I może ten niebyt jest wyrazem największej wolności?

Ja – żałosny bóg

W 1959 roku Milan Kundera napisał pierwsze opowiadanie, otwierające drogę wielkiej prozatorskiej twórczości. *Já – truchlivý bůh*[50] to swoiste preludium, w którym zawarł wielokrotnie później przetwarzany, przewodni temat swoich powieści – świat z uczłowieczonym, słabym bogiem. Według pisarza, człowiek stracił z oczu objaśniający wszystko sens: „Minął czas bogów, wielkich mitów i Biblii, nic nie wiąże człowieka w sposób wszechobowiązujący. Sensu istnienia każdy może szukać po swojemu”[51]. Jedną z konsekwencji wielo-sensu świata jest atomizacja jednostek, ich wyobcowanie i coraz dotkliwsze poczucie samotności. Tęsknota za nieśmiertelnością wiąże się ze swoistym impasem, bowiem „z nieśmiertelności nie ma ucieczki, nie jest ona ani życiem ani śmiercią, nie da się już pójść nigdzie dalej”[52]. Żałosny bóg-człowiek odbija się we własnym lub cudzym spojrzeniu i to spojrzenie go zawodzi. Jeżeli sam uznaje siebie za pana życia i śmierci, jak zrobiło to wielu bohaterów *Nieśmiertelności*, to los tragicznie ową pewność ośmiesza: „Widzicie zatem. Ja to wszystko uknułem dla własnej rozrywki. Ja to wymyśliłem. Ja jestem bogiem tej historii. Ale żałosnym bogiem...”[53].

Kundera ujawnia swoje wątpliwości na temat świata bez logosu, dlatego też próbuje logos odtworzyć. Pisarz na początku stawia słowo i słowem buduje

---

[49] „Člověk ve světě bez Boha je neomezeně svoboden, ale i neomezeně sám, ponechán sám sobě v strašné samotě, bez vyššího regulativu smyslu. Proto tak touží po tom, aby na něho upírala zrak milující bytost, někdo, kdo dává jeho činům a dílů váhů, čím více očí se k němu obrácí, tím lépe”. Vide: K. Chvatík, op. cit., s. 112 [tłum. własne].

[50] *Truchlivý* w języku czeskim ma dwa znaczenia: smutny oraz żałosny. Jednak do określenia kogoś smutnym Czesi częściej używają przymiotnika *smutný*. Z tego powodu zdecydowałam się na przyjęcie tłumaczenia – żałosny.

[51] S. Morawski, op. cit., s. 10.

[52] S. Richterová, op. cit., s. 360.

[53] M. Kundera, *Já – truhlivý bůh*, [w:] *Směšné lásky*, Praga 1963, s. 29 [tłum. własne].

mądrość niepewności, w przeciwieństwie do wszystkich mocnych ideologii. Zestawiając ze sobą tak wiele różnych postaw bohaterów, liczne tradycje literackie oraz tezy filozoficzne, pokazuje, że jedynie technika kontrapunktu[54] – kombinacji możliwości – ma szansę oświetlić życie człowieka. To wątpliwość, gra, zabawa, żart odsłaniają wiele dróg, a każdy z nas jest skazany na wybranie swojej własnej.

Nie będzie nadużyciem, jeśli figurę żałosnego boga z pierwszego opowiadania Kundery utożsami się z osobą samego pisarza. Pragnie on przecież zmieniać za pomocą słowa – pobudzać do myślenia, do wzrastania w byciu sobą i do pamiętania. Świadczy o tym znamienny cytat:

> „Czy człowiek żyje, kiedy inni żyją?". W pytaniu Goethego kryje się tajemnica wszelkiego pisarstwa. Dzięki pisaniu książek człowiek zmienia się we wszechświat, a cechą wszechświata jest właśnie to, że jest jedyny. Istnienie innego wszechświata zagraża więc samej jego istocie[55].

Kundera pozostawia czytelnikowi swój testament mówiący o wielo-sensie świata i wielowariantowości każdego tematu. Jednak jest to testament dość kruchy, który może obrócić się przeciwko samemu twórcy. Nie bez przyczyny jedna z głównych postaci *Nieśmiertelności*, Paul, w rozmowie z narratorem (Kunderą) wyznaje, że nie czyta powieści, lecz biografie, które zapewniają pisarzom prawdziwą nieśmiertelność. Profesor literatury, Avenarius, przestał zaś czytać jakiekolwiek książki, a powieści swojego przyjaciela podrzuca żonie. Co znamienne, to właśnie ci bohaterowie pojawiają się w finale *Nieśmiertelności*. Kundera sam dekonstruuje pozycję pisarza i niejako potwierdza kulturową „śmierć autora": „W czasach powszechnej grafomanii pisanie książek uzyskuje odwrotny sens: każdy jest otoczony swymi literami jak ścianą z luster, przez którą nie dochodzi żaden głos z zewnątrz"[56]. Samotność pisarza, twórcy powieściowego „osobnego wszechświata", staje się absolutnie dotkliwa i nieunikniona. Kundera nie godzi się na autobiografizm, a jednocześnie zakłada, że każdy z bohaterów jest nosicielem jego cech. Samotnie buduje wszechświat nowych możliwości, bo to jedyny sposób na odnalezienie sensu w świecie i zarazem cel jego powieści.

Pisarz, który nie wie nic, sięga po kartkę papieru i stawia pierwsze słowo – później kolejne i kolejne, aż z ich kombinacji wyłoni się osobny wszechświat, w którym twórca odnajdzie siebie, drugiego człowieka i Tajemnicę.

---

[54] Kundera technikę kontrapunktu przejął z terminologii muzycznej i wyjaśniał ją w licznych esejach na przykładzie twórczości Leoša Janáčka.

[55] M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 2013, s. 149.

[56] Ibidem, s. 132.

TIME(LESSNESS) IN MILAN KUNDERA'S *IMMORTALITY*

ABSTRACT

The study is focused on anthropological and philosophical issues in one of the most important work by Milan Kundera – *Immortality*, published in 1990. It is worth to note the lack of other analytical research written in Polish about this piece. One of the main goals this paper aims at is to change this state. As a result, information in this thesis is based on Czech-written research and English critical reviews. The article explores the time perception and need of immortality: melancholic immortality, functional immortality and cultural immortality.

KEYWORDS

Immortality, Melancholy, Milan Kundera, Metaphor, Time

BIBLIOGRAFIA

1. Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
2. Graczyk E., *O Gombrowiczu, Kunderze, Grasie i innych ważnych sprawach. Eseje*, Gdańsk 1994.
3. Gurstein R., *The Waning of Shame in Modern Life: Kundera's Novels as a Case Study*, "Social Research" 2003, No. 4.
4. Chvatík K., *Svět románu Milana Kundery*, Brno 1994.
5. Fiut A., *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999.
6. Goszczyńska J., *Sławni i zapomniani: studia z literatury czeskiej i słowackiej*, Warszawa 2004.
7. Illg J., *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków 1992.
8. Kaczorowski A., *Klucz do pamięci*, „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 264.
9. Kaczorowski A., *Praski elementarz*, Wołowiec 2001.
10. Kafka F., *Myśliwy Grakchus*, tłum. R. Karst, [w:] idem, *Opowieści i przypowieści*, tłum. L. Czyżewski et al., posł. K. Sauerland, Warszawa 2016.
11. Klejnocki J., *Gra o niesmiertelność*, „Polityka" 1995, nr 51.
12. Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 2013.
13. Kundera M., *Nieśmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
14. Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1999.
15. Kundera M., *Poznámka autora k Nesmrtelnosti*, [w:] M. Kundera, *Nesmrtelnost*, Brno 2012.
16. Kundera M., *Směšné lásky*, Praga 1963.
17. Kundera M., *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
18. Kundera M., *Zasłona*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006.
19. *Kundera: materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn 1988.
20. Lightfoot D., *Perceiving the Fictional World of Nesmrtelnost Through Kundera's "I"*, "Canadian Slavonic Papers" 1998, No. 1/2.
21. Mason D., *Fiction Chronicle*, "The Hudson Review" 1992, No. 4.

22. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, red. B. Fořt, J. Kudrnáč, P. Kyloušek, Brno 2012.
23. Mitosek Z., *Poznanie (w) powieści: od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003.
24. Morawski S., *Wyciąg z Kundery i kilka o jego dziele domysłów*, „Sztuka i Filozofia" 1996, nr 12.
25. Narrett E., *Surviving History: Milan Kundera's Quarrel with Modernism*, "Modern Language Studies" 1992, No. 4.
26. *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011.
27. Nietzsche F., *Wola mocy*, tłum. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2009.
28. Pieczara M., *Lekkość i ciężar bytu – jednako nieznośne*, „Nowe Książki" 1996, nr 3.
29. Richterová S., *Otázka Boha ve světě bez Boha: nesmrtelnost a pochybování Milana Kundery*, [w:] M. Kundera, *Nesmrtelnost*, Brno 2012.
30. Rizza M. J., *Continuity and Complexity in Milan Kundera's Immorality*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction" 2009.
31. Sanders I., *Milan Kundera, the European*, "The Wilson Quarterly" 1991, No. 2.
32. Sartre J.-P., *Fenomenologia spojrzenia*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006.
33. Siwicka D., *Milana Kundery życie po życiu*, „Tygodnik Literacki" 1990, nr 1.
34. Snyman E., Crous E., *"Love Is a Losing Game": Textual Games in Milan Kundera's "The Hitchhiking Game"*, "Jornual of Literary Studies" September 2014.
35. Tarajło-Lipowska Z., *Igraszki z niesmiertelnością*, „Odra" 1994, nr 1.
36. Tarnowski K., *Metafizyka w człowieku*, „Znak" 2017, nr 741.
37. Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 2002.
38. Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński et al., oprac. T. Gadasz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2012.
39. Zaworska H., *Nieznośna lekkość słów*, „Literatura" 1996, nr 2.
40. Ziemiński I., *Eschatologia Marcela Prousta*, „Filo-Sofija" 2014, nr 27.
41. Ziemiński I., *Kryzys idei wieczności. Na marginesie powieści Tomasza Manna Buddenbrookowie*, „Filo-Sofia" 2015, nr 31.
42. Ziemiński I., *Nieśmiertelność kosmiczna. Na marginesie powieści Tomasza Manna „Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla"*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci" 2012, nr 9.
43. Ziemiński I., *Życie wieczne: przyczynek do eschatologii filozoficznej*, Poznań 2013.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 43–63
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.03

Adrianna Jakóbczyk

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej
e-mail: adrianna.jakobczyk@gmail.com

Mity historyczne dotyczące relacji polsko-niemieckich – próba genezy

Streszczenie

W artykule zostały wskazane i opisane trzy najbardziej rozpowszechnione mity historyczne dotyczące relacji polsko-niemieckich: mit o odwiecznym konflikcie polsko-niemieckim, mit o *Drang nach Osten* oraz zmitologizowane konflikty polsko-krzyżackie. Autorka wyjaśnia genezę tych wyobrażeń, odwołując się do mechanizmów działania pamięci zbiorowej i błędów poznawczych, oraz wskazuje moment historyczny, który trwale zdefiniował sposób postrzegania przez Polaków ich relacji z zachodnimi sąsiadami. Ukazane zostają również mitotwórcze możliwości sztuki na przykładzie obrazu *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki. W swoich rozważaniach autorka odnosi się między innymi do rozpoznań Jana i Aleidy Assmanów, Barbary Szackiej, Nassima Nicholasa Taleba oraz Daniela Kahnemana.

Słowa kluczowe

mity historyczne, pamięć zbiorowa, błędy poznawcze, Krzyżacy, *Drang nach Osten*

Wstęp

Kluczowym wydarzeniem i stałym punktem odniesienia dla sposobu postrzegania Niemców przez Polaków jest niewątpliwie II wojna światowa i okupacja niemiecka, ale wcześniejsze dzieje polsko-niemieckiego sąsiedztwa również wywarły na niego niebagatelny wpływ. Należy podkreślić, że znaczenie mają nie tylko wydarzenia historyczne, lecz także sposób, w jaki zapisały się one w pamięci zbiorowej

oraz zostały zinterpretowane zarówno przez Polaków, jak i Niemców. Zdarza się bowiem, że rozpowszechnione przekonania dotyczące dziejów polsko-niemieckich to reinterpretacje przeszłości, dokonywane pod wpływem późniejszych wydarzeń, nastrojów społecznych oraz celów politycznych. Uproszczenia dotyczące historii mają potencjał propagandowy, a także ułatwiają percepcję i dają (niesłuszne) poczucie zrozumienia wielowiekowego burzliwego sąsiedztwa polsko-niemieckiego. W niniejszym artykule wskazuję i przedstawiam trzy najbardziej rozpowszechnione mity historyczne[1] dotyczące relacji polsko-niemieckich oraz dokonuję próby ukazania ich genezy. Stawiam tezę, że kluczową rolę w powstaniu wymienionych mitów odegrały mechanizmy działania pamięci zbiorowej oraz błędy poznawcze, a sztuka ma niebagatelny potencjał utrwalania i współtworzenia tych wyobrażeń.

Mit o odwiecznym konflikcie polsko-niemieckim

Gdy Jagiełło wiódł na boje
Z Polski, z Rusi, z Litwy woje,
Starł krzyżactwa hordy twarde
w krwawej bitwie pod Grunwaldem.

Dziś znów Niemiec – wróg odwieczny –
padł pod ciosem ostatecznym.
Znów słowiańskich ludów męstwo
święci triumf i zwycięstwo.

S. Dobraniecki et al., *Razem. Czytanki...*[2]

Punktem wyjścia dla większości mitów historycznych dotyczących relacji z zachodnimi sąsiadami jest przekonanie o odwiecznym konflikcie polsko-niemieckim. W tym kontekście Jerzy Strzelczyk przywołuje jako przykład wydaną w 1945 roku książkę znanego historyka Zygmunta Wojciechowskiego pt. *Polska – Niemcy. Dziesięć wieków zmagania*[3]. Ilustracją przekonania o niezmienności antagonizmu

[1] Pojęciem „mit historyczny" posługuję się tutaj w znaczeniu używanym przez tradycyjną historiografię. Por. M. Woźniak, *Mit historyczny jako przedmiot i narzędzie badań*, „Historyka" 2003, t. XXXIII, s. 57–58.

[2] S. Dobraniecki, M. Kotarbiński, S. Aleksandrzak, *Razem. Czytanki dla II klasy szkoły powszechnej*, Warszawa 1946, s. 169, [cyt. za:] J. Wojdon, *Propaganda polityczna w podręcznikach dla szkół podstawowych Polski Ludowej*, Toruń 2001.

[3] Zob. J. Strzelczyk, *Początki Polski i Niemiec*, [w:] *Polacy i Niemcy. 100 kluczowych pojęć*, red. A. Lawaty, H. Orłowski, Poznań 2008. Należy przy tym zaznaczyć, że już w 1987 roku ukazała się książka *Polacy i Niemcy. Dziesięć wieków sąsiedztwa*, red. A. Czubiński, Warszawa 1987.

polsko-niemieckiego, a nawet słowiańsko-germańskiego, jest również przytoczony w charakterze motta tego artykułu wiersz zaczerpnięty z wydanego w 1946 roku podręcznika dla uczniów drugiej klasy szkoły powszechnej. Tymczasem, choć Polacy mogą wystawić Niemcom pokaźny „rachunek krzywd" – II wojna światowa i okupacja niemiecka, a wcześniej zabory, w których brały udział Prusy i Austria, to najdramatyczniejsze wydarzenia w historii Polski – mówienie o dziesięciowiekowych zmaganiach jest znaczącym uproszczeniem.

Ze względu na bliskość geograficzną i bezpośrednie sąsiedztwo między Polakami a Niemcami od zarania dochodziło do konfliktów, ale także do pokojowej współpracy. Aż do XVIII wieku relacje polsko-niemieckie nie były ponadprzeciętnie trudne, gdy porównać je ze stosunkami między innymi sąsiadującymi ze sobą krajami ówczesnej Europy, a od XIV do XVIII wieku zachodnia granica Polski była najbardziej pokojową granicą Starego Kontynentu, co w oczywisty sposób przeczy wyobrażeniom o odwiecznym i trwałym konflikcie. Jako pierwszy zwrócił na to uwagę Jan Józef Lipski w napisanym w 1981 roku szkicu *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy*[4], podkreślając, że do tego momentu temat ten nie został podjęty, czy choćby dostrzeżony, ani przez historiografię, ani przez literaturę.

W narracji o dziejach polsko-niemieckich częstokroć nieuwzględniany jest również fakt długotrwałego politycznego rozdrobnienia Niemiec – w szczytowym momencie w XVI wieku, gdy na podziały plemienne nałożyły się podziały dynastyczno-feudalne, liczba państw niemieckich przekroczyła trzysta, a w XIX wieku było ich wciąż kilkadziesiąt[5]. Nieuwzględnianie, że przez stulecia Niemcy nie stanowiły monolitu, to upraszczanie ich historii, które w dodatku umacnia przekonanie o trwałej wrogości polsko-niemieckiej, bowiem konflikt z jednym z krajów niemieckich bywa rzutowany na całość relacji polsko-niemieckich w danym okresie. Właśnie w ten sposób konflikty polsko-krzyżackie całkowicie zawłaszczają wyobrażenie o relacjach z zachodnimi sąsiadami od XIII do XVI wieku, podczas gdy – jak już zostało wspomniane – od XIV do XVIII wieku zachodnia granica Polski była najspokojniejsza w całej Europie, a zakon krzyżacki

[4] Zob. J. J. Lipski, *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy*. *Uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków*, [w:] idem, *Powiedzieć sobie wszystko... Eseje o sąsiedztwie polsko-niemieckim*, Warszawa 1996.

[5] Zob. J. Krasuski, *Historia Niemiec*, Wrocław 2008, s. 27–35. Warto wspomnieć, że rozdrobnienie polityczne Niemiec miało najpewniej kluczowy wpływ na dzieje Europy – losy innych państw, w tym Polski, mogły się potoczyć zupełnie inaczej, gdyby kraje niemieckie funkcjonowały jako całość: „Fakt, że liczny naród niemiecki, zamieszkujący samo serce Europy, przez ponad sześćset lat (1250–1871) nie tworzył zwartego państwa, a jego terytorium było rodzajem politycznej próżni, miał istotne znaczenie dla rozwoju charakterystycznego dla Europy pluralizmu państw narodowych" (idem, *Niemcy w politycznej świadomości Polaków do czasów hitlerowskich*, [w:] *W cieniu przeszłości. O stosunkach polsko-niemieckich*, Warszawa 1986, s. 35).

tworzyli nie tylko Niemcy[6]. W przeszłości rozróżnienia między poszczególnymi państwami niemieckimi były w świadomości Polaków żywsze, przykładowo – odnoszono się z wrogością do Prusaków (utożsamiając ich z Niemcami), ale życzliwiej na przykład do Bawarów i Sasów[7] (mimo że przedstawiciele dynastii saskiej nie okazali się dla Polski najlepszymi władcami).

W potocznej pamięci historycznej prawie w ogóle nie funkcjonuje również poparcie dla Polaków wyrażane w XIX wieku przez niemieckie kręgi liberalno-demokratyczne, dążące do zjednoczenia Niemiec. Po powstaniu styczniowym i w czasie Wiosny Ludów, a głównie po upadku powstania listopadowego, w księstwach i królestwach niemieckich wyrażano entuzjazm wobec Polski i walczących o niepodległość Polaków (*Polenbegeisterung*, *Polenfreundschaft*), co zaowocowało popularnymi pieśniami o Polsce (*Polenlieder*), a także pomocą dla udających się na emigrację powstańców. W tym samym czasie do języka niemieckiego weszło powiedzenie *Noch ist Polen nicht verloren* („Jeszcze Polska nie zginęła") w znaczeniu „Jeszcze nie wszystko stracone"[8].

Każda grupa społeczna, będąca zarazem wspólnotą pamięci, zorientowana jest na trwanie i potwierdzanie swojej tożsamości – ma zatem skłonność do postrzegania i przedstawiania przeszłości jako czegoś spójnego oraz ukazywania ciągłości dziejów, podobieństwa osób i sytuacji niejednokrotnie kosztem faktów[9]. Te wątki oraz aspekty powszechnie znanych wydarzeń, które nie pasują do utrwalonych przekonań, bywają po prostu ignorowane bądź przeinaczane i upraszczane w wyniku dążenia ku ciągłości. Przeszłość podlega zatem homogenizującej narracji, której zadaniem jest utrwalanie tożsamości członków danej grupy.

Ten mechanizm działania pamięci zbiorowej jest wspierany przez efekt potwierdzania (błąd konfirmacji) – jeden z podstawowych błędów poznawczych, który polega na preferowaniu informacji, które są zgodne z posiadaną już wcześniej wiedzą czy wyznawanymi poglądami. Istnieje powszechna tendencja do szukania dowodów na to, że dana teza czy opinia jest słuszna – jak stwierdzono podczas badań nad mechanizmami poznawczymi, to immanentna cecha ludzkiej umysłowości. Jest to również wyjątkowo nieskuteczna metoda potwierdzania hipotez czy budowania wiedzy. Nassim Nicholas Taleb – ekonomista zajmujący się zagadnieniami nieprzewidywalności i ryzyka – w książce *The Black Swan. The Impact of the Highly Improbable* zauważył: „Możesz weryfikować daną regułę

---

[6] Historycy nie są jednak zgodni, jakie były proporcje między Niemcami a osobami innych narodowości wśród rycerzy zakonu krzyżackiego.

[7] Zob. J. J. Lipski, *Obraz Niemca w oczach Polaków. Zarys historii*, [w:] idem, *Powiedzieć sobie wszystko…*, op. cit., s. 32.

[8] Zob. M. Czyżewska, *Szwab i Polacke. Polsko-niemieckie stereotypy*, [w:] *Polacy i Niemcy. Historia…*, op. cit., s. 52–53.

[9] Por. J. Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 71–72.

bezpośrednio, szukając przypadków, gdy jest trafna, lub niebezpośrednio – skupiając się na przypadkach, gdy nie jest trafna. […] przypadki, które nie potwierdzają reguły, są dużo bardziej pomocne w ustalaniu prawdy. Zazwyczaj nie jesteśmy tego świadomi"[10].

Błąd konfirmacji[11] prowadzi zatem do selektywnego przyswajania wiadomości oraz ich subiektywnej interpretacji. Jeśli ktoś jest pewien, że relacje między Polską a Niemcami zawsze były wrogie, będzie zapamiętywać informacje potwierdzające tę tezę, a ignorować bądź szybko zapominać dane, które jej przeczą. Być może również zadowoli się kilkoma faktami spójnymi ze swoim założeniem i nie będzie zainteresowany odkrywaniem informacji, które mogłyby mu zaprzeczyć. A jeśli mimo wszystko zdecyduje się szukać dalej i poszerzać swoją wiedzę, istnieje możliwość, że również nowo pozyskane informacje będzie interpretować w zgodzie z powziętymi już przekonaniami. Choć nie jest to zgodne z intuicją, w licznych badaniach udowodniono, że gdy dwie osoby o odmiennych poglądach zapoznają się z takimi samymi informacjami na dany temat, każda z nich utwierdza się w swoich przekonaniach. Jak zauważył Taleb: „Gdy twój umysł jest przyzwyczajony do określonego widzenia świata, masz skłonność do uwzględniania tylko tych przypadków, które potwierdzają twoje przekonania. Paradoksalnie, im więcej masz informacji, tym bardziej jesteś pewny swoich opinii"[12].

Mit o *Drang nach Osten*

Mitem historycznym jest również przekonanie o niemieckim *Drang nach Osten*, czyli „parciu na wschód". Powstało ono i weszło w użycie w XIX wieku[13], gdy pruska polityka była antypolska i przesiąknięta obawą przed slawizacją niemieckich terenów wschodnich[14]. Jego upowszechnienie się miało też ścisły związek

[10] N. N. Taleb, *The Black Swan. The Impact of the Highly Improbable*, New York 2007, s. 58 [to i kolejne – tłum. własne]. Polska wersja książki dostępna jest w tłumaczeniu Olgi Siary – zob. idem, *Czarny łabędź. O skutkach nieprzewidywalnych zdarzeń*, tłum. O. Siara, Warszawa 2014.

[11] Na temat błędu konfirmacji zob. idem, *The Black Swan…*, op. cit., s. 51–61; D. Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, tłum. P. Szymczak, Poznań 2012, s. 110–111. Daniel Kahneman to psycholog i ekonomista, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie ekonomii.

[12] N. N. Taleb, *The Black Swan…*, op. cit., s. 59.

[13] Użycie pojęcia *Drang nach Osten* odnotowano po raz pierwszy w 1849 roku w tekście polskiego dziennikarza Juliana Klaczki, który zapisał je jako cytat. Użycie cudzysłowu oraz fakt, że zwrot występuje w formie niemieckiej, wskazuje na to, iż pojęcie wywodzi się z obszarów niemieckojęzycznych.

[14] Na temat pojęcia *Drang nach Osten* zob. A. Gołubiew, *Mit o* Drang nach Osten, „Tygodnik Powszechny" 1960, nr 9 (579); H. Lemberg, Drang nach Osten – *mit i rzeczywistość*, [w:] *Polacy i Niemcy. 100 kluczowych pojęć*, op. cit.

z powstaniem nowoczesnego pojęcia narodu[15] oraz romantycznego wyobrażenia charakteru narodowego – w takim ujęciu cechy i dążenia narodów są niezmienne, co utrwala stereotypy i dopuszcza uproszczone postrzeganie dziejów.

Drang nach Osten to pojęcie-wytrych, które w przystępny sposób wyjaśnia wydarzenia XIX i XX wieku, dając podwaliny przekonaniu, że to naturalne dla Niemców, wpisane w ich genotyp, iż ciążą ku wschodowi, a wszelkie próby ich ekspansji w tym kierunku można tym właśnie tłumaczyć. Jest to jednak przekonanie niemające żadnych naukowych podstaw. Jak stwierdził Hans Lemberg, odnosząc się do czasów PRL: „Frazes o «parciu na wschód» dostarczał irracjonalnego, pozornego wytłumaczenia kilku zjawisk z dziejów stosunków Niemców z ich wschodnimi sąsiadami; tak był przy tym jako składnik wizerunku wroga ważny, że jakiekolwiek zasadnicze wątpliwości co do jego romantycznej irracjonalności […] musiały zniknąć”[16].

Istotną częścią budowania tożsamości zbiorowej jest nie tylko afirmatywne referowanie przeszłości swojej grupy, lecz także relacjonowanie stosunków z innymi – przede wszystkim podkreślanie odrębności od nich, tej kluczowej różnicy, która pozwala zakreślić ramy własnej grupy i zdystansować się w stosunku do Obcych. Leszek Kołakowski uznawał, że „naród chroni swą tożsamość przez wrogość wobec innych narodów, przez podbój i dominację”[17]. W przypadku Polaków kluczową rolę w budowaniu tożsamości odgrywa narracja o relacjach z prominentnymi sąsiadami – Niemcami i Rosjanami. To w opozycji do nich kształtuje się polski autostereotyp, a opór wobec ich dominacji leży u podstaw polskiej tożsamości narodowej. Bez Niemców i Rosjan Polacy nie byliby tym, kim są.

Pod koniec XIX wieku oprócz historii państwowej powstawać zaczęła historia narodowa, wtedy też przeszłość bywała reinterpretowana przez pryzmat realiów dziewiętnastowiecznych, co prowadziło do przekłamań. Przykładowo, średniowieczne osadnictwo na prawie niemieckim w Polsce w XIII i XIV wieku powiązano z XIX-wiecznymi sporami polsko-niemieckimi (również o osadnictwo)[18], co nie miało uzasadnienia, lecz dawało wrażenie ciągłości konfliktu. Historycy niemieccy widzieli w ruchu osadniczym wczesne przejawy niemieckiej przewagi cywilizacyjnej i kulturowej, polscy natomiast – początek uporczywego „parcia na wschód”. Tymczasem zestawianie realiów średniowiecznych z dziewiętnastowiecznymi jest co najmniej wątpliwe. Jak podkreślili autorzy książki *Polska i Niemcy. Krótki przewodnik po historii sąsiedztwa*: „Dziś uważa się powszechnie, że trudno mówić o walce narodowości w wiekach średnich, albowiem po prostu

[15] Johann Gottfried Herder, jeden z twórców nowoczesnego pojęcia narodu, uważał, że poprzez ciągłość historyczną realizowany jest boski plan. W swoich pismach zawarł również obraz pokojowo usposobionych Słowian i ekspansywnych Niemców.

[16] H. Lemberg, op. cit., s. 38.

[17] L. Kołakowski, *O tożsamości zbiorowej*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, oprac. K. Michalski, Kraków 1995, s. 55.

[18] Zob. H. Lemberg, op. cit., s. 35–36.

nie było wówczas świadomości narodowej w dzisiejszym tego słowa znaczeniu"[19]. Co więcej, w średniowieczu osadnictwo było zjawiskiem rozpowszechnionym w różnych regionach Europy i przynosiło korzyści zarówno osadnikom, jak i gospodarzom – w Polsce na przykład wiązało się z rozkwitem rzemiosła oraz kolonizacją nowych obszarów[20]. Jednocześnie masowa emigracja niemiecka do Polski w XIII i XIV wieku rzeczywiście była powodem konfliktów i pierwszych antagonizmów polsko-niemieckich[21].

W pamięci potocznej struktura dziejów nabiera właściwości mitu – przede wszystkim czas nie jest postrzegany linearnie i staje się mitycznym bezczasem. Barbara Szacka opisała sposób funkcjonowania pamięci potocznej: „Przeszłość jest wprawdzie p r z e d teraźniejszością, ale to p r z e d nie jest zorganizowane wedle chronologii. Jest jednym wielkim w c z o r a j, d a w n i e j, którego wzory układają się wedle innych niż chronologia zasad"[22]. Gdy poruszamy się w obszarze pamięci zbiorowej, nie biograficznej, każde wydarzenie musi zostać wyuczone i zapamiętane. Później, przywoływane, przypominane, zaczynają się one ze sobą stapiać – stulecia się kondensują, a sytuacje i osoby do siebie upodabniają.

Kolejny błąd poznawczy, który istotnie wpływa na postrzeganie przeszłości i rekonstrukcję dziejów, to błąd narracji (*narrative fallacy*). Pojęcie to wprowadził i rozpowszechnił Taleb. Przywołuje on badania potwierdzające, że teoretyzowanie, podawanie wyjaśnień i łączenie ze sobą faktów jest immanentną częścią ludzkiej umysłowości – to cecha w dużej mierze anatomiczna. Wbrew intuicji – to nieteoretyzowanie, nieocenianie, nienarzucanie interpretacji jest dla człowieka aktem woli i wymaga wysiłku[23]. Z tej właściwości ludzkiego umysłu wynika skłonność do budowania narracji za wszelką cenę: „Błąd narracji odnosi się do naszej ograniczonej możliwości patrzenia na fakty bez wplatania w nie wyjaśnień lub, analogicznie, wymuszania na nich logicznych połączeń i wzajemnych relacji. Wyjaśnienia sprawiają, że fakty się ze sobą łączą, ułatwiają ich zapamiętywanie, pomagają im brzmieć sensownie. Ta właściwość ma negatywne skutki, gdy wzmaga nasze poczucie zrozumienia wydarzeń"[24]. Budowanie narracji odbywa się z reguły w sposób nieuświadomiony – dla człowieka interpretowanie jest tak naturalne i automatyczne, jak oddychanie. O tyle trudniej poddać budowaną przez siebie narrację refleksji.

---

[19] W. Borodziej, H.-H. Hahn, I. Kąkolewski, *Polska – Niemcy. Krótki przewodnik po historii sąsiedztwa. Polen – Deutschland. Die kurze Geschichte einer Nachbarschaft*, Warszawa 2000, s. 9.

[20] Por. M. K. Barański, *Prawo niemieckie w Polsce*, [w:] *Polacy i Niemcy. Historia sąsiedztwa*, red. A. Brzozowski, Warszawa 2008, s. 28–29.

[21] Zob. M. Zybura, *Niemcy w Polsce*, Wrocław 2001, s. 30–35.

[22] B. Szacka, *Mitologizacja przeszłości w pamięci zbiorowej*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 51.

[23] Por. N. N. Taleb, *The Black Swan…*, op. cit., s. 64–70.

[24] Ibidem, s. 63–64.

Sądzę, że te mechanizmy są powodem tendencji do pomijania blisko czterystu pokojowych lat na zachodniej granicy Polski oraz redukowania złożonych i wielowymiarowych relacji między sąsiadującymi państwami do odwiecznej wrogości. Dlatego też niekiedy niefrasobliwie i nieprecyzyjnie posługiwano się pojęciem *Drang nach Osten*, a w odniesieniu do osadnictwa niemieckiego wydarzenia z przeszłości bywały pobieżnie i błędnie ze sobą kojarzone bez uwzględniania odmiennych uwarunkowań i momentów historycznych.

W przytoczonym wyżej cytacie Taleb wskazał najbardziej niebezpieczną właściwość narracji – uleganie jej sile daje złudzenie zrozumienia[25]. Możliwość przytoczenia z pamięci spójnej opowieści pozbawia pokory wobec złożonej i wieloaspektowej przeszłości, daje poczucie, że wydarzenia były przewidywalne, i w związku z tym również przyszłość nie jest niewiadomą. Taleb przyrównywał narrację do terapii przeciw „ukąszeniom przypadkowości"[26], a Daniel Kahneman podsumował: „Takie złudzenia są kojące. Tłumią lęk, który musielibyśmy odczuwać, gdybyśmy pozwolili sobie w pełni przyjąć do wiadomości niepewność egzystencji"[27].

Zmitologizowane konflikty polsko-krzyżackie

Mity o *Drang nach Osten* oraz odwiecznej wrogości polsko-niemieckiej silnie wpływają również na postrzeganie i przedstawianie konfliktów polsko-krzyżackich, które utrwaliły się w świadomości zbiorowej z niesamowitą wręcz siłą – to właśnie postać Krzyżaka stała się fundamentem stereotypu Niemca. Relacje polsko-krzyżackie zostały zinterpretowane, a ich obraz ostatecznie wykreowany w XIX wieku, czyli trzysta lat po rozwiązaniu konfliktu.

Nasycony negatywnymi treściami stereotyp powstał w odpowiedzi na ucisk i germanizację ze strony państwa pruskiego, a konflikt polsko-krzyżacki był w tym kontekście o tyle przydatny, że jego kulminacyjnym momentem było zwycięstwo Polski (a dokładniej – połączonych sił polskich i litewskich) w bitwie pod Grunwaldem, która stała się dla Polaków doby rozbiorów symbolem triumfu nad Niemcami[28]. To zwycięstwo nie było jednak ani tak znaczące, jak próbuje się przedstawiać, ani nie zostało w pełni wykorzystane – zawarty w 1411 roku pokój toruński nie był nadmiernie korzystny, a trzy lata później wybuchła kolejna wojna. Przywoływanie tej zwycięskiej potyczki ma więc wyłącznie charakter kompensacyjny. Mimo to bitwa pod Grunwaldem na stałe zagościła w wyobraźni narodowej, a stereotyp Krzyżaka powrócił z całą mocą również po II wojnie światowej –

[25] Złudzeniu zrozumienia poświęcony jest również jeden z podrozdziałów książki D. Kahnemana (op. cit., s. 267–279).

[26] Por. N. N. Taleb, *The Black Swan…*, op. cit., s. 73.

[27] D. Kahneman, op. cit., s. 275.

[28] Por. W. Borodziej, H.-H. Hahn, I. Kąkolewski, op. cit., s. 57.

w lutym 1944 roku Krajowa Rada Narodowa ustanowiła order Krzyż Grunwaldu za zasługi w walce z niemieckim okupantem, a pierwszą powieścią wydaną w 1945 roku w powojennej Polsce było wznowienie *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza.

Tymczasem już utożsamianie konfliktu polsko-krzyżackiego z konfliktem polsko-niemieckim można uznać za wątpliwe. Jak stwierdził Jerzy Krasuski: „[P] roblem krzyżacki należał do dziedziny stosunków polsko-niemieckich tylko ze względu na przeważająco niemiecki skład narodowościowy tego zakonu. Pod względem prawnym zakon krzyżacki był organizacją kościelną, a utworzone przezeń w Prusach państwo nie należało do Cesarstwa”[29].

Zapomina się również, że w bitwie pod Grunwaldem siły krzyżackie wsparło pospolite ruszenie ludności Prus i Pomorza, a także rycerze z zachodniej Europy i siły zaciężne. Natomiast po stronie polsko-litewskiej walczyli Niemcy mieszkający na terenie Rzeczypospolitej, co potwierdzają nobilitacje szlacheckie, którymi Jagiełło ich nagrodził[30]. Trudno zatem w prosty sposób utożsamiać konflikt polsko-krzyżacki z polsko-niemieckim, a fakt, że stał się on fundamentem przekonania o odwiecznej wrogości między dwoma narodami, wynika z jego potencjału symbolicznego i propagandowego[31].

Maurice Halbwachs – teoretyk pamięci społecznej – stwierdził, że aby utrwalić się w pamięci grupy, wszelkie prawdy muszą się ukazać pod postacią zdarzenia, osoby albo miejsca. Tak samo, aby w pamięci zbiorowej się utrzymać, dane zdarzenie, osoba czy miejsce „musi wypełnić się sensem jakiejś istotnej prawdy”[32]. Sposób referowania relacji polsko-niemieckich można uznać za potwierdzenie trafności tego rozpoznania – wokół postaci Krzyżaka, która jest fundamentem wizerunku Niemca w polskiej świadomości, zogniskowała się pamięć polskiej wspólnoty narodowej, a wyobrażenie Niemca-wroga zostało spetryfikowane. Na tej podstawie ukształtowały się kolejne prominentne w polskiej pamięci zbiorowej figury Niemców, po raz kolejny rysując w potocznej świadomości ciągłość – Krzyżak przeobraża się w Prusaka, a ten z kolei w hitlerowca, ilustrując odwieczną wrogość sąsiada-Niemca, który być może zmienia rynsztunek, ale nie zamiary.

Oprócz wspomnianych już biologicznych predyspozycji Taleb podał jeszcze jeden powód powszechnej skłonności do tworzenia narracji, który wywiódł z teorii informacji – to ograniczone możliwości pamięci roboczej, czyli pamięci odpowiedzialnej za przywoływanie, segregowanie i przetwarzanie informacji. Człowiek może zgromadzić ogromne zasoby wiedzy, lecz jego pamięć robocza

---

[29] J. Krasuski, *Niemcy w politycznej świadomości...*, op. cit., s. 60.

[30] Zob. M. Zybura, op. cit., s. 48–49.

[31] Również w Niemczech wyolbrzymiano znaczenie zakonu krzyżackiego – w państwie pruskim, a później w propagandzie hitlerowskiej, przedstawiano Krzyżaków jako *Kulturträgerów*, krzewicieli niemieckiej kultury na wschodzie. Zob. W. Borodziej, H.-H. Hahn, I. Kąkolewski, op. cit., s. 12.

[32] J. Assmann, op. cit., s. 69.

nadal będzie miała swoje granice – autor metaforycznie nazwał to „problemem z indeksowaniem". Ludzie kondensują zatem posiadane informacje, by móc je łatwiej przywołać i się nimi posługiwać. Jak stwierdził Taleb: „Gdy znajdujesz wzór, wspólny mianownik danego zbioru, nie musisz już wszystkiego pamiętać. Magazynujesz tylko wzór"[33]. Oczywiście cena za tę operację to uproszczenie i zredukowanie wielu wymiarów przyswajanej wiedzy.

Sądzę, że w polskich wyobrażeniach o Niemcach częstokroć ujawniają się analogiczne mechanizmy – dochodzi do kondensacji narracji oraz do zbliżenia figur symbolicznych. Krzyżak, Prusak, hitlerowiec funkcjonują w jednym porządku, są sobie bliscy. Przeciętny nosiciel pamięci zbiorowej będzie zdawał sobie sprawę z chronologicznego uporządkowania tych postaci, lecz może to być dla niego sprawa wtórna. Są to kolejne wcielenia tej samej figury: Niemca-odwiecznego wroga, a zagarnięcie Pomorza przez Krzyżaków, zabory, polityka germanizacyjna Prus (której symbolem jest strajk dzieci wrzesińskich) i ostrzał Westerplatte tworzą spójną narrację – to metodycznie i konsekwentnie realizowany plan, w którym II wojna światowa jest tylko zwieńczeniem, zaplanowanym punktem dojścia.

Pamięć zbiorowa a błędy poznawcze

Charakterystyczne zdarzenia, osoby lub miejsca będące nośnikami pamięci zbiorowej Halbwachs nazywał „obrazami pamięci". Jan Assmann, dla którego prace Halbwachsa stanowiły znaczącą inspirację, zaproponował w to miejsce termin „figury pamięci", chcąc podkreślić ich narracyjny, nieikoniczny charakter[34]. Historyk stwierdził, że pamięć kulturowa nie jest w stanie obiektywnie odtwarzać przeszłości, więc wspiera się na figurach pamięci oraz „transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit"[35]. Mitycznego charakteru pamięci zbiorowej dowodziła również Szacka.

Należy jednak zwrócić uwagę, że pojęcie „mit" w kontekście badań nad pamięcią ma znaczenie dalekie od potocznego – to nie historia zmyślona czy fałszywa, lecz „opowieść o symbolicznym znaczeniu"[36] (według Szackiej) czy też „historia założycielska, którą się opowiada, aby objaśnić teraźniejszość z perspektywy prapoczątku"[37] (według Assmanna). Co więcej, Jan Assmann dowodził, że gdy historia nabiera charakteru mitu, nie staje się przez to nierzeczywista, lecz wręcz przeciwnie – właśnie wtedy zyskuje realną siłę formatywną i fundacyjną, stając się jednym z filarów budowania wspólnotowej tożsamości[38]. Zdarzenia, miejsca

[33] N. N. Taleb, *The Black Swan…*, op. cit., s. 69.
[34] J. Assmann, op. cit., s. 69.
[35] Ibidem, s. 84.
[36] Zob. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 23.
[37] J. Assmann, op. cit., s. 84.
[38] Ibidem, s. 84–85.

i osoby, które zyskują status figur pamięci, mają ogromne możliwości oddziaływania na społeczeństwo, gdyż stają się istotnymi punktami odniesienia podczas przywoływania i interpretowania przeszłości.

Narzuca się w tym kontekście pytanie, co sprawia, że dane wydarzenie, miejsce lub osoba staje się figurą pamięci. Myślę, że odpowiedź można podać już intuicyjnie – to emocje mają moc kształtowania pamięci zbiorowej i utrwalania w niej niektórych wydarzeń. Również w pracach naukowych to rozpoznanie ciągle powraca. Jan Assmann powtórzył wypowiedź Halbwachsa: „Tam, gdzie nie pamięta się już, czyli nie przeżywa przeszłości, miejsce pamięci zajmuje historia"[39], Aleida Assmann skonstatowała, że do przesunięcia wydarzeń z pamięci zmagazynowanej do funkcjonalnej konieczne są społeczne emocje[40], a Szacka stwierdziła: „prawdy historii są prawdami rozumu, natomiast prawdy pamięci zbiorowej prawdami serca"[41]. Rozpoznanie to potwierdzają ustalenia w dziedzinie neurobiologii – pobudzenie emocjonalne powoduje, że w mózgu uwalniają się neuroprzekaźniki, które są niezbędne w procesie uczenia się[42].

Również błędy poznawcze powstają w dużej mierze wskutek działania emocji. Psychologowie empiryczni i kognitywiści wyróżnili dwa systemy umysłowe, odpowiadające dwóm trybom myślenia – System 1 (empiryczny, automatyczny) i System 2 (refleksyjny, wysiłkowy). System 1 odpowiada za myślenie szybkie, intuicyjne. Nie wymaga wysiłku, więc posługiwanie się nim nie jest dostrzegane. Doskonale sprawdza się w sytuacjach rutynowych, lecz w bardziej skomplikowanych często prowadzi do poważnych błędów. Bazuje na emocjach. Natomiast System 2 jest powolny, lecz racjonalny. Używanie go wymaga wysiłku i jest zawsze zauważane, dlatego jest niechętnie uruchamiany – to stan świadomej czujności, który zużywa zasoby uwagi, skupienia i samokontroli (psychologowie nazywają to „wyczerpywaniem ego"). Posługiwanie się Systemem 2 jest w zasadzie niemożliwe, gdy człowiek jest przemęczony lub ulega silnym emocjom. W takich sytuacjach będzie ufał osądom i interpretacjom podsuwanym mu przez System 1.

Błędy poznawcze i heurystyki wydawania sądów (uproszczone reguły wnioskowania) dochodzą do głosu właśnie wtedy, gdy ludzie posługują się Systemem 1[43].

---

[39] Ibidem, s. 76.

[40] A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, tłum. K. Sidowska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2003, s. 58–73.

[41] B. Szacka, *Mitologizacja przeszłości...*, op. cit., s. 49.

[42] Zob. E. A. Phelps, *The Interaction of Emotion and Cognition: The Relation between Human Amygdala and Cognitive Awareness*, [w:] *The New Unconscious*, eds. R. R. Hassin, J. S. Uleman, J. A. Bargh, New York 2005.

[43] Terminy „System 1" i „System 2" zostały wprowadzone przez psychologów Keitha Stanovicha i Richarda Westa. Neurobiolodzy proponują analogiczne rozróżnienie, odnosząc się do budowy ludzkiego mózgu – część korowa odpowiada za racjonalne myślenie, a część limbiczna za emocje (por. N. N. Taleb, *The Black Swan...*, op. cit., s. 82). Na temat Systemu 1 i Systemu 2 zob. D. Kahneman, op. cit., s. 29–146.

Kahneman nazywa go maszyną do wyciągania pochopnych wniosków na podstawie ograniczonych danych: „Miarą sukcesu Systemu 1 jest spójność opowieści, które udaje mu się stworzyć. Ilość i jakość danych, na których opiera się opowieść, jest właściwie bez znaczenia”[44]. Przy czym leniwy System 2, choć jest zdolny do weryfikacji tych sądów, nieczęsto podważa rozpoznania Systemu 1 – zwłaszcza gdy w grę wchodzą emocje. Skłonność do ulegania heurystykom i błędom poznawczym ma też niewiele wspólnego z inteligencją – psycholog Keith Stanovich w licznych eksperymentach udowodnił, że inteligencja i racjonalność (w tym kontekście zdolność do podważenia i weryfikacji swojego procesu myślowego) to cechy, które nie muszą się ze sobą łączyć, a wysoki iloraz inteligencji nie zabezpiecza przed wiarą w rozpoznania Systemu 1.

Dotychczasowy wywód ukazuje, że uleganie mitom historycznym nie jest powodowane – a na pewno nie wyłącznie – niedostatkiem wiedzy faktograficznej. Właściwości pamięci zbiorowej oraz wpływ emocji i błędów poznawczych na percepcję wyjaśniają, dlaczego zdarza się, że mitom historycznym ulegają również historycy. Wspomniana już przeze mnie książka *Polacy – Niemcy. Dziesięć wieków zmagania* została napisana tuż po wojnie, czyli w samym epicentrum nienawiści do Niemców, co z pewnością istotnie wpłynęło na przekonania autora. Taleb zauważył też, że na naukowców – tak jak na pozostałą część populacji – oddziałuje potrzeba narracji, zgrabnych podsumowań i robiącej wrażenie puenty[45]. Natomiast Hayden White stwierdził wprost, że historiografia niewiele różni się od literatury. Przytoczone przeze mnie błędy w interpretacji dziejów relacji polsko-niemieckich zostały już niejednokrotnie zrewidowane, lecz potoczna pamięć historyczna trwa w zasadzie w niezmienionym kształcie i nadal wpływa na stosunek Polaków do Niemców. Trwała jest również skłonność do relacjonowania wspólnej historii z perspektywy konfliktu, do prowadzenia narracji przez pryzmat antagonizmu, a nie sąsiedztwa.

Szacka wyróżniła dwa obszary pamięci zbiorowej: pamięć upowszechnianą i upowszechnioną (tj. potoczną)[46]. Pierwsze z pojęć odnosi się do kierowanych do społeczeństwa przekazów dotyczących przeszłości, promowanych przez media (publicystyka, filmy fabularne i dokumentalne, audycje radiowe), nauczanych na lekcjach historii, opisywanych w podręcznikach szkolnych i książkach popularyzatorskich, rozpowszechnianych poprzez „społeczną inscenizację narodowych rytuałów (pomniki, uroczystości itp.)”[47] czy wreszcie przekazywanych w opowieściach rodzinnych. Przekazom tym daleko do neutralności czy beznamiętnej faktografii – „historia zmaga się [w nich] z pamięcią zbiorową”[48]. Pamięć upowszechniona natomiast to te aspekty przekazów, które trwale zapisują się w wyobrażeniach członków wspólnoty o jej przeszłości.

[44] Ibidem, s. 116.
[45] N. N. Taleb, *The Black Swan…*, op. cit., s. 75.
[46] Zob. B. Szacka, *Mitologizacja przeszłości…*, op. cit., s. 48–50.
[47] R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006, s. 54.
[48] B. Szacka, *Mitologizacja przeszłości…*, op. cit., s. 48.

Szacka zwróciła uwagę na to, że między przeszłością w jej kształcie obiektywnym a świadomością społeczeństwa na temat przeszłości istnieją dwa sita selekcyjne. Pierwsze z nich to pamięć upowszechniana – informacje już przefiltrowane na użytek społeczeństwa. Lecz nie wszystko, co jest upowszechniane, zostanie również skutecznie upowszechnione. Drugie sito to uwewnętrznione przekonania członków społeczności: „wcześniej przyswojona wiedza o przeszłości, system wartości oraz różne inne elementy ich światopoglądu. Wszystko, co jest z nimi sprzeczne, zostaje odrzucone i uznane za fałsz, a to, co zgodne, przyjęte i uznane za prawdę"[49] (choć Szacka nie wspomina o mechanizmach działania błędów poznawczych, jest to wyraźne ukazanie błędu konfirmacji).

Sądzę, że zasadniczy wpływ na to, co ostatecznie trafi do pamięci upowszechnionej, ma edukacja szkolna. W polskich szkołach nadal prym wiedzie tradycyjne nauczanie historii, tzn. skoncentrowane na historii politycznej i militarnej. Taki sposób doboru informacji sprawia, że lata, a nawet – jak w przypadku relacji polsko-niemieckich – całe wieki pokoju to czas „pusty", niezasługujący na wzmiankę. Promuje to ogląd przeszłości przez pryzmat zmiany (rozumianej jako zmiana polityczna, gdyż zmiany związane na przykład z życiem codziennym nie są uznawane za dostatecznie ważne). W dyskursie militarno-politycznym w zasadzie nie ma miejsca na uwzględnienie i przyswojenie pokojowej koegzystencji czy okresów historycznych niebędących początkiem wielkich przemian. Ogromne znaczenie dla kształtowania wyobrażeń o przeszłości ma również nauczany w szkołach kanon literatury i sztuki.

Mitotwórcze możliwości sztuki

Jak już wspomniałam, w pamięci zbiorowej utrwalają się wydarzenia, które wzbudzają emocje – lecz o ile niedawne wypadki mogą nadal funkcjonować w pamięci biograficznej i komunikacyjnej, a tym samym wywoływać żywe emocje, o tyle wydarzenia sprzed wieków, które należą do porządku pamięci fundacyjnej (odnoszącej się do prapoczątków danej zbiorowości)[50], muszą zostać zapośredniczone i w tym przypadku reakcja emocjonalna wymaga dodatkowych podniet. Sztuka znakomicie pełni funkcję pośrednika tych wydarzeń, gdyż jest w stanie tchnąć życie w suche fakty, wielkie liczby i odległe postaci. Tym sposobem przyjmuje rolę wyzwolicielki emocji – „wyzwolicielki", gdyż łatwiej pobudzić i zintensyfikować istniejące już choćby w formie zalążkowej emocje społeczne, niż wzbudzić zupełnie nowe (choć wydaje się, że i to nie jest niemożliwe). Sprawia to również, że sztuka ma ogromny potencjał mitotwórczy i może być znaczącym kontrybutorem do pamięci fundacyjnej zbiorowości.

[49] Ibidem, s. 49.
[50] Według definicji Jana Assmanna, op. cit., s. 84.

Aby stać się wyzwolicielem emocji, dzieło musi spełnić dwa warunki – po pierwsze, musi dotrzeć do odbiorców. W tym względzie uprzywilejowany jest kanon, a szkoła ma niebagatelne możliwości kształtowania i petryfikowania wyobrażeń poprzez promowanie konkretnych utworów. To pokazuje również, w jak dużym zakresie rządzący – w których gestii jest dobór lektur szkolnych – wpływają na świadomość pokoleń. Pamięcią zbiorową można bowiem manipulować i częstokroć jest ona kształtowana pod kątem bieżących potrzeb i doraźnych celów politycznych – z tego względu określone okresy i postaci historyczne bywają niekiedy szczególnie intensywnie eksplorowane. Pod względem dostępności malarstwo ma również przewagę nad literaturą – obraz wywiera wrażenie momentalnie, podczas gdy książka wymaga trudu lektury. Obraz stanowi artefakt, coś namacalnego, jest przedmiotem, który można otaczać czcią – w przypadku literatury podobna sakralizacja dotyczy niekiedy rękopisów i pierwodruków, lecz utwór literacki przybiera z reguły formę bezosobowego druku. Po drugie, wyzwolicielem zbiorowych emocji może stać się tylko dzieło, które ma odpowiedni potencjał emocjonalny – musi być ukształtowane tak, by jak najbardziej absorbowało i angażowało czytelnika lub widza i mogło sięgnąć do emocji już istniejących. Wydaje mi się, że znakomitym przykładem takiego dzieła jest *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki, która miała znaczący wkład w mitologizację konfliktów polsko-krzyżackich.

„Takiego na przykład Ulricha von Jungingena znało każde polskie dziecko. W każdej polskiej szkole i przedszkolu wisiała kopia *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, i to był pierwszy Niemiec w życiu każdego małego Polaka. Hitler przychodził trochę później i trzeba już było dysponować jakąś wiedzą, bo jeśli idzie o jego portrety, to raczej się nie wieszało”[51] – pisze Andrzej Stasiuk w minipowieści *Dojczland*. Ta relacja, jakkolwiek wyolbrzymiona, ilustruje potęgę kanonu, moc ekspozycji oraz uprzywilejowanie obrazów jako dzieł oddziałujących momentalnie, niewymagających pogłębionych studiów czy lektury.

Lata aktywności twórczej Matejki przypadają na drugą połowę XIX wieku – patriotyczna mobilizacja poprzedzająca wybuch powstania styczniowego znacząco wpłynęła na przekonania i zainteresowania twórcze malarza. Artysta potrafił również zaciekawić sobie współczesnych w niespotykanym dotąd stopniu malarstwem historycznym. Ewa Micke-Broniarek, kustosz Galerii Malarstwa Polskiego w Muzeum Narodowym, zaznacza, że malarstwo Matejki wyróżniała „potężna skala ekspresji, niekiedy granicząca z patosem, doskonała dramaturgia zarówno w aranżacji całych scen, jak i w oddaniu póz i gestów poszczególnych

[51] A. Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007, s. 63. O szeroko rozpowszechnionym eksponowaniu reprodukcji obrazu w szkołach wspomina również Maria Poprzęcka: „Polak zna tylko jeden obraz – płótno Jana Matejki przedstawiające tęż bitwę [pod Grunwaldem]. Jeśli nawet nie był w warszawskim Muzeum Narodowym, obraz w postaci wyburzałej reprodukcji latami towarzyszył mu w szkolnej klasie” (M. Poprzęcka, *„Grunwald” i Grunwald*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 28).

postaci, [...] przede wszystkim zaś zdolność kreowania postaci o niezwykle wyrazistych, pełnych ekspresji rysach fizjonomicznych i psychicznych"[52].

Innymi słowy, obrazy Matejki silnie przemawiają do odbiorców dlatego, że zawierają pierwiastek emocjonalny – przedstawiają dynamiczne sceny i czujących ludzi, uwikłanych w największe wydarzenia swoich czasów. Wiele z jego obrazów, zwłaszcza przedstawiających sceny bitewne oraz inne sceny wielopostaciowe, to wielkie płótna (przykładowo, rozmiar *Bitwy pod Grunwaldem* to 426 × 987 cm, czyli w przybliżeniu 42 m^2), więc ich oddziaływanie na widza jest tym większe – postaci są niemalże naturalnej wielkości, ich rysy twarzy i malujące się na nich emocje są wyraźnie dostrzegalne, a widz jest wręcz przytłoczony monumentalnością dzieła.

Obraz utrwala specyficzny moment – szala zwycięstwa przechyla się już na stronę polsko-litewską, a Ulrich von Jungingen, wielki mistrz zakonu krzyżackiego, zaraz straci życie. Dwaj piechurzy (to chłopi, nie rycerze) nie zostawiają mu pola do manewru – ten w głębi, półnagi Litwin odziany w zwierzęce skóry, celuje w jego pierś włócznią świętego Maurycego, insygnium polskich królów, drugi z napastników, odwrócona tyłem do widza muskularna postać w katowskim kapturze, wyciąga ku Jungingenowi lewą rękę, podczas gdy prawą wykonuje zamach, dzierżąc przygotowany do ciosu topór. Katowskie atrybuty noszone przez zabójcę Jungingena mają sugerować, że śmierć wielkiego mistrza jest zasłużona i sprawiedliwa.

Należy zwrócić uwagę, że pomimo ukazywania niezwykle brutalnej sceny bitewnej na obrazie nie jest przedstawiona ani kropla krwi – mimo że u stóp walczących leży kilku powalonych z koni, martwych bądź konających rycerzy. Podobnie na ich strojach i twarzach nie ma żadnych zabrudzeń – mimo że w tle widać kłęby kurzu. Wszyscy bohaterowie pierwszego planu nie mają też na głowach przyłbic ani hełmów (choć wielu z nich nosi zbroje). Zważywszy na to, z jak dużą pieczołowitością Matejko odtwarzał szczegóły i realia, musi to być świadomy wybór – wydaje się, że celem malarza był piękny efekt wizualny oraz heroizacja przedstawionych postaci. Na obrazie rozgrywa się monumentalna, ponadczasowa walka między dobrem a złem (dobrem utożsamianym ze stroną polsko-litewską a złem – oczywiście – z krzyżacką), a nie przyziemna rzeź, toczona w pyle i brudzie, pełna plam krwi i potu, strachu i brzydoty. Odsłonięte głowy dają widzowi możliwość ujrzenia rysów twarzy, ekspresji i mimiki wojowników oraz przejęcia się ich losem, co uniemożliwiłaby opuszczona przyłbica.

Już współcześni Matejce krytykowali *Bitwę pod Grunwaldem* pod względem artystycznym. Zarzucano jej przede wszystkim brak środka ciężkości, błędną kompozycję oraz zaburzenie zasad perspektywy i planów przestrzennych[53].

---

[52] E. Micke-Broniarek, *Jan Matejko*, [online] http://culture.pl/pl/tworca/jan-matejko [dostęp: 16.04.2018].

[53] Zob. eadem, *Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem"...*, op. cit., s. 53.

Nadmierne spiętrzenie postaci i epizodów wytknęli Matejce między innymi jego monografista Stanisław Tarnowski oraz Stanisław Wyspiański w znanej karykaturze obrazu. Rzeczywiście płótno atakuje chaosem, wielością wydarzeń i szczegółów. Nawał osób, koni i rynsztunku, odtworzonych w najdrobniejszych detalach, wręcz „wylewa się" z obrazu. Widz nieuchronnie czuje się przytłoczony – w zasięgu wzroku prawie nie ma wolnej przestrzeni. Jedyne otwarcie, jedyne miejsce ucieczki rysuje się po lewej stronie – tuż za plecami postaci w czerwonym katowskim kapturze, która atakuje Ulricha von Jungingena.

Stanisław Czekalski w artykule *Czego chce Grunwald?* przekonująco argumentował, że obraz został tak skonstruowany, by widz musiał utożsamić się z postacią piechura z toporem:

> […] miejsce zaakcentowane rozłożonym na ziemi krzyżackim płaszczem jest jedynym w wewnątrzobrazowej przestrzeni, na które widz może rzutować swoje usytuowanie, poddając się iluzji łączności tej przestrzeni z przedpolem obrazu. […] Krótko mówiąc – obraz chce, ażeby widz wszedł w rolę zadającego śmiertelny cios Ulrichowi, prowokuje go, by wyobraził sobie, jak depcze rzucony przed niego na ziemię krzyżacki płaszcz, jak przejmuje wysunięty w jego stronę topór i uderza[54].

Czekalski zwraca również uwagę na to, że zakapturzona postać ma zasłoniętą twarz, dzięki czemu jest anonimowa i widz może się z nią łatwo utożsamić. Sądzę, że można też przydać znaczenie linii wzroku kata – mimo że bierze on właśnie udział w walce wręcz, a miecz Jungingena znajduje się tuż nad jego głową, nie patrzy on na Wielkiego Mistrza Zakonu. Widać to tym wyraźniej, gdy porówna się go z piechurem trzymającym włócznię świętego Maurycego. Jego spojrzenie jest uważne, skupione na twarzy przeciwnika. Tymczasem kat zerka za siebie, jakby rzeczywiście zachęcał widza do współuczestnictwa.

„Kto chce pielęgnować i przekazywać w spadku gniew, musi uczynić potomków częścią historii ofiar domagających się odwetu"[55] – pisze Peter Sloterdijk w książce *Gniew i czas*. Matejko potrafił doskonale zarządzać zasobami emocjonalnymi społeczeństwa – zasugerowanie paraleli między konfliktami polsko-krzyżackimi a sytuacją Polaków w zaborze pruskim to wykorzystanie strachu, gniewu i upokorzenia wywołanego pozycją ofiary (choćby najzręczniej uświęcaną), aby wzbudzić pragnienie zemsty. Jednocześnie jest to przyczółek nadziei i rekompensata za doświadczane upokorzenia – gdyż przedstawiana potyczka przecież została wygrana. Malarz wykorzystuje te emocje do zarysowania nie tylko ciągłości sąsiedzkiego antagonizmu, lecz także polskiej tożsamości.

---

[54] S. Czekalski, *Czego chce „Grunwald"?*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem"…*, op. cit., s. 75–76.

[55] P. Sloterdijk, *Gniew i czas*, tłum. A. Żychliński, Warszawa 2001, s. 74.

Grupy społeczne integrują się, zakreślają i zacieśniają swoje granice właśnie w konfrontacji z Obcym, więc wskazanie wspólnego wroga (przez wieki wciąż tego samego) usuwa wątpliwości dotyczące identyfikacji narodowej tak zarysowanej wspólnoty. Zważywszy na to, że państwo polskie nie istniało w czasie, gdy do głosu zaczęła dochodzić koncepcja narodu jako wspólnoty etnicznej, musiała zostać wykonana ogromna praca formacyjna, by skutecznie zdefiniować polskie poczucie wspólnoty narodowej. Ambicją Matejki było odpowiedzenie na te potrzeby i skonsolidowanie polskiej tożsamości narodowej w opozycji do Niemców. Dzięki wyrazistemu i emocjonalnemu zarysowaniu postaci oraz uczynieniu z widza współuczestnika przedstawionych wydarzeń Janowi Matejce udało się skutecznie zaimplementować w pamięci zbiorowej swoją wizję bitwy pod Grunwaldem.

Według definicji Mariana Golki implanty pamięci to „wtórnie i *post factum* wykreowane: budowle, zapisy, obrazy czy filmy, a także treści wiedzy, które mają uzupełnić braki pamięci, odtworzyć jej domniemaną treść albo wręcz stworzyć w nowej postaci, która zgodna byłaby z aktualną polityką zbiorowości czy aktualnym układem interesów, wartości i celów”[56]. Obraz Matejki to właściwie manipulacja – co prawda, malarz opierał się na *Rocznikach* Jana Długosza oraz *Kronice polskiej* Marcina Bielskiego i na ich podstawie odtworzył bitwę, ale nie wiadomo, na ile te źródła były wiarygodne, a poza tym wielu informacji nie podawały – nie wiadomo na przykład, jak zginął Ulrich von Jungingen i inni dostojnicy Zakonu. Matejko zapełnia wszystkie luki, nie pozostawia żadnych niewiadomych czy niedopowiedzeń. W tym sensie dzieło nadaje ostateczny, namacalny i emocjonalny kształt wydarzeniom z głębokiej przeszłości, do których nie ma bezpośredniego dostępu. Najbardziej powszechny typ odbioru sztuki to „traktowanie obrazów jako rzeczywistości, a nie jej wyobrażenia”[57], więc większość widzów przyswoi sobie tę matrycę bez jakiejkolwiek próby jej podważenia, a zaprezentowana interpretacja przeszłości na stałe zagości w ich wizji rzeczywistości historycznej.

Wydaje się, że implanty pamięci funkcjonują zwrotnie – pojawiają się jako odpowiedź na zapotrzebowanie społeczne, ale później, gdy już w świadomości społecznej zaistnieją, zaczynają kształtować tożsamość wspólnotową (tak jak pamięć zbiorowa – stają się jej częścią). *Bitwa pod Grunwaldem* Matejki fundamentalnie przyczyniła się do zaistnienia i trwania bitwy pod Grunwaldem w polskiej świadomości, wzbudzając patriotyczne emocje – i te emocje ją zwrotnie uświęciły[58], a obraz zyskał rangę niemalże relikwii narodowej[59].

---

[56] M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 161–162.

[57] M. Poprzęcka, *Publiczność polska wobec obrazów ukazujących dzieje Polski*, „Rocznik Historii Sztuki” 1987, t. XVI, s. 258.

[58] O sakralizacji *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki zob. ibidem, s. 261.

[59] Określenia „narodowa relikwia” w odniesieniu do obrazu używa w swoim artykule E. Micke-Broniarek (*Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit*, op. cit., s. 56).

Tezę o sakralizacji *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki potwierdzają dzieje obrazu w czasie II wojny światowej[60], gdy dwóch pracowników Zachęty zginęło podczas niezwykle trudnej i ryzykownej ewakuacji ważącego wówczas ponad 500 kg obrazu. Determinacji strony polskiej odpowiadała determinacja drugiej strony – hitlerowcy intensywnie szukali *Bitwy pod Grunwaldem* i wyznaczyli za nią wysoką nagrodę pieniężną, po którą ostatecznie nikt się nie zgłosił. W tym samym czasie wiele obrazów, również o podobnej tematyce, między innymi *Bitwa pod Grunwaldem* Wojciecha Kossaka, wisiało w muzeach i nie budziło niczyjego zainteresowania[61]. Bowiem tym, co wyróżniło obraz Matejki, nie była sytuacja, do której nawiązywał, lecz powiązane z nim emocje społeczne, utrwalana przez niego tożsamość wspólnotowa oraz – w konsekwencji – kapitał symboliczny, który zgromadził.

Pamięć zbiorowa formuje się wokół znaczących, wyrazistych figur i wielkich gestów. Wymaga odstąpienia od niuansowania, ścisłości i precyzji, które są jej nie tylko niepotrzebne, lecz wręcz dla niej szkodliwe. Pamięć zbiorowa musi też zostać utrwalona przez emocje, inaczej wydarzenia, postaci, miejsca czy idee nie mają szans się w niej zapisać. Obrazy Matejki spełniały wszystkie te wymagania. Historycy i znawcy sztuki na poziomie faktograficznym mieli rację, wytykając malarzowi błędy i nieścisłości, lecz nie rozumieli, że stawiał on sobie inne cele niż nienaganność artystyczna obrazów i drobiazgowa rekonstrukcja wydarzeń historycznych. Matejko chciał posiąść rząd dusz i formować polską tożsamość – i udało mu się to osiągnąć, do czego wydatnie przyczyniły się owe „błędy", które były jednymi ze sposobów oddziaływania na widownię.

„Zdaje się, że chodzi tutaj po prostu o rytualne zabójstwo Niemca, chodzi o coś w rodzaju ofiary złożonej z Jungingena. […] Jakaś perwersja w tym tkwi albo prasłowiański zabobon. I wszystko w formacie dziesięć metrów na cztery, albo przynajmniej osiem na trzy. I reprodukcje w każdej szkole, w każdej klasie. Żeby sobie pierwszoklasiści zapamiętali krwawą ofiarę z Niemca"[62] – kontynuował Stasiuk narrację o *Bitwie pod Grunwaldem* w minipowieści *Dojczland*. Scena, którą autor zarysowuje – epatowanie siedmiolatków obrazem Matejki, przywodzi na myśl Freudowską scenę pierwotną. Obraz niewątpliwie przedstawia sytuację brutalną, oglądają ją małe dzieci, a Jungingen to „pierwszy Niemiec w życiu każdego małego Polaka", więc jest to swoista inicjacja, pierwsza styczność z tematem relacji polsko-niemieckich.

W *Bitwie pod Grunwaldem* można również doszukiwać się seksualnego wymiaru sceny pierwotnej. Jak stwierdza Ewa Toniak: „feminizowanie dotyka raczej rycerzy wroga. Płaszczy i fałdowań zdecydowanie więcej jest po lewej stronie płótna. Pokonani są, jak kobiety, estetycznie fetyszyzowani"[63]. Myślę, że w tym

[60] Na temat dziejów obrazu w czasie wojny zob. W. Wójcikowski, *Wojenne losy dzieł Matejki*, Lublin 1974.

[61] Zob. E. Micke-Broniarek, *Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit*, op. cit., s. 51.

[62] A. Stasiuk, op. cit., s. 64.

[63] E. Toniak, *Narodowa miazga. O największym płótnie Matejki z perspektywy gender*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem"…*, op. cit., s. 91.

kontekście można dopatrzeć się kształtów fallicznych w wymierzonych w wielkiego mistrza toporze oraz włóczni świętego Maurycego. Tak, jakby silna, wygrywająca, męska strona polska zadawała gwałt słabej, przegranej, kobiecej stronie krzyżackiej (utożsamianej z niemiecką) – i właśnie ta scena pierwotna miała stać się fundamentem wyobrażeń młodzieży o relacjach polsko-niemieckich. To zemsta interpretacyjna podmiotu słabszego na silniejszym. O ile bowiem przekazy o odwiecznej polsko-niemieckiej wrogości przeczą faktom historycznym, o tyle trudno zaprzeczyć niemieckiej dominacji militarnej, cywilizacyjnej czy kulturowej, wzbudzającej ustawiczne poczucie upokorzenia.

Jak już wspomniałam, kluczowym okresem kształtowania się zaczątków współczesnej narracji o dziejach polsko-niemieckiego sąsiedztwa był XIX wiek. To właśnie wtedy – w obliczu nieistnienia państwa polskiego oraz intensywnej polityki germanizacyjnej Prus – pamięć o przeszłych relacjach polsko-niemieckich została ukształtowana w taki sposób, by wzmacniała lęk przed Niemcami i nienawiść wobec nich, a zabory pozwalała traktować jak punkt dojścia konsekwentnej polityki antypolskiej. W tym samym czasie kształtowała się nowoczesna świadomość narodowa, która przesiąkła tym duchem i siłą rzeczy stała się antypruska, a w konsekwencji – po zjednoczeniu Niemiec – antyniemiecka[64]. Polska wspólnota narodowa zdefiniowała siebie i zakreśliła swoje granice w opozycji do Niemców. Nie byłoby to możliwe bez formacyjnej i narodowotwórczej sztuki XIX-wiecznej, gdyż jak stwierdził Robert Traba: „Bez uczuć, bez emocjonalnego zaangażowania nie ma poczucia przynależności narodowej”[65].

Zakończenie

Mity historyczne funkcjonujące w pamięci potocznej są skutkiem dalekiej od ideału metody nauczania historii, upraszczającej i wymuszającej ciągłość pamięci zbiorowej oraz ułomności ludzkiego umysłu. Co więcej, wydaje się, że mechanizmy działania pamięci zbiorowej opierają się w dużej mierze na błędach poznawczych – skomplikowana i wielowymiarowa materia historyczna (dotycząca przeszłości głębokiej, a więc nieobecnej w pamięci komunikacyjnej) zostaje przefiltrowana przez szukający zawsze dróg na skróty ludzki umysł.

Znaczący udział w umacnianiu, a nawet kreowaniu, mitów historycznych ma sztuka – lecz jedynie kanoniczna i poruszająca odbiorców emocjonalnie. W obliczu tych wniosków niepokojącą adekwatność zyskuje sentencja Karla W. Deutscha: „Naród jest wspólnotą, którą jednoczą błędne wyobrażenia dotyczące jej początków oraz nienawiść w stosunku do sąsiadów”.

---

[64] Zob. W. Borodziej, H.-H. Hahn, I. Kąkolewski, op. cit., s. 24.

[65] R. Traba, *Procesy zbiorowego pamiętania i zapominania. Trzy przypadki i ich konsekwencje dla badania pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 368.

On the Genesis of the Historical Myths about the Polish-German Relations

Abstract

The article describes three most common historical myths that deal with the issue of Polish-German relations: the myth of an eternal Polish-German hostility, the myth of *Drang nach Osten*, and the mythologized Polish-Teutonic conflicts. The author attempts to explain the origins of the three myths by applying the concepts of collective memory and cognitive biases, as well as by pointing out the historical moment that has permanently defined the Polish perception of the relations with Germans. In the course of the article the author references the works by Jan and Aleida Assmann, Barbara Szacka, Nassim Nicholas Taleb and Daniel Kahneman.

Keywords

Historical Myth, Collective Memory, Cognitive Bias, the Teutonic Knights, *Drang nach Osten*

Bibliografia

1. Assmann A., *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, tłum. K. Sidowska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2003.
2. Assmann J., *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
3. Borodziej W., Hahn H.-H., Kąkolewski I., *Polska – Niemcy. Krótki przewodnik po historii sąsiedztwa. Polen – Deutschland. Die kurze Geschichte einer Nachbarschaft*, Warszawa 2000.
4. Czekalski S., *Czego chce „Grunwald"?*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem". Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010.
5. Golka M., *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.
6. Gołubiew A., *Mit o* Drang nach Osten, „Tygodnik Powszechny" 1960, nr 9 (579).
7. Kahneman D., *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, tłum. P. Szymczak, Poznań 2012.
8. Kołakowski L., *O tożsamości zbiorowej*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, oprac. K. Michalski, Kraków 1995.
9. Krasuski J., *Historia Niemiec*, Wrocław 2008.
10. Lipski J. J., *Powiedzieć sobie wszystko… Eseje o sąsiedztwie polsko-niemieckim*, Warszawa 1996.
11. Micke-Broniarek E., *Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem". Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010.
12. Micke-Broniarek E., *Jan Matejko*, [online] http://culture.pl/pl/tworca/jan-matejko [dostęp: 16.04.2018].
13. Phelps E. A., *The Interaction of Emotion and Cognition: The Relation between Human Amygdala and Cognitive Awareness*, [w:] *The New Unconscious*, eds. R. R. Hassin, J. S. Uleman, J. A. Bargh, New York 2005.
14. *Polacy i Niemcy. 100 kluczowych pojęć*, red. A. Lawaty, H. Orłowski, Poznań 2008.
15. *Polacy i Niemcy. Historia sąsiedztwa*, red. A. Brzozowski, Warszawa 2008.

16. Poprzęcka M., *„Grunwald" i Grunwald*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem". Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010.
17. Poprzęcka M., *Publiczność polska wobec obrazów ukazujących dzieje Polski*, „Rocznik Historii Sztuki" 1987, t. XVI.
18. Sloterdijk P., *Gniew i czas*, tłum. A. Żychliński, Warszawa 2001.
19. Stasiuk A., *Dojczland*, Wołowiec 2007.
20. Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
21. Szacka B., *Mitologizacja przeszłości w pamięci zbiorowej*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006.
22. Taleb N. N., *The Black Swan. The Impact of the Highly Improbable*, New York 2007.
23. Toniak E., *Narodowa miazga. O największym płótnie Matejki z perspektywy gender*, [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem". Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010.
24. Traba R., *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006.
25. Traba R., *Procesy zbiorowego pamiętania i zapominania. Trzy przypadki i ich konsekwencje dla badania pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.
26. *W cieniu przeszłości. O stosunkach polsko-niemieckich*, Warszawa 1986.
27. Wójcikowski W., *Wojenne losy dzieł Matejki*, Lublin 1974.
28. Wojdon J., *Propaganda polityczna w podręcznikach dla szkół podstawowych Polski Ludowej*, Toruń 2001.
29. Woźniak M., *Mit historyczny jako przedmiot i narzędzie badań*, „Historyka" 2003, t. XXXIII.
30. Zybura M., *Niemcy w Polsce*, Wrocław 2001.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 65–81
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.04

Mirella Kryś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Zakład Literatury Romantyzmu
e-mail: mirella.krys@amu.edu.pl

„Więcej rozłamań" – recepcja twórczości Cypriana Kamila Norwida w latach 1905–1910

Streszczenie

W artykule podjęto zagadnienie recepcji twórczości Cypriana Norwida w latach 1905–1910 w perspektywie starcia tradycji z nowoczesnością. Spór ujawnia się zarówno w pisarstwie autora, jak i w komentarzach publicystów, choć punktem odniesienia są różne wartości. Odkrywaniu Norwida w Młodej Polsce towarzyszy entuzjazm, wobec którego rodzą się postawy opozycyjne. Na materiał badawczy złożyły się prace nieczęsto przywoływane w kontekście badań nad młodopolską recepcją twórczości poety, a także wypowiedzi cenionych interpretatorów jego dzieł. Publicyści na początkowym etapie szczególną uwagę przywiązują do biografii odrzuconego przez współczesnych pisarza, wchodząc w polemikę z krytykami i historykami, którzy umniejszają wartość dorobku Norwida. Zainteresowanie sylwetką pisarza stopniowo przeradza się w refleksję na temat współbrzmienia stylu i wymowy jego utworów z twórczością przedstawicieli Młodej Polski. Ostatnim etapem jest krytyczna i aktywna lektura dorobku literackiego poety. Analiza poszczególnych wypowiedzi wskazuje na stałą aktualność Norwidowskiej diagnozy epoki, w której „jest więcej rozłamań, niźli dokończeń", „więcej roztrzaskań, niźli zamknięć"[1]. Opis nakładających się na siebie przełomów wyostrza różnice pomiędzy artystycznymi nurtami lub wskazuje na ich podobieństwo.

Słowa kluczowe

Cyprian Norwid, Młoda Polska, romantyzm, recepcja

[1] C. Norwid, *[Na zgon Józefa Zaleskiego]*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. I, oprac. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 380. Dalsze cytaty z dzieł i listów Norwida przywołuję za tym wydaniem, oznaczając je skrótem „PW", podając numer tomu i zakres stron.

Uwagi wstępne

Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem
Płomienne blaski różowe z mrokami
Walczą, jak cnota z ś w i a t a - t e g o księciem,
Mdławe, lecz ufne, choć wciąż je coś mami.
Pomiędzy świtem a nocą jest chwila,
Gdy hoże łuny z czarnymi krepami
Błądzą, aż bystry promień je przesila.

C. Norwid, *Quidam*[2]

Nader często przywoływany cytat z poematu *Quidam* doskonale opisuje fenomen artystycznej niezależności Cypriana Norwida, którego twórczość sytuować należy właśnie „pomiędzy": epokami, umysłowymi prądami i nurtami literackimi. Poeta, stanowczo odrzucając postawę epigońską, jednocześnie nie ulegał pokusie całkowitego zerwania z tradycją[3]. Jego odmienność próbowano wielokrotnie odnosić do różnorodnie definiowanej nowoczesności[4], wskazując na łączność oraz dystans w stosunku do romantyzmu[5]. Pisarstwo autora *Rzeczy o wolności słowa* charakteryzuje się jako przełomowe, a samo zjawisko przesilenia tematyzowane było również w wielu jego utworach[6]. Antagonizmy pogłębiają się tym mocniej, jeżeli na problem niejednoznacznej kategoryzacji działań artystycznych poety

[2] C. Norwid, *Quidam*, PW III, s. 89.

[3] Epigonizm piętnuje poeta m.in. w *Vade-mecum* (1858–1866), które – by przywołać słowa pisarza – „przeznaczone było na zrobienie s k r ę t u k o n i e c z n e g o w p o e z j i p o l s k i e j" (List do Karola Ruprechta z [5] listopada 1868, PW IX, s. 377). Z kolei oryginalność definiuje Norwid w wykładach *O Juliuszu Słowackim* (1861), gdzie jednocześnie apeluje o „zachowanie sumienności w obliczu źródeł".

[4] Zob. J. Gömöri, *Norwid – poeta nowoczesny*, [w:] *Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962; A. Lisiecka, *Norwid poeta historii*, London 1973 s. 17; W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013; M. Kuziak, *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum"*, „Pamiętnik Literacki" 2015, z. 4; S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 185–215.

[5] Zob. Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*, [w:] eadem, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 55–82; W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005; J. Maciejewski, *Norwid a pozytywizm. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 3, s. 115–132; A. van Nieukerken, *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana" 2015, nr 2; P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.

[6] Na zainteresowanie Norwida przełomami w dziejach wskazuje S. Rzepczyński (op. cit., s. 189–194).

nałożona zostanie perspektywa innego przełomu – związanego z recepcją jego twórczości w okresie Młodej Polski. Wizja świata znajdującego się w „krytycznej chwili"[7] – tak często powracająca w myśli Norwida – sprzęga się z zagadnieniem „kryzysu nowoczesności", przygotowanym przez pozytywizm[8].

Zagadnienie przewrotu w odbiorze dorobku poety w okresie Młodej Polski było już kilkukrotnie podejmowane[9]. Próbowano opisać zjawisko – istniejącej lub nie – Norwidowskiej legendy[10], dążąc jednocześnie do znalezienia matryc, wedle których tworzono kolejne wypowiedzi poświęcone biografii, programowi artystycznemu i filozofii poety[11]. Warto jednak przyjąć inną perspektywę – nie tyle scalającą, ile właśnie różnicującą. Proponuję więc analizę wybranych wypowiedzi artystów i publicystów, którzy w latach 1905–1910 podejmowali głos w dyskusji nad zjawiskiem, jakim pozostawał Norwid. Dzięki temu możliwe będzie wyostrzenie konfliktu na linii tradycja – nowoczesność, przejawiającego się w poszczególnych tekstach krytycznych.

Przedmiotem badań jest pięcioletni okres, zapoczątkowany publikacjami odnalezionych utworów Norwida na łamach „Chimery" i powstaniem Grupy Pięciu – malarzy, którzy poetę ogłosili swoim patronem i mistrzem (w większym chyba

---

[7] C. Norwid, *Do Czytelnika*, [w:] *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 7–10.

[8] Na zainteresowanie biografią i twórczością Norwida w latach 1905–1910 wpłynął kontekst wcześniejszego kształtowania się atmosfery Młodej Polski, wynikłej bezpośrednio z pozytywizmu, o którym Maciej Gloger pisał, że „to ważny składnik nowoczesności […] i najważniejszy moment dynamizujący proces modernizmu artystycznego" (M. Gloger, *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki" 2007, z. 1, s. 18). Pozytywizm – w odpowiedzi na rozczarowanie ideałami oświeceniowymi – stanowił wstępny etap przesilenia, przeradzającego się w „kryzys nowoczesności". Interesująco na tym tle rysują się rozważania Stanisława Brzozowskiego, który w *Legendzie Młodej Polski* wskazuje romantyzm jako wielkiego patrona epoki. Zdaniem autora przedstawiciele Młodej Polski pozostali bezradni zarówno wobec tradycji romantycznej, jak i wobec rodzącej się nowoczesności, nie wykorzystując dostatecznie mocy tych inspiracji (zob. A. Mencwel, *„No! Io non sono morto...". Jak czytać „Legendę Młodej Polski"?*, Kraków 2001, s. 41–44).

[9] Zob. A. Z. Makowiecki, *O młodopolskiej legendzie Norwida*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1982–1983, nr 17–18, s. 59–75; M. Inglot, *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. i wstęp M. Inglot, Warszawa 1983; K. Wyka, *Norwid nieobecny*, [w:] idem, *Cyprian Norwid. Studia – artykuły – szkice*, Kraków 1989; M. Buś, *Norwidyści. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka*, Kraków 2008.

[10] Idem, *Młodopolski Norwid – „legenda" czy „zagadnienie kultury"?*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 410–427; A. Z. Makowiecki, op. cit.; H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, [w:] idem, *Świadomość literatury*, Warszawa 1985, s. 180–234.

[11] M. Buś wyróżnia cztery profile recepcji, z których wyłaniają się następujące obrazy Norwida: człowieka, „pierwszego rzeczywistego teoretyka estetyki polskiej", myśliciela i historiozofa oraz rewelatora nowych prawd (M. Buś, *Młodopolski Norwid...*, op. cit.).

stopniu podziwiając jego postawę niż twórczość)[12], zaś zakończony wydaniem *Legendy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego. To czas, który w dziejach recepcji twórczości autora *Promethidiona* ujawnia istnienie sprzecznych tendencji. Z jednej strony uderza nadmierny entuzjazm, towarzyszący często nowym odkryciom. Antoni Euzebiusz Balicki pisze wprost o „apodyktycznym nakazie do zajmowania się i wielbienia Norwida"[13]. Z drugiej – emocje czytelników stopniowo opadają, pojawiają się głosy krytyczne lub nawet otwarte ataki na postać oraz twórczość poety. Dwie postawy współistnieją, ujawniają się w tekstach wielu autorów. Jednak przede wszystkim sylwetka i twórczość Norwida wreszcie budzą zainteresowanie, stają się przedmiotem zagorzałych dyskusji, a imponująca liczba recenzji, felietonów i analiz świadczy o młodopolskim zaangażowaniu w tę kwestię.

Wybrane fragmenty omówień dzieł i sylwetki Norwida uszeregowane zostały chronologicznie w celu ukazania ewolucji myśli skupionych wokół tych zagadnień. Jednocześnie należy uczynić zastrzeżenie, że podział nie jest równoznaczny z dokonywaniem się wyrazistych zmian w recepcji twórczości. To raczej myśl drgająca, migotliwa. Część z fragmentów stanowi oryginalny głos w krytycznej polemice, inne powtarzają znane myśli. Niektóre mają charakter krótkich recenzji lub wzmianek o wydaniu kolejnego zbioru jego dzieł, monografii poświęconej artyście albo tłumaczenia jego utworów – te uwzględnione zostały w zestawieniu dla podkreślenia wzmożonego zainteresowania wszystkim, co wiąże się z Norwidem, którego spuścizna jest stopniowo odkrywana z rękopisów.

„Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy"[14] – wobec problemu naśladownictwa (1905)

Czesław Jankowski swoje studium zamieszczone w „Kurierze Warszawskim"[15] rozpoczyna cytatem z wiersza *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...* Fragment, w którym podmiot liryczny utyskuje na problem braku czytelników, którzy byliby przygotowani na odbiór „trudnej" poezji, wykorzystywany był w wielu młodopolskich komentarzach do twórczości Norwida. Zarówno z tego, jak i podobnych tekstów krytycznych wypływa myśl o szczególnym posłannictwie poety i jego męczeństwie związanym ze skomplikowaną biografią i odrzuceniem, z jakim spotykał się w swoich czasach. Krytyk przytacza ironiczne komentarze na temat przebywającego na emigracji poety. Przez podobieństwo próbuje połączyć losy

[12] Zob. W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 74–102.

[13] A. E. Balicki, *Cyprian Kamil Norwid. Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum III w Krakowie za rok szkolny 1908*, Kraków 1908, s. 40.

[14] C. Norwid, *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, PW II, s. 15.

[15] C. Jankowski, *Norwid*, „Kurier Warszawski" 1905, nr 85, s. 3–4.

dwóch „dziwaków" – autora *Quidama* oraz Zenona Przesmyckiego, który „zaczął owego Norwida rekonstruować"[16].

Uwaga o stopniowym budowaniu obrazu poety, którego dorobku nie sposób poddać ocenie, ponieważ znane są jego okruchy, doskonale tłumaczy fenomen recepcji tej twórczości. To zjawisko opisywał Rolf Fieguth, zauważając, że portret Norwida odmalowywany był „pod nieobecność" poety[17]. Jego utwory obecne były tymczasem w kontekście, który musiał wpłynąć na sposób ich postrzegania:

> […] aż do końca I wojny światowej jego [Norwida] poematy, dramaty, nowele, wiersze, traktaty i listy […] dostępne były jedynie na łamach elitarnego, podobnie jak niemiecka „Insel", secjonistycznie ukształtowanego warszawskiego czasopisma „Chimera" Zenona Przesmyckiego – w bezpośrednim sąsiedztwie tekstów i sylwetek Kierkegaarda, Nietzschego, Verlaine'a, Baudelaire'a, Mallarmégo, Rimbauda, a także *Upaniszad* i pism ezoterycznych różnorodnej proweniencji. Został więc Norwid w ten sposób wprzęgnięty w podjęte przez twórców tej epoki dzieło przezwyciężania XIX-wiecznej bezideowości i bezstylowości[18].

Jankowski ocenia poezję Norwida jako wysoce plastyczną i podkreśla dialogiczne nastawienie poety, który „widzi tam i owo sam i wysila się, aby własne oczy wtłoczyć pod powieki czytelnika lub słuchacza"[19]. Akcentuje też wyrazistość Norwidowskiego stylu, przypominającego rzeźbę. Odrzucony przez współczesnych poeta ze swoich pism wykuwał „sarkofag", dzięki któremu pokolenia będą w stanie uświadomić sobie istnienie wybitnego artysty. Nie został on bowiem zapomniany, nigdy nie był nawet znany.

Antoni Lange[20] podejmuje refleksję na temat dzieła, o którym trudno znaleźć choćby wzmiankę w innych omówieniach twórczości Norwida, a mianowicie o francuskiej rozprawie *Philosophie de la guerre*. Autor, prezentując swój pomysł interpretacyjny, sugeruje, że z Norwidowskiej refleksji na temat relacji agresor – ofiara można wysnuć refleksję na temat figury Prawdy, która dla poety była jednocześnie fundamentem i punktem dojścia. Krytyk odnosi artystyczną refleksję na ten temat do współczesnej mu sytuacji politycznej. Ta osobliwa analiza, mniej skupiająca się na samym artyście, raczej przenosząca jego myśl w sferę praktyki, jest bardzo wartościowym ogniwem w dziejach recepcji myśli poety. Spór między tradycją a nowoczesnością w gruncie rzeczy jest próbą „opanowania rzeczywistości na swój sposób", czego dokonują i moderniści, i dążący do ujawnienia Prawdy Norwid[21].

---

[16] Ibidem, s. 2.

[17] R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum"*, „Studia Norwidiana" 1985–1986, nr 3–4, s. 18.

[18] Ibidem, s. 20.

[19] C. Jankowski, op. cit., s. 3.

[20] A. Lange, *O nadużyciu słuszności*, „Wędrowiec" 1905, nr 13, s. 223.

[21] Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy: o Norwidowskich obrazach „całości"*, Toruń 1998.

Duża część młodopolskich opracowań wzmiankujących postać Norwida poświęcona została polemice z autorami historycznoliterackich syntez, którzy marginalizowali dokonania autora *Promethidiona*. Jednym z takich głosów jest wypowiedź Wiktora Gomulickiego, który recenzując książkę Tadeusza Sierzputowskiego *Romantyzm polski. Jego fazy, istota i skutki*[22], ubolewa nad postawą historyków literatury, którzy romantyzm postrzegają jako martwy twór, poddawany „anatomiczno-krytycznej dysekcji". Tymczasem może on stać się na zawsze żywy zarówno w dziełach, które po sobie pozostawił, jak i we współczesnej adaptacji jego idei. Gomulicki formułuje zastrzeżenia co do rozpoznań Sierzputowskiego, a za rażący błąd uważa pominięcie w opracowaniu twórczości Norwida. Krytyk widzi miejsce artysty przy wielkich wieszczach romantyzmu. W tekście Gomulickiego wybrzmiewa oskarżycielski ton w stosunku do „starych" krytyków, którzy nie odnajdując wzmianki o Norwidzie w epokowych syntezach, również nie mieli odwagi docenić wartości dzieł zapomnianego artysty.

Refleksja Kazimierza Wroczyńskiego[23] wpisuje się w ciąg negatywnych ocen dotyczących współczesnych Norwidowi krytyków. Powiastką na temat „cicerone", który prezentuje zainteresowanym wyłącznie odpowiednio oświetlone pomniki z łatwym do nich dostępem, zaś pomija te, do których trudnej dotrzeć, autor próbuje upomnieć się o pamięć o Norwidzie. Nie omawiając szczegółowo kwestii związanych z charakterem poezji autora, Wroczyński styl jego wierszy uważa za największą zaletę, a jednocześnie element, który sprawia trudność w odbiorze. Nie ma tutaj na myśli języka i środków poetyckiego wyrazu, ale „ducha wyrazów"[24], który związany jest z mnożącymi się znaczeniami w nietypowym zestawieniu.

Dla młodopolskich publicystów romantyzm stanowi już tradycję, wobec której usiłują usytuować swoją epokę. Z tego powodu sylwetka Norwida-buntownika staje się dla nich odpowiednim polem odniesienia. W działalności poety dostrzegają często brakujące ogniwo pomiędzy romantyzmem i poezją najnowszą. Takimi słowami pisał o tym zagadnieniu Cezary Jellenta:

> Tym sposobem jest to organizacja, której wywnioskować ot tak sobie, samej przez się, ze zrozumienia romantyzmu nie można. Jest sama dla siebie i zupełnie odrębna, w rozwoju typów twórczości bliższa chwili obecnej, w procesie syntetyzowania się czynników artystycznych stoi już w samym pośrodku twórstwa[25].

---

[22] W. Gomulicki, *Książki i broszury*, „Kraj" 1905, nr 15, s. 2–3.

[23] K. Wroczyński, *Pamięci Cypriana Kamila Norwida*, „Ogniwo" 1905, nr 18, s. 396–397.

[24] O filozofii języka u Norwida zob. H. Siewierski, *„Architektura słowa". Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, [w:] idem, *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012, s. 77–118.

[25] C. Jellenta, *Monumentum Cypriana Norwida*, „Ateneum" 1905, t. 1, z. 1–3, s. 160–161.

Młodopolanie, doceniając wartość dorobku pisarza, sprawili, że „zadośćuczynienie" otrzymał nie on, ale jego „nieśmiertelny duch"[26]. W części komentarzy poświęconych twórczości Norwida – które zostały przywołane wyżej – wyraźnie powraca myśl nie tyle o potrzebie „odkrywania" poety, ile budowania refleksji o nim zupełnie na nowo. Współcześni przypominają „analfabetów"[27], którym brakuje języka odpowiedniego do tego, aby mówić o autorze *Quidama*. Po długim okresie milczenia przychodzi czas na to, by oświetlić[28] biografię autora i bliżej poznawać jego twórczość.

Od słowa do działania. Norwidowska koncepcja poezji czynu (1906)

Zygmunt Malewski[29] w swoim studium próbuje zdefiniować poezję czynu. Odrzuca mniemanie, że jest to sztuka marzycielska, na rzecz przekonania o jej sprawczej mocy, dzięki której ma swój udział w postępie wiedzy i ducha. Poezję Norwida podnosi do rangi świętej, jako służącej Prawdzie i Sprawiedliwości. W wypowiedzi krytyka pojawia się myśl o Norwidowskim mistycyzmie, w duchu którego poeta miał zaglądać do drugiego, pozarozumowego świata, którego istnienia – zdaniem autora – nie uznają pozytywiści. Dialog z tradycją wzmocniony zostaje porównaniem Norwida do Leonarda da Vinci. Obaj wszechstronni artyści mieli zupełnie odmienne warunki życia i tworzenia. To, co w renesansie uchodzić musiało za genialność umysłu, w czasach Norwida bywało karcone. Dalej następuje krótka interpretacja kilku wierszy i poematu, z których wyłania się społeczna wrażliwość poety i jego zaangażowanie w refleksję na temat sztuki. Opisując prometejskie postawy podmiotów w biegu dziejów, Malewski wskazuje na siłę poezji, która może zmieniać rzeczywistość.

Moc oddziaływania poezji autor studium uzasadnia starożytną etymologią tego wyrazu, która łączy słowo z działaniem. W koncepcji publicysty niebezpieczna okazuje się zarówno nadmierna fascynacja światem idei, której ulegali romantycy, jak i powierzchowne potraktowanie umysłowości, z którą wygrywa podejście

[26] W ciągu omawianego pięciolecia wielokrotnie spotykamy się z wypowiedziami Zenona Przesmyckiego na temat odkrywanej przez niego stopniowo twórczości Norwida. Pomijam je ze względu na ograniczoną objętość opracowania. Teksty Miriama są kontynuacją prośby o norwidiana i zapisem jego planów na najbliższe lata. Co charakterystyczne dla twórcy „Chimery" – zajmując się przede wszystkim twórczością literacką, nie umniejsza także znaczenia prac plastycznych autora, które mogą przyczynić się do odnalezienia się w trudnej materii wiersza. Zob. Z. Przesmycki, *Z notat i dokumentów o C. Norwidzie*, „Chimera" 1904, t. 8, z. 22/23/24, s. 419–453.

[27] K. Wroczyński, op. cit., s. 397.

[28] Zob. ibidem.

[29] Z. Malewski, *Poezja czynu*, „Pamiętnik Literacki" 1906, R. 5, s. 373–392.

praktyczne. W twórczości Norwida dostrzega równowagę obu pierwiastków. Nieprzypadkowo Malewski powołuje się w tekście na treść jednej z nowel włoskich – *Tajemnicy lorda Singelworth*. Poeta – tak, jak miłośnik lotów balonowych – miałby stale uciekać od ludzi, którzy „nie są jeszcze czyści, są dopiero perfumowani"[30]. Zaś jedyną osobą, która w Lordzie dostrzega „zwiastuna wielkiej epoki"[31], pozostaje Sior Tony di Bona Grazia, bezskutecznie próbujący uświadamiać wenecjanom, jaką misję realizuje aeronauta.

O wartości słowa w twórczości Norwida traktuje także opracowanie Antoniego Potockiego[32]. Publicysta zaleca szczegółową i powolną lekturę poezji Norwida, zauważając, że każda jego myśl powraca w późniejszej twórczości. Interesująco wygląda ta kwestia w porównaniu do późniejszych opinii, z których przebija zniecierpliwienie zawiłością formy i zarzuty związane z chaosem myśli zawartych w różnych utworach poety[33]. W kondensowaniu treści, zwięzłości wyrazu, Potocki widzi wartość tej poezji, za sprawą której artysta zagląda w głąb[34], zdejmując kolejne maski. W tym „spotkaniu z *Ja*" młodopolscy krytycy znajdowali płaszczyznę porozumienia z romantyzmem. Odkrywali w tej twórczości myśl o posłannictwie wieszcza, który jednak nie zatrzymuje się na słowach, ale pozwala „zmartwychwstać" im w czynie.

„Ja we wszystkie legendy wierzę, wierzyć jest: w istocie czytać"[35] (1907)

Przegląd publikacji z 1907 roku poświęconych twórczości Norwida warto rozpocząć od interpretacji *Promethidiona*. W początkowych partiach tekstu opublikowanego w „Świcie"[36] Stanisław Brzozowski w taki sposób wzywa do pogłębionej lektury utworów autora *Assunty*:

> Jesteśmy rzadko bezstronni wobec twórców i dzieł przez długi czas zapomnianych. Poczucie wyrządzonej krzywdy, straty przyczynionej rozwojowi kultury, mąci zimną krew i nie daje dojść do głosu rozwadze krytycznej. Zwłaszcza musi to mieć miejsce, gdy idzie o zjawiska tak wyjątkowej doniosłości, jak twórczość Norwida. Norwid jest dziś czytywany, pisze się o nim w gazetach. Byłby więc może czas, aby go zaczęto rozumieć[37].

---

[30] C. Norwid, *Trylogia włoska*, oprac. W. Gomulicki, Warszawa 1979, s. 141.

[31] Z. Malewski, op. cit., s. 390.

[32] A. Potocki, *Norwid. (Na tle „Promethidionu")*, „Słowo Polskie" 1906, nr 536, s. 2–5.

[33] Zob. M. Adamiec, *Oni i Norwid*. *Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*, Wrocław 1991.

[34] O charakteryzowaniu twórczości Norwida metaforą głębi zob. M. Buś, *Zenon Przesmycki jako czytelnik Norwida*, [w:] idem, *Norwidyści...*, op. cit., s. 38.

[35] C. Norwid, List do Władysława Bentkowskiego [z końca maja 1857 r.], PW VIII, s. 307.

[36] S. Brzozowski, *Testament C. Norwida*, „Świt" 1907, nr 18, s. 12–14; nr 19, s. 9–10.

[37] Ibidem, s. 13.

Krytyk, mając pełną świadomość żywotności młodopolskiego zainteresowania twórczością Norwida, konstruuje jego modelowego czytelnika. Takiego, jakiego próbował odnaleźć sam poeta za życia – świadomego, przygotowanego do odbioru, nieulegającego „lenistwu umysłu"[38] – choć zupełnie odmienne są okoliczności tych poszukiwań. Teksty adresowane do „późnego wnuka" nie mogły trafić do współczesnych mu odbiorców. Tymczasem w ujęciu Brzozowskiego problemem nie jest brak czytelników, ale ich nadmiar, skutkujący powierzchownością w lekturze.

Autor *Głosów wśród nocy* proponuje refleksję na temat fatalizmu polskiego narodu, rozwijając myśli zawarte w poemacie. W tekście obie perspektywy filozoficzne – Norwida oraz Brzozowskiego – nakładają się w taki sposób, że trudno odróżnić momenty, w których swoje poglądy wyraża publicysta, od tych, które referują idee pochodzące z tekstu poetyckiego[39]. Kultura narodowa, która jest wynikiem własnej, swobodnej twórczości, odpowiada Norwidowskiej koncepcji pracy, zawierającej w sobie twórczy element. Największym zagrożeniem staje się więc: „całkowite przekazanie tego, co właściwą twórczość życiową społeczeństw stanowi, przymusowi i oddarcie swobody twórczej od tego, co stanowi właściwą treść życia mas ludowych"[40]. Odniesienie do ludu ma dla autora zasadnicze znaczenie – bez nieskrępowanej pracy całego narodu nie jest bowiem możliwe zbudowanie „nowoczesnej kultury"[41]. Rozważania Brzozowskiego, choć oparte na poemacie Norwida i zawierające odwołania do działalności romantyków, w praktyce zaadaptowane zostały do zbudowania pozytywistycznej wizji świata[42].

Przełomowy charakter dla recepcji twórczości poety miały odczyty Cezarego Jellenty. W prasie pojawiły się liczne sprawozdania z tego wydarzenia. Obierając za kanwę poglądy prelegenta, krytycy wypowiadali swoje uwagi na temat dorobku poety. Świadectwem braku zrozumienia twórczości Norwida stało się dla sprawozdawców niewielkie zainteresowanie odczytem ze strony szerszej publiczności, co wiele mówi o ogólnej, a nie jedynie specjalistycznej i krytycznej recepcji[43]. Jellenta poruszał problem niechętnej Norwidowi krytyki, która nie pozwoliła wybrzmieć jego poezji za życia. Poeta i społecznik pozostał w epoce romantyzmu niezrozumiany, ponieważ wyprzedził swoje czasy. Podczas gdy romantycy największą wagę przypisywali samym sobie, przez swoją osobowość filtrując historię narodu, Norwid miał porzucić własną indywidualność „roztapiając się w idei"[44].

---

[38] O strategiach odnajdywania świadomego czytelnika w twórczości Norwida zob. K. Raczyński, *Norwidowskie poszukiwanie czytelnika*, „Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1989, z. 27, s. 37–58.

[39] P. Wierzchosławski, *Norwid odczytany przez Brzozowskiego: „Cyprian Norwid. Próba" oraz „Testament Cypriana Norwida"*, [w:] *Dwór mający w sobie osoby i mózgi rozmaite. Studia z dziejów literatury i kultury*, red. B. Sienkiewicz i B. Judkowiak, Poznań 1991, s. 186.

[40] S. Brzozowski, *Testament*..., op. cit., s. 14.

[41] Ibidem.

[42] P. Wierchosławski, op. cit., s. 188.

[43] *Pierwszy odczyt Cezarego Jellenty o Norwidzie*, „Praca" 1907, nr 42, s. 1333.

[44] Ibidem.

Poświęcony temu samemu wydarzeniu artykuł z „Dziennika Poznańskiego"[45] zawiera porównanie Norwida do romantycznych wieszczów, ale jednocześnie wskazuje elementy spójne z wizją Stanisława Wyspiańskiego[46]. Obrazuje to pewną ciągłość myśli na temat sztuki i narodu, w której autor *Promethidiona* jest istotnym ogniwem. Do repertuaru myśli Jellenty na temat Norwida należy dołączyć także przekonanie o posłannictwie, jakie w służbie Idei miał wykonywać poeta.

Marian Seyda[47] w kontekście odczytu akcentuje ponadnarodowość artysty, który nie zatrzymuje się na umiłowaniu swojej ojczyzny. Jego zdaniem Norwid swoją refleksję przenosił na wyższe poziomy, ideałem czyniąc „Bożego człowieka". Umiłowanie starych cywilizacji pozwalało mu czerpać z tej odległej historii, a wydobyte w ten sposób tematy rozwijał w zgodzie z myślą chrześcijańską. Zdaniem Jellenty właśnie powszechność miała dla Norwida kluczowe znaczenie. Dla niej mógł poświęcić się jako jednostka.

Norwid symboliczny? (1908)

Kolejny z etapów recepcji twórczości Norwida odznacza się podejmowanymi na wiele sposobów próbami wskazywania elementów wspólnych z młodopolskim programem duchowości i koncepcją sztuki. W 1908 roku powstaje wiele publikacji poświęconych Norwidowi w związku z obchodami 25-lecia śmierci poety. Walenty Prokesch nazywa wówczas artystę „wskrzeszonym poetą"[48]. Publicysta postuluje włączenie imienia wieszcza do panteonu chwał poetyckich. Zwracając uwagę na powinowactwa sztuki Norwida i młodopolskich idei, wskazuje na takie podobieństwa, jak uduchowienie, mistyka oraz próba odtworzenia stanów ducha.

Szkic Walentyniana (M. Synoradzkiego) umieszcza twórczość literacką i malarską Norwida w tradycji symbolicznej[49]. Autor wskazuje kluczowe dla twórczości poety inspiracje. Stwierdza, że Norwidowskie próby czerpania z fantastyki ludowej są wyrazem poczucia tęsknoty do natury, pierwotności, próbą zjednoczenia z przyrodą. Poszukując swojej drogi twórczej, autor *Wandy* miał korzystać z myśli Słowackiego[50], ale był to krótki okres fascynacji, która skutkowała „prze-

[45] *Z sali odczytowej. Odczyt p. Cezarego Jellenty o Cyprianie Norwidzie*, „Dziennik Poznański" 1907, nr 242.

[46] Zob. S. Wyspiański, *Pisma prozą*, Warszawa 1932, s. 379–396, 405, 535.

[47] M. Seyda, *Jellenta o Norwidzie*, „Kurier Poznański" 1907, nr 237, s. 2; nr 241, s. 2.

[48] W. Prokesch, *Wskrzeszony poeta*, „Nowa Reforma" 1908, nr 261, s. 1–2.

[49] M. Synoradzki, *Pierwszy symbolista polski*, „Lechita" 1908, nr 24, s. 467–469; nr 25, s. 489–492.

[50] Także W. Jankowski wspomina o tym, że jednym z powodów odrzucenia poety przez współczesnych było przekonanie, iż był epigonem Słowackiego. Tymczasem wyraźnie widać w jego twórczości rys symboliczny, który przybliża czynność czytania do rozwiązywania łamigłówki (W. Jankowski, *Zapomniany poeta*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 3, s. 242–247).

pisywaniem" wieszcza. W swoim sięganiu do źródła rzeczy i zjawisk bliski był mistycyzmowi i symbolizmowi. Próbował wyzyskać znaczenie z nietypowego połączenia słów, które w dialogu ze sobą tworzyły sugestywny obraz. Autor tekstu uważa, że Norwid nie do końca wypełnił swoją misję, ponieważ pod piękną formą tkwiły niewiele warte myśli, a w każdym razie – myśli zbyt zawiłe, aby dotarły do ogółu.

W nieco innej perspektywie sytuuje twórczość Norwida Wilhelm Feldman. W szkicu syntetycznym *Współczesna literatura polska*[51] krytyk zbiera myśli poprzedników, sporo miejsca poświęcając także biografii odrzuconego poety. Na uwagę zasługuje umieszczenie Norwida w ciągu rozwoju polskiej poezji jako ostatni etap romantyzmu – miał to być moment, w którym rozpoznawanie świata nadnaturalnego zostało wyrażone w odpowiedniej formie poezji, za pomocą alegorii. Zdaniem Feldmana Norwid mieszał porządki, odrzucając historię na rzecz wyższego ładu wieczności. Nazwany „poetą ruin" nie był nim w istocie, jednak żył i tworzył „w narodzie, który się rozpadał"[52]. Sam poeta pozostał niewzruszony, zachowując najczystszego ducha polskiej poezji.

Zasadnicza myśl, wyrażana wielokrotnie w publikacjach z 1908 roku, to postulat „oswajania" dorobku literackiego Norwida poprzez wskazywanie pokrewieństwa między utworami poety a twórczością artystów romantycznych oraz literaturą współczesną. Dzięki temu postać autora *Ad leones!* urasta do rangi najwybitniejszego przedstawiciela sztuki swego czasu, a jednocześnie jednego z prekursorów tendencji modernistycznych.

„Zawieszono go więc na nowo pomiędzy gwiazdami"[53] (1909)

Rok 1909 przynosi powstanie dwóch istotnych monografii poświęconych sylwetce Norwida. Jellenta w książce *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*[54] charakteryzuje poetę jako rozbitka i meteoryt, widząc w nim efemeryczne zjawisko, które istnieje, ale ze względu na ukryty wewnątrz pierwiastek tajemnicy nie pozwala się do końca poznać. W opracowaniu znajdziemy rozdziały poświęcone biografii artysty, w których autor odmalowuje obraz człowieka samotnego i cierpiącego, ale jednocześnie dumnego, aż do zgryźliwości, jaką okazywał swoim przyjaciołom. Szukając kluczy do zrozumienia Norwida, Jellenta wskazuje na dziedzictwo antyku z klasycznymi proporcjami piękna i wielkimi umysłami. Porównuje go także

[51] W. Feldman, *Cyprian Norwid*, [w:] *Współczesna literatura polska*, wyd. 5, Lwów 1908, s. 27–47.

[52] Stawał się w tym podobny do Lorda Singelworth z jednej ze swoich włoskich nowel. Pragnął odciąć się od ziemskości, bo świat i ludzie „nie są jeszcze czyści… Są dopiero perfumowani" (C. Norwid, *Tajemnica lorda Singelworth*, [w:] idem, *Trylogia włoska*, op. cit., s. 141).

[53] C. Jellenta, *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*, Kraków 1909, s. 2.

[54] Ibidem.

do Wyspiańskiego jako tego, który w bardziej sprzyjających warunkach dokonał misji autora *Rzeczy o wolności słowa* – sprawił, że idee zmieniły ludzkie umysły. Obaj też używali własnego języka, co przydawało im oryginalności, ale wiązało się z niebezpieczeństwami – u Norwida obok pięknych słów znajdowały się frazy wykolejone, niedokończone, niefortunne.

Recenzję monografii Jellenty opublikował w „Kraju" Gomulicki[55], zamieszczając w tekście wiele interesujących diagnoz młodopolskiego zainteresowania Norwidem. Dla autora monografii kluczem do zrozumienia tej twórczości jest tajemnica, jaką artysta ukrywał pod mistyczną powłoką. Zdaniem Gomulickiego duch poezji Norwida jest prosty i z gruntu polski, natomiast egzotyczna pozostaje jedynie forma. W recenzji krytyk formułuje ostre sądy na temat hieroglificznego charakteru poezji wieszcza, cechującej się nieudolnością formy rymotwórczej. Wysuwa również zarzut, że popularność zapewniło romantykowi jego dziwactwo:

> Gdy modernizm, nowych dróg szukający, a od urodzenia ślepy i głuchy, wykrzywił, spotwarzył i zdziwaczył piękną formę poetycką, nastąpiło i w tej sferze popularne dziś „przewartościowanie". I oto: duchowe kalectwo Norwida stało się nagle – modnym, poszukiwanym i wielbionym wyrazem[56].

Tymczasem wartość twórczości Norwida wyraża się w czymś więcej. Aby przekonać się, jak wygląda właściwe oblicze Norwida, warto sięgnąć po listy, które rysują psychologiczny profil autora *Krakusa*. W istocie jego siła tkwi w odrzuceniu miłości własnej i poświęceniu się dla idei.

Z kolei Adam Krechowiecki[57] podejmuje próbę stworzenia naukowej syntezy twórczości i życiorysu Norwida, skupiając się szczególnie na kwestiach związanych z wypełnioną cieniami biografią. Autor studium maluje przed oczami czytelnika sylwetkę indywidualisty, który swoje otoczenie traktował z ostentacyjną pychą. W listach od Anny Norwidowej czytamy, że Norwid był ciepłym i dobrym człowiekiem, który pomógł jej w wielu kryzysowych sytuacjach. Jednocześnie w stosunku do kolegów ze środowiska artystycznego pozostawał oschły i zgryźliwy. Powodem takiego stanu rzeczy miały być przedwczesne pochwały, w których współcześni porównywali Norwida do wielkich wieszczów. Trudno przypuszczać, że miały one aż tak doniosłe znaczenie, aby zmienić zachowanie poety. To oddalenie mogło jednak wynikać z rozżalenia, poczucia, że tworząc w czasie, w którym wybitne indywidualności osiągały szczyty sławy, jest w zasadzie przegranym, zanim stanie do zawodów[58].

---

[55] W. Gomulicki, *Pogadanka*, „Kraj" 1909, nr 9, s. 5.

[56] Ibidem.

[57] A. Krechowiecki, *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki. Przyczynki do obrazu życia i prac poety na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909, t. 1–2.

[58] O rodowodzie mitu trzech wieszczów zob. H. Markiewicz, op. cit.

Norwid – spóźniony wnuk?[59] (1910)

Ostatni w omawianym pięcioleciu rok przynosi podsumowania poświęcone nie tylko Norwidowi, ale także wypowiedziom młodopolskich krytyków literackich. Piotr Bańkowski w ten sposób opisuje postawy komentatorów tej twórczości:

> W 20 lat po śmierci ignorowanego poety wyciągnął Przesmycki (Miriam) z grobu widmo Norwidowe i wywołał tym prawdziwą w obozie krytyków konsternację. Potomność miała poddać rewizji opinię starszego pokolenia i dziełom zmarłego wymierzyć sprawiedliwość. I oto ujawnił się chaos pojęć estetycznych, jakimi operuje w wielu wypadkach krytyka nasza[60].

Doprowadzono do „zmartwychwstania" poety, jednakże – jak zauważa autor studium – nadmierny entuzjazm w recepcji przyczynił się po raz kolejny do czytelniczego oddalenia od Norwida. Jego twórczość stała się rodzajem soczewki, skupiającej najważniejsze dla pokolenia „wnuków" wartości, ale wyrazić je potrafił dopiero jeden ze spadkobierców artysty:

> Współczesne sobie pokolenie Norwid wyprzedził, a dzisiejsza Polska czci już inne bogi: kto inny potrafił i Norwidowe pierwiastki wchłonąć, i duszę pokolenia swego wyśpiewać. Raczej Wyspiański będzie jednym z duchowych wodzów narodu niż Norwid, dla naszych ojców za wielki, dla nas – za daleki[61].

Przegląd należy zamknąć wyjątkami z *Legendy Młodej Polski* Brzozowskiego[62]. Na kartach studium autor rozpatruje zagadnienie kształtowania się współczesnej mu kultury polskiej w relacji do przeszłości. Najistotniejsze miejsce zajmuje tutaj romantyzm, którego istotę widzi Brzozowski następująco: „Na czem polega romantyzm? Na tem, że człowiek usiłuje stworzyć świat, w którym jego ja nie byłoby bezsilnym widzem, chce stworzyć świat posłuszny naszej woli, odpowiadający naszej myśli, psychice"[63]. Zadanie, jakie postawili przed sobą romantycy, pozostało do końca niezrealizowane. Podobną próbę podejmują młodopolanie, ale artysta – jako osamotniona jednostka – okazuje się niezdolny do obdarzenia świata czymś więcej niż tylko jego wewnętrzną pustką[64].

---

[59] Na temat tego zagadnienia zob. J. Fert, *Późny wnuk – nieporozumienie?*, „Pamiętnik Literacki" 1983, nr 74/4, s. 3–14.

[60] P. Bańkowski, *Norwidowe poglądy na sztukę*, „Przegląd Naukowy" 1910, t. 5, nr 2, s. 196.

[61] Ibidem, s. 214.

[62] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, wyd. 2, Lwów 1910.

[63] Ibidem, s. 33.

[64] Ibidem, s. 30.

Norwid, który dla krytyka jest „zwieńczeniem" i „przezwyciężeniem"[65] romantyzmu, mógłby stać się duchowym przywódcą młodopolan, stając się antidotum na bierność i martwotę myśli. Brzozowski udowadnia jednak, że warunkiem byłoby zrozumienie wymowy dzieł autora *Quidama*, tymczasem odkrycie Norwida zaszkodziło mu bardziej niż lata milczenia. „Przegadanie"[66] wypaczyło refleksje poety, którego twórczość przedstawiciele Młodej Polski odczytywali zatrzymując się na powierzchni – trudnej formie jego dzieł, atrakcyjnej poprzez swoją niezrozumiałość, lub na tragicznej biografii, która zbliżała go do melancholijnych dusz artystów tego czasu. Gdyby zaś krytycy byli w stanie wniknąć głębiej, odkryliby, że Norwidowski postulat pracy, która „przerasta w sztukę", jest pierwszym etapem kształtowania „duszy kulturalnej" narodu.

Podsumowanie

Z zestawienia rozmaitych refleksji na temat życia Norwida i efektów jego twórczej pracy wyłania się niejednorodny obraz poety. Wyraźnie widzimy, jak cała gama wzruszeń ustępuje miejsca rzetelnej analizie. Co charakterystyczne – zwłaszcza dla tak mozaikowej epoki wielkich indywidualności, jaką jest Młoda Polska – każda z tych relacji ma swój wewnętrzny rytm. Uwaga krytyków (często będących jednocześnie artystami) ogniskuje się na różnych kwestiach: od formy dzieł, ich treści, poprzez nieokreślony urok tajemniczości, niewyjaśniony system połączeń świata realnego i pozawzrokowego, aż do podkreślenia istotności życiorysu autora czy jego ekscentryczności.

Młodopolskie style odbioru odkrywanej z rękopisów twórczości Norwida, choć niejednorodne, ujawniają pewne punkty wspólne. Krytycy wychodzą od entuzjastycznych – niekiedy nadmiernie – reakcji, koncentrując się przede wszystkim na rekonstruowaniu biografii poety. Wypowiedzi, w których publicyści dążą do przywrócenia należnego Norwidowi miejsca w panteonie sław poetyckich, mają potencjał legendotwórczy, ponieważ odpowiadają na równie silne w wymowie teksty, w których pisarza traktuje się jak dziwaka[67]. Niedoceniony przez współczesnych, wciąż jest oceniany niesprawiedliwie, co wywołuje gwałtowne reakcje autorów wzywających do bezkrytycznego uwielbienia Norwida. Z czasem misja uwznioślania roli poety zostaje zastąpiona lekturą jego utworów, która jednak początkowo zatrzymuje się na uwagach o sprawiającej trudność w odbiorze formie wypowiedzi literackich. Stopniowe „oswajanie" idei autora *Promethidiona* staje się możliwe dzięki wskazywaniu połączeń pomiędzy twórczością Norwida

[65] Określenia A. Mencwela (op. cit., s. 53).

[66] S. Brzozowski, *Legenda…*, op. cit., s. 196.

[67] O „ciemnym" portrecie Norwida, jaki wyłania się z wypowiedzi krytyków, zob. M. Buś, która z dwóch pozycji?, op. cit., s. 16–19.

a sztuką i filozofią okresu Młodej Polski, ze szczególnym odniesieniem do Wyspiańskiego. Ponadto, w niektórych głosach krytycznych myśli poety stosowane są do współczesnej sytuacji społecznej i politycznej. W ostatnich latach badanego okresu najwyraziściej brzmią komentarze Gomulickiego oraz Brzozowskiego, którzy wzywają, aby nie tyle zintensyfikować lekturę dzieł Norwida, ile ją pogłębić, zachowując dozę krytycyzmu.

Piotr Wierzchowski – w kontekście interpretacji, których dokonuje autor *Filozofii czynu* – pisze o dwóch sposobach czytania utworów Norwida: „jeden oparty jest na kulcie, drugi opiera się na rozumieniu"[68]. Dla pierwszego z nich charakterystyczna byłaby ekspresyjność, dla drugiego – „styl mityczny". Postulowane przez krytyków „rozumienie" nie jest przy tym równoznaczne z butnym przekonaniem o tym, że Norwid został odkryty „w całości". Jednak moment, w którym bałwochwalczy stosunek do poety ustępuje miejsca czujności w odbiorze, jest jednocześnie realizacją marzenia autora *Rzeczy o wolności słowa* o świadomym czytelniku jego dzieł, uzupełniającym myśl artysty własnymi przemyśleniami i dokonującym tego w sposób aktywny, twórczy.

Nawet jeżeli w niektórych analizach wydobywa się przede wszystkim cienie twórczości poety i z przekąsem stwierdza, że zainteresowanie jego dziełami jest raczej formą współczesnego snobizmu, wciąż zastanawia, dlaczego krytycy młodopolscy wchodzą w dyskusję na temat Norwida. Snuje się wyraźnie nić wspólnego czucia między przedstawicielami epoki Młodej Polski a romantykami. Być może to ten sam sposób przeżywania bólu i krzywd na tle narodu, może powracający w podobnej formie rodzaj duchowości lub nastrój okresu przesilenia, może sposób pojmowania dziejowości albo myślenia o sztuce. W istocie jednak post-norwidowska wędrówka poprzez zakamarki młodopolskiej pamięci trwać będzie jeszcze długo, objawiając się w coraz to nowych kształtach i przynosząc różnorodne sposoby czytania i wyczuwania jego poezji.

"More Ruptures". The Reception of the Works by Cyprian Norwid in the Years 1905–1910

Abstract

The article describes the reception of the works by Cyprian Norwid in the years 1905–1910 in the perspective of a clash between tradition and modernity. The dispute becomes evident both in the author's writings as well as commentaries made by publicists, although the reference point consists in different values. Discovering Norwid in Young Poland (Młoda Polska) is accompanied by enthusiasm towards which opposing attitudes come into life. Analyzing particular statements indicates the constant topical character of Norwid's diagnosis of the epoch in which "there are more ruptures than endings," "more shattering than closings." The description of overlapping turns emphasizes the differences between the artistic ideas or indicates their similarities.

[68] P. Wierzchowski, op. cit., s. 190.

KEYWORDS

Cyprian Norwid, Young Poland, Romanticism, Reception

BIBLIOGRAFIA

1. Balicki A. E., *Cyprian Kamil Norwid. Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum III w Krakowie za rok szkolny 1908*, Kraków 1908, s. 1–41.
2. Bańkowski P., *Norwidowe poglądy na sztukę*, „Przegląd Naukowy" 1910, t. 5, nr 2, s. 194–215.
3. Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, wyd. 2, Lwów 1910.
4. Brzozowski S., *Testament C. Norwida*, „Świt" 1907, nr 18, s. 12–14; nr 19, s. 9–10.
5. Buś M., *Młodopolski Norwid – „legenda" czy „zagadnienie kultury"?*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
6. Buś M., *Norwidyści. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka*, Kraków 2008.
7. Feldman W., *Cyprian Norwid*, [w:] *Współczesna literatura polska*, wyd. 5, Lwów 1908, s. 27–47.
8. Fert J., *Późny wnuk – nieporozumienie?*, „Pamiętnik Literacki" 1983, nr 74/4, s. 3–14.
9. Fieguth R., *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum"*, „Studia Norwidiana" 1985–1986, nr 3–4, s. 13–55.
10. Gloger M., *Pozytywizm. Między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki" 2007, z. 1, s. 5–19.
11. Gömöri J., *Norwid – poeta nowoczesny*, [w:] *Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962.
12. Gomulicki W., *Książki i broszury*, „Kraj" 1905, nr 15, s. 2–3.
13. Gomulicki W., *Pogadanka*, „Kraj" 1909, nr 9, s. 4–5.
14. Halkiewicz-Sojak G., *Wobec tajemnicy i prawdy: o Norwidowskich obrazach „całości"*, Toruń 1998.
15. Inglot M., *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. i wstęp M. Inglot, Warszawa 1983.
16. Jankowski C., *Norwid*, „Kurier Warszawski" 1905, nr 85, s. 3–4.
17. Jankowski W., *Zapomniany poeta*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 3, s. 242–247.
18. Jellenta C., *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*, Kraków 1909, s. 2.
19. Jellenta C., *Monumentum Cypriana Norwida*, „Ateneum" 1905, t. 1, z. 1–3, s. 160–161.
20. Juszczak W., *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.
21. Kącka E., *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa 2012.
22. Krechowiecki A., *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki. Przyczynki do obrazu życia i prac poety na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909, t. 1–2.
23. Kuziak M., *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum"*, „Pamiętnik Literacki" 2015, z. 4, s. 5–25.
24. Lange A., *O nadużyciu słuszności*, „Wędrowiec" 1905, nr 13, s. 223.
25. Lisiecka A., *Norwid poeta historii*, London 1973.
26. Maciejewski J., *Norwid a pozytywizm. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 3, s. 115–132.
27. Makowiecki A., *O młodopolskiej legendzie Norwida*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1982–1983, nr 17–18, s. 59–75.
28. Malewski Z., *Poezja czynu*, „Pamiętnik Literacki" 1906, R. 5, s. 373–392.

29. Markiewicz H., *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, [w:] idem, *Świadomość literatury*, Warszawa 1985.
30. Mencwel A., *„No! Io non sono morto...". Jak czytać „Legendę Młodej Polski"?*, Kraków 2001.
31. van Nieukerken A., *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana" 2015, nr 2, s. 115–130.
32. Norwid C., *Pisma wszystkie*, oprac. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1971.
33. *Pierwszy odczyt Cezarego Jellenty o Norwidzie*, „Praca" 1907, nr 42, s. 1333.
34. Potocki A., *Norwid. (Na tle „Promethidionu")*, „Słowo Polskie" 1906, nr 536, s. 2–5.
35. Prokesch W., *Wskrzeszony poeta*, „Nowa Reforma" 1908, nr 261, s. 1–2.
36. Przesmycki Z., *Z notat i dokumentów o C. Norwidzie*, „Chimera" 1904, t. 8, z. 22/23/24, s. 419–453.
37. Rzepczyński S., *Norwid a nowoczesność*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 185–215.
38. Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
39. Rzońca W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
40. Seyda M., *Jellenta o Norwidzie*, „Kurier Poznański" 1907, nr 237, s. 2; nr 241, s. 2.
41. Stefanowska Z., *Norwidowski romantyzm*, [w:] eadem, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.
42. Synoradzki M., *Pierwszy symbolista polski*, „Lechita" 1908, nr 24, s. 467–469; nr 25, s. 489–492.
43. Śniedziewski P., *Mallarmé – Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
44. Wierzchosławski P., *Norwid odczytany przez Brzozowskiego: „Cyprian Norwid. Próba" oraz „Testament Cypriana Norwida"*, [w:] *Dwór mający w sobie osoby i mózgi rozmaite. Studia z dziejów literatury i kultury*, red. B. Sienkiewicz i B. Judkowiak, Poznań 1991, s. 175–191.
45. Wroczyński K., *Pamięci Cypriana Kamila Norwida*, „Ogniwo" 1905, nr 18, s. 396–397.
46. Wyka K., *Norwid nieobecny*, [w:] idem, *Cyprian Norwid. Studia – artykuły – szkice*, Kraków 1989.
47. Wyspiański S., *Pisma prozą*, Warszawa 1932, s. 379–396, 405, 535.
48. *Z sali odczytowej. Odczyt p. Cezarego Jellenty o Cyprianie Norwidzie*, „Dziennik Poznański" 1907, nr 242, s. 2.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 83–99
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.05

Michał Kucharczyk

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Sztuk Audiowizualnych
e-mail: michalkucharczyk91@gmail.com

Dziewczyna z Lorestanu. Pierwszy irański film dźwiękowy w kontekście auto-orientalizacji irańskiej kultury wizualnej na początku XX wieku

Streszczenie

Pojawieniu się aparatu fotograficznego i kinematografu na terenie obecnego Iranu towarzyszyły głębokie przemiany w świadomości Irańczyków. Najbardziej uderzającą różnicą, którą technologie przedstawieniowe uczyniły szczególnie widoczną, była opozycja rozwiniętego Zachodu i zacofanej Persji. To właśnie w tym czasie wykształcił się dyskurs reinterpretujący narodową tożsamość jako wynik kulturowego zapóźnienia. W trakcie tych przemian do władzy doszedł Reza Chan, inaugurujący rządy dynastii Pahlawich. Obrany przezeń kurs skierował kraj na tory modernizacji, laicyzacji, nacjonalizmu i centralizacji władzy.

W takim kontekście powstał pierwszy irański film dźwiękowy, *Dziewczyna z Lorestanu* (1933). Dzieło Abdol-Hosseina Sepanty odniosło bezprecedensowy komercyjny sukces, będąc jednocześnie świadectwem wiary autora w powodzenie modernizacyjnego programu nowej polityki. Jako klasyczny melodramat i zarazem film propagandowy zasługuje na uwagę ze względu na swoją auto-orientalizującą narrację. Akcja filmu celowo kreuje wizerunek zacofanego, plemiennego Iranu i jego przezwyciężenie przez nowoczesną strukturę państwa Rezy Szaha Pahlawiego. Tym samym *Dziewczyna z Lorestanu* stanowi przykład przejęcia przez Irańczyków strategii opisywanej przez Edwarda Saida w kontekście kultur kolonizowanych.

Słowa kluczowe

Iran, film dźwiękowy, początki kina, kolonializm, orientalizm, Pahlawi, Bliski Wschód

Pełnometrażowy melodramat filmowy *Dziewczyna z Lorestanu* (*Dochtar-e Lor*, 1933) nie jest ściśle ujmując filmem irańskim. Został nakręcony w Indiach przez doświadczonego producenta wywodzącego się ze społeczności Parsów, Ardaszira Iraniego (1886–1969), jednak *spiritus movens* projektu był Irańczyk, Abdol-Hossein Sepanta (1907–1969). Aktorzy posługują się w nim językiem perskim, co czyni go zarazem pierwszym dziełem dźwiękowym mówionym w farsi. Widownię stanowiła społeczność Parsów w Indiach oraz przede wszystkim widzowie w Iranie (do 1935 roku w dyplomatycznej nomenklaturze nazywanego Persją), gdzie film osiągnął spektakularny sukces komercyjny. Przyczyną, dla której *Dziewczyna z Lorestanu* nie mogłaby powstać w Iranie, był brak odpowiedniego zaplecza produkcyjnego, odczuwalny jeszcze przez kilka następnych lat, gdy Sepanta reżyserował w Indiach filmy przeznaczone na irański rynek.

Celem artykułu jest analiza pierwszego irańskiego filmu dźwiękowego w kontekście badań postkolonialnych, zwłaszcza Saidowskiej kategorii „orientalizacji". Bezpośrednią inspirację stanowi uzupełnienie teorii Saida, którego dokonał irański badacz Ali Behdad na przykładzie praktyk przedstawieniowych obecnych w kadżarskiej fotografii. Główną tezę stanowi stwierdzenie, iż podobny mechanizm opisu można odnieść do dzieła Abdol-Hosseina Sepanty. W pracy postaram się ponadto prześledzić recepcję *Dziewczyny z Lorestanu* w momencie pojawienia się filmu na ekranach w 1933 roku. Wreszcie nieodzownym elementem będzie wykazanie, na ile dzieło to wpisywało się w strategię panującego wówczas Rezy Szaha Pahlawiego (1878–1944), służącą propagandzie polityki modernizacyjnej i westernizacyjnej, kontynuowanej po II wojnie światowej przez jego syna, Muhammada Rezę Pahlawiego.

Auto-orientalizacja

Kino, a wcześniej fotografia, było w Iranie zwiastunem modernizmu, symbolem postępu i obiektem fascynacji samego Naseroddin Szaha (1831–1896), wieloletniego władcy z dynastii Kadżarów i zarazem jednego z pierwszych irańskich fotografów. Te dwa wynalazki zaspokajały w sposób szczególny europejską potrzebę produkcji rozmaitych reprezentacji Innego. Nowoczesny świat utwierdzał swoją cywilizacyjną wyższość w opozycji do Wschodu, który był synonimem tego, co zacofane, zabobonne, zastygłe w czasie. Zetknięcie z dominującą technologicznie Europą i przegrane wojny z Rosją (1804–1813 i 1826–1828) doprowadziły do kryzysu irańskiej tożsamości wobec niekwestionowanej wyższości technologicznej państw zachodnich. Najdobitniej wyraziła się na ten temat jedna z córek Naseroddin Szaha, dokonując 28 stycznia 1899 roku, za pomocą fonografu Edisona, jednej z pierwszych rejestracji głosu w Iranie. Przemawiając do sprowadzonego ze Stanów Zjednoczonych urządzenia, przejawiała jednocześnie podziw nad wynalazkiem i głębokie zaniepokojenie wielowiekowym letargiem swojego

kraju[1]. Iran, niegdyś potężny i wzbudzający szacunek wśród sąsiadów, został w tyle cywilizacyjnego wyścigu. Propozycją wyjścia z owego kompleksu okazał się program gwałtownej modernizacji połączony z westernizacją, zapoczątkowany przez pierwszego władcę następnej dynastii: Pahlawich. Reza Chan doszedł do władzy w wyniku popieranego przez Wielką Brytanię[2] zamachu stanu 21 lutego 1921 roku, a w 1926 roku obwołał się szachem Iranu i przyjął tytuł Reza Szah.

Z transferem technologii rejestrujących, takich jak fotografia, fonograf czy film, wiązało się przejmowanie odróżniających i orientalizujących strategii przedstawieniowych, stosowanych na Zachodzie wobec szeroko rozumianego Wschodu. Postkolonialna koncepcja Edwarda Saida opisuje owe sposoby stereotypowego „wytwarzania" Orientu przez kulturalne i polityczne instytucje Zachodu[3]. W przypadku Iranu, kraju nigdy oficjalnie nieskolonizowanego, równie doniosłym procesem była auto-orientalizacja (*self-orientalizing*), termin stosowany przez Alego Bahdada do analizy kadżarskiej fotografii[4]. Pojęciem odnoszącym się do podobnego zjawiska jest „czynienie Obcym" lub „rozpatrywanie siebie w kategoriach Obcego" (*self-othering*), którym posługuje się Hamid Naficy, amerykański filmoznawca irańskiego pochodzenia specjalizujący się w historii kina irańskiego i kinematografii postkolonialnych[5]. Inaczej niż u Saida, podmiotem dokonującym orientalizacji był sam Wschód, reprezentujący siebie za pośrednictwem stereotypowych przedstawień zapożyczonych z Zachodu. Często doprowadzało to również do wytworzenia stereotypowych (okcydentalistycznych) przedstawień nowoczesności i nowoczesnego człowieka, służących Irańczykom do identyfikacji, autoreprezentacji i wytwarzania samoświadomości w ich dążeniu do modernizmu[6].

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku fotografii z końca XIX wieku, ukazujących Naseroddin Szaha i jego harem zgodnie ze schematami XIX-wiecznego europejskiego malarstwa, *Dziewczyna z Lorestanu* powiela orientalne spojrzenie znane z amerykańskiego kina niemego. O ile jednak w przypadku zdjęć wykonanych przez nadwornego kadżarskiego fotografa Antoina Sevruguina (1838–1933), lub przez samego monarchę, orientalizacja ma wymiar raczej nieświadomy, w przypadku filmu służyła celom propagandowym polityki Rezy Szaha Pahlawiego.

---

[1] Zob. N. Mottahedeh, *Collection and Recollection: On Studying the Early History of Motion Pictures in Iran*, [w:] *Early Cinema (Critical Concepts in Media and Cultural Studies)*, ed. R. Abel, London 2013, s. 85–86.

[2] Mimo iż Iran nie był wówczas państwem oficjalnie skolonizowanym, Wielka Brytania miała wpływ na sytuację w kraju, głównie za pośrednictwem Anglo-Persian Oil Company.

[3] E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 90–120.

[4] Zob. A. Behdad, *The Power-ful Art. Of Qajar Photography: Orientalism and (Self)--Orientalizing in Nineteenth Century Iran*, "Iranian Studies" 2001, Vol. 34, No. 1-4, s. 141–151.

[5] Zob. H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, Volume 1: *The Artisanal Era. 1897–1941*, Durham and London 2011, s. 71–139.

[6] Ibidem, s. 16.

Auto-orientalizująca fotografia Naseroddin Szaha

Od początku istnienia fotografii zauważono jej potencjał dokumentacyjny. Niemal od razu uczyniono ją instrumentem służącym do badania szeroko rozumianego Orientu. Bliski Wschód mógł być teraz lepiej poznany: sfotografowany, udokumentowany, skatalogowany. Doprowadziło to do paradoksalnej sytuacji, w której mówiąc o sobie i chcąc ukazać siebie w sposób nowoczesny, Irańczycy musieli odwoływać się do obrazów produkowanych przez Zachód (oferujących nowe, „obiektywne" spojrzenie). Jak uważa Hamid Naficy:

> Oznaczało to, iż Irańczycy byli zmuszeni spojrzeć wprost na siebie takich, jakimi widzieli ich inni, bez tradycyjnego irańskiego targowania się o rzeczywistość i jej sensy, bez zmieniających się z czasem interpretacji, co dla fotografii zdawało się mniej lub bardziej stałe, niezmienne i obiektywne. To, co Irańczycy zobaczyli w owych „realistycznych" obrazach, różniło się od ich aroganckich fantazji na temat własnej wyższości i często im przeczyło […]. Zaczęli poznawać się w sposób, w jaki Zachód ich znał lub projektował za pomocą swoich reprezentacyjnych praktyk: jako zacofanych, egzotycznych i tradycjonalnych; oraz zaczęli poznawać Zachód tak, jak Zachód projektował siebie: jako nowoczesny, pewny siebie i postępowy[7].

Pierwsze egzemplarze aparatów dagerotypowych zostały ofiarowane poprzednikowi Naseroddin Szaha, Muhammadowi Szahowi Kadżarowi przez europejskich monarchów: królową Wiktorię Hanowerską i cara Mikołaja I między rokiem 1839 i 1842. Jednak dopiero jego następca zainteresował się wynalazkiem, przez lata swych rządów uwieczniając członków rodziny królewskiej i harem oraz wykonując autoportrety. Zdjęcia zaczęły w końcu wypierać z dworu malarstwo, czego następstwem było utworzenie przez Naseroddin Szaha Instytutu Fotograficznego (*akkāschāne*) w Pałacu Golestan[8].

Jak dowodzi Ali Behdad, wraz z transferem technologii, jaką był aparat fotograficzny, przeniesione zostały również konwencje przedstawiania. Erotyzm i obrazy haremów konotujące egzotykę i wyuzdanie kobiet, tematy zdjęć z początku przeznaczonych na rynek europejski, stały się istotnym toposem fotografii osobistych Naseroddin Szaha. Źródłem tego motywu była niezwykle silna tradycja malarska, w której orientalne kobiety były przedmiotem ucisku bezlitosnych władców i obiektem voyeurystycznego pożądania oglądającego je Europejczyka. Podobnie Naseroddin Szah przejął sposób obrazowania monarchy jako orientalnego despoty i fotografował się w ten sposób w celach propagandowych: aby umocnić swój autorytet zarówno polityczny (*Naseroddin Szah na Pawim Tronie*), jak i seksualny (*Naseroddin Szah i jego harem*). Dla Alego Bahdada zdjęcia te są przykładem tego,

[7] Ibidem, s. 74.
[8] Zob. A. Behdad, op. cit., s. 145.

co można nazwać auto-orientalizacją, „przez co [rozumie on] praktykę widzenia i reprezentowania siebie jako europejskiego innego”[9].

Twórczość Antoina Sevruguina i fotografów europejskich pracujących dla władcy dostarczają innego rodzaju orientalizacji. Fotografie ruin Persepolis konotują orientalny motyw wizualny, w którym Wschód redukowany jest do wyjałowionych pozostałości po upadłych cywilizacjach[10]. Wybrakowany, a więc niegroźny, zacofany Iran wpisuje się w kolonialną relację władzy silniejszego (patrzącego) nad słabszym (oglądanym).

> Europejscy fotografowie, jak Sevruguin i Ernst Höltzer […], oferowali swojej europejskiej publiczności ogromne archiwum egzotycznych, malowniczych i erotycznych obrazów: derwiszy i innych etnicznych figur, scen bazarowych, ujęć „prymitywnego” wiejskiego życia, kobiet w tradycyjnych strojach, wyreżyserowanych obrazów lubieżnego świata haremu. Produkowane przede wszystkim na rynek europejski, zdjęcia te stworzyły fantazję, która wplątała je w kolonialną relację władzy[11].

Co do jednej kwestii nie można się z Behdadem zgodzić. O ile wąski wycinek twórczości Antoina Sevruguina rzeczywiście wpisuje się w paradygmat orientalizmu, o tyle jego bogaty dorobek, zachowany do naszych czasów z kilkukrotnie większej kolekcji, dowodzi zupełnie innego rodzaju zaangażowania fotografa w sprawy Iranu. Sam fakt uczestniczenia w europejskich wystawach i bycia na nich nagradzanym nie świadczy o dominującej pozycji czy poczuciu wyższości wobec fotografowanego obiektu. Szczególnie, że Behdad myli się, nazywając Sevruguina europejskim fotografem. Artysta urodził się w rosyjskiej ambasadzie w Teheranie jako syn rosyjskiego dyplomaty ormiańskiego pochodzenia. Pod wpływem perturbacji rodzinnych[12] jego stosunek do Rosji był jednoznacznie negatywny. Miało to swoje konsekwencje podczas Rewolucji Konstytucyjnej (1906–1911), kiedy wojska Muhammada Ali Szaha, któremu sprzyjała Rosja, zbombardowały domy konstytucjonalistów i ich sympatyków. Choć Sevruguinowi udało się schronić w ambasadzie Wielkiej Brytanii, większość jego zdjęć została zniszczona. Resztę zarekwirował kilka lat później Reza Szah Pahlawi.

Antoin Sevruguin dzieli tę samą płynną tożsamość narodową co inni bliskowschodni fotografowie ormiańskiego pochodzenia w tamtym okresie: Jessaji Garabedian czy Garabed Krikorian. Według Aphrodite Désirée Navab tożsamość artysty wyłaniająca się z fotografii Sevruguina nie może być określona jako zachodnia czy irańska, ale raczej jako procesualna[13]. Umieszczając samego siebie

[9] Ibidem, s. 148.

[10] Ibidem, s. 150.

[11] Ibidem, s. 144.

[12] Zob. A. D. Navab, *To Be or Not To Be an Orientalist? The Ambiwalent Art. Of Antoin Sevruguin*, “Iranian Studies” 2002, Vol. 35, No. 1–3, s. 118–119.

[13] Ibidem, s. 132.

w fotografiach z podróży po Iranie i stosując inne, mniej lub bardziej aluzyjne, wizualne „podpisy", zgłaszał akces do kultury i historii, z którą się utożsamiał. Pokaźna twórczość Sevruguina, rozpatrywana *en mass*, pozostaje ambiwalentna: zdradza jednocześnie orientalizujące zapędy, jak i osobisty, artystycznie niezależny charakter.

Pierwsze pokazy filmowe w Iranie

Kino było furtką do modernizmu, którego wizerunkami Irańczycy zostali przytłoczeni w pierwszych latach XX wieku. Zanim pojawiły się filmy sprowadzane z zagranicy, istniało i funkcjonowało na szeroką skalę narzędzie antycypujące kino – *szahr-e farang* (dosł. „europejskie miasto", lokalna odmiana fotoplastykonu), którego egzemplarz można dziś zobaczyć w Muzeum Kina w Teheranie. Urządzenie służyło do oglądania (i podziwiania) przez specjalne okulary podświetlonych zdjęć zachodnich miast. XIX-wieczna skopofilia napędzała powstawanie wynalazków znajdujących zastosowanie komercyjne. W krajach takich jak Iran miały one ponadto wartość ideologiczną: ukazywały świat niedostępny nie tylko geograficznie, ale poniekąd odległy w czasie. Zurbanizowana Europa wydawała się futurystyczną wizją i pogłębiała wrażenie zacofania.

Pod koniec epoki kadżarskiej w Iranie oglądano jedynie filmy sprowadzane z Zachodu, głównie przez wytwórnię Pathé. Afisze zapraszały (głównie mężczyzn) do powstających w coraz większej liczbie kin i kawiarni w Teheranie, początkowo do obejrzenia samego kinematografu. Dla miejsc pokazów funkcjonowały różne nazwy: *sinamā*, *akkāschāne*, *tamāszāchāne*, *te'ātr-e dżadid*[14]. Widzów kuszono nowymi tytułami, wyświetlanymi czasem na krótko po ich premierze w Europie i Stanach Zjednoczonych, począwszy od pierwszych regularnych publicznych pokazów w 1908 roku (próba otwarcia kina przez Mirzę Ebrahim Chana Sahhafbasziego w 1904 roku spotkała się z ostrym sprzeciwem establishmentu religijnego). Do 1908 roku oglądanie filmów zarezerwowane było dla kadżarskiego dworu. Pierwszy publiczny pokaz przeznaczony dla kobiet odbył się dopiero w 1916 roku w kinie Chorszid[15]. Produkcja ograniczała się do kronik filmowych ukazujących podróże Mazzafaroddina Szaha (1853–1907) kręcone przez nadwornego operatora Mirzę Ebrahim Chana Akkasbasziego (1874–1915, przydomek odnosił się do kina: *akkās*, per. 'fotograf', 'operator').

[14] Zob. A. Baharlu, *Ruzszomār-e sinamā-je Irān az āghāz tā engherāz-e ghādżārie*, Teheran 1389 (2010), s. 78–86.

[15] Zob. N. Mottahedeh, op. cit., s. 94.

Początki irańskiego kina

Pierwszy film nakręcony w Iranie, *Abi i Rabi* (*Ābi wa Rabi*, 1931, reż. Ovanes Ohanian), był niemą, slapsticową komedią wzorowaną na podobnych produkcjach zachodnich: *Fyrtårnet og Bivognen* (bardziej znana pod tytułem *Pat i Patachon* duńska seria filmów kręconych między 1921 a 1940 rokiem) czy *Flip i Flap* (*Laurel and Hardy*, 1927–1950). Abi (Muhammad Chan Zarabi) i Rabi (Ghalamali Chan Sohrabifard) byli parą przyjaciół obdarzonych groteskowo kontrastującą fizjonomią i przeżywających razem nieprawdopodobne przygody. Film nie przetrwał do dzisiaj, jednak na podstawie zachowanych relacji można wysnuć wniosek o terapeutycznej roli, jaką odgrywał obraz Ohaniana. Tłem dla wydarzeń był Teheran, który ukazano jako prężnie rozwijające się miasto, gdzie stare budynki zastępowane są nowoczesnymi budowlami. Akcent położony na miejskość i modernizację doskonale współbrzmiał z polityką Rezy Szaha i podobnie jak *Dziewczyna z Lorestanu* wpisywał się w jego propagandę. Wieś, tradycyjny ubiór i religia zostały uznane za wsteczne i orientalne, podczas gdy samochody, konserwatoria muzyczne czy kino były synonimem rozwoju. „Jak można zauważyć na zachowanych fotografiach, byli [Abi i Rabi] ubrani zgodnie z zachodnimi standardami i zaczęli być postrzegani jako symbol nowego Iranu”[16].

Drugi film Ohaniana, *Pan Hadżi, aktor kinowy* (*Hādżi āghā, aktur-e sinemā*, 1933), pełnił rolę nie tyle terapeutyczną, co dydaktyczną i legitymizującą kino. Tytułowy Hadżi jest typem religijnego tradycjonalisty i nie znosi kina. Córka Hadżiego oraz jej narzeczony uczą się zawodu u reżysera filmowego, któremu brakuje pomysłu na scenariusz. Postanawiają zarejestrować działania Hadżiego, gdy ten poszukuje złodzieja swojego drogiego zegarka. Gdy następnie pokazują mu zarejestrowany materiał, Hadżi, zdobywszy uznanie jako aktor, daje się przekonać do kina: „To prawda, że kino jest jednym z najważniejszych narzędzi wzmacniania i uzdrawiania moralności publicznej, bowiem i ja zostałem dzięki niemu uleczony. Od dzisiaj będę poświęcał wszystkie moje siły umysłowe temu przemysłowi” – deklaruje na końcu Hadżi. Próbując uzgodnić tradycję z nowoczesnością, Ohanian skazał tytułowego bohatera na wyobcowanie, dopóki ten nie zaakceptuje nowego stylu życia reprezentowanego przez kino. Jak zauważa Hamid Reza Sadr:

> Nawet tytuł zawiera celowy konflikt. Termin „hadżi” odsyła do wiernego, który odbył pielgrzymkę do Mekki; „kino” i „aktor” to wyrazy zapożyczone z angielskiego i odsyłające do nowoczesności. Tytuł implikuje ich zgodność w czasach, kiedy siły religijne organizowały opór przeciwko demoralizującemu wpływowi kina. *Pan Hadżi* udzielał legitymizacji kinu i jego zachodnim korzeniom[17].

[16] H. R. Sadr, *Iranian Cinema. A Political History*, New York 2006, s. 15.
[17] Ibidem, s. 26.

Przed premierą *Dziewczyny z Lorestanu* wyprodukowano w Iranie jeszcze tylko jeden pełnometrażowy film fabularny, który jednak się nie zachował. *Zemsta brata* (*Enteghām-e barādar*, 1932, reż. Ebrahim Maradi) opowiadała historię sporu dwóch braci o kobietę[18]. Motyw zemsty stanie się po II wojnie światowej popularny w irańskim kinie rozrywkowym.

Dziewczyna z Lorestanu

Abdol-Hossein Sepanta, twórca *Dziewczyny z Lorestanu*, miał szansę zostać nestorem irańskiej kinematografii. Przyszedł na świat w Teheranie jako Abdol-Hossein Szirazi. Jego ojciec był tłumaczem na dworze kadżarskim, matka, również wykształcona, pochodziła z szanowanej rodziny z Szirazu. Zdobywszy edukację udał się do Indii, by badać zaratusztriańskie święte księgi wśród społeczności Parsów[19]. Pracował w Bombaju dla Dinszaha Iraniego Salistera, który zaproponował mu zmianę nazwiska na Sepanta (słowo nawiązuje do zaratusztriańskiej triady dobrych myśli, uczynków i słów, *se pandār*). Nie zdradzał zainteresowania realizowaniem filmów do dnia, kiedy jego przełożony zaprowadził go do siedziby Imperial Film Company. Poznał tam producenta Ardaszira Iraniego, również Parsa. Imperial nie był dużą wytwórnią, jednak Irani cieszył się uznaniem w Indiach jako reżyser pierwszego indyjskiego filmu dźwiękowego *Piękno świata* (*Alam Ara*, 1931). Sepanta przekonał go do wyprodukowania filmu perskojęzycznego z perspektywą dystrybucji w Iranie. Irani przyjął go do wytwórni jako swojego ucznia i podjął się reżyserowania *Dziewczyny z Lorestanu*, do której scenariusz napisał Irańczyk.

Znajomość współczesnego perskiego wśród Parsów była raczej znikoma i skompletowanie zespołu aktorów okazało się wyzwaniem. W filmie wszyscy mówią z silnym hinduskim akcentem, pomijając Sepantę (odtwórcę głównej roli męskiej, w dodatku dubbingującego kilku innych bohaterów) i postać tytułową, w którą wcieliła się Rouhangiz Samineżad, niezwiązana profesjonalnie z przemysłem filmowym. Była żoną jednego z pracowników studia Imperial, pochodziła z Kermanu i również mówiła z akcentem, tyle że kermańskim.

Film ukazuje historię miłosną Dżafara i Golnar, a akcja rozgrywa się w Iranie przed zamachem stanu w 1921 roku. Golnar jest dziewczyną z bogatej i szanowanej rodziny porwaną jeszcze jako dziecko przez Lurów. Wobec niepokojów związanych z napadającym na karawany plemieniem Dżafar zostaje wysłany rzekomo jako ochroniarz pochodu, w rzeczywistości z misją spacyfikowania koczowników. W przydrożnym karawanseraju poznaje Golnar, tańczącą dla gości w *ghahwe chāne* (dosł. dom kawy). Jednocześnie Gholi Chan, przywódca Lurów, orientuje się, że porwana kilka lat temu dziewczyna jest już na tyle dojrzała,

[18] Zob. J. Omid, *Farhang-e filmhā-je sinamā-je Iran. Dżeld-e awwal. Az 1308 tā 1350*, Teheran 1377 (1998), s. 7.

[19] Zob. H. Naficy, op. cit., s. 71–139.

by mogła zostać jego nałożnicą. W tym samym czasie Dżafar rozkochuje w sobie Golnar, oferując jej wyjazd do Teheranu. Wyprowadza z jej pokoju lubieżnego szejka, który zakradł się z niecnymi zamiarami, i demaskuje właściciela karawanseraju, Ramzana, informatora Gholi Chana.

Karawana zostaje napadnięta wkrótce po wyruszeniu w drogę i tylko Dżafarowi udaje się wyjść cało z zasadzki Lurów. Bohater staje się jeńcem, ale dzięki podstępowi Golnar udaje im się razem uciec. W brawurowej walce Dżafar zwycięża, jednak w obawie przed zemstą para udaje się do Indii. Film zawiera zdjęcia Bombaju, stanowiące atrakcję dla irańskiej widowni w 1933 roku. Epilog ukazuje bohaterów żyjących na emigracji. Gdy w Iranie dochodzi do zamachu stanu, w wyniku którego rządy obejmuje Reza Szah, Dżafar i Golnar podejmują decyzję o wspólnym powrocie do ojczyzny, gdzie panuje już ład i koczownicy nie stanowią zagrożenia. Ostatnie ujęcie przedstawia ogromniejącą gwiazdę, w środku której pojawia się portret Rezy Szaha. Golnar mówi wtedy do Dżafara: „Widzę, jak gwiazda wyłania się z ciemności i wnet ogarnie swym blaskiem ten kraj". Nie zachowała się scena, w której Golnar i Dżafar odwiedzają siedzibę Imperial Film Company, brakuje też sceny przed napisami początkowymi. Ardaszir Irani miał w niej, zwracając się bezpośrednio do kamery, zapraszać na film oraz wychwalać szacha.

Ryc. 1. Abdol-Hossein Sepanta i Rouhangiz Samineżad jako Dżafar i Golnar

Kadr z filmu *Dziewczyna z Lorestanu*, reż. Abdol-Hossein Sepanta (1933)

Premiera odbyła się 20 listopada 1933 roku w kinie Majak, a *Dziewczyna z Lorestanu* okazała się wielkim sukcesem kasowym w Teheranie. W Sepah Cinema była pokazywana przez około 120 dni. Przy okazji popularność dzieła Sepanty, również dzięki niespotykanej dotąd na taką skalę akcji reklamowej, zapewnionej przez Iraniego, pogrążyła komercyjnie *Pana Hadżi* Ohaniana i doprowadziła jego nowo powołaną firmę produkcyjno-dystrybucyjną Pars Film do bankructwa[20]. Wspomnienia przytaczane przez Naficiego świadczą o ogromnej popularności *Dziewczyny z Lorestanu*, na którą widzowie chodzili nawet kilka razy[21]. Piosenki i dialogi były śpiewane na ulicach po wyjściu z kina. Słodki akcent Samineżad zrobił furorę, choć dla uwiarygodnienia opowieści Sepanta przy następnych filmach sprowadzał aktorów z Iranu. Irani założył w Teheranie oddział Imperial Film Company.

Rouhangiz Samineżad zagrała jeszcze w dwóch filmach Iraniego i Sepanty, który przy następnych projektach pełnił funkcję reżysera. Udała się do Iranu, jednak nie podzieliła losu Mary Fenton, Latify czy innych indyjskich gwiazd kina. Skazana na ostracyzm za paranie się tak niemoralną profesją jak aktorstwo filmowe nigdy nie powróciła przed kamerę.

Self-othering i nacjonalizm

W *Dziewczynie z Lorestanu* współistnieją ze sobą orientalny dyskurs i nacjonalizm. Polityka modernizacji Rezy Szaha, choć nie miała bezpośredniego wpływu na film, odcisnęła na nim swe piętno. Sepanta był zwolennikiem modernizacji, co w jego przypadku wiązało się z poparciem dla Rezy Szaha i graniczącą z idolatrią fascynacją Pahlawim. Film miał podtytuł: *Iran wczorajszy, Iran dzisiejszy* (*Irān-e diruz wa Irān-e emruz*), który rzekomo został nakazany przez cenzurę, aby dzieło mogło w ogóle zostać wyświetlone w Iranie[22]. Istniały też napisy objaśniające widzom, iż akcja filmu ukazuje okres, gdy południowe i zachodnie rejony kraju znajdowały się pod rządami lokalnych plemion[23]. Celem takiej strategii było zepchnięcie do przeszłości i alienacja wszelkich objawów „wstecznictwa" oraz dowartościowanie władzy centralnej jako elementu nowoczesnego. Przypomina to zabieg wprowadzony przy okazji wyświetlania w 1969 roku słynnego filmu *Krowa* Dariusza Mehrdżuja. Tam również cenzura nakazała umieszczenie na początku planszy informującej, iż akcja filmu rozgrywa się przed panowaniem dynastii Pahlawich. W odróżnieniu od Mehrdżuja, Sepanta dokonał tych zabiegów

[20] Zob. A. Baharlou, *Tārich-e tahlili-je sad sāl-e sinamā-je Irān*, ed. A. Baharlou, Teheran 1379 (2000), s. 49.

[21] Zob. H. Naficy, op. cit., s. 237–240.

[22] Zob. A. Baharlou, op. cit., s. 50.

[23] „Ghabl az doure-je Pahlawi, dar doure'i ke nawāhi-je dżonub wa maghreb-e Irān dar taht-e nofuz-e illāt wa aszājer-e mochtalef bud".

dobrowolnie, zafascynowany wizją modernizacji i podatny na wszechobecną propagandę irańskiego rządu. Ponadto, twórcy zależało na wywołaniu u Parsów, również będących widzami dzieła, poza uczuciem wzruszającej nostalgii także dumy z wkroczenia ich historycznej ojczyzny na ścieżkę postępu[24].

Z kolei warstwa wizualna filmu stanowi przykład auto-orientalizacji *par excellence*. Grając Dżafara, Sepanta ubrany jest niczym podróżnik z orientalizujących filmów z epoki kina niemego i klasycznego, z wyjątkiem noszonej z dumą pahlawijskiej czapki. Gdy bohater przebiera się za członka karawany, do złudzenia przypomina Rudolpha Valentino z *Szejka* (*The Sheik*, 1921, reż. George Melford) i *Syna Szejka* (*The Son of the Sheik*, 1926, reż. George Fitzmaurice), wpisując się w rozpowszechniony w kulturze wizualnej wizerunek Beduina jako prototypowej figury człowieka Wschodu. Strategia ta, poza swoim podobieństwem do kolonialnego dyskursu, oferowała mocną podporę ideologiczną dla polityki Pahlawiego. Okres poprzedzający premierę *Dziewczyny z Lorestanu* obfitował w konflikty zbrojne pomiędzy władzą centralną a plemionami pod wodzą chanów. Szczególnie w okresie eksploatacji złóż ropy przez Anglo-Persian Oil Company plemiona te zyskały praktycznie całkowitą niezależność od władzy monarszej. Wobec słabości Kadżarów Brytyjczycy często wybierali prowadzenie interesów bezpośrednio z chanami. Celem Rezy Szaha było nie tylko zbudowanie autorytetu władzy centralnej i poprawa ściągalności podatków, ale również przestawienie kraju na nowy model produkcji, czemu służyć miało przymusowe i niejednokrotnie brutalne osiedlanie koczowników[25].

Film, redukując folklor do bandy brodatych mężczyzn w turbanach, waloryzuje pozytywnie wszystko, co miejskie i nowoczesne. Ikonograficznie i fabularnie zestawione są ze sobą lubieżność, prymitywizm i agresja Lurów oraz bohaterstwo, szlachetność i wykształcenie umundurowanego Dżafara. Jak twierdzi Sadr: „*Dziewczyna z Lorestanu* spogląda na swoje postaci z nowoczesnej, zurbanizowanej perspektywy, ignorując etniczny, religijny i narodowy kontekst"[26]. Dżafar proponuje Golnar podróż do Teheranu. Dziewczyna początkowo waha się, jednak przystaje na propozycję. Centrum, stolica oferują bezpieczeństwo i dobrobyt, jednak na czasy pokoju i harmonii przyjdzie im jeszcze poczekać. Bohaterowie nie są w pełni wolni od opresji, bowiem akcja rozgrywa się przed przejęciem rządów przez Pahlawiego, którego nadejście jest w filmie wielokrotnie przepowiadane. Uciekając z Iranu osiedlają się w Bombaju, gdzie w jednej ze scen, w mieszkaniu urządzonym na zachodnią modłę, ubrana w suknię Golnar gra na pianinie, na którym stoi marmurowe popiersie. *Mise-en-scène* tego fragmentu ukazuje stereotypowe atrybuty modernizacji: zachodni instrument, wystrój pokoju, stroje.

[24] Zob. M. Mehrabi, *Tārich-e sinamā-je Irān. Az aghāz tā sāl-e 1357*, Teheren 1395 (2016), s. 41.

[25] Zob. *Historia Iranu*, red. A. Krasnowolska, Wrocław 2010, s. 819–821.

[26] Zob. H. R. Sadr, op. cit., s. 29.

Podobnie za przykład do naśladowania podawany jest w filmie akt posłuszeństwa wobec autorytetu władzy. Przebywający w karawanseraju Dżafar legitymuje się, czym zmusza swojego adwersarza do posłuszeństwa względem przedstawiciela państwowego. Urzędnik, wymarzony bohater auto-orientalizującej narracji, eksploruje dziki Wschód, niosąc z sobą misję cywilizacyjną. Sadr odnosi warstwę wizualną filmu do dyskursu kolonialnego:

> Metaforyczny portret niezurbanizowanego i nie-zachodniego, dziewiczo niewinnego lądu, wyczekującego dotknięcia przed kolonizatora, to dominujący kolonialny obraz. W podobny sposób portret obszarów Trzeciego Świata jako nierozwiniętych jest wspomagany przez topograficzny redukcjonizm, na przykład redukcję Orientu do pustyni i, metaforycznie, do jałowości. Pustynia, do której odnoszą się w dialogach i warstwie wizualnej orientalistyczne filmy, w *Dziewczynie z Lorestanu* ukazana jest jako esencjalnie niezmienny motyw[27].

Nacjonalizm filmu jest na tyle silny, że momentami cierpi na tym melodramatyczna konwencja. Schwytany przez Lurów i szantażowany Dżafar mówi, że jest w stanie poświęcić sto takich kobiet jak Golnar dla swojego kraju. Z drugiej strony, gdy Gholi Chan każe mu ją zabić, obiecując, że w zamian go uwolni, Dżafar odrzuca broń. Bohater odpowiada, że kobietom należy się szacunek i nie wolno stosować wobec nich przemocy (stawia się tu w opozycji do złego Gholi Chana, który we wcześniejszej scenie bije Golnar). Bohaterka z kolei jest gotowa umrzeć za Dżafara i kraj, którzy są z jej perspektywy tym samym. Momentem tyle nadprzyrodzonym i profetycznym, co jawnie już propagandowym, jest pojawienie się w jednej ze scen filmu lewitującego na chmurce portretu Rezy Szacha, przyszłego zbawcy kraju.

Homi Bhabha określił pracę dyskursu kolonialnego jako wieczne utrwalanie różnicy[28]. W istocie teksty te eksponują napięcie pomiędzy tym, co znane i tajemnicze, swojskie i obce. Z tego powodu postacie stanowiące obiekt pożądania niosą w sobie wyraźną dwuznaczność. Golnar, mimo iż tańczy przed tłumem zepsutych moralnie Lurów, nie przynależy do nich. Opowiada Dżafarowi o porwaniu jej z zamożnej, wykształconej rodziny. Ta sama podwójność charakteryzuje inne filmy, na których Sepanta się wzorował. Ostateczną legitymizacją miłości Lady Diany Mayo (Agnes Ayres) do Ahmeda Bena Hasana (Rudolph Valentino) w *Szejku* jest rozpoznanie herszta jako w gruncie rzeczy nie-Obcego. Diana zauważa „nienaturalnie jak na Araba duże dłonie" szejka i dowiaduje się, że jest on synem Brytyjczyka i Hiszpanki. W *Synu Szejka* ta proweniencja została przypomniana przez planszę z napisem: „Szejk – urodzony w Anglii, wychowany na Saharze, niepodważalny władca na tym morzu piasków". Ahmed Ben Hasan stanowi tu wzór do utożsamienia dla zachodniego widza w epoce kolonializmu: jest niczym zwierzchnik, europejski „pan i władca" na Wschodzie.

---

[27] Zob. ibidem, s. 31.

[28] Zob. H. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 57–62.

Ryc. 2. Golnar w pojedynkę pokonuje napastnika

Kadr z filmu *Dziewczyna z Lorestanu*,
reż. Abdol-Hossein Sepanta (1933)

Niemniej jednak film Sepanty pozostaje przełomowym dziełem irańskiej kinematografii. „Kolejni krytycy zaznaczali wagę nie tylko samodzielnego reprezentowania się [przez irańskich twórców], ale również pozytywistycznego narodowego projektu, nawet wtedy lub szczególnie wtedy, gdy owe reprezentacje i projekcje przekraczały rzeczywistość lub były orientalistyczne”[29]. Reakcje teherańskiej publiczności były wyłącznie pozytywne, a widzowie byli skłonni wybaczyć nawet techniczne niedociągnięcia (za które przed premierą osobiście przepraszał publiczność Ardaszir Irani)[30]. Wyjątkowy sukces *Dziewczyny z Lorestanu* był spowodowany przede wszystkim musicalową formułą przeniesioną przez Iraniego z kina indyjskiego. Filmy te, jak również późniejsze produkcje bollywoodzkie, zawdzięczają swoją specyfikę teatrowi tworzonemu przez społeczność Parsów, z których wywodził się Ardaszir Irani[31].

[29] Zob. H. Naficy, op. cit., s. 239.

[30] Zob. A. Baharlou, op. cit., s. 50.

[31] Zob. U. Woźniakowska, *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009.

Sepanta zrealizował jeszcze tylko dwa filmy w Imperial Film Company: *Ferdousi* (*Ferdousi*) i *Szirin i Farhad* (*Szirin va Farhad*), obydwa w 1934 roku. Pierwszy otrzymał nawet wsparcie finansowe irańskiego Ministerstwa Edukacji, jednak za cenę poprawek, jakich musiał dokonać autor, chcąc wyświetlić film w Iranie[32]. Szachowi nie spodobało się ukazanie w niekorzystnym świetle sułtana Mahmuda z Ghazny, mecenasa słynnego poety Ferdousiego, żyjącego w X wieku. Film został wyświetlony podczas uroczystości na cześć wielkiego poety, później także w komercyjnych kinach, ale nie spotkał się z entuzjazmem widzów.

Miejsce Rouhangiz Samineżad zajęła aktorka ucząca się fachu pod okiem Ovanesa Ohaniana, Fachrol Zaman Dżabal Vaziri. Występowała w duecie z Sepantą do końca jego kariery, czyli jeszcze w dwóch filmach: *Czarnych oczach* (*Czeszmhāye siāh*, 1936) zrealizowanych w wytwórni Shree Krishna Film Company oraz *Leili i Madżnunie* (*Leilā wa Madżnun*, 1937) od East India Film Company. Mimo dużej swobody, jaką zapewniali mu producenci, a także z powodu ambicji ożywienia irańskiego przemysłu rozrywkowego Sepanta zdecydował się na powrót. Dopiero po przybyciu do kraju po latach spędzonych w Indiach pozbył się złudzeń co do rządów Rezy Szaha. Nie posiadając funduszy na opłacenie łapówek dla urzędników, reżyser zmuszony był w końcu oddać kopię swojego ostatniego filmu za bezcen. Bez odpowiedniej promocji *Leila i Madżnun* nie zdobył popularności.

W ten sposób skończyła się kariera Abdol-Hoseina Sepanty. Osiedlił się w Isfahanie i został zatrudniony w zakładzie włókienniczym[33]. Nie znalazł zajęcia w przeżywającym głęboki kryzys irańskim „przemyśle" filmowym, który nie wydał na świat żadnego filmu aż do 1948 roku.

Podsumowanie

Moment historyczny, w którym Irańczycy zetknęli się z kinem, był tłem dla ekspansji nowych idei i odzwierciedlających je technologii. Zachodnia kultura wizualna dostarczała wizerunki Innego będące gotowym wzorcem w procesie auto-orientalizacji dokonywanej przez osoby uchodzące za postępowe. Obraz „ja" dostarczany przez importowane filmy nie różnił się od pierwszych prób autoreprezentacji i nie próbował przezwyciężyć kolonialnej opozycji: zachodni, cywilizowany – wschodni, zacofany. W fotografiach z tamtego czasu częściej przeglądały się malarskie wzorce niż rzeczywistość. Niemniej jednak fascynacja Wschodem, z jego haremami, pustynią i ruinami, niosła z sobą pretensje do głębokiego realizmu. Said zwraca uwagę na „urzeczywistniający" charakter orientalistycznych przedstawień: „ten rodzaj języka, myśli i wizji, który nazywam bardzo ogólnie orientalizmem, jest formą radykalnego realizmu; każdy, kto korzysta z orientalizmu […] określi, nazwie, wskaże i ustali, o czym mówi, za pomocą słowa lub zdania, które albo dąży do rzeczywistości,

[32] Zob. H. Naficy, op. cit., s. 240–241.
[33] Ibidem, s. 244.

albo prościej, jest rzeczywistością"[34]. Zjawisko auto-orientalizacji stanowi być może przykład Baudrillardowskiej koncepcji hiperrzeczywistości, w której w dodatku dominująca reprezentacja staje się modelem auto-reprezentacji. Tym samym wizerunek Innego zostaje przejęty, zaaprobowany i użyty do egzorcyzmowania niepożądanych elementów własnej tożsamości.

Dziewczyna z Lorestanu operuje wywiedzioną z orientalizmu wizualną metaforą w służbie polityki modernizacyjnej Rezy Szaha. Uruchamia przy tym procesy wypierające ów wizerunek w sferę historycznego dystansu. Jednocześnie konwencja filmu pozostaje w całości zapożyczona z kina indyjskiego i amerykańskiego. Sytuacji tej nie zmienia fakt, że tytułowa bohaterka jest momentami postacią aktywną i samodzielną. Zaatakowana przez szejka, nie czekając na ratunek z opresji, pokonuje go. Kiedy Dżafar wchodzi do jej komnaty, musi najpierw bronić szejka przed wściekłością dziewczyny. Gdy Gholi Chan więzi bohatera, Golnar wykazuje się inicjatywą, uwalnia i pociesza ukochanego. Tego rodzaju połowiczny feminizm bohaterki był zgodny z postulowaną zmianą pozycji kobiet w irańskim społeczeństwie, pozostającą tylko jednym z haseł powierzchownej modernizacji.

Na osobną wzmiankę zasługuje film dokumentalny nakręcony w Iranie zaledwie kilka lat przed premierą *Dziewczyny z Lorestanu* przez Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka. *Grass* (1925) podejmuje temat koczowników, w tym Lurów, i ich zmagań z naturą podczas zmiany obozowiska. Mimo tak wczesnej daty powstania orientalizm filmu jest co najmniej dyskusyjny, przez co stanowi ciekawy kontekst dla *Dziewczyny z Lorestanu*. Ten amerykański dokument pełen jest szacunku i podziwu dla trudów plemiennego życia, stanowiąc zarazem niepowtarzalne historyczne świadectwo koczownictwa.

Na koniec warto wspomnieć o wydarzeniu będącym, obok wyjątkowej w swoim rodzaju twórczości Antoina Sevruguina, ambiwalentnym przykładem auto-orientalizacji. W grudniu 1926 roku, kilka lat po międzynarodowym sukcesie *Nietolerancji* (*Intolerance*, 1916, reż. David Wark Griffith), został wyświetlony w Teheranie segment tego czteroczęściowego epickiego dzieła. W oryginale nosił tytuł: *Upadek Babilonu* (*The Fall of Babylon*), to jednak konotowało zawartą w filmie empatię dla Babilończyków. Stąd też tytuł zmieniono na *Podbój Babilonu* (*The Conquest of Babylon*) i ukazano go jako zapis chwalebnego zwycięstwa Cyrusa nad Babilończykami[35]. Irańczycy zobaczyli swój naród w takim *entourage'u*, w jakim chciał ich zobaczyć David Wark Griffith. Zawłaszczyli jednak jego film, by służył nostalgicznej tęsknocie za dawną hegemonią.

Kwestia irańskiej tożsamości narodowej w obliczu modernizmu stała się dla tej kinematografii niezwykle istotna w latach siedemdziesiątych, po odrodzeniu się rodzimego przemysłu filmowego. Nowy nurt został brutalnie przerwany przez rewolucję islamską w 1979 roku, jednak odrodził się pod koniec lat osiemdziesiątych,

[34] E. Said, op. cit., s. 120.
[35] Zob. H. Naficy, op. cit., s. 177–178; H. R. Sadr, op. cit., s. 14.

rozsławiając irańskie kino, a także szczególną wrażliwość irańskiego społeczeństwa. Dzieła te, znane pod nazwa irańskiej Nowej Fali, mówiły już własnym, niezapośredniczonym językiem sztuki.

The Lor Girl. The First Iranian Talkie and the Auto-orientalizing of Iranian Culture at the Beginning of the 20th Century

Abstract

The emergence of camera and cinematograph in today's Iran coincided with a profound transition in Iranian cognizance. The most striking one, rendered even more vivid by visual technology, was the opposition between progress of western culture and Iran's underdevelopment. It was at this time, when the reinterpretation of national identity as a result of cultural backwardness unfolded in Iranian establishment. In this period Reza Khan took over, launching a new dynasty in Iran's history: the Pahlavi. He set a new agenda, aimed in modernization, secularization, nationalization and centralization of power.

The Lor Girl premiered in 1933, a few years after Reza Chan's *coup d'état* and his coronation. The work of Abdol-Hossein Sepanta met with unprecedented popularity among Iranians, leading to its commercial success. With his movie Sepanta also pronounced his deep faith in modernizing politics of Reza Shah. While being a classic melodrama, as well as a work of propaganda, *The Lor Girl* is still an interesting example, regarding its *auto-orientalizing* narrative. The film's plot consciously creates the image of backward, tribal Iran, as opposed to the modern Pahlavi's state, which eventually prevails. Taking these into account, *The Lor Girl* sets a peculiar example of how Iranians appropriated the strategy, elaborated by Edward Said in relation to colonial cultures.

Keywords

Iran, Sound Film, Early Cinema, Colonialism, Orientalism, Pahlavi, Middle East

Bibliografia

1. Baharlu A., *Ruzszomār-e sinamā-je Irān az āghāz tā engherāz-e ghādżārie*, Teheran 1389 (2010).
2. Baharlou A., *Tārich-e tahlili-je sad sāl-e sinamā-je Irān*, ed. A. Baharlou, Teheran 1379 (2000).
3. Behdad A., *The Power-ful Art. of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth Century Iran*, "Iranian Studies" 2001, Vol. 34, No. 1-4.
4. Bhabha H., *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
5. *Historia Iranu*, red. A. Krasnowolska, Wrocław 2010.
6. Mehrabi M., *Tārich-e sinamā-je Irān. Az āghaz tā sāl-e 1358*, Teheran 1395 (2016).
7. Mottahedeh N., *Collection and Recollection: On Studying the Early History of Motion Pictures in Iran*, [w:] *Early Cinema (Critical Concepts in Media and Cultural Studies)*, ed. R. Abel, London 2013.

8. Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema*, Volume 1: *The Artisanal Era. 1897–1941*, Duke University Press 2011.
9. Navab A. D., *To Be or Not To Be an Orientalist? The Ambiwalent Art. Of Antoin Sevruguin*, "Iranian Studies" 2002, Vol. 35, No. 1-3.
10. Omid J., *Farhang-e filmhā-je sinamā-je Iran. Dżeld-e awwal. Az 1308 tā 1350*, Teheran 1377 (1998).
11. Sadr H. R., *Iranian Cinema. A Political History*, I.B. Tauris 2006.
12. Said E., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
13. Woźniakowska U., *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, [w:] *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009.

Film

Sepanta A.-H. (reż.), *Dziewczyna z Lorestanu* (*Dochtar-e Lor*), 1933.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 101–114
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.06

Katarzyna Kurowska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
e-mail: kurowskak92@gmail.com

Mentalność wsi w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku

Streszczenie

Artykuł stanowi przegląd polskiego malarstwa rodzajowego z drugiej połowy XIX wieku, które przedstawia życie codzienne na wsi, uwarunkowane czasem agrarnym i liturgicznym. Materiał ten jest dla autorki podstawą do scharakteryzowania niejednoznacznej mentalności chłopskiej, którą cechują krańcowości. Z jednej strony jest to ciężka praca na roli, z drugiej – zabawy i pijaństwo w karczmie, a z trzeciej – gorliwa pobożność, przejawiająca się stawianiem przydrożnych kapliczek i bogatymi rytuałami religijnymi odprawianymi przy okazji rozmaitych świąt oraz ważnych wydarzeń rodzinnych, jak śluby czy pogrzeby.

Słowa kluczowe

wieś, malarstwo polskie, XIX wiek, codzienność, rytuały, zabawy, pijaństwo, religia, praca

Wprowadzenie

Zainteresowanie sprawami wsi, obyczajami i codziennym życiem jej społeczeństwa w polskim malarstwie sięga końca XVIII wieku. Do początków wieku XX nieodłącznym elementem przedstawień malarskich wsi były tematy narodowe, które miały charakter patriotyczny i w swoisty sposób komentowały sytuację społeczną[1]. Pierwszym malarzem rozwijającym w Polsce tematy wiejskie i oddającym w sztuce

[1] Zob. H. Cękalska-Zborowska, *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Włocławek 1969, s. 5.

życie codzienne był artysta francuskiego pochodzenia Jan Piotr Norblin[2]. Od niego wypadałoby zacząć analizę malarstwa wiejskiego, w tej pracy skupię się jednak na rodzimych malarzach i przedstawieniach zwyczajów polskiej wsi z drugiej połowy XIX wieku. Dlaczego właśnie z tego okresu? Otóż romantyczne malarstwo i grafika, jak słusznie zauważył Józef Burszta, głównie odtwarzały wydarzenia historyczne, kształtujące losy kraju. Kryły się za tym wartości patriotyczne. Sprawy życia wiejskiego były problemem drobnym i ubocznym[3], dlatego w pierwszej połowie wieku powstało stosunkowo niewiele obrazów o tej tematyce.

Przedstawiając obraz dawnej polskiej wsi, należy zwrócić uwagę na to, że życie chłopów toczyło się w ścisłej zgodzie z cyklem agrarnym i liturgicznym. Te dwie sekwencje czasowe wyznaczały rytm pracy, regulowały okresy świętowania i wypoczynku. Mówiąc o życiu na wsi, nasuwają się skojarzenia z ziemią i ciężką pracą, religijnością i wiarą w przesądy oraz – patrząc przez pryzmat mitu „wsi kolorowej" – z zabawami tanecznymi w karczmie. W sparafrazowanych przez Józefa Bursztę słowach Stanisława Hupki zostały już uwydatnione pewne skrajności:

> Zbiorowe zaś życie chłopskie obracało się w dwóch krańcowościach; z jednej strony w całkowitym zatraceniu się w zabawie i wesołości w upadającej atmosferze karczmy przy dźwiękach wiejskiej muzyki i ulubionym tańcu i śpiewie. Z drugiej w całkowitym oddaniu się ciężkiej pracy[4].

Praca i karczma nie są bynajmniej jedynymi takimi krańcowościami. W tym opracowaniu próbuję pokazać, jak bawiący się do upadłego i upijający się lud wiejski jest równocześnie wierzącą i praktykującą społecznością, która stawia kapliczki i krzyże przy każdej niemal drodze na znak swojej pobożności[5].

Zabawa, pijaństwo oraz sądy, czyli rola karczmy wiejskiej

Karczma wiejska od wieków odgrywała ważną rolę w wydarzeniach społeczno-gospodarczych wsi[6]. Była nie tylko miejscem spożywania różnych trunków, ale także instytucją kulturalną[7]. Tu docierały wszystkie plotki i wieści o mieszkańcach, tu rozwiązywały się (częstokroć w upojeniu alkoholowym) drobne konflikty

---

[2] Zob. ibidem, s. 18.

[3] Zob. J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985, s. 178.

[4] Idem, *Społeczeństwo i karczma. Propinacja, karczma i sprawa alkoholizmu w społeczeństwie polskim XIX wieku*, Warszawa 1951, s. 171.

[5] Zob. D. Olszewski, *Religijność wsi kieleckiej w XIX wieku. Wstępna interpretacja źródeł*, [w:] *Dwór – wieś – plebania na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. M. Piątkowska, Kielce 2003, s. 154.

[6] Zob. J. Burszta, *Wieś i karczma. Rola karczmy w życiu wsi pańszczyźnianej*, Warszawa 1950, s. 10.

[7] Zob. ibidem, s. 21.

między zwaśnionymi rodami i w końcu tu świętowano podczas ważnych wydarzeń rodzinnych i społecznych[8].

W przedstawieniach malarskich karczma jest ukazywana raczej jako miejsce rozrywki, w którym odpoczywa się od pracy. Miejsce o takim charakterze było częstym tematem i elementem kompozycji w twórczości Józefa Chełmońskiego. Wspólnym mianownikiem tych płócien jest sposób przedstawiania zabawy, która odbywa się na wolnym powietrzu, ludzie są skupieni wokół karczmy, a nie w jej wnętrzu. Celem takiego układu jest ukazanie bawiących się chłopów na tle pejzażu wiejskiego, w otoczeniu ziemi – ich miejsca pracy. Ziemia zajmuje co najmniej połowę obrazu. Linia horyzontu jest zwykle nakreślona przez zabudowania wiejskie lub ciemne plamy imitujące odległe lasy czy pagórki, które odcinają się od jasnej barwy nieba. Taki sposób ujęcia pejzażu i chłopów pokazuje naturalny związek zabawy i pracy, karczmy i ziemi. Skoczne tańce, przyklaskiwanie i wizyty w karczmie również są częścią życia zapracowanych chłopów[9]. Nie są to jednak prace utrzymane w radosnym nastroju. Na obrazie zatytułowanym *Przed karczmą* (olej na płótnie, 1877) postacie są uchwycone w ruchu, te na pierwszym planie szczegółowo dopracowane, zwłaszcza tańczące kobiety w czerwonych spódnicach i chustach oraz stojący za nimi mężczyźni. Dynamikę ujęcia podkreślają podskakujący w pijackim rytmie żebracy w łachmanach z przewieszonymi przez ramię torbami[10]. Dalej, pod ścianą karczmy widać czarną plamę niezindywidualizowanych siedzących i rozmawiających ze sobą postaci. Po obu stronach widnieje pejzaż wiejski, po lewej chałupy i pola rolne, po prawej bezkresny obszar pokryty śniegiem, tworzący tło dla sani z koniem i woźnicą. Topniejący śnieg, częściowo zamarznięte, a częściowo już zamienione w błoto grudy ziemi i błękit nieba „zabrudzony" kominowym dymem tworzą pejzaż ponury i zimny, charakterystyczny dla przedwiośnia, który słabo ocieplają żółte płomyki światła wydobywające się z okien oraz czerwień strojów bawiących się osób.

Niewiele więcej kolorów ujrzeć można w radośniejszym, przez swoją dynamikę, obrazie Józefa Chełmońskiego *Oberek* (olej na płótnie, 1878). Poza intensywnymi barwami strojów par tańczących na pierwszym planie kolorystyka obrazu utrzymana jest w jednolitej, brunatnej i ciemnej tonacji. Czerń strojów tancerzy i grajków uwypukla jaśniejsze i barwniejsze rozwiane suknie i chusty partnerek. Uznałam ten obraz za radośniejszy od pozostałych płócien Chełmońskiego o tej tematyce, ponieważ tutaj wszyscy się bawią: tańczą w korowodzie, grają na skrzypcach lub podpici kiwają się w rytm muzyki. Wydaje się, że myślami są całkiem oderwani od ponurej codzienności.

Obiektami zainteresowania Chełmońskiego były nie tylko zbiorowości społeczne, ale także jednostkowe postaci. Portret *Pijanego chłopa* to szkic, w którym

[8] Zob. ibidem.

[9] Zob. H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 191–192.

[10] J. Woźny, *Józef Chełmoński*, Warszawa 2005, s. 8.

został uwydatniony charakter upojenia alkoholowego. Główna postać, podtrzymywana przez naśmiewających się kolegów, wydaje się całkiem pozbawiona świadomości, nieprzytomna, podatna na prowokacje i niezdolna dokonać trzeźwej oceny sytuacji. Charakterystyczny śmiech pobratymców i chwiejny ruch pijaka podkreślają, że „nadmierne używanie trunków było powszechne zarówno u chłopów, szlachty, jak i duchowieństwa"[11]. Należy jednak nadmienić, że miara pijaństwa tych klas była inna – chłopi w przeciwieństwie do szlachty i duchowieństwa pić musieli. Ten przymus wynikał z sytuacji psychologicznej: ludzie piją z radości lub smutku i przygnębienia, aby rozładować emocje i się odprężyć. Chłopi częściej sięgali po wódkę nie w chwilach szczęścia, lecz właśnie z poczucia braku nadziei na poprawę nędznych warunków bytowych i złagodzenie relacji z panem. Ponadto, od kiedy w ustroju pańszczyźnianym obowiązywał tak zwany przymus propinacyjny (o którego zniesienie toczono walkę przez większą część wieku XIX[12]), zmuszający rodzinę chłopską do wypicia określonej liczby trunków u pana w ciągu roku[13], wizyty w karczmie „były stałym, regularnie występującym jak pory dnia elementem życia chłopskiego"[14]. Chodzenie do karczmy i upijanie się z okazji chrztu czy stypy było pewnym rodzajem naśladowania zachowania szlachty[15]. Ta próba dorównania wyższej klasie społecznej była obok upojenia alkoholowego sposobem na poprawę stanu psychicznego.

Obraz Włodzimierza Tetmajera *Przed karczmą* (olej na płótnie, 1893) ma inną kompozycję niż płótna Chełmońskiego. Choć w obu przypadkach akcja rozgrywa się poza ścianami karczmy, to u Tetmajera nie ma miejsca na tak istotny dla Chełmońskiego element, jakim jest pejzaż. Na tle budynku artysta usytuował wyraźnie sportretowane sylwetki chłopów. Na podstawie ich ubrań można przestudiować elementy stroju ludowego: kobiety zostały przedstawione w białych spódnicach i w czerwonych, kraciastych chustach oraz czepkach. Ciekawiej prezentują się zimowe stroje męskie, które na obrazie są zróżnicowane. Mężczyźni są ubrani w spodnie sukienne lub skórzane, a na wierzchu mają kożuch w różnych odcieniach bieli i brązu, którego stożkowaty kołnierz sięga do pasa, tworząc duży dekolt. Odwrócona tyłem postać z lewej strony najprawdopodobniej jest ubrana w granatowy wojskowy mantel, który przywieziony z Węgier można było zakupić na jarmarkach w mieście[16]. W formie ujęcia tematu, w sposobie nakładania plam, widać tu wpływy impresjonistów.

Na innym płótnie we wnętrzu karczmy Tetmajer zaprezentował tańce (*Tańce w karczmie*, olej na płótnie, rok powstania nieznany). Na obrazie przedstawiającym

[11] J. Burszta, *Wieś i karczma...*, op. cit., s. 13.

[12] Zob. idem, *Społeczeństwo i karczma...*, op. cit., s. 10.

[13] Zob. idem, *Wieś i karczma...*, op. cit., s. 17–18.

[14] Idem, *Społeczeństwo i karczma...*, op. cit., s. 171.

[15] Zob. ibidem, s. 180, 185.

[16] Zob. idem, *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, [w:] *Historia chłopów polskich*, t. 2: *Okres zaborów*, red. S. Inglot, Warszawa 1972, s. 638–639.

tańczące pary twarze postaci są mocno zindywidualizowane, podobnie jak stroje. Suknie i gorsety kobiet mają kolorowe wzory. Każda chłopka ma na głowie czepek, na stopach drewniane obuwie, tak zwane drewniaki[17]. Po prawej stronie obrazu w cieniu znajduje się kapela, której przypatruje się samotnie stojąca na pierwszym planie kobieta. Reprezentuje ona typową, solidnie zbudowaną wieśniaczkę, w kolorowym stroju w kwieciste wzory. Uwagę przykuwają złote aureole na wiszących pod sufitem przedstawieniach Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz świętych. Ich obecność nie jest przypadkowa – zestawienie hucznej zabawy z religijnymi ikonami świadczy o mentalności społeczności, dla której doświadczenia w karczmie i kościele stanowiły bardzo ważną część życia, istotną z punktu widzenia stanu psychicznego. Jak pisze Józef Burszta:

> Tak jak przedpołudniowe nabożeństwo niedzielne w kościele przy dźwiękach organów, zapachu kadzidła i powodzi jarzących się świec doprowadzało chłopa do dziwnego upojenia, tak popołudniowy i wieczorny pobyt w karczmie przy obowiązkowej muzyce, tańcach, śpiewach, w oparach alkoholu dawał innego rodzaju oszołomienie[18].

Wspomniałam na początku artykułu, że karczma była nie tylko miejscem zabawy, ale też często instytucją społeczną, szczególnie kiedy jej właścicielem był sołtys. Taka sytuacja znalazła swe odbicie w obrazie *Sprawa przed wójtem* (olej na płótnie, 1873), którego dynamiczna kompozycja jest bardzo podobna do późniejszych przedstawień karczmy Chełmońskiego. Zebrani ludzie tłoczą się przed siedzibą wójta, w tle widnieje zimowy pejzaż: pokryte śniegiem chałupy i ziemia. Chłopi siedzą pod ścianą domu, szlachta przybywa na saniach ciągniętych przez konie. Niemal każda postać prezentuje odrębną osobowość. Kilka z nich zwraca na siebie szczególną uwagę, między innymi dziewczynka w czerwonym płaszczyku zamykająca kompozycję po lewej stronie, następnie starszy chłop siedzący pod oknem chałupy, opierający ręce na lasce, i kolejny z białym wąsem stojący w kożuchu z rękami założonymi do tyłu, obserwujący przybywających interesantów. Nieobojętna jest też postać w kożuchu pochylająca się do zgarbionego mężczyzny w ciemnej sukmanie. W centrum kompozycji umiejscowieni są dwaj jeźdźcy oraz odwrócony plecami do widza Żyd siedzący na saniach. Ten ostatni uzupełnia zbiorowy wizerunek wiejskiej społeczności złożonej ze szlachty i chłopstwa[19]. W tym obrazie artysta mógł się wykazać swoimi umiejętnościami: zastosował różne zabiegi perspektywiczne w scenach zbiorowych, a także operował tonacjami bieli, która przyczynia się do podziału kompozycji na jasny i lekki pejzaż oraz ciemną i ciężką scenę rodzajową. Zastosowanie tych przeciwstawień posłużyło uwypukleniu pewnych postaci i sytuacji[20].

---

[17] Zob. idem, *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, op. cit., s. 638.
[18] Idem, *Społeczeństwo i karczma...,* op. cit., s. 171–172.
[19] Zob. E. Micke-Broniarek, *Józef Chełmoński,* Wrocław 2005, s. 30–31.
[20] Zob. H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 177–179.

Obrzędy religijne i świąteczne

Rytuały i obrzędy porządkowane przez rok liturgiczny i agrarny były niegdyś charakterystycznym i istotnym elementem społeczeństwa wiejskiego. W niemal każdej wsi znaleźć można krzyż (w oddali widać go było też na wyżej wspomnianym obrazie Chełmońskiego *Przed karczmą*), przydrożną kapliczkę (tych było w jednej wsi czasem kilkanaście) czy figurkę Matki Boskiej lub jakiegoś świętego. Wznoszenie miejsc kultu religijnego było przejawem prawdziwej pobożności mieszkańców[21]. Budowano je zwykle w czasach wojny, epidemii czy katastrof naturalnych, a także z pobudek osobistych fundatora. Miały być dowodem wdzięczności za uzyskane łaski lub materialną formą przebłagania o boskie rozwiązanie problemów. Należy jednak pamiętać, że mimo głębokiej religijności ludu wiejskiego równocześnie wierzono w przesądy, co świadczyło o silnie zakorzenionym myśleniu magicznym. Te wiązały się z rytmem prac rolnych, dobytkiem chłopskim czy nawet z samymi sakramentami, obrzędami i świętami kościelnymi. Atrybutami tejże rytualistyki ludowej były „przedmioty sakralne: woda święcona, gromnica, święcone ziele i palmy, krzyżyki, obrazki dewocyjne. Te wszystkie ryty wyrażały sakralizację życia wiejskiego"[22]. Nie ma wielu XIX-wiecznych obrazów ilustrujących ściśle wydarzenia kościelne na wsi.

Budynki sakralne i miejsca kultu religijnego stanowią zazwyczaj element pejzażu, a nie konkretnej sceny rodzajowej. W twórczości Chełmońskiego znaleźć można obraz, którego akcja rozgrywa się w kościele, co u tego artysty jest dosyć wyjątkowe, jeśli zauważy się, że to jedno z niewielu płócien przedstawiających jakieś wnętrze. Na obrazie zatytułowanym *W kościele* (olej na płótnie, 1887) przedstawiona została scena podniesienia – moment udzielania błogosławieństwa najświętszym sakramentem, przed którym lud klęczy odwrócony tyłem do widza. Taki sposób ujęcia tematu: „zaprezentowanie tyłków opiętych w sukmany i wzorzyste kiecki"[23], był przedmiotem krytyki. Kobiety leżą na posadzce kościoła i czołem biją o ziemię[24], natomiast mężczyźni zajmują ławki, przy których stoją sztandary z ikonami świętych, stanowiące obok krzyżyków i obrazków dewocyjnych atrybuty rytualistyki ludowej. Jedyne postacie niestosujące się do porządku klękania to śpiące lub rozkojarzone dzieci. Na ołtarzu postać księdza wyłania się z dymu kadzidła, docierającego pod sam obraz. Z tego przedstawienia uderza głęboka i pokorna pobożność ludu. W późniejszym, docenionym w Paryżu obrazie *Niedziela w Polsce* (olej na płótnie, 1889) Chełmoński ukazuje naturalny związek wiejskiej religijności z ziemią. Namalowana tu została grupa odświętnie ubranych dziewcząt i chłopców wracających z kościoła ścieżką między łanem żyta i pszenicy[25].

---

[21] Zob. D. Olszewski, op. cit.
[22] Ibidem, s. 156.
[23] A. Ligocki, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1983, s. 46.
[24] Zob. K. Czarnocka, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1957, s. 57.
[25] Zob. A. Ligocki, op. cit., s. 71.

U Józefa Szermentowskiego (*Chrzest na wsi*, olej na płótnie, 1856) wnętrze kościoła stało się miejscem rodzinnej sceny udzielania sakramentu chrztu. Nieopodal chrzcielnicy stoją kapłan, rodzice z dzieckiem oraz chrzestni, którymi zwyczajowo byli dziadkowie[26]. Żałobny nastrój tej wydawałoby się radosnej sceny można uzasadnić tym, że w dniu chrztu obrzędowego wspomina się dusze zmarłe. To im jest poświęcona ofiara i nabożeństwo, po nim następuje chrzest[27].

Wielkanoc

W malarstwie drugiej połowy XIX wieku Wielkanoc, w przeciwieństwie do Bożego Narodzenia, jest tematem wykraczającym poza przedstawienia biblijne, po to, by móc pokazać obrzędy świąteczne. Nawet w twórczości Tetmajera, który chętniej poruszał tematykę bożonarodzeniową niż wielkanocną[28], trudno znaleźć związane z tym świętem sceny rodzajowe.

Zgodnie z chronologią ilustrowanych wydarzeń dotyczących świąt wielkanocnych należy zacząć od niedawno odnalezionego obrazu Chełmońskiego zatytułowanego *Wielki Piątek* (olej na płótnie, 1875). Ukazuje on lud wiejski udający się przez pola wieczorem na Liturgię Męki Pańskiej[29]. Aura ukazanego pejzażu sprzyja nastrojowi dnia, w którym nie odprawia się Eucharystii, a jedynie nabożeństwa Gorzkich Żali i Drogi Krzyżowej. Jest to dzień pokuty, pełen powagi i ciszy – takimi emocjami emanuje ten pełen melancholijnej atmosfery pejzaż. Kolory są zgaszone, spośród nich wyróżniają się jaskrawe akcenty świateł kościoła i czerwone elementy strojów. Tadeusz Matuszczak bez wahania interpretuje te jasne promyki jako symbol przemiany, zapowiedź zwycięstwa dobra nad złem, życia nad śmiercią. Zwraca też uwagę na nowatorską perspektywę, która jest obniżona, dzięki czemu sylwetki kroczących postaci wydają się monumentalne i bardzo wyraziste na tle ciemnobłękitnego nieba, stanowiącego dominujący element kompozycji[30].

Kolejnym z niewielu artystów ilustrujących obrzędy świąteczne, konkretnie rytuały związane z Triduum Paschalnym i świętami wielkanocnymi, jest Tetmajer. Obecność wątków religijnych wynika z prawdziwej wiary malarza[31]. Jego obrazy są wynikiem obserwacji podkrakowskiej wsi Bronowice. Pokazują one wieśniaków podczas obrzędów świątecznych. Na obrazie *Święcone na wsi* (olej na płótnie, 1897) sportretował artysta mieszkanki Bronowic zebrane wraz z dziećmi na placu

[26] Zob. A. Martin-Fuger, *Rytuały życia prywatnego burżuazji*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, Wrocław 1999, s. 279.

[27] Zob. F. S. Dmochowski, *Dawne obyczaje i zwyczaje szlachty i ludu wiejskiego w Polsce i w ościennych prowincyach*, Warszawa 1860, s. 88.

[28] Zob. J. Dużyk, *Sława, Panie Włodzimierzu*, Kraków 1998, s. 111.

[29] Zob. T. Matuszczak, *Józef Chełmoński – „Wielki Piątek". Pierwszy publiczny pokaz obrazu od roku 1875*, Radziejowice 2011, s. 7.

[30] Zob. ibidem, s. 8–9.

[31] Zob. J. A. Nowobilski, *Włodzimierz Tetmajer*, Kraków 1998, s. 47.

między chałupami – jedna stoi obok drugiej, przed każdą z nich leżą kosze z żywnością przystrojone gałązkami bukszpanu, dzbany na wodę, garnuszki, bańki itp. Pośród nich kroczy ksiądz, który kropi wodą pokarmy i udziela błogosławieństwa. Oświetlenie rozprasza kształt zabudowań wiejskich, tworząc impresjonistyczny pejzaż z wyraziście przedstawionym tłumem, spośród którego wyróżniają się kolorowe stroje solidnie zbudowanych wieśniaczek. Ich kraciaste, mocno czerwone chusty kontrastują z lekko zarysowanymi domami i jasnym niebem. Tymi mocnymi akcentami barwnymi artysta podkreśla folklor stroju ludowego[32]. Ukazuje wieś kolorową (niemal we wszystkich obrazach o tej tematyce), idealną zgodnie z młodopolskim mitem ludowym[33], gdzie nie widać niskiego poziomu życia wieśniaków, ponurego obrazu nędzy i skrajnej biedy[34]. To z kolei jest podporządkowane idei artysty, by ukazać wieś jako potęgę i jedyną przyszłość dla odradzającego się państwa[35]. Perspektywa obrazu jest nietypowa, bo ogranicza patrzącemu pole widzenia. W centrum kompozycji na pierwszym planie usytuowane są odwrócone tyłem kobieta i dziewczynka, które zasłaniają środek placu, centrum wydarzeń, tym samym zmuszając widza do domysłów.

Procesja w Bronowicach (olej na płótnie, 1900) najprawdopodobniej przedstawia procesję z okazji uroczystości Matki Bożej Zielnej[36], choć może to być również rezurekcja czy zwykła pielgrzymka. Lud podąża krętą ścieżką za krzyżem trzymanym przez starszego mężczyznę. Bezpośrednio za nim widać kobiety i dzieci w ludowych strojach. Postać księdza została wmieszana w tłum na trzecim planie obrazu. Tłem jest jaśniejące od wschodu niebo. Uwagę zwraca ujednolicony, odświętny strój mężczyzn, który stanowi płótnianka oraz słomiany kapelusz[37] – trzymany przez nich w ręku jest gestem wyrażającym szacunek wobec postaci kultu religijnego. Mimo niefortunnej kompozycji dzieła dobrze została tu oddana atmosfera skupienia i modlitwy parafian uczestniczących w procesji[38].

Z Wielkanocą związało się wiele zwyczajów i zabaw pogańskich, między innymi śmigus-dyngus w lany poniedziałek. Na obrazie Aleksandra Kotsisa *Śmigus* (olej na płótnie, ok. 1865) przedstawiony został śpiący pod wysokim murem Żyd, wędrowny handlarz starzyzną[39]. Nad murem pojawiają się twarze dwóch rozbawionych dziewczyn, jedna z nich trzyma dzban przechylony w stronę śpiącego mężczyzny. W tej scenie kryje się element humoru, który zwykle towarzyszy robieniu komuś psikusa.

---

[32] Zob. H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 312.
[33] Zob. T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie 1764-1964*, Wrocław 1968, s. 292.
[34] Zob. J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, op. cit., s. 164–167.
[35] Zob. M. Czapska-Michalik, *Włodzimierz Tetmajer [1862–1923]*, Warszawa 2007, s. 73.
[36] Zob. J. A. Nowobilski, op. cit., s. 48.
[37] Zob. J. Burszta, *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, op. cit., s. 638.
[38] Zob. J. A. Nowobilski, op. cit., s. 48.
[39] Zob. J. Zanoziński, *Aleksander Kotsis (1836–1877)*, Kraków 1953, s. 24.

Okazję do świętowania przynosiły społeczeństwu wiejskiemu odpusty parafialne. Wiązały się one z licznymi stoiskami handlowymi oraz okazją do spotkań towarzyskich i zabaw na wolnym powietrzu. Szeroko prezentuje to obraz Franciszka Kostrzewskiego *Odpust na wsi* (olej na płótnie, 1866). Na pierwszym planie mamy tłum ludzi, zebrany w mniejszych i większych grupkach. Część z nich stoi przy straganach umieszczonych po lewej stronie płótna, w centrum kompozycji widzimy grajków i słuchaczy, po prawej stronie grupę biesiadników. Tło obrazu stanowi kościół wyłaniający się spośród drzew oraz pejzaż wiejski z chałupą, na którą częściowo pada światło słoneczne. *Odpust na wsi* jest przykładem kompozycji, w której „Szermentowski «poświęca» pejzaż na rzecz ludzkich postaci”[40].

Wesele – stykanie się krańcowości

Ślub jest momentem życia, który chyba najmocniej łączy dwie krańcowości życia chłopskiego – religijność przez sakrament małżeństwa oraz zabawę w karczmie przez wesele, gdyż jedno bez drugiego wydaje się nie móc zaistnieć.

U Tetmajera karczma staje się miejscem wydarzeń poprzedzających zaślubiny. W niej umiejscowił zaloty (*Zaloty w karczmie*, olej na płótnie, 1894) i zaręczyny (*Zaręczyny*, olej na płótnie, 1895). Ciemne wnętrze zostaje na obu obrazach rozjaśnione przez snop światła wydobywający się z otwartych drzwi, rozświetlający bogate i kolorowe stroje ludowe uczestników wydarzenia. Artysta starał się oddać emocje towarzyszące postaciom. Na obrazie z 1894 roku widać pewnego siebie mężczyznę z kieliszkiem w ręku, który próbuje rozpić pannę. Ta zawstydzona przymyka oczy i zasłania usta dłonią[41]. Pozostali obecni w karczmie z półuśmieszkami obserwują to zdarzenie, próbując przewidzieć jego finał. Postać znajdująca się za bohaterami pierwszego planu zdaje się jeszcze zachęcać wieśniaczkę do picia, najprawdopodobniej jest swatem, który zgodnie z krakowskim zwyczajem prosi gospodarza o użyczenie kieliszka. Czas szukania i podawania kubka przez panią domu świadczy o tym, czy oświadczyny są tu mile widziane. Po pozytywnym przebiegu wstępnych ceregieli przywołana zostaje córka, którą zmusza się do wypicia kubka wódki. Ta po kilku koniecznych sprzeciwach wypija wódkę, a wtedy swat w imieniu młodzieńca może prosić o jej rękę[42]. Dalszą część obrzędu zaręczyn prezentuje kolejny obraz Tetmajera, *Zrękowiny*, gdzie para narzeczonych siedzi już przy stole. Przyszła mężatka ubrana jest w uroczysty strój, na głowie ma bogaty czepiec, jest onieśmielona i w pokornej postawie wyrażonej przez pochyloną głowę i wyciągnięte ku narzeczonemu ręce poddaje się ceremonii zaręczyn. Ręce państwa młodych są przewiązane chustką, którą panna młoda

[40] H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 107.
[41] Zob. J. A. Nowobilski, op. cit., s. 46.
[42] Zob. F. S. Dmochowski, op. cit., s. 72.

otrzymuje w podarku od narzeczonego[43]. Obrzęd ten odbywa się przy świadkach i licznych obserwatorach. Obecność mężczyzny trzymającego instrument muzyczny zapowiada kolejną część tej uroczystości, czyli zabawę i tańce przy dźwiękach muzyki.

Na obrazie Kotsisa zatytułowanym *Pogrzeb i wesele* (olej na płótnie, 1864) zestawiono nie tylko dwie skrajnie nacechowane emocjonalnie okoliczności, do których należą pogrzeb i wesele. Tu stykają się dwie grupy społeczne: chłopi i mieszczanie. Chłopi podążają w orszaku weselnym, mieszczanie tworzą kondukt pogrzebowy. W tej wielofigurowej kompozycji postacie są naszkicowane, pomimo tego wyraz psychologiczny nabiera wiele odcieni. Przekaz tego obrazu jest polityczny – jasną wskazówkę stanowi czerwona rogatywka powstańcza leżąca na trumnie, co budzi kontrowersje i krytykę recenzentów[44].

Śmierć i obrzędy pogrzebowe

Jaskrawość kolorów na obrazie Aleksandra Gierymskiego (*Trumna chłopska*, olej na płótnie, 1894–1895) zdaje się nie pasować do dramatycznych okoliczności śmierci. Błękitna trumna, choć ujęta z boku, to dobrze zwracająca na siebie uwagę, swoim znaczeniem burzy aurę stworzoną przez barwy, które są intensywne, jasne i żywe. To nie jest typowy sposób ujęcia tematu śmierci w malarstwie. Czerwień chusty i zieleń spódnicy chłopki, podobnie jak trumienna skrzynia, kontrastują z zimną bielą drewnianej chaty. W tym zestawieniu przejawia się ludowość, która w wyobrażeniach charakteryzuje się intensywnością, czasem wręcz „dzikością" kolorów. Mimo pozornie radosnych akcentów ekspresji malarskiej obraz emanuje dramatycznością losu, który spotkał przedstawione na płótnie postaci. Ignacy Witz zwraca uwagę na to, że odbieranie *Trumny chłopskiej* tylko jako przedstawienia rodzajowego jest dla obrazu krzywdzące. Można bowiem dopatrywać się w nim istotnych zagadnień filozoficznych natury egzystencjalnej[45]. Podejmowanie tematu śmierci nawiązywało w sposób symboliczny do dramatu narodowego i społecznego[46]. Gierymski sięgnął po kwestię społeczną obejmującą sytuację chłopów. Postaci na obrazie są wnikliwie sportretowane. Pozycja pochylonej, siedzącej kobiety oraz odmalowująca ból twarz wyrażają zmęczenie i bezradność wobec zaistniałej sytuacji i doświadczeń. Pozostaje jej tylko pogodzenie się z losem. Nieco inaczej przeżywa swoje cierpienie mężczyzna, który wydaje się obojętny na wszelkie bodźce. Oparty o ścianę domu nieprzytomnie pali fajkę, ślepo zapatrzony przed siebie. Realizm postaci ukazany został przez

[43] Zob. ibidem, s. 73.
[44] Zob. J. Zanoziński, op. cit., s. 21.
[45] Zob. I. Witz, *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1970, s. 208.
[46] Zob. H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 218.

ujęcie ich zniszczonych dłoni i stóp, ciemnej od długiego przebywania na słońcu skóry, świadczących o ciężkiej, często przekraczającej ich siły, wieloletniej, niezapewniającej godnych warunków do życia pracy, do której są zmuszeni.

Obraz Szermentowskiego prezentuje kolejny etap „podróży", jaką przemierza trumna ze zwłokami chłopa. *Pogrzeb chłopski* (olej na płótnie, 1862) przedstawia wóz konny, na którym leży surowa drewniana trumna. Obok niego na tle wiejskiego kościoła stoi chłop z dzieckiem i psem, zapewne najbliżsi zmarłego. Na dalszym planie po prawej stronie obrazu stoi grabarz, który przygotowuje miejsce na pochówek. Jest to mroczny obraz – na tę aurę składają się zbierające się duże ciemne chmury. Wraz z wiatrem, który można dostrzec w niespokojnych ruchach gałązek drzew, zapowiadają one burzę. W ogarniającej to miejsce ciemności jedynie na postaci chłopa i dziecka pada blask słońca. Oni czekają, samotni, opuszczeni, zagubieni, obojętni dla społeczeństwa. To przedstawienie ilustruje sytuację człowieka o określonej pozycji społecznej, która niesie z sobą ciężkie doświadczenia i nie budzi zainteresowania władzy. Artysta w ten sposób oskarża ludzi mogących zmienić los mieszkańców wsi. *Pogrzeb chłopski* jest jednym z obrazów Szermentowskiego powstałych wskutek wydarzeń w 1863 roku[47]. Na obrazie istotną rolę odgrywa pejzaż. Podkreśla on ścisły związek chłopów z naturą, której charakter utożsamia się z ich dramatyczną sytuacją. Równocześnie ten sam pejzaż ma być wyrazem żywego odwzorowania państwa polskiego, którego wieś jest źródłem[48].

Podobnie oskarżający charakter ma obraz Kotsisa, w którym śmierć jest pokazana z jednej strony jako sytuacja codzienna, z drugiej zaś zwrócenie uwagi na taki stan rzeczy ma otworzyć oczy na palący problem, jakim są fatalne warunki bytowe chłopów. *Ostatnia chudoba* (olej na płótnie, 1870) uzupełnia scenę śmierci z obrazu *Matula umarli* (olej, papier na płótnie, 1868). Dzieła te, utrzymane w ciemnej i brudnej kolorystyce, ukazują nędzę, na jaką od urodzenia skazana jest ludność wiejska. W pierwszym z nich mamy scenę wstrząsającą, ponieważ ostatnia żywicielka rodziny, koza, zostaje zabrana przez lichwiarza. Rodzina zostaje w ten sposób skazana na żebractwo i prędzej czy później śmierć głodową. Odejście matki w *Matula umarli* jest sytuacją, wobec której dzieci są bezradne. Nędza, śmierć, cierpienie i bezradność to tematy dominujące w twórczości Kotsisa, najbardziej go poruszające i dotyczące społeczności mu bliskiej, gdyż sam wychował się na wsi[49]. Na podstawie jego doświadczeń i sposobu ukazywania wsi można stwierdzić, że bardzo dobrze rozumiał te problemy.

Przykładem obiektywnego przedstawienia wiejskiego obrzędu pogrzebowego jest obraz Wincentego Wodzinowskiego *Pogrzeb na wsi* (olej na płótnie, 1897).

---

[47] Zob. ibidem, s. 113.

[48] Zob. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s. 175.

[49] Zob. H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 129, 141.

Cechuje go prostota w ukazaniu marszu pogrzebowego, na którego czele idzie młodzieniec niosący krzyż, za nim ksiądz ubrany w apparat żałobny oraz exorta, czyli mówca kazań pogrzebowych[50]. Następnie idzie rodzina zmarłego, zapłakana żona z dziećmi i dalsi krewni, wychodzący z chałupy. Obok nich stoi grupa ludzi z gromnicami, która na końcu dołączy do orszaku. Wszystko to dzieje się na tle białej chałupy. Po lewej stronie obrazu widać inne zabudowania wiejskie. Otoczenie zdaje się neutralne wobec zaistniałych okoliczności, w przeciwieństwie do wcześniej omawianych dzieł.

Podsumowanie

Nie sposób omówić wszystkie przedstawienia malarskie ukazujące ludność wiejską pogrążoną w tanecznej zabawie przy rytmach muzyki granej przez wiejską kapelę i szukającą pocieszenia w kieliszku wódki. Podobnie niemożliwą rzeczą jest wyszukać wszystkie obrazy świadczące o głęboko zakorzenionej religijności chłopów i wieśniaczek, która nadawała ich życiu określony charakter i kształt. Niezliczona ilość przedstawień na przestrzeni zaledwie półwiecza w obu kategoriach potwierdza niejednoznaczną mentalność wsi. Obecność motywów religijnych w przedstawieniach karczmy (*Tańce w karczmie* W. Tetmajera, *Przed karczmą* J. Chełmońskiego) i przeniesienie do niej części obrzędów świąt kościelnych świadczy o tym, że pijaństwo i pobożność były elementami życia wiejskiego nie tylko wzajemnie się niewykluczającymi, ale można nawet rzec – zależnymi od siebie. Można odnieść wrażenie, że sami wieśniacy nie dostrzegali w tych praktykach sprzeczności, lecz pojmowali to jako naturalny i stały element ich życia.

Większość omówionych dzieł kryje w sobie przekaz narodowy. Warto przy tym zwrócić uwagę na dwa sposoby zaprezentowania wsi. W pierwszych obrazach tego okresu (dzieła Chełmońskiego i Kotsisa) dominuje wieś ponura i nędzna, z którą utożsamia się pejzaż, próbując w ten sposób zwrócić uwagę na palący problem, jakim jest tragiczna sytuacja chłopów, żywicieli narodu. Późniejsze obrazy, szczególnie autorstwa Tetmajera, stosują odwrotny zabieg – ukazują wieś mityczną, kolorową i silną, jako fundament, na którym ma się odradzać państwo i kształtować się jego przyszłość.

[50] Zob. E. Micke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005, s. 155; F. S. Dmochowski, op. cit., s. 103.

Mentality of the Village in Polish Painting in the Second Half of 19th Century

Abstract

The article is an overview of polish genre painting from the second half of the 19th century, which depicts everyday life in the countryside, conditioned by agrarian and liturgical times. This material is for the author the basis for characterizing the ambiguous peasant mentality. On the one hand, it is hard work on the farm, on the other hand, and drunkenness in the inn, and on the other – zealous piety, characterized by putting chapels on the road and rich religious rituals celebrated on the occasion of various holidays and important family events, such as weddings and funerals.

Keywords

Village, Polish Painting, 19th Century, Everyday Life, Rituals, Fun, Drunkenness, Religion, Work

Bibliografia

Literatura przedmiotowa

1. Burszta J., *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985.
2. Burszta J., *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, [w:] *Historia chłopów polskich*, t. 2: *Okres zaborów*, red. S. Inglot, Warszawa 1972.
3. Burszta J., *Społeczeństwo i karczma. Propinacja, karczma i sprawa alkoholizmu w społeczeństwie polskim XIX wieku*, Warszawa 1951.
4. Burszta J., *Wieś i karczma. Rola karczmy w życiu wsi pańszczyźnianej*, Warszawa 1950.
5. Cękalska-Zborowska H., *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Włocławek 1969.
6. Czapska-Michalik M., *Włodzimierz Tetmajer [1862-1923]*, Warszawa 2007.
7. Czarnocka K., *Józef Chełmoński*, Warszawa 1957.
8. Dmochowski F. S., *Dawne obyczaje i zwyczaje szlachty i ludu wiejskiego w Polsce i w ościennych prowincyach*, Warszawa 1860.
9. Dobrowolski T., *Malarstwo polskie 1764-1964*, Wrocław 1968.
10. Dużyk J., *Sława, Panie Włodzimierzu*, Kraków 1998.
11. Kossowska I., Kossowski Ł., *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2011.
12. Krzysztofowicz-Kozakowska S., Stolot F., *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000.
13. Ligocki A., *Józef Chełmoński*, Warszawa 1983.
14. Martin-Fuger A., *Rytuały życia prywatnego burżuazji*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, Wrocław 1999.
15. Matuszczak T., *Józef Chełmoński – „Wielki Piątek". Pierwszy publiczny pokaz obrazu od roku 1875*, Radziejowice 2011.
16. Micke-Broniarek E., *Józef Chełmoński*, Wrocław 2005.
17. Micke-Broniarek E., *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005.
18. Nowobilski J. A., *Włodzimierz Tetmajer*, Kraków 1998.
19. Olszewski D., *Religijność wsi kieleckiej w XIX wieku. Wstępna interpretacja źródeł*, [w:] *Dwór – wieś – plebania na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. M. Piątkowska, Kielce 2003.

20. Witz I., *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1970.
21. Woźny J., *Józef Chełmoński*, Warszawa 2005.
22. Zanoziński J., *Aleksander Kotsis (1836-1877)*, Kraków 1953.

MALARSTWO

1. Chełmoński J., *Niedziela w Polsce*, olej na płótnie, 1889.
2. Chełmoński J., *Oberek*, olej na płótnie, 1878.
3. Chełmoński J., *Przed karczmą*, olej na płótnie, 1877.
4. Chełmoński J., *Sprawa przed wójtem*, olej na płótnie, 1873.
5. Chełmoński J., *Wielki Piątek*, olej na płótnie, 1975.
6. Chełmoński J., *W kościele*, olej na płótnie, 1887.
7. Gierymski A., *Trumna chłopska*, olej na płótnie, 1894-1895.
8. Kostrzewski F., *Odpust na wsi*, olej na płótnie, 1866.
9. Kotsis A., *Matula umarli*, olej, papier na płótnie, 1868.
10. Kotsis A., *Ostatnia chudoba*, olej na płótnie, 1870.
11. Kotsis A., *Pogrzeb i wesele*, olej na płótnie, 1864.
12. Kotsis A., *Śmigus*, olej na płótnie, ok. 1865.
13. Szermentowski J., *Chrzest na wsi*, olej na płótnie, 1856.
14. Szermentowski J., *Pogrzeb chłopski*, olej na płótnie, 1862.
15. Tetmajer W., *Procesja w Bronowicach*, olej na płótnie, 1900.
16. Tetmajer W., *Przed karczmą*, olej na płótnie, 1893.
17. Tetmajer W., *Święcone na wsi*, olej na płótnie, 1897.
18. Tetmajer W., *Tańce w karczmie*, olej na płótnie, rok powstania nieznany.
19. Tetmajer W., *Zaręczyny*, olej na płótnie, 1895.
20. Tetmajer W., *Zaloty w karczmie*, olej na płótnie, 1894.
21. Wodzinowski W., *Pogrzeb na wsi*, olej na płótnie, 1897.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 115–125
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.07

Alicja Labijak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Pracownia Leksykograficzna
e-mail: alicjalabijak@gmail.com

Kobiece dążenia do anielskości, czyli o *Regule dla pustelnicy* Aelreda z Rievaulx

Streszczenie

W artykule przedstawiono problematykę dotyczącą dążeń do osiągnięcia anielskiego ideału przez kobietę – pustelnicę – na podstawie średniowiecznej *Reguły dla pustelnicy* Aelreda z Rievaulx. Reguła zasadza się na relacji pomiędzy sferą duszy i ciała oraz rzuca światło na rozpowszechniony w średniowieczu (i w czasach późniejszych) sposób postrzegania zmysłowości kobiecej. Zdaniem autora cechuje się ona pobudliwością większą od tej, której doświadczają mężczyźni, i z tego względu wymaga przedsięwzięcia surowych środków zaradczych.

Słowa kluczowe

kobiecość, średniowiecze, pustelnica, asceza, Aelred z Rievaulx, chrystianizm kobiecy, zmysłowość, duchowość, angelologia, eremityzm

Kurtyna czasu, która wydzieliła w historii ponad dziesięć stuleci, zwanych wiekami średnimi, wyszywana jest myślami tworzącymi obraz człowieka pogrążonego w mrokach intelektualnego zacofania, chaosie i okrucieństwach wojen oraz brudnej, pozbawionej kolorów codzienności. Dopiero dwudziestowieczni historycy zdjęli z odległej epoki tę przesłaniającą ją kurtynę i wejrzeli w ukrytą pod nią rzeczywistość. Jednym z przełomowych dzieł dla recepcji tego okresu była *Jesień średniowiecza* Johana Huizingi, który wskazał że:

> Życie było [wówczas] tak jaskrawe i różnorodne, że jednym wciągnięciem powietrza wdychano woń krwi i róż. Pomiędzy piekielnym strachem i dziecinnym żartem, pomiędzy okrutną zatwardziałością i skorym do łez współczuciem lud chwiał się to w tę, to w inną stronę jak olbrzym z głową dziecka. Życie upływało między całkowitym wyrzeczeniem się wszelkich uciech światowych a obłąkanym pędem do bogactwa i użycia, między dyszącą nienawiścią a skorą do śmiechu dobrodusznością[1].

Spojrzenie na wieki średnie jako okres kontrastów jest warunkiem zrozumienia ówczesnej rzeczywistości. W ten sposób, przez ciężką kurtynę stuleci, można dojrzeć wielowymiarowość sceny, na której rozgrywała się średniowieczna historia. Na jednym z jej krańców znajdowały się pustelnicze cele, w których eremici poddawali się rygorystycznej ascezie, zrodzonej z awersji do materii i ciała. Znalazła ona wyraz w doktrynie *de contemptu mundi*, sformułowanej w dwunastowiecznym traktacie kardynała Lotariusza *O pogardzie świata i nędzy kondycji ludzkiej*, w którym czytamy:

> Dusza ma trzy przyrodzone sobie władze: rozumną, aby rozróżniać między dobrem a złem; gniewliwą, aby odrzucać z pogardą zło; pożądliwą, aby dążyć do złego. Pierwsza rodzi występek, ostatnia grzech, środkowa występek i grzech. […] Źródłem tych wad jest skażone ciało […][2].

Marność w sposób totalny znamionuje istnienie ciała oraz uwięzionej w nim duszy. Wszelkie wysiłki zmierzające do zmiany położenia, w jakim znajduje się istota ludzka, są daremne. Wanitatywnego piętna nie można zmyć. Człowiek rodzi się pod jego jarzmem i niezależnie od swoich uczynków za życia – zostaje nim ostatecznie przygnieciony z chwilą śmierci:

> Ukształtowany z ziemi, poczęty z grzechu, zrodzony do kary, popełnia czyny przestępcze, których mu zabroniono, szpetne, które mu nie przystoją, a potem stanie się pokarmem dla ognia, pożywieniem dla robaków, jedną bryłką zgnilizny. […] Uformowany został […] z plugawego nasienia: począł się w świerzbieniu ciała, w gorączce żądzy, w smrodzie rozpusty, a co gorsza, w grzechowym upadku; rodzi się do trudu, bólu, lęku, co zaś większą jeszcze jest nędzą – do śmierci[3].

Doktryna Lotariusza (od 1198 roku papieża Innocentego III), postaci uważanej za jedną z najbardziej światłych osobowości swej epoki, wyraźnie odcisnęła się na ówczesnej myśli religijnej. Wpłynęła na sposób myślenia i wyobraźnię nie tylko duchownych, lecz także przeciętnych chrześcijan. Jej litera zawiera

---

[1] J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowska, Warszawa 1998, s. 46.

[2] Lotharius, *De misteria*, lib. I, cap. 1, PL 217, 704. Cyt. za: J. Domański, *Z dawnych rozważań o marności i pogardzie świata oraz nędzy i godności człowieka*, Warszawa 1997, s. 26.

[3] Ibidem, s. 25.

w sobie rytm, w którym poruszają się postacie przedstawień *dance macabre*, a także odbijające się w epoce szerokim echem *memento mori*. Nawoływania do wzgardy świata usłyszeć można w ówczesnym kaznodziejstwie. Alan z Lille w *Sermo de contemptu mundi* bezpośrednio nawiązał do wspomnianej doktryny Innocentego III, przywołując podobne motywy – matki, narodzin oraz ziemi, a także stosując potrójne wyliczenia:

> Człowiecze, trojaka (*triplex*) jest twa matka: ziemia, żądza, kobieta. Ziemia, bo z ziemi pochodzisz (*originem trahis*) i dlatego o niej mówisz (*loqueris*), do niej zdążasz (*sequeris*), miłujesz ją i do niej powrócisz. Jesteś ziemski (*terrnus*) w słowie, ziemski w czynie, ziemski w zmysłach (*in animo*). Żądza ciebie poczyna, rodzi, pokrzepia. Ciebie wykarmia swym mlekiem, swą najgorszą piersią, czyni twe istnienie, doprowadza cię do nieistnienia. Z kobiety rodzisz się po trzykroć (*triplici natavitae*): najpierw przez podział ciała, po drugie przez złączenie duszy z ciałem, po trzecie przez opuszczenie [matki]. Pierwsze narodziny są ku winie, drugie ku życiu, a trzecie ku karze. […] I tak jak potrójna jest matka twoja, takiż jest i ojciec. Pierwszym jest Bóg, który cię kształtuje z prochu (*de limo*), drugim szatan, który cię sprowadza do grzechu, trzecim człowiek ziemski, który cię na świat wprowadza[4].

W dobie średniowiecza duchowość europejską przenikało poczucie, że między duszą a ciałem istnieje konflikt, który wynika z ich nierozerwalnego związku. Relacja ta w szczególny sposób zwracała uwagę eremitów – zarazem fascynowała ich i niepokoiła. Świat somatyczny był tajemnicą, która budziła w nich podejrzliwość i lęk. W ich przeświadczeniu ogrom oraz wrogość materialnego wszechświata przytłacza człowieka skazanego na cielesną powłokę. Ciało, pomimo wciąż przekształcających je, niszczących uderzeń czasu, zachowuje swój pęd ku trwaniu, a świadomość jego marności wzbudza w człowieku tęsknotę za anielskością – uwolnieniem duszy z jej materialnego więzienia.

Te angeliczne aspiracje były szczególnie bliskie średniowiecznym mnichom, marzącym o tym, aby ich byt upodobnił się do sposobu istnienia duchów czystych[5], a konstytutywnym składnikiem ich postawy był charakterystyczny „uraz do ciała" oraz hiperspirytualistyczna, angeliczna koncepcja człowieka, uformowana w efekcie przenikania do chrześcijaństwa elementów gnozy, manicheizmu i filozofii platońskiej[6]. Gdyby porównać ciało człowieka do węzła, w którym splata się *vanitas*, śmiertelność, czas oraz materia i dusza, to próbę przecięcia tego nierozerwalnego splotu można nazwać monachizmem. Stał się on buntem

---

[4] Alan z Lille, *Sermo de contemptu mundi (Kazanie o wzgardzeniu światem)*, [w:] *Homo Viator*, *Teksty i studia nad antropologią filozoficzną w średniowieczu*, red. M. Karas, Kraków 2009, s. 12.

[5] Szerzej na ten temat: L. J. R. Milis, *Anielscy mnisi i ziemscy ludzie*, tłum. J. Piątkowska, Kraków 1996.

[6] R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 19–84.

ludzi przeciwko zasadzie ich istnienia – cielesności[7]. Rozdarcie między duchem a ciałem popychało mnichów ku ucieczce w samotność, w której dzięki ascezie możliwe stało się spojrzenie na świat „oczyma ducha" i dostrzeżenie boskiego „światła wieczystego".

Eremici wierzyli, że człowiek, odsuwając się od zgiełku codzienności, zmierza ku odkryciu swej istoty. Byli przekonani, że w samotności oraz w ciszy można posłyszeć boży szept, że tylko w niej możliwe jest usłyszenie świętego głosu i odszukanie siebie. Cisza, jaką daje pustkowie, odcięcie się od codziennych spraw oraz zamknięcie na to, co płynie z zewnątrz, otwiera akustyczną przestrzeń dla tego szeptu, który nie jest słyszalny w gwarze społecznej rzeczywistości. Materia, ciało i dobra doczesne przytłumiają boski dźwięk i odwodzą od poszukiwania prawdy[8]. W odosobnieniu klasztornego milczenia możliwe jest odkrycie najgłębszych pokładów duchowości człowieka, dlatego pustelnia stała się przestrzenią dialogu z Bogiem – nie bez powodu święty Augustyn pisał w *Wyznaniach* „o płodnych pustyniach, krainach pustelników", gdzie ci, którzy porzucili „doczesną służbę", mogą zaspokoić swą tęsknotę za świętością[9].

Jednak dla celu, jakim jest osiągnięcie duszy anielskiej, sama izolacja od świata nie wystarczy. Dusza połączona jest z ciałem silnymi więzami, dlatego aby oderwać ją od zmysłowych uwikłań, konieczna jest asceza. Tylko silny duch może w pełni władać ciałem i okiełznać jego zmysłową popędliwość[10]. Te dwie substancje – duchowa

[7] O społecznym oddziaływaniu tego buntu wspomina Ch. Dawson: „To prawda, że u podstaw jego istnienia tkwi wyrzeczenie się trzech najbardziej potężnych instynktów rządzących społeczeństwem – to znaczy impulsu seksualnego, impulsu ekonomicznego i impulsu władzy, które zostają wykluczone przez potrójny ślub ubóstwa, czystości i posłuszeństwa. A jednak, pomimo tej radykalnej odmowy kompromisu z naturą ludzką, wspólnota monastyczna okazała się w pełni przydatna jako sprawna instytucja społeczna. Z biegiem czasu zrodziła ona wszystkie owoce wyższej kultury – sztukę, muzykę i naukę – i przekazała je przez swą działalność wychowawczą otaczającemu ją społeczeństwu" (Ch. Dawson, *Formowanie się chrześcijaństwa*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1987, s. 137).

[8] Przez desakralizację materii i nienawiść do niej monastyzm „popadł w największą z możliwych herezji: w fałszywe wyobrażenie o kondycji człowieka". Odrzucenie materii, która stanowi *materia matrix*, prowadziło do ograniczenia możliwości poznawczych myśli, a wyobraźnię spychało ku szaleństwu – zob. R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 30.

[9] Św. Augustyn, *Wyznania,* tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1987 s. 174, 175.

[10] Praktyki ascetyczne cechowały się wysokim poziomem okrucieństwa. Przykładem może być żywot bł. Henryka Suzo, który „wynajdywał ciężkie pokuty, by poddać ciało duchowi. Włosienicę i żelazny łańcuszek nosił tak długo, że aż zaczęła po nim spływać krew, wtedy musiał z nich zrezygnować. W tajemnicy polecił sobie zrobić specjalną bieliznę, zaopatrzoną w rzemyki, do których było przymocowanych 150 haczyków, ostrzem zwróconych do ciała […]. W lecie, gdy było gorąco i czuł się zmęczony i osłabły od chodzenia, albo wrócił do upuszczania krwi i potem leżał bezsilny, gryziony przez robactwo, wtedy płakał czasem, żżymał się w sobie i wił z bólu, jak robak przekłuty szpilką. […] Żeby zaś w tej męczarni mniej mieć wytchnienia, wymyślił jeszcze coś innego. Wokół szyi wiązał

i cielesna – toczą z sobą nieustanną walkę o dominację. Podążanie ku świętości może jednak przebiegać wyłącznie w duszy, ponieważ tylko ona nie jest związana prawami doczesności[11]. Swoista „gra o wieczność"[12] toczy się więc poza ciałem, czasem, a także poza sferą ziemskich zasad oraz dóbr. W związku z tym życie w pustelni posiadało specyficzną intensywność, która nie wzbierała w cielesnej sferze, ale sięgała wyżej, ponad to, co materialne. Dusza mogła uświęcić się przez odseparowanie od swej zmysłowej powłoki. Asceza miała wyzwolić duszę z więzów cielesności i poskromić tkwiącą w ciele zmysłowość.

Trzeba podkreślić, że z punktu widzenia współczesności ideały pustelników mogą szokować lub budzić uśmiech politowania. Jednak należy mieć na uwadze, iż są one głęboko zanurzone w średniowiecznych, przepełnionych kontrastami realiach, które zasadniczo różnią się od dzisiejszych.

Naszkicowany kontekst kulturowy stanowi tło działalności Aelreda z Rievaulx – dwunastowiecznego opata zakonu cystersów, postaci, którą historia postawiła w cieniu potężnej osobowości Bernarda z Clairvaux. Ten zapomniany myśliciel został odkryty przez polską naukę stosunkowo niedawno. Sylwetka Aelreda z Rievaulx owiana jest tajemnicą[13], a większa część jego spuścizny piśmienniczej zaginęła. Wśród zachowanych utworów znajdują się: *Opera ascetica*, *De speculo caritatis*, *Opera historica*[14]. Jest wśród nich także *Reguła dla pustelnicy (List do siostry)* – dzieło dotychczas niekomentowane w polskiej literaturze przedmiotu[15].

Geneza utworu tkwi w bliskiej relacji, jaka łączyła autora *Reguły dla pustelnicy* z jego siostrą – zakonnicą, która wiodła życie eremitki. Cysterski mistrz duchowości spisał zalecenia, chcąc pomóc swej (nieznanej z imienia) siostrze w odnalezieniu się na ścieżce prowadzącej do duchowej doskonałości. Na jej życzenie sformułował zbiór zasad właściwych dla rodzaju życia, jaki wybrała (R 31)[16]. *Regułę dla pustelnicy* można uznać za projekt kobiecego ideału eremityzmu, a więc szczególnej postaci średniowiecznego „chrystianizmu kobiecego"[17]. Wspominając o nim, zaznaczyć należy, że mimo powszechnego w „czasach katedr"

sobie pas, do którego były przemyślnie przymocowane dwie pętle ze skóry. Wkładał w nie ręce, a następnie unieruchamiał je za pomocą dwóch kłódek, klucz zaś odkładał na deskę koło łóżka i uwalniał się dopiero, gdy wstawał na jutrznię" (H. Suzo, *Życie*, tłum. i oprac. W. Szymona, Poznań 1990, s. 59).

[11] Zob. uwagi na temat mitu „duszy wygnanej" w książce P. Ricoeura, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1986, s. 265–274.

[12] R. Przybylski, op. cit.., s. 53.

[13] Dotyczy to między innymi niektórych aspektów jego biografii, co naświetla R. Groń, *„Spór o Aelreda". W poszukiwaniu prawdziwego oblicza Aelreda z Rievaulx*, Kęty 2005.

[14] M. Czubak, *Jednostka i wspólnota w ujęciu Aelreda z Rievaulx*, Warszawa 2010, s. 9–10.

[15] Opracowania dotyczące życia i twórczości Aelreda z Rievaulx znajdują się w literaturze zagranicznej, m.in.: W. Daniel, *The Life of Aelred z Rievaulx*, Kalamazoo, Mich. 1994.

[16] Skrót odnosi się do: Aelred z Rievaulx, *Reguła dla pustelnicy*, tłum. M. Czubak-Scholle, Kęty 2012.

[17] A. Vauchez, *Duchowość średniowiecza*, tłum. H. Zaremska, Gdańsk 1996, s. 128–135.

antyfeminizmu kobiecy indywidualizm nie został całkowicie przytłumiony, a jego uzewnętrznieniem stała się między innymi twórczość mistyczna Hildegardy z Bingen, Mechtyldy z Magdeburga czy Juliany z Norwich – postaci, które w swoich czasach cieszyły się dużym prestiżem[18].

Reguła dla pustelnicy jest swego rodzaju kodeksem, który wskazuje, w jaki sposób mniszka powinna dążyć do uczynienia ze swej duszy istoty istniejącej na wzór anielski, czyli całkowicie niezależnie od ciała. Ta apoteoza anielskości ma swe źródła w myśli wczesnochrześcijańskiej. Tworzący jej zręby Pseudo-Dionizy Areopagita, ojciec angelologii, następująco charakteryzował istotę aniołów:

> Są one absolutnie czyste nie tylko dlatego, że są wolne od wszelkiej świeckiej zmazy i splamienia, ani też dlatego, że są pozbawione wszelkich ziemskich wyobrażeń, ale z tej przyczyny, że zupełnie nieskalane wznoszą się ponad każdą marność i ponad wszystkie niższe stopnie świętości. W swojej najwyższej czystości są umiejscowione wyżej niż wszystkie najbardziej boskie moce i niezłomnie trwają we własnym stanie i we własnym, zawsze tym samym samoporuszeniu swojej nienaruszalnej miłości do Boga. Żadna ułomność, która by w jakiś sposób pomniejszyła ich doskonałość, nigdy ich nie dotyka, a wprost przeciwnie – zachowują nie podlegającą żadnej destrukcji, niewzruszoną i nie ulegającą zmianie stałość swoich boskich właściwości[19].

Wyrwana spod ziemskich praw anielska doskonałość stała się wielkim ideałem, wzorem i marzeniem, którego spełnienie pozwalało na:

> Znacznie bogatszy udział w łaskach boskości; to one [anioły] przebywają zawsze w jej bliskim sąsiedztwie i, na ile jest im dozwolone, zmierzają coraz to wyżej, skupiają się wokół boskiej i nienaruszalnej miłości, otrzymują zupełnie niematerialnie i bez jakiejkolwiek skazy najbardziej pierwotne światło, ustawiają się zastępami przy tym świetle i żyją życiem doskonale intelektualnym[20].

Fragment sławnego traktatu *Hierarchia Niebiańska* jest istotny w kontekście zaleceń Aelreda, ponieważ normy w nim umieszczone są drogowskazami na drodze ku anielskości[21], którą zakonnica świadomie wybrała jako cel swych dążeń.

---

[18] Szerzej na ten temat: F. Beer, *Kobiety i doświadczenie mistyczne w średniowieczu*, tłum. A. Branny, Kraków 1996.

[19] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia Niebiańska*, [w:] *Pisma teologiczne*, t. 2, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 73.

[20] Ibidem, s. 63.

[21] „Prawie cała pustynia, opanowana przez helleński intelektualizm, marzyła o przeniesieniu człowieka poza materialny świat. I chyba tylko jeden Makary Egipcjanin (ok. 300–390), były poganiacz wielbłądów, mnich od trzydziestego roku życia, założyciel ośrodka monastycznego w Sketis, […] nie zapomniał, że Syn Boży zamieszkał w materialnej «formie człowieka» […]" – pisze R. Przybylski, op. cit.., s. 29.

Eremitka powinna dążyć do tego, aby jej dusza była anielska, nieskalana jakimkolwiek pożądaniem, wolna od zmysłowości. Aelred z Rievaulx opracował regułę, wybierając ze znanych sobie tekstów Ojców Kościoła takie środki kształtujące duchowość, które wydały mu się odpowiednie dla kobiety decydującej się na życie w odosobnieniu. Wybór życia w pustelni wiąże się z izolacją od społeczeństwa, która powinna mieć charakter bezwzględny. Zakaz kontaktów obejmuje nawet relacje z innymi mniszkami, gdyż i one – przez swe gadulstwo i zaabsorbowanie świeckimi sprawami – mogą odwrócić uwagę pustelnicy od dążenia do doskonalenia duszy. Z zakonnicami „dobrymi zwykle przybywają i niegodziwe", które – jak pisze opat do swej siostry – mogą zmusić „do słuchania tego, czego słyszeć nie chcesz, i do oglądania tego, czego się lękasz" (R 37). Dowiadujemy się dalej, że również kobieta pomocna pustelnicy w codziennych pracach fizycznych może okazać się osobą, która – zaprzątając jej uwagę „czczymi opowiastkami" – odwiedzie ją od anielskiego ideału. Zmysłową pobudliwość rozpłomienić mogą słowa – choćby te, które wypowiada wysiadująca pod oknem pustelnicy „stara plotkara czy też gadatliwa niewiasta", mówiąca o „swawoli dziewcząt, o wdowach, które domagają się nieograniczonej wolności, o przebiegłości małżonek, które zwodzą swych mężów, ponieważ pragną zaspokoić swe żądze" (R 33). „Gdy nadchodzi pora, w której rozmówczynie muszą się rozstać, pustelnica jest osaczona przez własną zmysłowość", a jej imaginacja owładnięta przez „urojone obrazy". Rozbudzona zmysłowość sprawia, że pustelnica „przy psalmach zatacza się niczym pijana, w czasie czytań ćmi w jej oczach, a podczas modlitwy chwieje się" (R 33) – ostrzega autor reguły, na tym jednak nie poprzestaje, dodając:

> Gdy zapadnie zmrok, zwołują się nierządnice i do starych występków dodają nowe, dopóki [pustelnica] zwiedziona przez demony nie odda się zaspokojeniu pożądliwości. Tym razem rozmowa jest bardziej jawna, gdyż prowadzi już nie do rozbudzenia pożądania, ale do jego zaspokojenia: razem planują, gdzie, kiedy i kto może je nasycić (R 35).

Bywa nawet tak – oznajmia cysterski opat – że „cela, zmieniona [zostaje] w domu nierządu, ma odpowiednio powiększone wejście, aby pustelnica mogła wyjść lub aby cudzołożnik mógł do niej przybyć" (R 35). Autor *Reguły dla pustelnicy* z pewną retoryczną przesadą ukazuje zagrożenia, jakie niesie z sobą konwersacja z osobami „ze świata". Utrzymuje jednak konsekwentnie, że słowa, które za dnia pobudzają wrażliwość zmysłów, nocą wiodą w sidła grzechu. Niebezpieczne mogą być także nieuniknione kontakty z zakonnikami, spotykanymi choćby przy okazji spowiedzi. Aelred z Rievaulx spostrzega, że seksualne pożądanie może zostać rozpłomienione bardzo łatwo, dlatego zaleca ostrożność także w kontaktach z duchownymi:

> Ponieważ powinniśmy lękać się zła obecnego w naszych ciałach […] pustelnica niech nie podaje […] [prezbiterowi] ręki, aby dotykał czy głaskał jej dłoń. Nie ma nic do rzeczy [jego] chudość twarzy, słabe ramiona, szorstka skóra, gdyż tam, gdzie szukasz pomocy, popadasz w niebezpieczeństwo (R 43).

Nawet w eremickim odosobnieniu potrzeby ciała nie wygasają, stąd pustelnica pragnąca urzeczywistnić *bios angelikos* powinna podporządkować się restrykcyjnym zasadom. Nie „wystarczy zamknąć ciała za murami", gdyż „tymczasem umysł może błąkać się i stać się rozwiązły" (R 33). Zbłądzenie umysłu i jego rozwiązłość mają swoją przyczynę w zmysłowości, która pobudza „nieczyste i haniebne pożądania" (R 33). Skoro wspomniana wcześniej „gra o wieczność" rozgrywa się wyłącznie w duszy, to właśnie dusza powinna wyzbyć się powiązań z ciałem. W praktyce dążenie to musiało przybierać skrajne formy, na które rzucają światło słowa, jakie autor *Reguły* skierował do swej siostry: „Od dzieciństwa bowiem aż do starości, która teraz twe członki osłabia, skąpisz sobie pożywienia, tak że ledwie utrzymujesz przy życiu swe ciało" (R 57). Surowe wymogi zmagań z ciałem nie powinny być uchylone. Każda pustelnica ma „zaspokajać głód bez nasycania swego apetytu" (R 59), co więcej – „powinna unikać jasnego chleba i wyszukanych potraw, niby trucizny dla swej czystości" (R 59), ponieważ „poszczenie jest […] nieprzeniknioną tarczą przeciw wszelkiej pokusie" (R 55). Zalecenia te znajdują dopełnienie w kaznodziejskich egzemplach dyscyplinowania ciała. Te zaś polegały na poskramianiu żądz modlitwą, skrajnym ograniczaniu naturalnych potrzeb, umyślnym osłabianiu ciała, a w wypadku ciągłego odczuwania grzesznych pobudzeń – na zanurzaniu go w zimnej wodzie lub parzeniu przez nacieranie pokrzywami (R 69).

Zauważając potrzebę strojności, potępianą w doktrynie *de contemptu mundi*[22], a trudną do poskromienia nawet u mniszki, Aelred z Rievaulx nakazuje, aby jej odzienie służyło „tylko do ochrony przed chłodem" (R 59), wyzbyte było miękkości delikatnych tkanin oraz kuszącej zmysły kolorystyki[23]. Ówczesną duchowość cysterską cechował silny chronoklazm, czyli odrzucenie koloru jako tego, który wprowadza w błąd i jest źródłem fałszu. Należy wspomnieć, że pogarda dla barw jest wynikiem ówczesnego przekonania, iż kolory złożone są z materii, ta zaś w łańcuchu bytów usytuowana jest na przeciwnym biegunie do anielskiego, czysto duchowego świata. Pogląd o materialnym uwikłaniu kolorów ma swe źródło w filozofii Platona, który w *Timajosie* wskazywał, iż „są [one] płomieniem, który dobywa się z poszczególnych ciał i ma cząsteczki tak proporcjonalne względem

[22] „Pyszny, aby był uznany za wielkiego, troszczy się o podwójne stroje, ubiera się w miękkie szaty i zakłada cenne ozdoby. Czymże jest człowiek bogato wystrojony, jeżeli nie grobem z wierzchu pobielonym, wewnątrz zaś pełnym plugastwa?" – pisał Innocenty III w traktacie *De contemptu mundi.* Cyt. za: *Homo Viator*, *Teksty i studia nad antropologią filozoficzną w średniowieczu*, op. cit.., s. 54.

[23] M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2013, s. 55.

zmysłu wzroku, że jest zdolny wywołać wrażenia zmysłowe"[24]. Średniowieczna pogarda dla materii, przejmując ten pogląd, objęła swym zasięgiem także barwy. Święty Bernard z Clairvaux, określany przez Michela Pastoureau „zawziętym chromofobem"[25], odrzucał kolor także przez wzgląd na etymologię łacińskiego słowa *color*, które wiązał z czasownikiem *celere* (kryć). Mając na uwadze bliską relację Aelreda z charyzmatycznym Mistrzem z Clairvaux[26], można domniemywać, że opat klasztoru w Rievaulx podzielał jego pogląd, przez co nakazał swej siostrze także wystrzegać się barw, aby nie wytrącały jej duszy z pobożnego skupienia.

Nadrzędnym celem, któremu mają służyć wskazane w *Regule dla pustelnicy* nakazy, jest zachowanie czystości duszy oraz ciała. Przez ich uświęcenie mniszka będzie mogła dostąpić udziału w Królestwie Bożym. Aelred z Rievaulx podkreśla, iż zakonnica musi zawsze pamiętać, „że wszystkie jej członki są poświęcone Bogu, wcielone w Chrystusa i ofiarowane Duchowi Świętemu" (R 65).

„Drogocenny skarb" (R 63), który pustelnica posiada, to dziewictwo – należy je traktować jako dar od samego Boga. Najważniejszym jej obowiązkiem jest zatem strzeżenie tego skarbu, gdyż „ciało dziewicy jest naczyniem glinianym, w które wkłada się złoto i poddaje próbie. Jeśli pęknie pod wpływem siły ognia, złoto rozleje się i żaden rzemieślnik nie będzie już mógł naprawić owego naczynia" (R 63). Nagrodą za jego dochowanie jest miłość samego Chrystusa, ponieważ dziewictwo zgodnie z myślą Aelreda „pobudza Go do miłowania, a także pobudza do łaskawego obdarowywania. […] Daje siebie samego i wszystko to, co posiada", gdyż „On jest Tym, który już wybrał [ciebie] na swoją oblubienicę" (R 63). Przytaczając te słowa, należy mieć na uwadze, że w średniowiecznej rzeczywistości dziewictwo było uznawane za stan wzniosły i prawie boski. W kontekście antyfeministycznego nastawienia epoki, która niekiedy przypisywała kobiecie rolę „agentki szatana"[27], piękno, jakim wyróżniają się „białe kwiaty dziewictwa" (R 127), wnosiło do spojrzenia na kobiecość pewien pozytywny refleks.

W kontekście omawianych kwestii na odrębną uwagę zasługuje częste posługiwanie się przez opata odwołaniami do starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*. Średniowieczni teologowie oraz mistycy, ze względu na właściwą im awersję do cielesności, jak też nacechowanie ówczesnej myśli antyfeminizmem, nie mieli

[24] Platon, *Timajos, Kritias albo Atlantyk*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 91.

[25] Święty Bernard z Clairvaux znany jest przede wszystkim jako ikonoklasta, który toleruje jako obraz wyłącznie krucyfiks. W barwie, idąc za filozofią platońską, także upatrywał zgubną materię, która ze względu na swą przykuwającą uwagę właściwość odwodzi od prawdy i dobra, omamia oraz zaciera kształty. Podobny pogląd przejęty został w wiekach późniejszych przez myśl protestantów. W głosach Zwingliego i Kalwina pobrzmiewa echo cysterskiej chromofobii. Zob. M. Pastoureau, op. cit.., s. 55, 126.

[26] M. Czubak, op. cit.., s. 17.

[27] J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII* w., tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 287–324.

powodu, aby rozważać piękno tkwiące w kobiecej zmysłowości. Znajomość *Biblii* zmuszała ich jednak do podjęcia interpretacji alegorycznej *Pieśni nad Pieśniami*, w której zmysłowe walory Oblubienicy są wychwalane przez Oblubieńca:

> Jakże piękne są twoje stopy w sandałach, córko księcia! Okrągłość ud twoich jak naszyjników wyrobionych ręką mistrza. Twój pępek – czasza okrągła, w której nigdy nie brak korzennego wina. Twój brzuch – bróg pszenicy obsadzony liliami. Dwoje twoich piersi jak dwoje sarniąt, bliźniąt gazeli[28].

Trudno nie dostrzec tkwiącej w *Pieśni nad Pieśniami* pochwały piękna kobiecej cielesności. Autor *Reguły dla pustelnicy* wielokrotnie wskazuje, iż mniszka powinna czerpać z przykładu starotestamentowej Oblubienicy. Czyni z niej wzór dla żyjącej w odosobnieniu anielskiej mniszki, pisząc choćby o nagrodzie, jaka spotka ją za stosowanie się do zasad ujętych w *Regule*. „On weźmie cię w objęcia, a ty powiesz to, co jest napisane w *Pieśni nad pieśniami*: *Mój miły jest mój, a ja jestem jego*" (R 133). Można wobec tego uznać, iż Aelred z Rievaulx dokonał pewnej subtelnej „rehabilitacji" kobiecego piękna, które przez jego udoskonalenie ascezą zostaje całkowicie ofiarowane Bogu.

Przedstawione tu odczytanie *Reguły dla pustelnicy* pozwala stwierdzić, że jest ona dziełem, które wymaga interdyscyplinarnego humanistycznego spojrzenia. Specyfiki przybliżonego tu dzieła nie sposób uchwycić bez uwzględnienia wpływu, jaki na jego kształt wywarły wzory duchowości chrześcijańskiej, szczególnie te, które postulowała doktryna *de contemptu mundi*, nawołująca do uwolnienia człowieka od zmysłów i ciała, oraz wzorce wywodzące się z angelologii. *Reguła dla pustelnicy* wymaga również spojrzenia w kontekście historii literatury. Łatwo zauważyć, że cechy charakterystyczne dla wypowiedzi epistolarnej łączą się w niej z elementami retorycznymi oraz egzemplami właściwymi dla kaznodziejstwa.

Omówiona tu reguła zasługuje na uwagę nie tylko dlatego, że reprezentuje rozwijającą się w wiekach dawnych kulturę klasztorną. Ranga tej kultury przejawiała się niegdyś w tym, że stworzone w jej ramach wzory życia, przenikając zza murów eremów do świata świeckiego, w znaczącym stopniu kształtowały masową wrażliwość religijną i umacniały ją w ascetycznym przekonaniu, że „nic nie podoba się Bogu bardziej niż chudość ciała"[29].

---

[28] *Pieśń nad Pieśniami* 7, 2–4, tłum. Cz. Miłosz.

[29] J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 635–646.

Women's angelicity aspirations – about Aelred of Rievaulx's *Rule for a Solitary*

Abstract

The article presents the problem of the aspirations to achieve an angelic ideal by a woman – a hermit. The basis is the medieval *Rule for Hermits* written by Aelred of Rievaulx. *The Rule* show the relationship between the realm of the soul and the body. *The Rule* sheds light on the widespread in the Middle Ages (and in later times) way of perceiving female sensuality, which is characterized by excitability greater than that experienced by men and therefore requires undertaking of strict remedies.

Keywords

Femininity, Middle Ages, Hermits, Asceticism, Aelred of Rievaulx, Feminine Christianity, Sensuality, Spirituality, Angelology, Eremithism

Bibliografia

Literatura podmiotowa

Aelred z Rievaulx, *Reguła dla pustelnicy, Modlitwa pastoralna*, tłum. M. Czubak, Kęty 2012.

Literatura przedmiotowa

1. Beer F., *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, tłum. A. Branny, Kraków 1996.
2. Czubak M., *Jednostka i wspólnota w ujęciu Aelreda z Rievaulx*, Warszawa 2010.
3. Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
4. Domański J., *Z dawnych rozważań o marności i pogardzie świata oraz nędzy i godności człowieka*, Warszawa 1997.
5. Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005.
6. Harmless S. J. W., *Chrześcijanie pustyni. Wprowadzenie do literatury wczesnego monastyzmu*, tłum. M. Höffner, Kraków 2009.
7. Huizinga J., *Jesień Średniowiecza*, tłum. T. Brzostowska, Warszawa 1998.
8. Kłoczowski J., *Od pustelni do wspólnoty. Grupy zakonne w wielkich religiach świata*, Warszawa 1987.
9. Le Goff J., *Człowiek średniowiecza*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 2000.
10. Le Goff J., *Długie średniowiecze,* tłum. M. Żurowska, Warszawa 2007.
11. Legowicz J., *Historia filozofii średniowiecznej Europy zachodniej*, Warszawa 1980.
12. Milis L. J. R., *Anielscy mnisi i ziemscy ludzie. Monastyzm i jego znaczenie w społeczeństwie średniowiecznym*, tłum. J. Piątkowska, Kraków 1996.
13. Pastoureau M., *Niebieski. Historia koloru*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2013.
14. Pernoud R., *Kobieta w czasach katedr*, tłum. I. Badowska, Warszawa 1990.
15. Przybylski R., *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.
16. Vauchez A., *Duchowość Średniowiecza*, tłum. H. Zaremska, Gdańsk 1996.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 127–145
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.08

Katarzyna Łydka

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Romańskiej
e-mail: katarzyna.lydka@doctoral.uj.edu.pl

Proces tłumaczenia powieściowego języka gejów na język polski na przykładzie powieści *The Line of Beauty* Alana Hollinhursta

Streszczenie

W artykule autorka skupia się na analizie tłumaczenia powieściowego języka gejów na język polski na przykładzie powieści *The Line of Beauty* Alana Hollinghursta. Oprócz kontekstu społeczno-kulturowego opisane zostały również historia społeczności homoseksualnej w Polsce i krajach anglojęzycznych oraz stan badań na temat języka gejów. Cechy slangu gejowskiego, które obserwujemy w powieści, to elementy języka kobiet, inwersja rodzaju gramatycznego oraz specjalne słownictwo. Głównym celem artykułu jest analiza technik używanych przez tłumacza w związku z zachowaniem slangu gejowskiego w przekładzie oraz zmian, które zaszły w tłumaczeniach względem tekstu oryginalnego. Autorka wykazała, że slang gejowski w polskim przekładzie został znacznie uproszczony, gdyż jest on mniej rozbudowany w porównaniu ze slangiem angielskim.

Słowa kluczowe

tłumaczenie slangu, slang gejowski, techniki tłumaczeniowe

Badania nad językiem gejów trwają od lat czterdziestych XX wieku[1]. Arnold Zwicky w swoim artykule zastanawia się nad istnieniem języka gejów i pyta, czy taki język mógłby być rozpoznany przez osoby niehomoseksualne, ale nie dochodzi

[1] D. Kulick, *Gay and Lesbian Language*, "Annual Review of Anthropology" 2000 (29), s. 247.

do żadnych decydujących wniosków[2]. Z kolei Don Kulick twierdzi, że nie istnieje „język gejów", ale przyznaje, że może być tak, iż osoby homoseksualne używają języka w określony sposób[3]. Zarówno Zwicky[4], jak i Kathryn Campbell-Kibler, Robert J. Podesva i Sarah J. Roberts[5] zwracają uwagę na fakt, iż jest wiele społeczności gejowskich i szukanie jednego slangu gejowskiego byłoby jak szukanie uniwersalnego języka, którym posługują się wszystkie osoby heteroseksualne. W tym artykule używam określenia „język gejów", mając na myśli slang gejowski, a więc zespół cech charakterystycznych dla języka, którym posługują się homoseksualni mężczyźni w określonych sytuacjach.

Tradycyjnie antropolodzy wskazują na nierozerwalne związki między językiem i kulturą, zwracając uwagę na fakt, iż język tworzy, odzwierciedla i przetwarza kulturę[6]. Jest to stwierdzenie równie prawdziwe w odniesieniu do języka i kultury jako większej całości, jak i do slangów czy dialektów i konkretnych społeczności. W trakcie analizy tekstu bardzo ważne jest więc zrozumienie mechanizmów związanych z przedstawianiem kultury. W przypadku gejów jest to szczególnie ważne, ponieważ to język ma moc, by reprodukować lub przetwarzać stereotypy ich dotyczące. Wiele źródeł wskazuje na trudność w definiowaniu slangu[7]. W *Encyclopaedia Britannica* David W. Maurer definiuje slang jako słowa użyte w wyjątkowy sposób w konkretnym kontekście społecznym. Maurer mówi również o tym, że slang kreuje swoją własną estetykę oraz zawiera wiele metafor i neologizmów[8]. Maciej Widawski wymienia następujące cechy slangu: idiomatyczność, wieloznaczność, zmienność, wartości konotacyjne, stylistyczne i społeczno-kulturowe[9]. Również *New Oxford Dictionary of English*[10], Widawski[11]

---

[2] A. Zwicky, *Two Lavender Issues for Linguists*, [in:] *Queerly Phrased: Language, Gender and Sexuality*, eds. A. Livia, K. Hall, New York 1997, s. 26.

[3] D. Kulick, op. cit., s. 247.

[4] A. Zwicky, op. cit., s. 27.

[5] K. Campbell-Kibler, R. J. Podesva, S. J. Roberts, *Sharing Resources and Indexing Meanings in the Production of Gay Styles*, [in:] *Language and Sexuality: Contesting Meaning in Theory and Practice*, eds. K. Campbell-Kibler, R. J. Podesva, S. J. Roberts, A. Wong, Stanford 2002, s. 177.

[6] Zob. E. Sapir, *Culture, Language, and Personality: Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1949, s. 34.

[7] Zob. *Encyklopedia PWN*, Warszawa 2004; M. Garcarz, *Przekład slangu w filmie*, Kraków 2007, s. 61.

[8] D. W. Maurer, *Slang*, [in:] *Encyclopaedia Britannica*, [online], https://www.britannica.com/topic/slang [dostęp 7.01.2015].

[9] M. Widawski, *„Ona prowadzi jak szalona": kilka uwag o tym, jak nie należy tłumaczyć slangu*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T. Z. Wolański, Gdańsk 2000, s. 544.

[10] *The New Oxford Dictionary of English*, ed. Judy Pearsall, Oxford 1998.

[11] Zob. M. Widawski, *Nowy słownik slangu i potocznej angielszczyzny*, Gdańsk 1998.

oraz Connie Eble[12] wskazują, że oprócz słownictwa główną składową slangu są przede wszystkim funkcje społeczne. Hanna Jadacka, Andrzej Markowski i Dorota Zdunkiewicz-Jedynak podkreślają, że w ramach funkcji społecznych slang pełni funkcję identyfikującą oraz wyodrębniającą[13]. Identyfikuje członków grupy oraz wyodrębnia grupę ze społeczeństwa. To przypadek języka osób LGBT[14], który jest dynamiczny i podatny na zmiany właśnie dlatego, że ma na celu odróżnienie tej grupy od reszty społeczeństwa. Wspomina o tym także Michał Garcarz, ale nazywa to „odstraszaniem", które ma zapewnić grupie swoiste bezpieczeństwo. Również u Garcarza funkcje społeczne są najważniejsze w tworzeniu slangu[15].

Używanie slangu jest dla gejów elementem budowania tożsamości[16]. Deborah Cameron i Don Kulick opisują zmianę w podejściu badaczy od postrzegania języka gejów jako odzwierciedlenia gejowskiej tożsamości do wychodzenia od języka w konstruowaniu tej tożsamości[17]. Slang gejowski jest konsekwencją sytuacji społeczno-kulturowej gejów[18]. Ich społeczność jest uważana przez wielu badaczy za subkulturę, w której język jest tak samo ważny jak sztuka i literatura tworzona przez jej członków[19]. Andrzej S. Dyszak podkreśla, że geje używają slangu tylko w towarzystwie innych gejów w bardzo nieformalnym kontekście[20]. Większość badaczy decyduje się na badanie slangu gejowskiego, skupiając się na słownictwie, jak Dyszak, który uznaje je za najważniejszy element każdego socjolektu[21]. Zgadzam się z opinią, iż język gejów to skomplikowany twór, natomiast w tym artykule skupiam się na analizie słownictwa ze względu na badany materiał, w którym nie można zaobserwować innych opisywanych przez badaczy cech slangu gejowskiego, takich jak na przykład fonetyka czy gestykulacja.

---

[12] C. Eble, *Slang and Sociability: In-Group Language Among College Students*, Chapell Hill 1996, s. 11–13.

[13] H. Jadacka, A. Markowski, D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Poprawna polszczyzna. Hasła problemowe*, Warszawa 2008, s. 50.

[14] LGBT (ang. Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender) odnosi się do społeczności nieheteroseksualnej.

[15] M. Garcarz, op. cit., s. 62.

[16] G. Haggerty, *Encyclopedia of Gay Histories and Cultures*, New York 2013, s. 373.

[17] D. Cameron, D. Kulick, *Language and Sexuality*, Cambridge 2003, s. 75–78.

[18] Zob. B. Rodgers, *Gay Talk. A Sometimes Outrageous Dictionary of Gay Slang*, New York 1972.

[19] Zob. L. Cox, R. Fay, *Gayspeak, the Linguistic Fringe: Bona Polari, Camp, Queerspeak and beyond*, [in:] *The Margins of the City*, ed. S. Whittle, Aldershot 1994; R. A. Farrell, *The Argot of the Homosexual Subculture*, "Anthropological Linguistics" 1972, No. 14, s. 97–109; D. Kulick, *Gay and Lesbian Language*, "Annual Review of Anthropology" 2000, Vol. 29.

[20] A. S. Dyszak, *O socjolekcie gejów (na podstawie powieści Michała Witkowskiego pt. „Lubiewo")*, [w:] *Oblicza płci. Język – Kultura – Edukacja*, red. M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, Lublin 2012, s. 40–41.

[21] Ibidem, s. 33.

Gayspeak

Język angielski ma bardzo bogatą historię slangu gejowskiego, zróżnicowanego w zależności od regionu, w którym jest używany. Slang gejowski (*gayspeak*) w języku angielskim pojawił się po raz pierwszy jako *polari* w Wielkiej Brytanii w XVIII wieku. Jest to slang, który powstał ze slangu teatralnego i używa się go jako kodu, dzięki któremu homoseksualni mężczyźni mogą się nawzajem identyfikować, nie narażając przy tym swojego bezpieczeństwa[22]. Zmiany społeczne doprowadziły do tego, że w latach siedemdziesiątych *polari* zanikł[23]. Tymczasem w RPA w latach siedemdziesiątych pojawił się *gayle*, język gejów oparty na języku angielskim i afrikaans.

Przez lata slang gejowski ewoluował i dopasowywał się do zmieniających się warunków społeczno-politycznych. W dzisiejszych czasach jest dużo bardziej zbliżony do języka standardowego niż za czasów *polari*. Haggerty wymienia style konwersacyjne, strategie zabierania głosu, metafory i obrazowanie, zawieszanie głosu, gesty i mowę ciała jako elementy, które obok słownictwa składają się na język gejów[24].

Slang gejowski w języku angielskim jest często badany i istnieje wiele prac naukowych na ten temat[25]. Co więcej, możemy znaleźć sporo zasobów online, na przykład „Glossary of Terms – Transgender", GLAAD, słowniczek, który zawiera wiele terminów związanych ze społecznością LGBT[26].

Język gejów w Polsce

Historia i język społeczności homoseksualnej w Polsce nie zostały jeszcze dogłębnie zbadane, ponieważ polscy historycy zainteresowali się tą tematyką na początku XXI wieku[27]. James W. Chesebro[28] wskazuje na fakt, iż chrześcijaństwo jest religią, która najbardziej surowo traktuje homoseksualistów, co może

[22] L. Cox, R. Fay, op. cit., s. 105.

[23] P. Baker, *Polari, a Vibrant Language Born out of Prejudice*, "The Guardian" 24 May 2010, [online] http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/may/24/polari-language-origins [dostęp: 7.01.2019].

[24] G. Haggerty, op. cit., s. 373.

[25] Zob. *Gayspeak. Gay Male & Lesbian Communication*, ed. J. W. Chesebro, New York 1981; L. Cox, R. Fay, op. cit.; R. Smyth, H. Rogers, *Phonetics, Gender, and Sexual Orientation*, [in:] *Proceedings of the 2002 Annual Conference of the Canadian Linguistic Association, University du Quebec*, eds. S. Burelle, S. Somesfalean, Montreal 2002; S. Mills, L. Mullany, *Language, Gender and Feminism: Theory, Methodology and Practice*, London–New York 2011.

[26] "Glossary of Terms – Transgender", GLAAD, USA 2010, [online] http://www.glaad.org/reference/transgender [dostęp: 5.09.2014].

[27] R. Biedroń, *Historia homoseksualności w Polsce*, [w:] *Queer Studies: Podręcznik kursu*, red. J. Kochanowski et al., Warszawa 2010, s. 57.

[28] *Gayspeak. Gay Male & Lesbian Communication*, op. cit., s. xi.

mieć wpływ na ich sytuację w Polsce. Katechizm Kościoła Katolickiego podaje, że akty homoseksualne „w żadnym wypadku nie będą mogły zostać zaaprobowane”[29], co może się przekładać na relacje społeczności LGBT z resztą społeczeństwa oraz język, którym posługują się osoby homoseksualne. Co więcej, Robert Biedroń[30] opisuje, jak na sytuację gejów wpłynęło usunięcie homoseksualności z Kodeksu karnego w 1932 roku. Spowodowało ono, że homoseksualność przestała być nielegalna, ale nie istniała w dyskursie społecznym. Biedroń twierdzi, że miało to związek z „tabu, jakim w polskim społeczeństwie okresu przedwojennego objęta była sfera seksualności”[31]. Przez kilkadziesiąt lat społeczeństwo nie chciało poruszać tematu osób homoseksualnych. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych, po zmianach ustrojowych, kiedy zwiększyła się aktywność ruchu lesbijsko-gejowskiego, rozpoczął się proces detabuizacji homoseksualności[32]. Miało to wpływ na zdobycie przez osoby homoseksualne większej wolności wyrażania się oraz zwiększenie obecności tematu LGBT w dyskursie publicznym i politycznym.

Naturalnym sposobem odzwierciedlenia relacji pomiędzy społecznością LGBT i resztą społeczeństwa jest slang pojawiający się wśród osób homoseksualnych[33]. W konsekwencji braku dogłębnych analiz na temat historii homoseksualności w Polsce również slang osób homoseksualnych w obrębie języka polskiego nie jest jeszcze w pełni przeanalizowany. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że większość badań skupia się na języku homoseksualnych mężczyzn i pomija homoseksualne kobiety. Krzysztof Boczkowski potwierdza, że wielu gejów używa specyficznego języka, słów używanych jedynie w ich społeczności. Zwraca również uwagę na słownictwo używane przez gejów w więzieniu oraz to używane przez innych więźniów względem gejów[34]. Najobszerniejsza praca na temat języka gejów w Polsce to artykuł napisany przez Dyszaka, który zawiera 90 terminów (w tym rzeczowniki, przymiotniki, czasowniki, idiomy i skróty). Są to zwroty opisujące społeczność gejów oraz bliskie im tematy, a charakterystyczne dla slangu gejowskiego wydaje się to, że na nowo nazywają elementy rzeczywistości, które mają już swoje nazwy w języku standardowym[35]. Boczkowski wspomina jako najczęściej używane słowa *ciota* – „starszy, raczej pasywny homoseksualista” oraz *gwiazda* – „atrakcyjny gej”[36]. Tematem interesuje się coraz więcej

[29] *Katechizm Kościoła Katolickiego*, [online] http://www.katechizm.opoka.org.pl [dostęp: 7.04.2019], s. 2357.

[30] R. Biedroń, *Historia homoseksualności w Polsce*, op. cit., s. 66.

[31] Ibidem.

[32] Ibidem, s. 69.

[33] Ibidem.

[34] K. Boczkowski, *Homoseksualizm*, Warszawa 1992, s. 186.

[35] A. S. Dyszak, *O zapisanym słownictwie mniejszości seksualnych*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2015, nr 27, s. 209.

[36] K. Boczkowski, op. cit., s. 186.

językoznawców, a Dyszak apeluje o opisywanie go jako odmiany języka polskiego i traktowanie z należytą powagą, nieodstępującą analizie innych odmian języka polskiego[37].

Podsumowując sytuację języka gejów w Polsce, należy podkreślić, że napiętnowanie społeczne skutkuje niewielką liczbą badań na ten temat[38]. Ostatnie lata wiążą się jednak z dynamicznymi zmianami społecznymi i również w Polsce pojawia się coraz większe zainteresowanie językiem osób LGBT. Powstaje coraz więcej prac naukowych, które zajmują się tą tematyką. Roman Śliwka napisał artykuł na temat detabuizacji języka osób homoseksualnych[39], a Robert Prałat rozważa wyzwania w prowadzeniu międzykulturowych badań na temat języka LGBT[40]. Co więcej, powstała również praca doktorska na temat słownictwa używanego w odniesieniu do osób homoseksualnych w Polsce[41] oraz praca, w której znaleźć można porady dotyczące wypowiadania się na temat społeczności LGBT[42]. Istnieje także polski projekt, który do końca marca 2018 roku funkcjonował pod nazwą *Homopedia*, a obecnie nazywany jest *Encyklopedią LGBT*[43]. Jest to darmowa encyklopedia dostępna online, która tłumaczy wiele zagadnień związanych z homoseksualnością, biseksualnością i transpłciowością. Temat języka pojawia się również w pracach, które zajmują się społecznością LGBT pod innym kątem[44]. Osobnym tokiem prowadzone są badania związane z językiem w literaturze gejowskiej, głównie na przykładzie *Lubiewa* Michała Witkowskiego[45].

---

[37] A. S. Dyszak, *O socjolekcie gejów...*, op. cit., s. 37, 40.

[38] Pierwsza wzmianka na temat slangu gejowskiego w Polsce to *Tęczowy elementarz* Roberta Biedronia, który miał na celu odpowiedzieć na najczęściej zadawane pytania związane ze społecznością LGBT i zawierał słowniczek pojęć (zob. R. Biedroń, *Tęczowy elementarz: czyli (prawie) wszystko, co chcielibyście wiedzieć o gejach i lesbijkach*, Warszawa 2007).

[39] R. Śliwka, *Detabuizacja języka jako element budujący socjolektu (na przykładzie polskich i czeskich homoseksualnych ogłoszeń towarzyskich)*, „Studia et Documenta Slavica" 2017, 4, s. 49–58.

[40] R. Prałat, *Praktyczne i teoretyczne wyzwania w prowadzeniu międzykulturowych badań o tematyce LGBT: Kwestia języka*, Seminarium manchesterskie, „InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer" 2009 (4).

[41] Zob. J. Rodzoch-Malek, *W jaki sposób mówi się w polszczyźnie o homoseksualizmie i osobach homoseksualnych? Analiza leksyki na podstawie danych leksykograficznych i tekstowych*, Warszawa 2012.

[42] Zob. J. Krzyszpień, *Język i emancypacja LGBT: uwagi praktyczne*, [w:] *Queer Studies. Podręcznik kursu*, op. cit.

[43] *Encyklopedia LGBT*, [online] https://www.encyklopedia.edu.pl/wiki/Strona_g%C5%82%C3%B3wna [dostęp: 30.11.2018].

[44] Zob. K. Tomasik, *Homobiografie*, Warszawa 2014; B. Warkocki, *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa 2013.

[45] Zob. A. Rejter, *Mój chłopak, facet z plakatu, ciota darkroomówka… Wizerunek mężczyzny w gejowskiej literaturze popularnej*, „Język Artystyczny" 2014 (15); E. Konwerska, *Mówią o sobie. O języku, imionach i tożsamości w prozie Michała Witkowskiego*,

Slang gejowski w przekładzie

Przed przedsięwzięciem tłumaczenia slangu należy rozważyć jego znaczenie w powieści. Garcarz nazywa slang „żywym organizmem", ponieważ jego istnienie jest konsekwencją potrzeby zaistniałej w danej społeczności[46]. Slang jest więc niezbędny, aby jego użytkownicy mogli w pełni identyfikować się z grupą i ze sobą nawzajem. Co więcej, stanowi istotny element obrazowania w przedstawianiu homoseksualnych postaci w literaturze. Właśnie dlatego uważam, że zachowanie slangu w przekładzie jest niezwykle istotne. Biorąc pod uwagę fakt, iż slang gejowski istnieje zarówno w języku angielskim, jak i polskim, teoretycznie rzecz biorąc jego tłumaczenie nie powinno stwarzać problemów. Warto jednak pamiętać o tym, że slangi w języku angielskim i polskim nie przystają do siebie. Właśnie dlatego tłumacz może być zmuszony do skorzystania z którejś z technik tłumaczeniowych[47].

Jean-Paul Vinay i Jean Darbelnet wymieniają siedem głównych technik i pięć dodatkowych technik tłumaczeniowych, które mogą być użyte przez tłumacza, gdy napotyka problem. Główne techniki to: zapożyczenie, kalka, tłumaczenie wolne, transpozycja, modulacja, tłumaczenie idiomatyczne i adaptacja, zaś techniki dodatkowe to: *false friend*, kompensacja, amplifikacja, eksplicytacja i generalizacja. To właśnie wśród tych ostatnich technik znajduje się kilka, które moim zdaniem mogą się szczególnie przydać przy tłumaczeniu slangu.

Techniki przydatne przy tłumaczeniu slangu to przede wszystkim: generalizacja, amplifikacja, eksplicytacja oraz kompensacja. Generalizacja to technika, która pozwala tłumaczowi na użycie bardziej ogólnego terminu zamiast terminu szczegółowego. W przypadku języka gejów mogłoby to być użycie słowa należącego do języka standardowego (w przypadku braku ekwiwalencji) lub użycie terminu slangowego, który jest bardziej ogólny (w przypadku częściowej ekwiwalencji). Z kolei amplifikacja to efekt użycia większej liczby słów w przekładzie niż w oryginale, a eksplicytacja to powiedzenie wprost czegoś, co w tekście oryginalnym znajdowało się w głębszej warstwie tekstu. Omówione techniki powodują uproszczenie tekstu i mogą prowadzić do całkowitej utraty slangu w tłumaczeniu. W konsekwencji generalizacja, amplifikacja i eksplicytacja powinny być używane z niezwykłą ostrożnością, po upewnieniu się, że wszystkie inne możliwości nie mogą być wykorzystane w danym momencie. Innym przykładem techniki tłumaczeniowej, którą można zastosować, szczególnie w przypadku braku

„Prace Literaturoznawcze", 2014 (2); P. Wojtasik, *Homojęzyk w homopowieści. Psychologiczno-socjologiczne aspekty języka środowiska homoseksualnego na podstawie powieści „Lubiewo" Michała Witkowskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo" 2016 (XII).

[46] M. Garcarz, op. cit., s. 166.

[47] Za J. Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London–New York 2001, s. 55–60.

ekwiwalencji, jest kompensacja. Keith Harvey definiuje ją jako wyrównywanie straty z tekstu źródłowego poprzez zbudowanie podobnego efektu przy użyciu środków właściwych dla języka docelowego[48]. W przypadku slangu gejowskiego chodziłoby więc o pominięcie terminu slangowego po to, aby dodać inny termin slangowy w jakimś miejscu, w którym nie było go w oryginale. W ten sposób tłumacz stwarza równowagę pomiędzy tekstem źródłowym i docelowym, znacznie ingerując w treść. Harvey zwraca uwagę na to, że kompensacja jest czasochłonną techniką i w gestii każdego tłumacza leży decyzja, czy się na nią decydować. Wymaga ona również znajomości slangu, a więc dodatkowej pracy przed przystąpieniem do tłumaczenia. W przypadku analizowanej powieści praca ta jest niezwykle ważna ze względu na społeczne konsekwencje, tj. wzbogacenie polskiego kanonu literatury gejowskiej.

Podsumowując, przekład slangu nie jest prostym zadaniem dla tłumacza, ale istnieją techniki, które mogą mu w tym pomóc. Przy założeniu, że slang gejowski jest istotnym elementem tekstu oryginalnego, warto włożyć dodatkowy wysiłek w to, by zachować go w przekładzie. Jeśli istnieje pełna ekwiwalencja pomiędzy terminami w języku angielskim i polskim, nie jest to dla tłumacza problemem. Taka sytuacja może wystąpić na przykład przy zapożyczeniu z jednego języka do drugiego całego konceptu wraz z jego nazwą, jak w przypadku „drama queen"[49]. Natomiast w przypadku częściowej ekwiwalencji lub braku ekwiwalencji tłumacz może uciec się do kompensacji, a w ostateczności amplifikacji, eksplicytacji lub generalizacji.

Case Study

W tej części tekstu przedstawię wyniki analizy porównawczej fragmentów powieści *The Line of Beauty* Alana Hollinghursta i tłumaczenia na język polski wykonanego przez Lesława Halińskiego, które ukazało się pod tytułem *Linia piękna*. Głównym punktem analizy był slang gejowski oraz zachowanie tłumacza, w tym użyte przez niego techniki tłumaczeniowe. Celem analizy nie była ocena przekładu i poszczególnych decyzji tłumacza, lecz jego opis w ramach metodologii deskryptywnej.

Zanim przejdę do przedstawienia wyników analizy, chciałabym krótko przedstawić autora i omawianą powieść. Życie i doświadczenia autora miały ogromny wpływ na jego twórczość. Hollinghurst urodził się w 1954 roku w Gloucestershire, w Anglii, i jest silnie związany z Uniwersytetem Oksfordzkim, gdzie rozpoczął naukę w latach osiemdziesiątych. Również bohater wykreowany w omawianej

[48] M. Baker, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London–New York 2001, s. 37–38.

[49] Drama queen, 'człowiek nadmiernie dramatyzujący, król patosu, histeryk', [za:] *Wikisłownik*, [online] https://pl.wiktionary.org/wiki/drama_queen [dostęp: 7.04.2019].

powieści jest związany z Oksfordem. Sam autor mówi o tym, że tworzy postacie, które posiadają jakieś jego cechy[50]. *The Line of Beauty* została opublikowana w 2004 roku i otrzymała nagrodę Man Booker Prize. W konsekwencji została przetłumaczona na język polski już rok później. Głównym bohaterem jest Nick Guest, absolwent Worcester College i – co ważne dla powieści – młody gej. Akcja dotyczy jego życia, dlatego czytelnik wie tylko to, czego dowiaduje się Nick. Początek książki to rok 1983: Nick ma dwadzieścia jeden lat, przeprowadza się właśnie do domu rodziny Feddenów w Notting Hill i identyfikuje się już ze społecznością homoseksualistów. Powieść można zaklasyfikować do kanonu literatury gejowskiej nie tylko ze względu na tożsamość autora, ale także poruszane przez Hollinghursta tematy, ważne dla społeczności gejów w latach osiemdziesiątych, między innymi wybuch epidemii AIDS, zróżnicowanie rasowe i ekonomiczne czy kontekst społeczno-polityczny. W powieści znajdziemy liczne rozmowy pomiędzy homoseksualnymi mężczyznami i to głównie one są interesujące z punktu widzenia analizy slangu.

Przekład języka gejów w powieści *The Line of Beauty*

W omawianej powieści slang gejowski jest wytworem Alana Hollinghursta. Warto pamiętać, że w trakcie analizy powieści czy produkcji kinematograficznych analizowany jest derywat slangu, a nie sam slang. Powieściowy czy filmowy slang ma pewne cechy slangu, ale jest jedynie przybliżonym zapisem slangu danej społeczności. Alan Hollinghurst w swojej powieści *The Line of Beauty* zbudował slang gejowski przy użyciu elementów języka kobiet, ozdobników, inwersji rodzaju gramatycznego oraz specjalnego słownictwa. Ze względu na mnogość tych elementów poniżej znajdują się jedynie przykłady, które charakteryzują pewne cechy slangu w powieści. W każdej tabeli wraz z analizowanym słowem lub zwrotem umieściłam kontekst zarówno w języku źródłowym, jak i docelowym.

Kwiecisty język

Wśród badań języka gejów można odnaleźć porównania do języka, którym posługują się kobiety[51]. Michel Foucault przedstawia, w jaki sposób na gruncie wczesnej psychiatrii i seksuologii homoseksualność opisywano i definiowano w kategoriach „inwersji płciowej", zamiany kobiecości i męskości, mówi o „swego rodzaju

[50] L. Hahn, wywiad z Alanem Hollinghurstem, *TalkAsia*, [online] http://edition.cnn.com/2005/WORLD/asiapcf/05/11/talkasia.hollinghurst.script/index.html [dostęp: 14.12.2018].

[51] R. Lakoff, *Language and Woman's Place*, "Language in Society" 1973, Vol. 2 (1), s. 49–50.

androginii wewnętrznej" i „hermafrodytyzmie duszy"[52]. Stereotyp ten zachował się do dziś ze względu na wciąż silne kulturowe żądanie, by płeć zawsze była komplementarna względem seksualności (i odwrotnie).

Również kwiecisty język jest często wymieniany jako cecha języka gejów. Oczywiście nie ulega wątpliwości, że tożsamość homoseksualnego mężczyzny nie musi być budowana w oparciu o cechy zewnętrzne – tożsame ze stereotypem, który funkcjonuje w wyobraźni zbiorowej społeczeństwa. Natomiast cechy takie jak kwiecisty język czy specyficzna gestykulacja często są wybierane przez artystów i pisarzy w celu skonstruowania jednoznacznie kojarzącej się postaci, nie tylko w powieściach, ale również w filmie czy teatrze. W powieści *The Line of Beauty* kwiecisty język, a w szczególności mnogość przymiotników i przysłówków określających pozytywne cechy podkreślają homoseksualność postaci. W tabeli znajdują się wybrane przykłady, w pierwszej kolumnie fragment oryginału (ST), a w drugiej tłumaczenie (TT).

Tab. 1. Kwiecisty język

Lp.	EN (ST)	PL (TT)
1.	I'm **extremely well**.	Wiedzie mi się **prześwietnie**. (72)
2.	But aren't the wives **marvellous**?	Czyż nasze panie nie są **cudowne**? (73)
3.	'Oh, **magnificent**. Dark eyes, round face, nice big nose […]'	– Był **przecudny** – odrzekł Nick. – Czarne oczy, okrągła twarz, duży uroczy nos […] (216)
4.	'It will be **beautiful**.'	– To pismo będzie **przepiękne**. (233)
5.	'It's just like our **wonderful** secret love affair.'	– A muszę też kryć się z naszym **cudnym** romansem. (262)

Źródło: opracowanie własne.

W celu ukazania różnorodności słownictwa charakterystycznego dla języka gejów w powieści wybrałam pięć słów i wyrażeń z tekstu źródłowego, które reprezentują kwiecisty język: *marvellous*, *magnificent*, *beautiful*, *wonderful* i *extremely well*. Pomimo że w oryginale wszystkie te leksemy są różne, w polskim tłumaczeniu zastosowane strategie tłumaczenia powtarzają się. Po pierwsze, przymiotniki stopniuje się poprzez dodanie przedrostka „prze-", który wzmacnia ich znaczenie. W konsekwencji w przykładzie 1. „prześwietnie" jest bliskie oryginalnemu *extremely well*, zarówno jeśli chodzi o znaczenie, jak i styl. Jednakże już w przykładzie 4. (tab. 1.)

[52] M. Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, New York 1978, s. 43.

możemy zaobserwować, że termin użyty w tłumaczeniu jest wzmocniony przedrostkiem, mimo że w oryginale występuje przymiotnik *beautiful*, który zwykło się tłumaczyć jako „piękny". Możemy więc wywnioskować, że tłumacz był skupiony na oddaniu całego stylu slangu gejowskiego, a nie każdego słowa z osobna. Drugą wykorzystaną w tłumaczeniu techniką jest użycie słów zbudowanych na rdzeniu „cud", takich jak „cudny" i „cudowny". Właśnie te słowa mogą być uznane za całkowite ekwiwalenty terminów *marvellous* i *wonderful*, które pochodzą odpowiednio od rdzeni *marvel* i *wonder*, które oznaczają „cud". Co więcej, w przykładzie 3. (tab. 1.) termin „przecudny" łączy obie opisane powyżej techniki, dodając przedrostek „prze-" do słowa „cudny".

Podsumowując, polski tłumacz odzwierciedla w tłumaczeniu kwiecisty styl powieści. Warto również podkreślić, że słowa zbudowane na rdzeniu „cud" pojawiają się w tłumaczeniu dużo częściej niż w oryginale. Technikami zastosowanymi w polskim przekładzie są więc powtórzenie oraz kompensacja. Tłumacz używa kreatywnych rozwiązań, aby oddać cechy slangu w sposób naturalny.

Odwrócenie rodzaju gramatycznego

Kolejną cechą slangu gejowskiego w powieści Hollinghursta jest używanie żeńskich zaimków i imion w odniesieniu do homoseksualnych mężczyzn. Cameron i Kulick nazywają ten proces odwróceniem rodzaju gramatycznego[53]. Jak wspomniałam wcześniej, wynika to z konkretnych uwarunkowań kulturowych, historycznych i społecznych, które determinują decyzje tłumacza. W powieści odnajdujemy pięć przypadków, które go ilustrują. Użyte słowa i wyrażenia to *Sleeping Beauty*, *girl*, *Miss Leontyne*, *tart* i *slut*, chociaż tylko dwa ostatnie pojawiają się w powieści wielokrotnie. Wszystkie te przypadki zostały przeanalizowane i opisane poniżej ze szczególnym uwzględnieniem implikacji użycia rodzaju żeńskiego, decyzji tłumacza oraz ich konsekwencji w tekście docelowym. Pierwszym opisanym przypadkiem jest odniesienie do „Śpiącej królewny", które znajduje się w tabeli poniżej wraz z kontekstem.

Tab. 2. Odwrócenie rodzaju gramatycznego

EN (ST)	PL (TT)
'So who is at the house, just you and them, and **the Sleeping Beauty**?' Nick loved hearing Toby described like that, the praise in the mockery.	– Kto jeszcze mieszka u Feddenów: ty, oni i nasz **Śpiący królewicz**? Nick uwielbiał, gdy w ten sposób mówiono o Tobym, ponieważ w tym ironicznym określeniu krył się autentyczny zachwyt. (74)

Źródło: opracowanie własne.

[53] D. Cameron, D. Kulick, op. cit., s. 100.

W tab. 2. jeden z bohaterów używa odniesienia do „Śpiącej królewny", nazywając tak Toby'ego (heteroseksualnego przyjaciela Nicka). Oczywiście w języku angielskim nie istnieje problem rodzaju gramatycznego, natomiast nawiązanie do baśniowej księżniczki nie pozostawia wątpliwości co do jej płci. Jest to zabieg celowy, wypowiedź jednoznacznie pokazuje stosunek osoby mówiącej do Toby'ego oraz może wskazywać na nadzieję, że jego homoseksualność jest jeszcze „uśpiona". Co więcej, zwrot *Sleeping Beauty* zawiera również informację o urodzie królewny i jednocześnie o urodzie Toby'ego. W języku polskim zwrot „Śpiąca królewna" w jednoznaczny sposób określa płeć nazywanej tak osoby. Tłumacz nie zdecydował się jednak na użycie go w takiej formie. W zamian za to tłumaczy ten zwrot jako „Śpiący królewicz", zachowując zapis wielką literą w celu uratowania odniesienia do baśni.

Podsumowując, polski tłumacz zdecydował się na eksplicytację i zmianę rodzaju gramatycznego. Może po to, aby uzyskać pełną przejrzystość tekstu lub z obawy o reakcję czytelników. Nie należy zapominać, że tłumacz jest uwarunkowany społecznie i kulturowo i przenosi te uwarunkowania do swojej pracy, niezależnie od jego profesjonalnej kompetencji.

W tabeli poniżej znajdują się kolejne wypowiedzi wybrane z konwersacji pomiędzy homoseksualnymi mężczyznami.

Tab. 3. Odwrócenie rodzaju gramatycznego

Lp.	EN (ST)	PL (TT)
1.	'Gotta go, **girl**!'	– Muszę iść, **moja panno**! (76)
2.	'When did you meet **Miss Leontyne**?'	– A kiedy poznałeś naszą **pannę Leontynę**? (119)

Źródło: opracowanie własne.

Przykład 1. to wypowiedź bohatera o imieniu Polly, który w celu zbudowania swojej homoseksualnej tożsamości używa kwiecistego języka, opisanego powyżej, oraz odwrócenia rodzaju gramatycznego. W polskim tłumaczeniu *girl* zamienia się w „moja panno". Taki zwrot buduje inną dynamikę relacji pomiędzy postaciami: zamiast kolokwialnej, luźnej relacji w przekładzie pojawia ślad protekcjonalności. Nie można natomiast odmówić tłumaczeniu spójności – w przykładzie 2. również pojawia się słowo „panna", chociaż jest to już słownikowy ekwiwalent słowa *miss* w tekście oryginalnym.

Co więcej, przykład 2. wprowadza grę słów związaną z imieniem Leo. Pseudonim *Miss Leontyne* to pomysł Pete'a, starszego byłego chłopaka Leo. Polski tłumacz decyduje się na technikę adaptacji i zmienia *Leontyne* na „Leontyna", a następnie odmienia to imię zgodnie z zasadami języka polskiego. Dzięki temu zabiegowi slang staje się bardziej naturalny, ponieważ współgra ze skomplikowanymi wymaganiami języka polskiego.

Pozostałe przykłady reprezentują potencjalnie obraźliwy język. Potencjalnie, ponieważ często słowa, które stanowią przekleństwa w języku standardowym, nie są obraźliwe w slangu. Przykładowo angielskie *bitch* w slangu gejowskim jest definiowane przez słownik jako „gejowski zwrot"[54], nie jest więc pejoratywne. W tabeli poniżej znajdują się przykłady należące do tej samej kategorii.

Tab. 4. Odwrócenie rodzaju gramatycznego

Lp.	EN (ST)	PL (TT)
1.	Anyway, they're all **tarts**, these boys, they've all got a price.	Te wszystkie chłoptysie to **zdziry**, są na sprzedaż, można ich kupić. (75)
2.	'God, you **slut**.'	– Boże, jaka z ciebie **zdzira.** (394)

Źródło: opracowanie własne.

Słowa *slut* i *tart* z przykładów 1. i 2. nie są obraźliwe w ramach gejowskiego slangu, choć w swojej klasycznej formie są tworami kultury patriarchalnej i pełnią funkcję umniejszającą w stosunku do kobiet; w toku historii społeczności homoseksualnych i rozwoju ich języka zostały natomiast przejęte i zaczęły stanowić rodzaj pozytywnej siły politycznej. Jak wcześniej wspominałam, mimo tego, że język angielski nie posiada rodzajów gramatycznych, pewne słowa mają oczywiste odniesienie do rodzaju naturalnego, na przykład *sister* – „siostra" nie ma rodzaju gramatycznego, ale odwołuje się do osoby płci żeńskiej. Słowa *slut* i *tart* to z kolei rzeczowniki tradycyjnie określające kobiety prowadzące rozpustny styl życia. *Slut* pojawia się w powieści pięć, a *tart* cztery razy. W ośmiu na dziewięć przypadków tłumacz zdecydował się na użycie słowa „zdzira", które ma podobne znaczenie w języku polskim. Jedynym przypadkiem, kiedy tłumacz stosuje inną technikę, jest opisany poniżej przykład z tab. 5.

Podsumowując, zwroty, które przywodzą na myśl określenia tradycyjnie stosowane do mówienia o kobietach, są używane w rozmowie między gejami w powieści

[54] B. Rodgers, op. cit., s. 32.

i nie stanowią problemu w przekładzie na język polski. Jest co prawda wiele możliwości ich tłumaczenia, ale w analizowanym przekładzie najczęściej pojawia się jeden z nich, co może być ocenione jako uproszczenie w odniesieniu do tekstu oryginalnego.

Tab. 5. Odwrócenie rodzaju gramatycznego

EN (ST)	PL (TT)
'That Jasper's a **sexy little slut.**'	– Ten Jasper ma całkiem **seksowne dupsko**. (263)

Źródło: opracowanie własne.

Jak wcześniej wspomniałam, w jednym miejscu w powieści, gdy w oryginale pojawia się słowo *slut*, tłumacz decyduje się na ciekawą technikę. Ilustruje to przykład z tab. 5., w którym można zaobserwować zmianę perspektywy osoby mówiącej. Zamiast komentarza dotyczącego atrakcyjności Jaspera w polskim przekładzie pojawia się stwierdzenie odnoszące się do jednej części ciała. Tłumacz wykorzystał technikę nieobowiązkowej modulacji, zmieniając ognisko uwagi czytelnika. Jednocześnie zdrobnienie w tekście oryginalnym zostaje zmodyfikowane i w tekście docelowym pojawia się zgrubienie.

Podsumowując, w tej konkretnej sytuacji w tłumaczeniu zostało utracone odniesienie do żeńskiego rodzaju gramatycznego, ale wykorzystana strategia jest interesująca i zostało zachowane znaczenie, co jest najważniejsze.

Słownictwo związane z genitaliami

Ostatnim elementem slangu gejowskiego w powieści *The Line of Beauty*, który przeanalizowałam, jest słownictwo związane z genitaliami. W powieści znajdziemy wiele fragmentów opisujących gejowskie życie seksualne, dlatego jest to istotny element języka. Najpierw zostaną opisane wybrane przykłady tłumaczenia słowa *arse*.

Tab. 6. Słownictwo związane z genitaliami

Lp.	EN (ST)	PL (TT)
1.	They'd all be after his **arse**.	Wszyscy dobiorą mu się do **dupy**. (242)
2.	He gazed around, followed the Carter boy's amazing **arse** with his eyes […]	Rozglądał się dookoła, przez moment śledził wzrokiem zadziwiający **tyłeczek** młodego śmieciarza […] (278–279)

Źródło: opracowanie własne.

Jak można zaobserwować na przykładzie 2., słowo *arse*, a więc zgrubienie, które bliższe byłoby polskiemu słowu „dupa" (przykład 1. w tab. 6.), tłumaczone jest jako „tyłeczek" i w efekcie zamienia się w przekładzie w zdrobnienie. Podobna technika pojawia się w polskiej wersji powieści wielokrotnie. Jest to ciekawa strategia, biorąc pod uwagę fakt, iż mamy do czynienia z terminem, który posiada swój pełny ekwiwalent w języku polskim pod kątem rejestru, znaczenia i poziomu wulgarności. Użycie zdrobnień w miejscu mocnych słów to znacząca zmiana rejestru w porównaniu do tekstu źródłowego. Nie jest wykluczone, że tłumacz nie do końca rozumiał znaczenie rzekomej wulgarności dla społeczności gejowskiej. Jest to natomiast kolejny element spójnej strategii przekładu slangu gejowskiego u polskiego tłumacza, wpisujący się w cechy języka kobiet, o którym wspominałam powyżej. W kolejnej tabeli znajdują się odniesienia do męskich genitaliów wraz z kontekstem.

Tab. 7. Słownictwo związane z genitaliami

Lp.	EN (ST)	PL (TT)
1.	[…] so that when Nick cruised past he had a view of dangling legs, pinched **dicks** at funny angles, streaked hair and glistening skin […]	[…] Nick, który wciąż pływał w pobliżu, widział teraz rozkołysane nogi, skurczone i zabawnie przekrzywione **penisy**, sklejone włosy i lśniącą skórę […] (193)
2.	[…] as his **cock** stirred and thickened, twitched its way languorously up across his thigh […]	[…] jego **kutas** drgnął, nabrał ciała i przez moment sunął leniwie po udzie […] (396)
3.	Of course his **penis** was the latent idea of the night […]	Jego **penis** stanowił rzecz jasna centralny punkt wieczoru […] (396)

Źródło: opracowanie własne.

Po pierwsze, warto zauważyć, że *dick*, *cock* oraz *penis* to synonimy pod względem semantycznym, należące nie tylko do slangu gejowskiego, ale również do języka standardowego, które różnią się poziomem wulgarności. W polskim przekładzie pojawiają się wymiennie dwa terminy: „penis" oraz „kutas". Polskie słowo „penis" oraz angielskie *penis* to pełne ekwiwalenty, nic więc dziwnego, że tłumacz decyduje się sięgnąć po tłumaczenie słownikowe. Z kolei słowo „kutas" poziomem wulgarności zbliża się raczej do słów *cock* oraz *dick*. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w całym tekście tłumacz przekłada powyższe terminy, nie zawsze zwracając uwagę na przełożenie poziomu wulgarności.

Podsumowanie

Mimo tego, że nie wszyscy badacze zgadzają się co do istnienia osobnego „języka gejów", wielu z nich uważa, że można zidentyfikować pewne cechy charakterystyczne dla homoseksualnych użytkowników zarówno języka polskiego, jak i angielskiego. Zalicza się do nich nie tylko słownictwo, ale również elementy metakomunikacji, a nawet zachowanie i ubiór. W powieści *The Line of Beauty* język jest istotnym elementem tożsamości homoseksualnej mężczyzn i jako taki powinien być zachowany w przekładzie.

Głównym problemem artykułu była analiza anglojęzycznego oryginału i przekładu na język polski w celu oceny, czy tłumaczenie języka gejów jest możliwe. Analiza wykazała, że ów slang jest dużo bardziej rozbudowany w języku angielskim, co prowadzi do simplifikacji w przekładzie. Mimo to polski tłumacz dowiódł, że jest możliwe zachowanie języka gejowskiego w przekładzie, jeśli tylko dany język dysponuje przynajmniej ograniczonym zbiorem terminów używanych w podobnym kontekście. Świadomy tłumacz może więc wprowadzać takie słownictwo do przekładu w celu zachowania slangu[55].

Haliński porzucił pewne odniesienia, na przykład odwrócenie rodzaju gramatycznego, i nie zawsze zachował taki sam poziom wulgarności w stosunku do tekstu źródłowego. Co więcej, nierzadko w miejscu zgrubień pojawiają się zdrobnienia i odwrotnie. Można wnioskować, że w naturalny sposób mniej rozbudowany slang gejowski w języku polskim doprowadza do pewnych uproszczeń w przekładzie. Jednakże w ostatecznym rozrachunku polski tłumacz włożył wiele pracy w zachowanie slangu przy tworzeniu tłumaczenia.

Należy również pamiętać o kontekście slangu gejowskiego w różnych językach. Polska jest wciąż niezwykle konserwatywna i dopiero w ostatnich latach pojawiło się w naszym społeczeństwie miejsce na dyskusję na temat praw osób nieheteroseksualnych, choć obecna sytuacja polityczna i napięcia w dyskursie publicznym kierują ją bardziej w stronę mowy nienawiści niż w kierunku konstruktywnych rozwiązań społecznych i językowych. Być może coraz większa aktywność społeczności LGBT doprowadzi niebawem także do rozwoju swoistego języka i slangów stosowanych przez osoby o licznych tożsamościach. Należy przy tym zauważyć, że zupełnie inne będą mechanizmy językowe dotyczące środowiska homoseksualnych kobiet, co jest uwarunkowane ich odmienną kulturową pozycją oraz sytuacją historyczną. To wszystko powoduje, że nie można mówić o jednorodności slangu wśród osób homoseksualnych, co najlepiej widać właśnie na przykładzie niemożności porównań pomiędzy sytuacją i rozwojem języka homoseksualnych mężczyzn i kobiet oraz odmienności mechanizmów ich dyskryminacji. Wszystko

[55] Mówiąc o świadomym tłumaczu, mam na myśli osobę świadomą nie tylko języka (wyjściowego i docelowego), ale również kontekstu społeczno-kulturowego oraz implikacji decyzji podejmowanych w przekładzie.

to, miejmy nadzieję, doprowadzi w konsekwencji do coraz to nowych i bardziej świadomych przekładów powieści gejowskich, a także tych dotyczących innych tożsamości wewnątrz środowisk nienormatywnych płciowo i seksualnie.

The Process of Translating Gay Men's Language into Polish as Based on Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty*

Abstract

The paper analyses literary translation of *gayspeak*. It focuses on the Polish translation of Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty*. The history and socio-cultural background of homosexuals in Poland and selected English-speaking countries as well as research carried out to date are mentioned. The features of gay slang presented in the novel are elements of female language, grammatical gender inversion and specific vocabulary. The main purpose of the paper is to analyse the techniques applied by translators in order to maintain *gayspeak* and to describe how, compared to the original, the target text has been changed. The analysis shows that *gayspeak* in the Polish translation of the novel is simplified compared to the original text. It is a direct consequence of Polish *gayspeak* being less complex than English *gayspeak*.

Keywords

Translation of Slang, *Gayspeak*, Translation Procedures

Bibliografia

Literatura podmiotowa

1. Hollinghurst A., *Linia piękna*, tłum. L. Haliński, Warszawa 2005.
2. Hollinghurst A., *The Line of Beauty*, USA 2004.

Literatura przedmiotowa

1. Baker M., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London–New York 2001.
2. Baker P., *Polari, a Vibrant Language Born out of Prejudice*, "The Guardian" 24 May 2010, [online] http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/may/24/polari-language-origins [dostęp: 7.01.2019].
3. Biedroń R., *Historia homoseksualności w Polsce*, [w:] *Queer Studies: Podręcznik kursu*, red. J. Kochanowski et al., Warszawa 2010, s. 57–95.
4. Biedroń R., *Tęczowy elementarz: czyli (prawie) wszystko, co chcielibyście wiedzieć o gejach i lesbijkach*, Warszawa 2007.
5. Boczkowski K., *Homoseksualizm*, Warszawa 1992.
6. Cameron D., Kulick D., *Language and Sexuality*, Cambridge 2003.
7. Campbell-Kibler K., Podesva R. J., Roberts S. J., *Sharing Resources and Indexing Meanings in the Production of Gay Styles*, [in:] *Language and Sexuality: Contesting Meaning in Theory and Practice*, eds. K. Campbell-Kibler, R. J. Podesva, S. J. Roberts, A. Wong, Stanford 2002, s. 175–189.

8. *Gayspeak. Gay Male & Lesbian Communication*, ed. J. W. Chesebro, New York 1981.
9. Cox L., Fay R., *Gayspeak, the Linguistic Fringe: Bona Polari, Camp, Queerspeak and beyond*, [in:] *The Margins of the City*, ed. S. Whittle, Aldershot 1994, s. 103–127.
10. Dyszak A. S., *O socjolekcie gejów (na podstawie powieści Michała Witkowskiego pt. „Lubiewo")*, [w:] *Oblicza płci. Język – Kultura – Edukacja*, red. M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, Lublin 2012, s. 29–42.
11. Dyszak A. S., *O zapisanym słownictwie mniejszości seksualnych*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury" 2015, nr 27, s. 201–220.
12. Dyszak A. S., *The Lexis of Polish Sexual Minorities Slang*, "Philology" 2016 (5), s. 59–67.
13. Eble C., *Slang and Sociability: In-Group Language Among College Students*, Chapell Hill 1996.
14. *Encyklopedia LGBT*, [online] https://www.encyklopedia.edu.pl/wiki/Strona_g%C5%82%C3%B3wna [dostęp: 30.11.2018].
15. Farrell R. A., *The Argot of the Homosexual Subculture*, "Anthropological Linguistics" 1972, No. 14, s. 97–109.
16. Foucault M., *The History of Sexuality: An Introduction*, New York 1978.
17. Garcarz M., *Przekład slangu w filmie*, Kraków 2007.
18. "Glossary of Terms – Transgender", GLAAD, USA 2010, [online] http://www.glaad.org/reference/transgender [dostęp: 5.09.2014].
19. Haggerty G., *Encyclopedia of Gay Histories and Cultures*, New York 2013.
20. Hahn L., wywiad z Alanem Hollinghurstem, *TalkAsia*, [online] http://edition.cnn.com/2005/WORLD/asiapcf/05/11/talkasia.hollinghurst.script/in
21. dex.html [dostęp: 14.12.2018].
22. Harvey K., *Tanslating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer*, "The Translation Studies Reader" 2000, s. 446–467.
23. Jadacka H., Markowski A., Zdunkiewicz-Jedynak D., *Poprawna polszczyzna. Hasła problemowe*, Warszawa 2008.
24. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, [online] http://www.katechizm.opoka.org.pl [dostęp: 7.04.2019].
25. Krzyszpień J., *Język i emancypacja LGBT: uwagi praktyczne*, [w:] *Queer Studies. Podręcznik kursu*, red. J. Kochanowski et al., Warszawa 2010, s. 139–146.
26. Konwerska E., *Mówią o sobie. O języku, imionach i tożsamości w prozie Michała Witkowskiego*, „Prace Literaturoznawcze", 2014 (2), s. 123–131.
27. Kulick D., *Gay and Lesbian Language*, "Annual Review of Anthropology" 2000, Vol. 29, s. 243–285.
28. Lakoff R., *Language and Woman's Place*, "Language in Society" 1973, Vol. 2 (1), s. 45–80.
29. Maurer D. W., *Slang*, [in:] *Encyclopaedia Britannica*, [online] https://www.britannica.com/topic/slang [dostęp: 7.01.2015].
30. Mills S., Mullany L., *Language, Gender and Feminism: Theory, Methodology and Practice*, London–New York 2011.
31. Munday J., *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London–New York 2001.
32. *The New Oxford Dictionary of English*, ed. Judy Pearsall, Oxford 1998.
33. *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 2004.
34. Prałat R., *Praktyczne i teoretyczne wyzwania w prowadzeniu międzykulturowych badań o tematyce LGBT: Kwestia języka*, Seminarium manchesterskie, „InterAlia: Pismo poświęcone studiom queer", 2009 (4).

35. Rejter A., *Mój chłopak, facet z plakatu, ciota darkroomówka… Wizerunek mężczyzny w gejowskiej literaturze popularnej*, „Język Artystyczny" 2014 (15), s. 65–87.
36. Rodgers B., *Gay Talk. A Sometimes Outrageous Dictionary of Gay Slang*, New York 1972.
37. Rodzoch-Malek J., *W jaki sposób mówi się w polszczyźnie o homoseksualizmie i osobach homoseksualnych? Analiza leksyki na podstawie danych leksykograficznych i tekstowych*, Warszawa 2012, [online] https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/204/Doktorat-J.Rodzoch-Malek.pdf?sequence=1 [dostęp: 7.01.2019].
38. Smyth R., Rogers H., *Phonetics, Gender, and Sexual Orientation*, [in:] *Proceedings of the 2002 Annual Conference of the Canadian Linguistic Association, University du Quebec*, eds. S. Burelle, S. Somesfalean, Montreal 2002.
39. Śliwka R., *Detabuizacja języka jako element budujący socjolektu (na przykładzie polskich i czeskich homoseksualnych ogłoszeń towarzyskich)*, „Studia et Documenta Slavica" 2017 (4), s. 49–58.
40. Sapir E., *Culture, Language, and Personality: Selected Essays*, Berkeley–Los Angeles–London 1949.
41. Tomasik K., *Homobiografie*, Warszawa 2014.
42. Warkocki B., *Różowy język*. *Literatura i polityka kultury na początku wieku*, Warszawa 2013.
43. Widawski M., *„Ona prowadzi jak szalona": kilka uwag o tym, jak nie należy tłumaczyć slangu*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T. Z. Wolański, Gdańsk 2000.
44. Widawski M., *Nowy słownik slangu i potocznej angielszczyzny*, Gdańsk 1998.
45. *Wikisłownik*, [online] https://pl.wiktionary.org/wiki/drama_queen [dostęp: 7.04.2019].
46. Wojtasik P., *Homojęzyk w homopowieści. Psychologiczno-socjologiczne aspekty języka środowiska homoseksualnego na podstawie powieści „Lubiewo" Michała Witkowskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo" 2016 (XII), s. 197–209.
47. Zwicky A., *Two Lavender Issues for Linguists*, [in:] *Queerly Phrased: Language, Gender and Sexuality*, eds. A. Livia, K. Hall, New York 1997, s. 21–34.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 147–163
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.09

Anna Michalik

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
e-mail: anna.michalik07@gmail.com

Polscy pisarze literatury fantastycznej w pogoni za sławą (przed rokiem 1989 i później)

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę prześledzenia zmian dotyczących statusu pisarza na polskim rynku wydawniczym przed rokiem 1989 i później. Analizie zostaną poddane wątki związane z pisarzami przynależącymi gatunkowo do literatury fantastycznej, gdyż ten gatunek paradoksalnie umożliwiał najpełniejszy opis ówczesnej rzeczywistości. Omówione będą kwestie niegdysiejszego funkcjonowania pisarza na rynku wydawniczym (determinowanym przez politykę państwową). Zestawione to zostanie ze współczesnymi sposobami działalności pisarskiej, koncentrującymi się na świadomym graniu własną marką oraz nowym sposobie utrzymywania więzi z odbiorcą.

Słowa kluczowe

polska literatura fantastyczna, status pisarza, rynek wydawniczy

> Język fantastyki jest de facto naszym pierwszym językiem. To w tym języku następuje nasza identyfikacja z człowieczą (męską, kobiecą) kondycją, co przenikliwie wywiódł Bruno Bettelheim. Opowieści o rakietach, kosmosie, robotach, duchach wchodzą w nasze dojrzałe dusze tymi samymi drogami, co wcześniej mitologie, bajki o żelaznych wilkach, czerwonych kapturkach, kijach samobijach czy kopciuszkach.
>
> M. Parowski, *Fantastyka i reszta świata*[1]

[1] M. Parowski, *Fantastyka i reszta świata*, [w:] idem, *Małpy Pana Boga. Słowa. Szkice i rozmowy o wyobraźni i rzeczywistości. Polemiki*, Warszawa 2011, s. 13.

Maciuś, nie drukuj gówniarzy, drukuj pisarzy.

Adam Hollanek i Andrzej Wójcik do Macieja Parowskiego, red. nacz. „Nowej Fantastyki"[2]

Jest rok 1948. Student ostatniego roku medycyny, Stanisław Lem, kończy pracę nad swoją pierwszą powieścią – *Szpitalem przemienienia*. Po wielu perypetiach utwór ten ukaże się w 1950 roku w zbiorczym tomie *Czas nieutracony*. Literacki debiut Lema miał miejsce w 1946 roku – na łamach „Tygodnika Powszechnego" ukazały się opowiadania *Obcy* i *Dzieje jednego odkrycia.* Młody pisarz jeszcze nie wie, że jego twórczość przez wiele lat będzie stanowić punkt odniesienia dla młodych adeptów literatury fantastycznej.

Jest rok 1986. Do konkursu na najlepsze opowiadanie science fiction zorganizowanego przez czasopismo „Fantastyka" zgłoszenie wysyła Andrzej Sapkowski, przedsiębiorca specjalizujący się w handlu. Opowiadanie zatytułowane *Wiedźmin* już wkrótce stanie się szeroko komentowanym wydarzeniem, a kolejne tomy przygód Geralta z Rivii staną się przepustką do krajowej oraz światowej sławy autora.

Warto tutaj zadać pytanie, jakie czynniki decydowały o sukcesie pisarzy kiedyś, a jak ta kwestia prezentuje się obecnie. Czy sukces umożliwiał jedynie głośny debiut młodego twórcy, najlepiej na łamach prestiżowego czasopisma? Jak wyglądała droga literacka najsłynniejszych rodzimych pisarzy fantastycznych? Powyższe kwestie zostaną omówione na przykładzie polskich pisarzy związanych z literaturą fantastyczną, ponieważ fantastyka stanowi specyficzny gatunek literacki: w czasach przełomu paradoksalnie bodaj tylko ona umożliwiała (pod płaszczykiem konwencji) opis rzeczywistości w sposób niezafałszowany, a zatem najlepiej odzwierciedlała aktualne nastroje społeczne. Choć tekst fantastyczny musiał zostać zweryfikowany przez czujne oko cenzury, to jednak wypracowany przez twórców specyficzny język oraz prężnie działające środowisko skupione wokół wydarzeń i czasopism branżowych sprawiły, że fantastyka posiadała największą moc oddziaływania na społeczeństwo. Dzięki temu stała się papierkiem lakmusowym, który najczulej i najtrafniej odzwierciedlał bieżące nastroje społeczne. Rynek wydawniczy związany z fantastyką podlegał typowym dla czasów regulacjom, jednak metody wypracowane przez jego uczestników stały się prekursorskie dla odbioru rodzimej literatury po przełomie 1989 roku.

[2] Zob. idem, *Wszystko, co ważne, wiem z popkultury – rozmowa z Maciejem Parowskim o „Nowej Fantastyce"*, [w:] *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, red. P. Marecki, Kraków 2005, s. 128.

Twórca fantastyki przed 1989 rokiem – tradycyjne modele odbioru

Funkcjonowanie rodzimego rynku wydawniczego w XX wieku natrafiało na wiele problemów. Doświadczenia I i II wojny światowej oraz wieloletnie pozostawanie pod dominacją Związku Radzieckiego sprawiły, że w drugiej połowie XX wieku w Polsce ukazywało się bardzo niewiele publikacji z Zachodu, a promowani byli głównie twórcy pochodzący ze Związku Radzieckiego i innych krajów bloku wschodniego. Był to jeden z powodów, dla których boom związany z literaturą fantastyczną (przede wszystkim spod znaku fantasy) pojawił się w Polsce dopiero po przełomie 1989 roku. Zanim jednak była możliwa powyższa zmiana, rodzimy rynek wydawniczy przez wiele lat musiał borykać się z wieloma trudnościami.

Bycie pisarzem (także fantastycznym) przed 1989 rokiem konotowało szereg uciążliwych obowiązków. Ważna była pierwsza publikacja książkowa, która stawała się niejako oficjalną przepustką do literackiego grona. Kolejne ważne publikacje, połączone z artykułem w czasopiśmie literackim, sprawiały, że twórca mówił ubiegać się o dołączenie do Związku Literatów Polskich oraz otrzymanie stosownej legitymacji. Uzyskanie takiej zgody było równoznaczne w oczach opinii publicznej z pasowaniem na pisarza. Przynależność związkowa zmieniła się w 1984 roku, kiedy pisarze związani z „Solidarnością" założyli własne stowarzyszenie. Początkowo Stowarzyszenie Pisarzy Polskich było instytucją nielegalną, oficjalne zezwolenie na działanie otrzymało bowiem dopiero w 1989 roku[3]. Legitymacja dawała rozmaite przywileje: dzięki niej pisarz lub tłumacz mógł wnioskować o dodatkową ryzę papieru kupowaną w sklepach, do których ogół społeczeństwa nie miał wstępu, umożliwiała również uzyskanie zgody na otrzymanie dodatkowego metrażu oraz oferowała przywileje zawodowe: korzystanie z taniej stołówki dla pisarzy lub z wczasów w niedrogich ośrodkach lub domach pracy twórczej[4].

Czujnym obserwatorem i dobrym komentatorem polskiej fantastyki był zmarły w czerwcu 2019 roku Maciej Parowski, wieloletni redaktor naczelny czasopism „Fantastyka" i „Nowa Fantastyka". Jak sam podkreślał, posiadał status krytyka towarzyszącego, bowiem śledził i opisywał co najmniej trzy pokolenia polskich pisarzy związanych z fantastyką[5]. Zdaniem Parowskiego w przypadku polskich twórców literatury fantastycznej można mówić o wspólnym doświadczeniu formującym. Takich przeżyć pokoleniowych[6] było w XX wieku w przypadku polskiej literatury kilka[7]. Ich wyodrębnienie umożliwiło mu określenie ważnych twórców

[3] Szerzej na ten temat: P. Dobrołęcki, *Pisarz, czytelnicy, nakłady i pieniądze*, „Nowa Dekada Krakowska" 2014, nr 3–4, s. 36–37.

[4] Ibidem.

[5] Por. M. Parowski, *Wstęp* [w:] idem, *Małpy Pana Boga...*, op. cit., s. 5.

[6] Parowski powołuje się tutaj na określenia i prawidłowości zawarte w tekście *Pokolenia literackie* Kazimierza Wyki.

[7] Należy podkreślić, że Parowski zajmuje się tu głównie rodzimymi pisarzami związanymi z fantastyką.

i ich przynależności do konkretnego pokolenia oraz wskazanie najmłodszej generacji autorów, najsilniej dotkniętej zmianami.

> […] dla pierwszej generacji widziałem takie przeżycie w wojnie i okupacji (Lem, Boruń, Hollanek, Trepka). Dla drugiej był to Październik 1956 (Fiałkowski, Zajdel, Wiśniewski-Snerg). Dla trzeciej – Marzec 1968 (Wnuk-Lipiński, Żwikiewicz, Oramus, Wolski, Parowski). Dla czwartej – Sierpień 1980 i Grudzień 1981 (Ziemkiewicz, Piekara, Kochański, Kres, Grzędowicz, Inglot). Dla piątej – Czerwiec 1989 i to, co nastąpiło potem[8].

Postulowana przez Macieja Parowskiego pokoleniowość pisarzy fantastycznych nieodmiennie łączy się z wichrem Historii, który często sprzyjał młodym pisarzom w mocnym debiucie i natarciu swoją prozą. Ich twórczość często nakładała się na bieżące wydarzenia społeczne i polityczne; prognozy zawarte w tekstach nierzadko sprawdzały się w ciągu kilku miesięcy lub tygodni, przez co utwory lub ich pokaźne części nie ukazywały się w zaplanowanym czasie, gdyż zatrzymywała je cenzura. Tak było na przykład w przypadku opowiadania Rafała Ziemkiewicza, zawierającego opis brutalnego potraktowania obywateli pałkami milicyjnymi. Tekst nie ujrzał światła dziennego, ponieważ jego publikacja przypadłaby na wiosnę 1983 roku – a był to czas, gdy milicjanci zakatowali pałkami Grzegorza Przemyka[9].

Cenzura wkraczała nie tylko w fantastyczne teksty, ale również w prywatne życie autorów: jeśli któryś z pisarzy uczęszczał do szkoły katolickiej, to taka informacja musiała zniknąć z jego biogramu[10]. Usuwano również nawiązania do „niewłaściwych" tekstów i twórców – jednym z nich był wówczas George Orwell. Angażowanie się młodych w politykę przynosiło określone rezultaty – przez wiele lat w Polsce nie mógł się ukazać *Czarnoksiężnik z Archipelagu* Ursuli Le Guin, ponieważ jego tłumaczem był Stanisław Barańczak – opozycjonista, działacz Komitetu Obrony Robotników. Jednak jak podkreśla redaktor naczelny „Nowej Fantastyki", im bliżej było do 1989 roku, tym cenzura była lżejsza i więcej „nieprawomyślnych" treści można było publikować na łamach czasopism.

O wiele istotniejszym czynnikiem była nieufność wobec literatury i kultury popularnej, która cechowała wysokich rangą działaczy kulturalnych oraz społecznych. Podejrzliwość wobec dzieł płynących z tak zwanego „zgniłego Zachodu" dotyczyła głównie utworów z kręgu angloamerykańskiego. A właśnie tam pojawiły się istotne z punktu widzenia literatury fantastycznej zjawiska, jakimi były czasopisma pulpowe (ang. *pulp magazines*, Stany Zjednoczone) oraz sam gatunek fantasy (Wielka Brytania).

---

[8] Idem, *Generacje, czyli fantastyka na tle*, [w:] idem, *Małpy Pana Boga...*, op. cit., s. 72.
[9] Idem, *Wszystko, co ważne…*, op. cit., s. 125.
[10] Ibidem, s. 124.

Na gruncie polskim monolit niechęci wobec fantastyki zaczął się kruszyć dopiero około lat sześćdziesiątych XX wieku. Wówczas rozpoczęło się stopniowe wyłanianie się odrębnego obiegu, w którym dystrybuowana była literatura science fiction. Ukazały się wówczas dwie ważne antologie poświęcone temu gatunkowi: wydane w 1958 roku nakładem Iskier *Rakietowe szlaki*, zbierające anglosaskie opowiadania science fiction, a także *Kryształowy sześcian Wenus*, opublikowany w 1966 roku zbiór amerykańskiej literatury SF.

Początkowo literatura science fiction funkcjonowała przede wszystkim w formie odrębnych serii wydawniczych, kojarzonych z określonym wydawnictwem. I tak na przykład wydawnictwo Iskry w przełomowej, 6-tomowej serii „Kroki w nieznane", redagowanej pod okiem Lecha Jęczmyka, zaznajamiało rodaków z opowiadaniami twórców anglojęzycznych: amerykańskich i angielskich, a także rosyjskich. Państwowy Instytut Wydawniczy publikował serię „Fantastyka Przygoda", w której ukazał się między innymi *Obłok Magellana* Stanisława Lema, a także powieści braci Strugackich, Isaaca Asimova czy Raya Bradbury'ego. Wydawana przez Naszą Księgarnię seria „Stało się jutro" przybliżała polskim czytelnikom przede wszystkim utwory polskich i rosyjskich twórców; ukazały się tu między innymi *Odruch warunkowy* Stanisława Lema, a także dzieła Wiktora Żwikiewicza, Konrada Fiałkowskiego czy Jacka Sawaszkiewicza. Wydawnictwo Literackie od 1974 roku publikowało serię „Fantastyka i Groza", w której ukazały się między innymi mity, klasyczne powieści gotyckie, a także utwory science fiction oraz fantasy. Wszystkie powyższe zbiory bardzo szybko znikały z kiosków i księgarskich półek. Również Krajowa Agencja Wydawnicza nie szczędziła swych sił w udostępnianiu rodakom kolejnych utworów fantastycznych – w serii „Fantastyka – Przygoda – Rozrywka" (zwanej też serią „Z Glistą"[11]), której wydawanie zapoczątkowano w 1978 roku, opublikowano między innymi dzieła Krzysztofa Borunia, Andrzeja Trepki, Adama Hollanka czy Marcina Wolskiego.

Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku stopniowo zaczęły się pojawiać nowe formy komunikacji z odbiorcami, takie jak kluby zainteresowań, skupione wokół czasopism tematycznych (na przykład „Młodego Technika"). Kluby te, choć ufundowane na PRL-owskich fundamentach, stopniowo zaczęły się przekształcać w Fandom skupiony głównie wokół fantastyki[12]. Powyższa zmiana wpisuje się w typowy dla ponowoczesności powrót do grupy lokalnej, określanej przez Michela Maffesolego jako „nowe formy plemienności"[13].

---

[11] Hasło: „Fantazja – Przygoda – Rozrywka", [online] http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Fantazja_-_Przygoda_-_Rozrywka [dostęp: 10.03.2019].

[12] Więcej informacji na temat polskiego Fandomu SF zob. A. Nowakowski, *Fanzin SF: artyści – wydawcy – fandom*, Poznań 2017; A. Kobus, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń 2018.

[13] Zob. M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2009.

Co charakterystyczne, powyższe kluby skupiające fanów fantastyki stopniowo tworzyły własną hierarchię dotyczącą literatury, w której szczególnie istotne było uznanie środowiskowe: mógł na nie liczyć autor tworzący fantastykę o ambicjach artystycznych (na przykład Wiktor Żwikiewicz) czy mocno zdystansowany wobec aktualnej rzeczywistości (*vide* Janusz Andrzej Zajdel i twórcy fantastyki socjologicznej w jej pesymistycznej odmianie). W 1982 roku pojawiło się pierwsze polskie czasopismo *stricte* fantastyczne: miesięcznik „Fantastyka", prezentujące najciekawsze teksty zagraniczne oraz umożliwiające debiuty młodym twórcom.

Mimo wszystkich powyższych niedogodności polskiej fantastyce udało się wytworzyć własne, niezależne i prężnie działające struktury: odrębną społeczność skupioną wokół gatunkowych czasopism („Fantastyka", „Sfinx"), wydarzeń (Polcon), wydawnictw publikujących niemal wyłącznie taką literaturę (Fabryka Słów, SuperNOWA), własnych nagród (Nagroda im. Janusza A. Zajdla, Nagroda im. Żuławskiego). Sami czytelnicy, zachęceni do nowych form aktywności, często brali udział w konkursach literackich, których celem było wyłonienie ciekawych tekstów i obiecujących pisarzy; wielu nieznanych do tej pory autorów zdołało zabłysnąć i zyskało sławę właśnie dzięki takim konkursom[14].

Casus Stanisława Lema

W przypadku omawiania polskiej literatury fantastycznej nie sposób nie odnieść się do stanowiska zajmowanego przez Stanisława Lema. Z debiutem książkowym tego pisarza, powieścią *Astronauci*, wiąże się ciekawa opowieść, swego rodzaju *signum temporis*. Wojciech Orliński, biograf pisarza, przypomina[15], że największy rozgłos i prestiż stały się udziałem Lema dopiero po opublikowaniu w 1951 roku powieści *Astronauci*. Było to możliwe dzięki (przypadkowemu) zapoznaniu się Lema z Jerzym Pańskim, wpływowym redaktorem pracującym w wydawnictwie Czytelnik, a zarazem działaczem komunistycznym zrzeszonym między innymi w Związku Patriotów Polskich. Przypadkowa znajomość zapewniła pisarzowi mocniejszą pozycję: dzięki zainteresowaniu i rekomendacji udzielonej przez ważnego komunistycznego działacza Lem otrzymał umowę wydawniczą *in blanco*, a napisana w szybkim tempie powieść science fiction nie musiała zbyt długo czekać na wydanie. Dodatkowo na tle ówczesnych publikacji poświęconych tematyce związanej z Kosmosem *Astronauci* prezentowali się nieomal wybitnie, stąd też nie dziwi fakt, że książka ta szybko została przetłumaczona na inne języki, w tym rosyjski.

Ówczesną popularność science fiction trafnie scharakteryzowała Monika Brzóstowicz-Klajn:

[14] Jest to m.in. przypadek Andrzeja Sapkowskiego, o czym szerzej w dalszej części tekstu.
[15] Por. W. Orliński. *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017.

> Kultura socrealistyczna interpretowana w całości jako utopia społeczna znajduje swoje odbicie w utworach SF doby stalinowskiej, mających charakter literackiej utopii: wbrew założeniom socrealizmu odrzucającego wszelką fantastykę, science fiction znajduje tu swoją niszę[16].

W Związku Radzieckim Lem bardzo szybko zyskał ogromną i wierną publiczność – tłumaczenia jego kolejnych, bardziej skomplikowanych i dojrzałych książek zbudowały autorytet nie tylko wybitnego pisarza, ale również filozofa. Nic dziwnego, że na spotkaniach autorskich w ZSRR Lem był – dosłownie – noszony na rękach, a chętnych na zobaczenie pisarza było więcej, niż mogła pomieścić każda wyznaczona do tego celu sala. W spotkaniach z pisarzem brały udział największe ówczesne radzieckie gwiazdy – wybitny poeta Władimir Wysocki oraz kosmonauci: Boris Jegorow czy Konstantin Fieoktistow[17], którzy uczestniczyli w prekursorskim, wieloosobowym locie w przestrzeń kosmiczną.

Zyskujący popularność Lem musiał jednak borykać się z innymi kłopotami. Otrzymanie zagranicznego stypendium literackiego wymuszało na nim załatwienie stosownych dokumentów i paszportu, co wówczas nie należało do zadań łatwych i przyjemnych. Przekłady jego dzieł ukazywały się w kolejnych językach, jednak listy docierały do tłumaczy po wielu tygodniach. Nakładające się na siebie problemy zdrowotne i literackie sprawiły, że w 1964 roku Lem napisał do swojego wieloletniego przyjaciela, Sławomira Mrożka, wstrząsający list:

> Jestem autorem 17 książek; z dwoma i kawałkiem milionów nakładu łącznego; książek mych nabywać nigdzie w kraju się nie da, bo wyczerpane […]. Nie znalazłem ani adwersarzy gwałtownych, ani oponentów błyskotliwych, ani zwolenników entuzjastycznych, nie zapoczątkowałem żadnego ruchu, żadnej wymiany zdań na jakikolwiek w ogóle temat. W tym jedynie się liczącym sensie, z wszystkimi milionami nakładów w ogóle nie istnieję[18].

Swego czasu Andrzej Stoff zadał wielce zasadne pytanie: czy możliwe byłoby, żeby Lem podążył inną literacką drogą, niż tą, którą swego czasu obrał? Toruński krytyk udzielił na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi:

> Lem nigdy nie zdradzał zadatków na „prawdziwego epika". Brak mu bezinteresowności, jaka potrzebna jest w rekonstruowaniu rzeczywistości w możliwie pełnym wymiarze, w kreśleniu osobowości bogatych, wielostronnych. Zapewne taką, bardziej kontemplacyjną, postawę wobec świata wyklucza jego rozumienie rzeczywistości. Lem jest interesowny, bo jest niecierpliwy. Nie chce podziwiać, chce wiedzieć. Konstruuje sytuacje fabularne wyłącznie po to, by uzyskać laboratoryjne warunki dla

[16] M. Brzóstowicz-Klajn, *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli Utopia i utopijność w polskim socrealizmie*, Poznań 2012, s. IV.

[17] W. Orliński, op. cit., s. 258–262.

[18] S. Lem, S. Mrożek, *Listy 1956–1978*, Kraków 2011, s. 358–359.

> zobrazowania i przemyślenia interesującego go – bardziej jako badacza i myśliciela niż pisarza – problemu. Nieepicki jest także prymat dyskursu nad przedstawieniem świata, przejawiający się zresztą rozmaicie, aż po zupełną eliminację fabuły.
>
> Twórczość Lema nie mogła być inna, niż jest. Ta, którą mu jako czytelnicy zawdzięczamy, jest niezastąpiona – bez niej bowiem polska literatura współczesna byłaby uboższa o cały, bardzo istotny myślowo i artystycznie, i nie do podrobienia przez nikogo, rozdział[19].

Lem nigdy nie musiał zabiegać o czytelników – to raczej czytelnicy zabiegali o jego książki, których nakłady zawsze zbyt szybko się wyczerpywały. Jednak sam wieloletni trud nie wystarczył: pisarz nie miał możliwości rozgrywania własnego wizerunku i dorobku na rynku wydawniczym, który wówczas rządził się swoimi prawami. Lem uważał, że brak właściwego odbioru jego dzieł zadecydował o tym, że jako pisarz de facto nie odniósł sukcesu, nie został również dostatecznie oraz właściwie zrozumiany. Dodatkowo kiedy po 1989 roku polski rynek wydawniczy gruntowanie się przeobraził, pisarz nie potrafił odnaleźć się w nowej rzeczywistości.

Twórca fantastyki po 1989 roku – *casus* Andrzeja Sapkowskiego

Po 1989 roku na rynku wydawniczym zaszły znaczące zmiany. Już nie trzeba było igrać z cenzurą i walczyć o przydział papieru. Na fali zmian powstawały kolejne czasopisma, debiutowali nowi twórcy. Sytuację panującą na ówczesnym rynku wydawniczym trafnie scharakteryzował Jarosław Grzędowicz, jeden z założycieli czasopisma „Fenix":

> Upadł komunizm i sztuczna sytuacja, w której mogło istnieć tylko jedno pismo w każdej branży, straciła rację bytu […]. Chcieliśmy wywalczyć własne miejsce na ziemi. To nie wojna, tylko normalność. Można było założyć pismo, nie pytając urzędników o łaskawą zgodę i nie żebrząc o przydział papieru, więc to zrobiliśmy[20].

Zmienił się nie tylko rynek, ale także zawartość powieści fantastycznych. Jak bowiem zauważył Parowski:

> […] nowa polska fantastyka poszła do przodu i zarazem cofnęła się. Wyrzekła się przecież jednoznacznych prognoz, częściowo zgubiła dyscyplinę naukową, utraciła pewność co do istnienia jednej czytelnej struktury świata […]. Poszła natomiast do przodu

[19] A. Stoff, *Porzucona droga czy zapowiedź przyszłości?*, [w:] idem, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Pomorze – Bydgoszcz 1990, s. 19.

[20] J. Grzędowicz, *Wyrośliśmy z ruchu fanowskiego – rozmowa z Jarosławem Grzędowiczem o „Feniksie"*, [w:] *Pospolite ruszenie...*, op. cit., s. 102–103.

> w dziedzinie penetracji wnętrza jednostki, dręczących ją tęsknot czy koszmarów [...]. Zamiast przedstawiać werystyczne i standardowe wizerunki przyszłych technicznych światów, oprowadzała nas nowa fantastyka po ogrodach wyobraźni[21].

Takie przejście umożliwiło zaistnienie na rynku wydawniczym jednemu z najważniejszych współczesnych twórców literatury fantastycznej – Andrzejowi Sapkowskiemu. Przyjęta przez niego i konsekwentnie realizowana postawa zmieniła nie tylko odbiór fantastyki poza jej docelową publicznością, ale także podkreśliła rolę i znaczenie samego pisarza.

Sapkowski zadebiutował w 1986 roku opowiadaniem *Wiedźmin*, które przysłał na Drugi Literacki Konkurs „Fantastyki" na opowiadanie SF. Zajął w nim trzecie miejsce, jednak jego opowiadanie zostało bardzo życzliwie przyjęte przez czytelników, którzy zaczęli się stanowczo upominać o kolejne utwory. Działania odbiorów sprawiły, że pisarz wraz ze swoją późniejszą twórczością stali się fenomenem kulturowym; stworzyli go nie krytycy i moc ich autorytetu, ale właśnie czytelnicy.

Młody Sapkowski przyniósł na polski grunt fantastyki nową jakość: rozpoczął mocnym debiutem, zdobył zaufanie odbiorców, a wyuczony zawód – handlowiec – umożliwił mu korzystne współdziałanie z rynkiem wydawniczym. Właściwe granie swoją osobą i twórczością sprawiło, że redaktor naczelny „Nowej Fantastyki" nazwał Sapkowskiego „gwiazdą polskiej fantasy", gdy ten miał na koncie zaledwie trzy opowiadania[22]. Piotr Żołądź, autor krytycznego opracowania poświęconego cyklowi wiedźmińskiemu, przytacza również inną bardzo ciekawą zależność: im bardziej kolejne książki Sapkowskiego stawały się literaturą artystyczną, tym większą przychylność zyskiwał w oczach krytyków związanych z mainstreamem. Równocześnie jednak tracił w oczach przedstawicieli środowiska, z którego się wywodził – choć rósł prestiż samego pisarza, to jego poczytność wśród fanów fantastyki paradoksalnie spadała.

Wzrost rozpoznawalności młodego pisarza związanego z fantastyką połączony z coraz lepszą sprawnością warsztatową sprawił, że Sapkowski stopniowo zaczął się przesuwać w kierunku głównego obiegu literatury. Taka zmiana nie obyła się bez złośliwych opinii płynących ze strony starszych, doświadczonych krytyków mainstreamu. Już same tytuły recenzji, które tworzyli, zaświadczały o słabej przychylności względem młodego autora fantastyki: *Książki pokupne* (Jacek Inglot), *Czas podagry* (Robert Klementowski), *Kloss sprzed wieków* (Krzysztof Varga), *Wiedźminowi grozi bezrobocie* (Tomasz Kołodziejczak).

Zmieniający się rynek oraz pisarz, który potrafił z nim świadomie grać, złożyły się na sukces twórcy *Wiedźmina*. Sapkowski świadomie podsycał zainteresowanie związane z jego osobą oraz kolejnymi książkami; udzielał wielu wywiadów, w których autorytarnie wypowiadał się na rozmaite tematy, a także – zdaniem

---

[21] M. Parowski, *Fantastyka i reszta świata*, [w:] idem, *Małpy Pana Boga...*, op. cit., s. 15.

[22] Por. P. Żołądź, *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków 2018, s. 43.

niektórych krytyków[23] – pod pseudonimem „Prowok" napisał paszkwil na swoją własną twórczość zatytułowany *Na młot Odyna! Dokąd jedzie ten pociąg?*, przedrukowany w jednym z numerów „Fantastyki". W tekście tym podkreślono wady konstrukcyjne kolejnych tomów cyklu o wiedźminie oraz płytkość stworzonych przez Sapkowskiego bohaterów. Anonimowy list wywołał burzliwą dyskusję wśród czytelników, którzy przez kolejne miesiące zasypywali redakcję „Fantastyki" listami w obronie pisarza.

Dodatkowo Sapkowski słuchał rad mainstreamowych krytyków i tworzył powieści, którymi zyskiwał szacunek w ich oczach. Wzbogacał tło kulturowe swych powieści, rozwijał aspekt psychologiczny postaci oraz wplatał odniesienia do klasycznych tekstów literatury, znanych bardziej profesjonalnym krytykom aniżeli miłośnikom fantastyki[24]. Takie świadome działanie było jednym z czynników, które sprawiły, że już w 1998 roku pisarz otrzymał Paszport „Polityki", jedną z najważniejszych wówczas nagród głównego nurtu dla młodych twórców.

Stopniowe budowanie przez Sapkowskiego własnej marki autorskiej[25] przebiegało na przestrzeni kilkunastu lat. Autor musiał zmagać się z innymi pretendentami do miana najpoczytniejszego polskiego pisarza fantasy, spośród których najsilniejszym przeciwnikiem był Feliks W. Kres, autor „Cyklu Szererskiego"[26]. Paradoksalnie to twórczość Kresa była uznawana za bardziej wartościową artystycznie[27], jednak o sukcesie Sapkowskiego zadecydowali czytelnicy. Równocześnie autor *Czasu pogardy* dbał o postrzeganie go jako jedynego eksperta w zakresie literatury fantasy. Ustawicznie starał się deprecjonować konkurencję – na przykład w swoim tekście *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*[28] wytknął brak kompetencji innym polskim pisarzom fantastycznym oraz wtórność rodzimym tekstom fantasy, określając je pogardliwie „pirogami".

Dodatkowo od 1999 roku nakładem Wydawnictwa MAG ukazywała się seria „Andrzej Sapkowski przedstawia", przybliżająca polskiemu czytelnikowi klasyczne teksty fantasy, a w 2001 roku do księgarń trafił *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium miłośnika fantasy*[29], skupiający w osobie autora status wyroczni wobec autorów i tekstów tego gatunku.

Autorytet autora *Wieży jaskółki* oraz jego markę podkreśliły kolejne doniosłe z punktu widzenia rynku wydawniczego wydarzenia: w 2001 roku zekranizowano

---

[23] Ibidem, s. 53–56.

[24] Ibidem, s. 109.

[25] Pojęcie opisane przez Dominika Antonika w książce *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego* (Kraków 2014). Rozwinięcie tej koncepcji w stosunku do twórczości autorów fantastyki znajduje się w dalszej części tekstu.

[26] W skład cyklu wchodzą m.in.: *Północna granica*, *Król Bezmiarów*, *Grombelardzka legenda*.

[27] K. Kaczor, *Z „getta" do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017, s. 74.

[28] „Nowa Fantastyka" 1993.

[29] A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Warszawa 2001.

jego twórczość w formie filmu[30] oraz 13-odcinkowego serialu[31]. Uniwersum stworzone przez Sapkowskiego przyciągnęło także twórców gier komputerowych: w 2007 roku CDP sp. z o.o.[32] stworzyła pierwszą część gry fabularnej *Wiedźmin*. Kolejne części pojawiły się w ciągu następnych lat: grę *Wiedźmin 2. Zabójcy królów* wydano w 2011 roku, natomiast *Wiedźmin 3. Dziki Gon* zadebiutował w 2015 roku. Sukces gier komputerowych był jednak tak wielki, iż przyćmił same książki Sapkowskiego. Wśród kolejnego pokolenia miłośników przygód Geralta z Rivii to gra dzierży palmę pierwszeństwa, a książki stały się do niej dodatkiem[33].

Następne lata przyniosły autorowi *Pani Jeziora* kolejne potwierdzenie wysokiego statusu jego utworów, przejawiające się w oficjalnym docenieniu na najwyższym bodaj szczeblu: w 2012 roku saga o wiedźminie oficjalnie pojawiła się na liście lektur szkolnych[34]. Tym sposobem autor cyklu o wiedźminie zakończył swoją podróż od autora znanego jedynie wśród grupy fanów gatunku do nagradzanego pisarza funkcjonującego w głównym nurcie literatury, którego dzieła pojawiają się na dużym, małym i komputerowym ekranie, a także na kartach szkolnych podręczników.

Podejście „starych" pisarzy fantastycznych do „młodszych" autorów warto przybliżyć właśnie na przykładzie stosunku Stanisława Lema do twórczości Andrzeja Sapkowskiego. W wywiadach, które z autorem *Cyberiady* przeprowadził Stanisław Bereś, poruszony zostaje wątek wzrastającej popularności Sapkowskiego:

SL: […] wszystkich tych czarów-marów, magii, wiedźminów i „Pań Bajora"[35] nie trawię. Nie dość, że mnie to nie obchodzi, to jeszcze nie mam czasu na czytanie.
SB: Zaraz, zaraz, czego pan nie lubi: Sapkowskiego, fantasy, science fiction czy w ogóle prozy?
SL: (z udręką) Na miłość boską, ja już nie umiem zmieścić w moim harmonogramie wszystkich pism naukowych, a pan jeszcze chce, żebym biegał za fantastyką?
SB: A czytał pan cykl o wiedźminie?
SL: (z oburzeniem) Nie, skądże!
SB: To skąd pan wie, że Sapkowski jest niedobry?
SL: A często używa pan skakanki? No więc ja też jej nie używam[36].

Sam Lem nie miał możliwości, by wejść w dialog z rynkiem wydawniczym (nawet po 1989 roku) i wykorzystać swoją wzrastającą pozycję z korzyścią dla siebie. Wraz z wiekiem nie chciał już zapoznawać się z twórczością młodych polskich pisarzy, także tych związanych z fantastyką. Paradoksalnie czasem brak

[30] Film *Wiedźmin*, reż. M. Brodzki, 2001.
[31] Serial *Wiedźmin*, reż. M. Brodzki, 2001.
[32] Wcześniej firma funkcjonowała pod nazwami: CD Projekt sp. z o.o. oraz cdp.pl sp. z o.o.
[33] K. Kaczor, op. cit., s. 100.
[34] Ibidem, s. 6.
[35] Celowe przekręcenie tytułu jednej z książek A. Sapkowskiego – *Pani Jeziora*.
[36] S. Lem, S. Bereś, *Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2018, s. 461.

zainteresowania jest tym, co można najlepszego ofiarować debiutującym, ambitnym pisarzom. Źle rozumiana i realizowana pomoc w wykonaniu starszych pokoleń miewa zaskakujący finał. Dotkliwie przekonał się o tym Maciej Parowski, który nie chciał uznać twórczości najmłodszego pokolenia pisarzy literatury fantastycznej i domagał się podziału tego gatunku na fantastykę „problemową" oraz „rozrywkową" (ten drugi rodzaj miał być reprezentowany między innymi przez Annę Brzezińską). Z tego też względu w 1999 roku otrzymał on Złoty Meteor, antynagrodę przyznawaną za działalność szkodliwą dla Fandomu.

Twórca fantastyki obecnie – nowoczesny sposób funkcjonowania autora na rynku wydawniczym

Od 1989 roku minęło już trzydzieści lat. W tym czasie na rodzimym rynku wydawniczym, także tym związanym z literaturą fantastyczną, zaszły spore zmiany. Znacząco zwiększyła się dynamika przepływu informacji pomiędzy twórcą a odbiorcą – kiedyś czytelnik niemal nie miał dostępu do pisarza, obecnie może się z nim komunikować za pomocą autorskiej strony internetowej lub – coraz częściej – komentując treści zamieszczane przez twórcę na jego oficjalnym koncie w mediach społecznościowych i bardzo szybko otrzymując od niego odpowiedź. Skrócenie dystansu można obserwować również przez pryzmat rosnącej popularności targów książki oraz festiwali literackich, ponieważ te prężnie rozwijające się struktury, gromadzące bardzo liczną i różnorodną publiczność, również wpływają na zacieśnienie więzi przebiegającej na linii autor – odbiorca.

Przełomowa okazała się także rola wydawnictw. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku polski rynek wydawniczy przeżył gwałtowny rozwój, a korzystna sytuacja gospodarcza sprawiła, że założono wiele kluczowych z punktu widzenia dystrybucji fantastyki domów wydawniczych. Wśród nich znalazły się między innymi SuperNOWA, MAG, Fabryka Słów czy Runa. Każde z powyższych wydawnictw specjalizowało się w określonej tematyce: SuperNOWA wydawała na początku przede wszystkim kolejne dzieła Andrzeja Sapkowskiego, Wydawnictwo MAG zdecydowało się na promowanie jego rywala – Feliksa W. Kresa, Fabryka Słów postawiła na Andrzeja Pilipiuka i jego cykl o Jakubie Wędrowyczu, natomiast Runa, której jedną ze współzałożycielek była Anna Brzezińska, zaczęła wydawać głównie fantasty mitopoetyczną: dzieła Ewy Białołęckiej, Wita Szostaka oraz wspomnianej wyżej Anny Brzezińskiej.

Wzrastająca pozycja wydawnictw specjalizujących się w wydawaniu fantastyki szła w parze ze spadkiem znaczenia czasopism tego gatunku – stopniowo zaczęły spadać nakłady „Fantastyki" (od 1990 roku funkcjonującej pod nazwą „Nowa Fantastyka"), kilka lat po założeniu upadło czasopismo „Fenix". Ową sytuację wymownie opisał Jarosław Grzędowicz, redaktor naczelny pisma „Fenix", a zarazem jeden z jego założycieli:

> W drugiej połowie lat 90. nastąpiła recesja. W oczywisty sposób dotknęło to również pisma fantastyczne i w ogóle cały rynek. Wydawnictwo, w którym „Fenix" wychodził, miało kłopoty i zrezygnowało ze wszystkich obszarów działalności, które nie wydawały im się wtedy obiecujące. Zrezygnowano nie tylko z „Feniksa", ale też z pisma „Magia i Miecz" i z całej linii produktów RPG. Zarządzanie kryzysowe. Kłopoty dotknęły też „Nową Fantastykę" i dziesiątki innych czasopism. Obecny rynek prasy fantastycznej przypomina trochę obraz po najeździe Hunów. Królują na nim jakieś sformatowane pisemka, pozbawione ducha i treści wydmuszki wykoncypowane przez idiotów od zarządzania. Czytelnicy narzekają już chórem, że nie ma czego czytać! To nie jakaś rzekoma wojna z „Nową Fantastyką" wykończyła „Feniksa", tylko coś w rodzaju sztormu. Mniejszy statek zatonął, a większy brnie z połamanymi masztami i bierze wodę[37].

Podobnie na temat zmiany wypowiadał się Maciej Parowski. Wieloletni redaktor „Nowej Fantastyki" podkreślał jednak, że najważniejszym elementem przeważającym o sukcesie lub niepowodzeniu danej inicjatywy czytelniczej lub autora stał się… portfel czytelnika[38]. To pieniądze płynące z kieszeni odbiorców regulowały mechanizmy rynku, przesądzając o finansowym sukcesie lub jego braku. Wymowną ilustracją tego przypadku jest polityka Wydawnictwa Dolnośląskiego wobec serii „Behemot": wprowadzano na polski rynek wielotomowe cykle powieściowe zagranicznych twórców, a gdy kolejny tom wykazywał spadek sprzedaży – zaprzestawano publikacji całości[39].

Wbrew pozorom komercyjny sukces nie zawsze wiąże się z uznaniem i środowiskową sławą. Dobrym tego przykładem są dzieła Katarzyny Michalak, autorki bardziej znanej z pisania popularnych powieści dla kobiet (*Wiśniowy Dworek*, *Poczekajka*, *Zacisze Gosi*). Od 2010 roku Michalak opublikowała 5-tomowy cykl fantasy „Kroniki Ferrinu", który ukazał się nakładem Wydawnictwa Literackiego (!). Jednak mimo sporych nakładów w prestiżowym wydawnictwie i komercyjnego sukcesu twórczość autorki nie spotkała się wśród fanów fantastyki z ciepłym przyjęciem[40].

---

[37] J. Grzędowicz, op. cit., s. 105.

[38] M. Parowski, *Wszystko, co ważne…*, op. cit., s. 110.

[39] Hasło: „Behemot", [online] http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Behemot [dostęp: 10.03.2019].

[40] Por. chociażby opinię Anny Gołębiowskiej (tess) zamieszczoną na stronie efantastyka.pl: „Można powiedzieć, że «Gra o Ferrin» zawiera wszystkie elementy stereotypowo przypisywane kiepskiej fantastyce: mistyczną krainę zamieszkaną przez osoby o niewymawialnych imionach, heroinę romansu przepełnioną supermocami aż po czubki palców oraz absolutny brak logiki wydarzeń. Co mam na myśli, mówiąc o niewymawialnych imionach? Na przykład Sellinarisa WeddSa'arda, władcę Darrakii. Nie wiem, jak powinno się czytać tę powieść, by nie mieć problemów z ogarnięciem, kto jest kim. Możliwe, że solidne notatki byłyby do tego niezbędne. Bohaterów jest całe mrowie… i tyle. Oni po prostu są. W większości zostali całkowicie wyprani z charakteru czy indywidualnych rysów, charakteryzuje ich tylko jedno – stosunek do głównej bohaterki. Otóż możemy wyróżnić trzy grupy postaci – tych, którzy Anaelę kochają, tych, którzy jej nienawidzą, i tych, którzy kochają, choć chcieliby

Inaczej było w przypadku kilku innych autorów, którzy debiutowali w mniejszych wydawnictwach jako twórcy mniej lub bardziej powiązani z fantastyką, by później – po osiągnięciu wysokiej pozycji artystycznej oraz uznania w branży – przenieść się do bardziej prestiżowego wydawnictwa. Tak było z Jackiem Dukajem, którego pierwsze utwory ukazywały się nakładem Domu Wydawniczego SuperNOWA; od powieści *Czarne oceany* jego kolejne dzieła publikuje Wydawnictwo Literackie. Podobnym tropem podążyli Marek Huberath oraz Szczepan Twardoch, którzy po latach współpracy z mniejszymi wydawnictwami stali się autorami wydawanymi przez to krakowskie WL. Wyrobienie własnej marki autorskiej (jak Dukaj czy Twardoch) sprawia, że autor przestaje funkcjonować wyłącznie w fantastycznej niszy i ma szansę trafić do szerszego grona odbiorców.

Warto podkreślić, że wzrastająca ranga wydawnictw sprawia, iż mogą one pozwolić sobie na publikowanie literatury niskich lotów, która jednak dobrze się sprzeda (*casus* Katarzyny Michalak), dzięki czemu zyskują środki na wydawanie i promowanie mniej znanych autorów, piszących utwory bardziej wysublimowane i wartościowe literacko.

Widać wyraźnie, że wielu twórców niszowej z pozoru literatury fantastycznej zdołało przedostać się do mainstreamu, jednak wielu z nich w ogóle zrezygnowało z pisania. Dziś już jesteśmy świadomi mechanizmów rządzących rynkiem i wiemy, że pisarz musi być aktywnym uczestnikiem życia literackiego, aby zostać zauważonym przez większe grono odbiorców. Tekst coraz rzadziej broni się wyłącznie swoją wartością literacką, a sama książka często staje się jedynie dodatkiem do marki autorskiej pisarza. Jak podkreśla Dominik Antonik:

> O wymaganiach stawianych artyście nie decydują już ani jego szczególne powołanie, ani podzielane z wąskim kręgiem specjalistów niekwestionowane sądy estetyczne, tylko preferencje rynkowe. Aktywność artystyczna sytuuje się w obrębie przemian społecznych i podlega takim samym transformacjom, jak każda inna ludzka działalność. Podstawą tego rozumienia jest przekonanie o przewadze zbiorowości nad jednostkami, z którego wynika, że to nie publiczność musi garnąć się do ludzi, ogłaszających się artystami, ale to twórca musi zabiegać o czytelnika, liczyć się z nim i z nim nieustannie negocjować własną pozycję w kulturze. Ten radykalnie zmieniony model kultury […] dziś jest podstawowym układem odniesienia pisarzy, którzy muszą się prezentować, zabiegać o to, by zostać uznanymi za interesujących i oryginalnych artystów[41].

W 2014 roku czasopismo „Nowa Dekada Krakowska" opublikowało numer poświęcony kondycji pisarza na rynku wydawniczym[42]. W ankiecie wystosowanej do polskich twórców na temat statusu polskiego pisarza wypowiedzieli

---

nienawidzić" (A. Gołębiowska (tess), *Gra o Ferrin [Katarzyna Michalak]*, [online] https://www.efantastyka.pl/content/gra-o-ferrin-katarzyna-michalak [dostęp: 10.03.2019]).

[41] D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014, s. 44.

[42] „Nowa Dekada Krakowska" 2014, nr 3–4.

się między innymi Jacek Dukaj oraz Łukasz Orbitowski. Autor *Szczęśliwej ziemi* postanowił udzielić dosadnej odpowiedzi na pytanie o kondycję i status współczesnego pisarza, także tego mającego zaplecze fantastyczne:

> Posłużę się przykładami chłopaków z mojego pokolenia, których skądinąd znam i lubię. Jakub Żulczyk na przykład został gwiazdą Facebooka, pisze scenariusze i jest częstym gościem w programach telewizyjnych, do których zaprasza się go nie dlatego, że pisze, ale dlatego, że mówi z sensem, no i jest częścią światka warszawskiego. Szczepan Twardoch błysnął wizerunkiem eleganta, twardziela ze spluwą, w ten sposób dystansując się od byle jakiego, tandetnego i mięciutkiego obrazu statystycznego pisarza. Mówił też tak, aby o nim mówiono. Zarówno Szczepan, jak i Kuba piszą świetne książki, ale świetna książka nie wystarcza, aby zostać dostrzeżonym. […] Innymi słowy, jeśli pisarz chce zarabiać na książkach i budować swoją rozpoznawalność, musi przestać prezentować się jako pisarz. Paradoks, ale właśnie tak jest[43].

Szczepan Twardoch, Jakub Żulczyk i Łukasz Orbitowski to twórcy obecnie luźno związani z polską fantastyką. Są to równocześnie autorzy, którym udało się przedostać do mainstreamu, a ich nazwiska coraz słabiej kojarzą się z literaturą fantastyczną, od której de facto zaczynali swoją przygodę z literaturą[44].

Młodzi pisarze – ci, którzy według klasyfikacji stworzonej przez Macieja Parowskiego należą do generacji piątej i kolejnych – są bardzo świadomi nowych zasad rządzących rynkiem i wiedzą, że muszą pracować ze zdwojoną siłą: nie tylko nad swoją twórczością, ale również wizerunkiem i właściwym nim zarządzaniem. Rozumieją, że współcześnie, aby osiągnąć sukces i go utrzymać, muszą powielać zachowanie, jakie zapoczątkował Andrzej Sapkowski: umiejętnie lawirować na rynku wydawniczym, podsycać zainteresowanie swoją osobą i twórczością, tworząc przy tym własną, unikatową markę autorską, oraz publikować dobre literacko utwory.

Nie stoi już przed nimi widmo braku wystarczającego przydziału papieru lub cenzury, która skonfiskuje tekst – problemy polityczne zostały zastąpione przez problemy ekonomiczne. Tylko ci pisarze, którzy będą w stanie podołać nierównej walce z rynkiem, będą mogli odnieść zwycięstwo.

---

[43] Ł. Orbitowski, Odpowiedź na ankietę *Pisarz na współczesnym rynku książki*, „Nowa Dekada Krakowska" 2014, nr 3–4, s. 48.

[44] Więcej informacji na temat potyczek pisarzy fantastycznych z mainstreamem można znaleźć w tekście: A. Michalik, *Fantastyczna czwórka, czyli o szufladkowaniu pisarzy*, [w:] *Literatura – Kultura – Lektura 2. Niska, popularna, masowa: czy warto mówić o rejestrach?*, red. M. Błaszkowska, I. Pisarek, Kraków 2016, s. 27–37.

POLISH FANTASY WRITERS IN THE PURSUIT OF FAME (BEFORE AND AFTER 1989)

ABSTRACT

This paper is an attempt to trace changes concerning the writer's status on the Polish publishing market before and after 1989. The analysis will cover threads related to writers belonging mainly to speculative fiction, because this genre paradoxically enabled the most comprehensive description of the contemporary reality. Also it will be discussed the issues related to the writer's past performance on the publishing market (determined by state policy). It will be combined with contemporary methods of writing activity, focusing on conscious playing with own brand and new ways of maintaining a relationship with the recipient.

KEYWORDS

Polish Fantasy Writers, Status of the Writer, Publishing Market

BIBLIOGRAFIA

1. Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
2. Brzóstowicz-Klajn M., *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli Utopia i utopijność w polskim socrealizmie*, Poznań 2012.
3. Dobrołęcki P., *Pisarz, czytelnicy, nakłady i pieniądze*, „Nowa Dekada Krakowska" 2014, nr 3-4.
4. *Encyklopedia Fantastyki*, [online] http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Strona_g%C5%82%C3%B3wna [dostęp: 10.03.2019].
5. Gołębiowska A. (tess), *Gra o Ferrin [Katarzyna Michalak]*, [online] https://www.efantastyka.pl/content/gra-o-ferrin-katarzyna-michalak [dostęp: 10.03.2019].
6. Grzędowicz J., *Wyrośliśmy z ruchu fanowskiego – rozmowa z Jarosławem Grzędowiczem o „Feniksie"*, [w:] *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, red. P. Marecki, Kraków 2005.
7. Kaczor K., *Z „getta" do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017.
8. Kobus A., *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Toruń 2018.
9. Lem S., Bereś S., *Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, Kraków 2018.
10. Lem S., Mrożek S., *Listy 1956–1978*, Kraków 2011.
11. Maffesoli M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2009.
12. Michalik A., *Fantastyczna czwórka, czyli o szufladkowaniu pisarzy*, [w:] *Literatura – Kultura – Lektura 2. Niska, popularna, masowa: czy warto mówić o rejestrach?*, red. M. Błaszkowska, I. Pisarek, Kraków 2016.
13. Molęda-Zdziech M., *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Warszawa 2013.
14. Nowakowski A., *Fanzin SF: artyści – wydawcy – fandom*, Poznań 2017.
15. Orbitowski Ł., Odpowiedź na ankietę *Pisarz na współczesnym rynku książki*, „Nowa Dekada Krakowska" 2014, nr 3–4.

16. Orliński W., *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017.
17. Parowski M., *Małpy Pana Boga. Słowa. Szkice i rozmowy o wyobraźni i rzeczywistości. Polemiki*, Warszawa 2011.
18. Parowski M., *Wszystko, co ważne, wiem z popkultury – rozmowa z Maciejem Parowskim o „Nowej Fantastyce"*, [w:] *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, red. P. Marecki, Kraków 2005.
19. Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Warszawa 2001.
20. Stoff A., *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Pomorze – Bydgoszcz 1990.
21. Żołądź P., *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków 2018.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 165–174
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.10

Karolina Wanda Olszowska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Katedra Turkologii
e-mail: karolinawanda.olszowska@gmail.com

Obraz kobiet w powieści *Sinekli Bakkal*

Streszczenie

Halide Edip Adıvar to najbardziej znana turecka pisarka i jedna z pierwszych feministek. W swoich utworach opisuje życie kobiet na przełomie Imperium Osmańskiego i Republiki Turcji. *Sinekli Bakkal* (w polskim tłumaczeniu książka ukazała się pod tytułem *Rabia*), czołowa powieść Halide Edip, opisuje losy Rabii, wnuczki surowego imama i córki popularnego aktora, która dzięki swojemu wyjątkowemu głosowi zasłynęła jako recytatorka Koranu. Powieść jest jednak wielowymiarowa, nie koncentruje się jedynie na perypetiach głównej bohaterki, ale przez pryzmat jej życia pokazuje złożoną sytuację kobiet żyjących w Stambule w czasach Abdülhamida.

Słowa kluczowe

Halide Edip Adıvar, *Sinekli Bakkal*, Rabia, literatura turecka, kobiety

Halide Edip Adıvar była autorką licznych powieści, opowiadań, wspomnień i sztuk teatralnych. W jej twórczości ważną rolę odgrywają postacie kobiet, które poprzez swoje losy przedstawiają złożoną sytuację ich płci w okresie schyłku Imperium Osmańskiego i pierwszych lat Republiki Turcji. Halide Edip była jedną z najważniejszych i najbardziej wpływowych tureckich pisarek[1]. Pomimo tego, że była bardzo dobrze wykształcona i pochodziła z zamożnej, liczącej się rodziny, w swoich książkach nie stroniła od przedstawiania problemów najuboższych obywateli.

[1] Zob. m.in.: G. Gökalp Arpaslan, *Halide Edip Adıvar'ın Özyaşan Öyküsünde İngiliz Kültürünü İzleri ve Etkileri*, „Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi" 2015/1, Ankara 2015, s. 36.

Sinekli Bakkal to jedna z najpopularniejszych powieści Halide Edip. Została wydana w 1935 roku w Wielkiej Brytanii pod angielskim tytułem *The Clown and his Daughter*[2]. Do tureckiego czytelnika trafiła w październiku 1935 roku jako historia drukowana odcinkami w gazecie „Haber"[3], a dopiero rok później jako książka[4]. W 2009 roku powieść ukazała się w polskim przekładzie pod tytułem *Rabia* (tłumaczenie z języka angielskiego)[5].

Sklep [spożywczy] pełen much, takie jest właściwe tłumaczenie tureckiego tytułu (jest to zarazem fikcyjna nazwa dzielnicy Stambułu, w której rozgrywa się akcja książki) opowiada historię Rabii. Powieść zaczyna się od przedstawienia jej rodziców: Tevfika – chłopca, który chciał zostać aktorem, oraz Emine – córki bogobojnego imama. Młodzi nie mogli być razem, gdyż zawód aktora nie cieszył się szacunkiem, a stary imam nie chciał takiego zięcia. Ostatecznie zdecydowali się uciec. Tevfik odziedziczył sklep po swoim wujku i zobowiązał się do porzucenia ukochanej profesji. Nie odpowiadało mu jednak życie ustatkowanego kupca, brakowało mu kompanów i zabawy. Z czasem życie małżeńskie Tevfika i Emine zaczęło się rozpadać. Emine odeszła od męża, gdy dowiedziała się, że w tajemnicy w dalszym ciągu gra na scenie, a do tego w swoich sztukach przedrzeźnia ją. Wróciła do ojca, który po długich błaganiach przyjął brzemienną kobietę. Tevfik został zesłany na banicję, a w tym czasie Emine urodziła córkę Rabię.

Dziewczynka nie miała łatwego dzieciństwa. Wychowywał ją surowy bogobojny dziadek i rozżalona matka. Rabia od najmłodszych lat musiała pomagać w domowych obowiązkach. Jakby tego było mało, w domu imama zabawa i radość były zabronione.

Już w dzieciństwie u głównej bohaterki ujawnił się nieprzeciętny talent: piękny głos. Imam postanowił to wykorzystać. Rabia została wykształcona na recytatorkę Koranu, występowała w meczetach oraz zamożnych domach (między innymi u ministra spraw wewnętrznych Selima Paszy). Przebywanie w takim towarzystwie pozwoliło dziewczynce poznać życie zamożnej warstwy społecznej oraz zaprzyjaźnić się z wpływowymi ludzi. Kiedy tylko dowiedziała się, że jej ojciec powrócił do miasta, postanowiła z nim zamieszkać. Dziewczynka pomagała Tevfikowi w prowadzeniu domu i sklepu, a także w dalszym ciągu recytowała Koran podczas religijnych uroczystości. Ważną rolę w życiu dziewczynki odgrywali przyjaciele ojca z czasów wygnania – cyganka Pembe oraz błazen Rıfat, którzy z czasem stali się dla niej jak rodzina. Rabia dorastała otoczona trupą teatralną Tevfika oraz znajomymi z kręgów Selima Paszy. To właśnie w domu ministra spraw zagranicznych poznała swojego przyszłego męża, byłego mnicha Peregriniego, który po przejściu na islam przyjął imię Osman. Małżonkowie doczekali się syna, a powieść skończyła się wraz z wybuchem rewolucji 1908 roku.

---

[2] H. E. Adıvar, *The Clown and his Daughter*, London 1935.

[3] İ. Çalışlar, *Latife Hanım*, İstanbul 2006, s. 391.

[4] H. E. Adıvar, *Sinekli Bakkal*, İstanbul 1936.

[5] Eadem, *Rabia*, tłum. A. Kłosiewicz, Warszawa 2009.

Tło historyczne powieści

Problemy kobiet zaczęły się pojawiać jako temat codziennej polityki w Imperium Osmańskim już w końcowych latach okresu Tanzymatu, jednak ważnym zagadnieniem stały się dopiero na początku XX wieku. Kwestia kobieca nabrała impetu w czasach Drugiej Monarchii Konstytucyjnej, ale główne tematy, jakie się wówczas pojawiały w tym zakresie, dotyczyły macierzyństwa i edukacji[6].

Akcja powieści toczy się w XIX-wiecznym Stambule, ówczesnej stolicy Imperium Osmańskiego. Na tronie zasiada Abdülhamid II (1876–1909), nieprzeciętnie inteligentny i zainteresowany kulturą Zachodu syn sułtana Abdülmecida (1839–1861).

Abdülhamid II nie wydawał się pretendentem do osmańskiego tronu. Zgodnie z datowaną na początek XVII wieku regułą prawo do tronu miał najstarszy mężczyzna z rodu panującego[7]. Jego zainteresowania krajami europejskimi dostrzegł wuj – sułtan Abdülaziz (1861–1876), zabierając go w podróż do Egiptu i Europy[8]. Po objęciu władzy w 1876 roku współpracował ze środowiskami reformatorskimi, a w szczególności z wielkim wezyrem Midhadem Efendim. Ogłosił pierwszą osmańską konstytucję. Kolejnym przełomowym wydarzeniem podczas rządów Abdülhamida II była inauguracja pierwszego posiedzenia osmańskiego parlamentu. Jednak Sułtan bardzo szybko zawiesił jego działalność i nie zwoływał go przez 30 lat, aż do rewolucji Komitetu Jedności i Postępu (İttihad ve Terakki Cemiyeti), w wyniku której został zmuszony do przywrócenia konstytucji[9].

Powieść dotyka również innego zagadnienia, drugiej strony rządów Abdülhamida II. Sułtan bojąc się zamachu na własne życie wprowadził wszechobecną agenturę, której zadaniem było szukanie potencjalnych spiskowców. Bardzo rozpowszechniona była cenzura oraz tajna policja. W konsekwencji wiele osób zostało skazanych na banicję. Jedną z nich (w powieści) był ojciec głównej bohaterki, Rabii – Tevfik, który dwukrotnie musiał opuścić Stambuł.

Osmańskie dziewczynki – od dzieciństwa do zamążpójścia

Dziewczynki z biednych rodzin od najmłodszych lat musiały pomagać w prowadzeniu domu. Rabia w wieku pięciu lat parzyła już kawę, a w wieku lat siedmiu wykonywała wiele innych domowych prac[10]. Pomimo obowiązków większość dzieci

---

[6] M. Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler. Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul 2017, s. 164.

[7] S. J. Shaw, *Historia Imperium i Republiki Tureckiej*, t. 1, Warszawa 2012, s. 296; G. Goodwin, *Prywatny świat kobiet ottomańskich*, Warszawa 2006, s. 153.

[8] G. Zając, *Smutna ojczyzna i ja smutny… Kręgi literackie epoki Abdülhamida II w świetle tureckiej autobiografii*, Kraków 2008, s. 30–76.

[9] Ö. Emiroğlu, *Grupy literackie w Turcji*, Warszawa 2004, s. 13.

[10] H. E. Adıvar, *Sinekli Bakkal*, op. cit., s. 30; Zgodnie z angloję zyczną wersji książki, w wieku pięciu lat Rabia parzyła kawę, zmywała naczynia, obierała ziemniaki, usługiwała starszym i polewała dłonie i stopy imama wodą, gdy ten przygotowywał się do modlitwy (eadem, *Rabia*, op. cit., s. 16).

mogła spędzać czas na zabawie, jednak Rabia była wychowywana przez surowego, religijnego dziadka, który straszył wnuczkę piekłem. Nie mogła nawet posiadać zabawek, a gdy własnoręcznie wykonała szmacianą lalkę, dziadek wrzucił ją do kuchennego pieca[11].

Dzieci mogły uczęszczać do szkół religijnych przy meczecie. Naukę zaczynały w bardzo wczesnym wieku, około 5 lat. Emine, matka Rabii z powieści *Sinekli Bakkal*, zakończyła ją w wieku 9 lat, a Tevfik, ojciec głównej bohaterki, spędził tam tylko dwa lata więcej[12]. W tym czasie nie wszystkie dzieci musiały uczęszczać do szkoły, niektóre były nauczane w domu. Tytułowa Rabia kształcona była przez swojego dziadka imama. Uczył ją głównie śpiewania Koranu, nie wynikało to jednak z troski o lepsze wykształcenie wnuczki, a jedynie z obawy, że chodząc do szkoły Rabia pójdzie w ślady matki i splami honor rodziny ucieczką i potajemnym ślubem. Imam szybko zdał sobie sprawę, że Rabia ma bardzo dobrą pamięć i ładny głos, dlatego mimo niezadowolenia jej matki postanowił wykształcić ją na *hafıza*[13]. Dziewczynka każdego ranka musiała zjawiać się w pokoju dziadka, by uczyć się na pamięć długich ustępów z Koranu oraz właściwej intonacji przy śpiewaniu[14]. Rabia zakończyła naukę w wieku jedenastu lat, zdała egzamin i została zaliczona w poczet recytatorów Koranu[15].

Szkoły przymeczetowe były podstawowymi placówkami edukacyjnymi w okresie klasycznym Imperium Osmańskiego[16]. Ich zadaniem było nauczenie dzieci czytania Koranu, podstaw wiary oraz śpiewu pieśni religijnych[17]. Chłopcy i dziewczynki zdobywali w nich jedynie bardzo podstawową wiedzę. Pisarz Ömer Seyfettin opisuje w swoich wspomnieniach system edukacji w szkole, do której chodził:

> Nie było podziału na grupy wiekowe, uczniowie chórem wykrzykiwali abecadło, liczyli i modlili się. Wszystkie lekcje były bardzo podobne, a dzieci nie rozumiały znaczenia słów, jakich się uczyły[18].

---

[11] Eadem, *Sinekli Bakkal*, op. cit., s. 31–32.

[12] Eadem, *Rabia*, op. cit., s. 6.

[13] Słowo *hafız* pochodzi z języka arabskiego i oznacza ‘chronić, bronić, zapamiętywać’. *Kur’an hâfızı* to osoba, która w całości zapiętała Koran i zajmuje się jego śpewaną recytacją. Podczas nauki, która trwa od 3 do 6 lat, dziecko (zazwyczaj) zapamiętuje wersety Świętej Księgi, uczy się zasad recytacji i wokalizacji. W zapamiętywaniu pomagają rytmiczne ruchy ciała podczas recytacji. Żeńskim odpowiednikiem tego tytułu jest *hâfıza*. Osoby recytujące Koran cieszą się ogromnym szacunkiem w muzułmańskim społeczeństwie.

[14] Eadem, *Sinekli Bakkal*, op. cit., s. 32.

[15] Ibidem, s. 33.

[16] R. Balcı, *Medreselerin Islahı Konusunda Sultan II. Abdülhamid’in Hazırlattığı bir Lahiyanın Tahlili*, „Tarih Okulu” XII/2012, s. 155.

[17] G. Zając, op. cit., s. 166.

[18] Ö. Seyfettin, *Falaka. Ze wspomnień dzieciństwa*, „Przegląd Orientalistyczny” 1981, nr 4 (40), s. 465.

Ślub to najważniejsze wydarzenie w życiu kobiety

Temat ślubu w powieści *Sinekli Bakkal* poruszony został kilkukrotnie. Na początku wspomniano potajemny ślub Tevfika i Emine. Dziewczyna mająca wówczas siedemnaście lat[19] zgodziła się uciec i poślubić w tajemnicy swojego wybranka dopiero wtedy, gdy zobowiązał się, że porzuci aktorstwo i ustatkuje się, prowadząc odziedziczony po wuju sklep.

Drugim, a zarazem najważniejszym opisanym ślubem był ten Rabii i Osmana. Główna bohaterka wychodziła za mąż, zbliżając się do dwudziestego pierwszego roku życia[20]. Powszechnie uważano ją już za „starą pannę", ponieważ w jej dzielnicy nie było niezamężnych dziewcząt powyżej piętnastego roku życia[21]. Peregrini (przyszły mąż Rabii) musiał przejść konwersję na islam, aby móc poślubić muzułmankę. Przyjął wówczas imię Osman. W całej powieści odgrywa on ważną, ale drugoplanową rolę. Pracuje jako nauczyciel muzyki europejskiej w domu Selima Paszy. Jednocześnie przyjaźni się z synem ministra, który był zafascynowany ideami młodoturreckimi. Peregrini pochodzi z Włoch, przed przyjazdem do Imperium Osmańskiego był mnichem. Zakochał się z wzajemnością w głównej bohaterce, jednocześnie nie radzi sobie z „zawieszeniem" między dwoma światami – Wschodu i Zachodu.

Ceremonia zaślubin Rabii i Osmana odbyła się w obecności imama. Osmana reprezentował Fehmi Efendi, a Rabię – Vahbi Efendi, zaś rolę świadków pełnili derwisze[22]. Rabii nie było podczas uroczystości w ogrodzie. Na swojego męża czekała w pokoju, ubrana w fioletową suknię. Opis ceremonii ślubnej zawarty w powieści doskonale oddaje realia epoki. Podobnie jak w powieści, ślubu w religii muzułmańskiej najczęściej udzielał imam. Przyszli państwo młodzi zwyczajowo nie uczestniczyli w ceremonii, lecz reprezentowani byli przez męskich członków rodziny lub pełnomocników. Ważni podczas ślubu byli również świadkowie, którzy zaświadczali o ważności zawartego związku[23]. Poprawnie zostały oddane także detale dotyczące wyglądu panny młodej. Osmańskie tradycyjne suknie ślubne były w jasnych, pastelowych kolorach, takich jak różowy, niebieski, fioletowy czy czerwony. W czerwieni ślub zwierały córki i siostry sułtanów. Biała kreacja po raz pierwszy została założona w 1898 roku przez Naime Sultan, córkę sułtana Abdülhamida II[24].

---

[19] H. E. Adıvar, *Sinekli Bakkal*, op. cit., s. 17.

[20] W wersji tureckiej Rabia ma 21 lat, a jej wybranek 40 lat (ibidem, s. 360), w wersji polskiej Rabia ma 18 lat, a Osman 40 (eadem, *Rabia*, op. cit., s. 256).

[21] Eadem, *Sinekli Bakkal*, op. cit., s. 269.

[22] Ibidem, s. 348. W polskim przekładzie świadkiem Rabii był szewc (nie podano imienia), a, ceremonia ślubna Osmana Vahiba Efendiego została opisana dokładniej niż w tureckiej wersji (eadem, *Rabia*, op. cit., s. 246–247).

[23] M. Kia, *Daily Life in the Ottoman Empire*, Santa Barbara–Denver–Oxford 2011, s. 189.

[24] S. Gül, *Traditional Wedding Dresses*, Turkish Cultural Fundation, [online] http://www.turkishculture.org/fabrics-and-patterns/clothing/wedding-dresses-161.htm [dostęp: 2.03.2018].

W powieści *Sinekli Bakkal* zostało wspomniane, ale nie poruszono tej kwestii szerzej, zagadnienie ślubów aranżowanych. Rabia sama wybrała sobie męża, którego znała wcześniej. Nie był to jednak model zbyt popularny w Imperium Osmańskim. Ten model był najpowszechniejszy wśród najwyższych warstwa społecznych. W powieści najbardziej klarownym przykładem był dom ministra spraw zagranicznych – jego małżonka Sabiha Hanım, obawiając się fascynacji ich syna Młodoturkami, postanowiła sprawić mu piękną, inteligentną żonę. Wybrała Dürven, wyzwoloną niewolnicę, którą starannie wykształciła. Problemy zaczęły się, gdy pani domu posunęła się w latach, a synowa powoli przejmowała rządy w rezydencji[25]. Sabiha postanowiła temu zaradzić kupując młodą, piękną czerkieską dziewczynę o imieniu Kanarya, pod pretekstem wyuczenia jej tańca i gry na instrumentach, a potem wysłania jako prezent do pałacu sułtana[26]. Kanarya Hanım poślubiła syna sułtana i w ten sposób z niewolnicy stała się księżną Nejad.

Takie zabiegi nie były jedynie wytworem literackiej fikcji. Były one najczęstsze w sułtańskim pałacu. Nurbanu, matka Murada III, naciskała na niego, by po wstąpieniu na tron wziął sobie więcej konkubin. Przyjął on od swojej siostry İsminah prezent w postaci dwóch ślicznych konkubin, które potrafiły tańczyć i grać na instrumentach[27].

Problem ślubów aranżowanych, w których przyszli małżonkowie poznawali się podczas ceremonii zaślubin, poruszany był również w innych osmańskich (tureckich) utworach, między innymi w pierwszej tureckiej powieści *Miłość Talata do Fitnat* (tur. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*) autorstwa Şemseddina Samiego, która ukazała się w 1872 roku. W dziele tym piętnastoletnia Fitnat zostaje wydana za mąż (mimo że kocha kogo innego, a przysięgę ślubną składa za nią sąsiadka) i dopiero w domu nowego małżonka zdaje sobie sprawę, że zmieniła stan cywilny[28]. Fabuła nie jest realistyczna, ale pokazuje problem obecny w społeczeństwie.

W rzeczywistości, gdy matka planowała ożenić syna, zaczynała od rozpytywania sąsiadów i znajomych o odpowiednią kandydatkę. Kiedy taką znalazła, kilka kobiet (krewnych, sąsiadek) odwiedzało dom potencjalnej panny młodej, aby przyjrzeć się dziewczynie. Odbywał się wtedy cały rytuał. Jedna służąca przynosiła stołeczek, na którym stawała kandydatka na żonę, a druga srebrną tacę z porcelanowymi filiżankami w srebrnych koszyczkach. Bardzo powoli pijąc kawę, oglądały dokładnie przyszłą pannę młodą[29]. Jeśli została zaakceptowana, rodziny przystępowały do omawiania warunków małżeństwa. Wesele trwać

[25] H. E. Adıvar, *Rabia*, op. cit., s. 28.

[26] Eadem, *Sinekli Bakkal*, op. cit., s. 46.

[27] L. P. Peirce, *The Imperial Harem. Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Oxford 1993, s. 94.

[28] Ş. Sami, *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, İstanbul 2018, s. 101–107.

[29] L. Tınç, *150 yıl öncesinin İstanbul Düğünlerinde Nnasıl Evlenirlerdi?*, „Popüler Tarih" Auğustos 2003, s. 50.

mogło od jednego do kilku dni, w zależności od zamożności rodzin. W bogatych domach standardowo były to trzy dni: noc henny (*kına gecesi*), dzień ślubu oraz dzień po ślubie.

Wśród wyższych warstw społecznych w Imperium Osmańskim popularne było wielożeństwo. Zostało ono również przedstawione w powieści. Selim Pasza poślubił swoją pierwszą żonę Sabihę i był w niej bardzo zakochany. Urodziła ona jednak tylko jednego syna – Hilmiego, który był słabego zdrowia i charakteru. Ojciec chciał potomka, którego uzna za podobnego do siebie. Ministrowej nie udało się jednak urodzić kolejnego syna. Selim, w tajemnicy przed Sabihą, ożenił się ponownie. Druga małżonka mieszkała w *konaku*[30] znajdującym się w innej dzielnicy[31]. Z tego związku Selim doczekał się jedynie córki, a druga żona zmarła w trakcie kolejnego porodu. Sabiha zgodziła się zaopiekować córką z drugiego małżeństwa męża.

Halide Edip Adıvar w swoich utworach często porusza problem wielożeństwa. Zawsze ukazuje to zjawisko w sposób negatywny, zwracając uwagę na bardzo trudne relacje, jakie panują w takiej rodzinie. W szczególności na rywalizację między żonami oraz na cierpienie dzieci. Duży wpływ na to mogły mieć jej prywatne doświadczenia. Ojciec pisarki miał kilka żon. W swoich wspomnieniach Halide Edip dużo miejsca poświęca trudnym relacjom rodzinnym. Jako dziewczynka obserwowała żony ojca, które cały czas ze sobą rywalizowały i walczyły o jak najwyższą pozycję. Atmosferę panującą w domu opisuje jako bardzo skomplikowaną i uciążliwą. Obiecała sobie, że nigdy nie zgodzi się na życie w małżeństwie poligamicznym. Dlatego też, gdy pierwszy mąż oznajmił, że chce mieć drugą żonę, ona poprosiła go, aby się z nią rozwiódł[32]. Doświadczenia pisarki umożliwiły jej przekonująco oddać ten problem w powieściach.

Ciąża w życiu osmańskich kobiet

W kulturze muzułmańskiej dzieci są darem od Allaha, stanowią błogosławieństwo dla rodziny. W czasach, gdy nie istniała jeszcze opieka socjalna, dzieci były również zabezpieczeniem, ponieważ tradycyjnie opiekowały się starzejącymi się rodzicami. Z tego też powodu ciężarne kobiety otaczano specjalną troską[33]. Temat ciąży poruszony został kilkukrotnie w powieści *Sinekli Bakkal*. Emine odeszła od męża i wróciła do ojca, będąc już w ciąży. Imam przyjął ją z powrotem tylko dlatego, że nie chciał zostawić pod drzwiami brzemiennej kobiety[34].

[30] Konak – reprezentacyjna budowla mieszkalna, rezydencja władcy lub wysokich urzędników państwowych na terenie Imperium Osmańskiego.

[31] H. E. Adıvar, *Sinekli Bakkal*, op. cit., s. 44.

[32] K. Öztürk, *Halide, Tutku, Hüzün, İsyan*, İstanbul 2009, s. 80.

[33] Z. Uysal, *Osmanlı Toplumunda Kadın (Konya Örneği 1670–1680)*, Konya 2014, s. 105.

[34] H. E. Adıvar, *Rabia*, op. cit., s. 12.

Zdawano sobie sprawę, że okres ciąży, sam poród i połóg stanowią szczególnie niebezpieczny dla dziecka i matki czas. Przeświadczenie panujące w społeczeństwie, że ciężarna może w każdej chwili poronić, jeśli odmówi się spełnienia jej prośby, owocowało znacznym rozszerzeniem kobiecych praw w tym okresie. Rıfat (błazen, przyjaciel Tevfika z okresu wygnania i bliski wujek Rabii) wspomina, jak niejednokrotnie widział mężczyzn, którzy w środku nocy biegali po mieście, szukając upragnionego przez żony owocu. Błazen musiał również robić cyrkowe popisy na ulicy, gdy poprosiła o to ciężarna kobieta, a kiedy próbował odmówić, okoliczni mężczyźni przymuszali go do pokazu[35].

W Sinekli Bakkal (tytułowej biednej dzielnicy Stambułu) dzieciom pomagała przyjść na świat akuszerka – babcia Zehra. Kobieta pełniąca tę funkcję nie miała żadnego wykształcenia medycznego, a jedynie doświadczenie swoich i cudzych porodów. Pomimo tego cieszyła się ogromnym szacunkiem, a mieszkańcy ufali jej bardziej niż lekarzowi.

Rabia miała problemy podczas ciąży, ale nie chciała zgodzić się na badanie lekarskie. Uległa dopiero po naleganiach męża. Gdy zobaczyła lekarzy, przeraziła się, gdyż byli to przedstawiciele tak zwanej szkoły niemieckiej, która – z powodu różnic kulturowych – kojarzyła się młodej dziewczynie bardziej z czarną magią niż z medycyną. Rabia była purpurowa ze wstydu, gdy jeden z nich ją badał. Uważała to za „bezwstydne badanie"[36]. Okazało się, że miała za dużo albuminy w moczu, co świadczyło o nieprawidłowej pracy nerek. Lekarze doradzali aborcję, która w jej przypadku byłaby dopuszczona przez religię. Babcia Zehra (akuszerka) dokonywała jej niejednokrotnie u kobiet mających dzieci z nieprawego łoża[37]. Gdy Rabia stanowczo odmówiła, lekarze jedyne wyjście widzieli w cesarskim cięciu, które dla niej było trudne do zaakceptowania.

W powieści zagadnienie ciąży Rabii zostało przestawione bardzo rzetelnie, nawet szczegóły zgadzają się z ówczesną wiedzą medyczną i realiami. W XIX wieku dzięki rozwojowi medycyny i wprowadzeniu pewnych nowinek technicznych zwiększyły się skuteczność i bezpieczeństwo opisanego w powieści zabiegu cesarskiego cięcia[38].

Podsumowanie

Sinekli Bakkal to najpopularniejsza z powieści napisanych przez Halide Edip Adıvar. Początkowo można odnieść wrażenie, że to przyjemna opowieść o dziewczynie o imieniu Rabia. Piękna historia z pozytywnym zakończeniem. Jednak po dokładniejszym zapoznaniu się z treścią okazuje się, że autorka przedstawiła czytelnikowi świat kobiet osmańskich w epoce Abdülhamida II. W powieści opisane

[35] Ibidem, s. 430–431.

[36] Ibidem, s. 434–436.

[37] Ibidem, s. 440.

[38] R. Nowacki, *Od mitologii do współczesności – z historii cięcia cesarskiego*, „Perinatologia, Neonatologia i Ginekologia" 2008, T. 1, Zeszyt 1, s. 5–6.

zostały różne klasy społeczne, od ubogich mieszkańców dzielnicy Sinekli Bakkal po rodzinę ministra. Pojawia się temat wielożeństwa, ślubów aranżowanych czy pozycji kobiety w rodzinie.

Czytelnik poznaje świat bogobojnej muzułmanki Rabii, który zmienia się w kontekście narastającej modernizacji i europeizacji w państwie Osmanów. Powieść umieszczona jest w dobrze oddanym tle historycznym. W książce znajdują się fragmenty dotyczące cenzury, policji politycznej czy zesłania, jednocześnie warstwa historyczna nie dominuje, a pełni jedynie formę tła. Kolorytu powieści dodają cyganka oraz Włoch, który z miłości przeszedł na islam. Posłużyć oni mogą za przykłady zarówno wieloetniczności Imperium, jak i wieloreligijności. Właśnie w taki sposób Halide nadaje swoim utworom również cechy dydaktyczne. Pozakazuje obcokrajowców czy mniejszości w pozytywny sposób, co nie było częstą praktyką w tamtym okresie.

Sinekli Bakkal stanowi bardzo dobre studium relacji damsko-męskich na przełomie XIX i XX wieku. Pomimo opisywanych małżeństw aranżowanych i patriarchalnego społeczeństwa z tekstu książki jasno wynika, że to Emine „rządziła domem". Kobiety z warstwy wyższej były znacznie bardziej odcięte od męskiego świata, podczas gdy ubogie mieszkanki Stambułu nie zasłaniały twarzy i spotykały się z mężczyznami na ulicy czy w sklepie.

Omawiana książka bez wątpienia może być traktowana jako opis sytuacji kobiet na przełomie XIX i XX wieku w Imperium Osmańskim oraz wczesnej Republice Turcji w ujęciu mikrohistorycznym, z kobiecego punktu widzenia.

Female characters in the novel *Sinekli Bakkal*

Abstract

Halide Edip Adıvar was the best known Turkish woman novelist and pioneer in the emancipation of women in Turkey. In her books situation of Ottoman and Turkish woman were very important points. The Clown and His Daughter (Turkish: Sinekli Bakkal) is a famous book written by Halide Edip Adıvar. Rabia is the major character in this book, she is a daughter of the actor and granddaughter of an Imam. Rabia had a beautiful voice, she became a Koran reciter. The novel is multidimensional, it not focused only on the life of the main character, but shows the complex situation of women which lived in Istanbul at the time of Abdülhamid.

Keywords

Halide Edip Adıvar, *Sinekli Bakkal*, Rabia, Turkish Literature, Women

BIBLIOGRAFIA

DZIEŁA LITERACKIE

1. Adıvar H. E., *Rabia*, tłum. A. Kłosiewicz, Warszawa 2009.
2. Adıvar H. E., *Sinekli Bakkal*, İstanbul 2017.
3. Adıvar H. E., *The Clown and his Daughter*, London 1935.

OPRACOWANIA

1. Çalışlar İ., *Latife Hanım*, İstanbul 2006.
2. Emiroğlu Ö., *Grupy literackie w Turcji*, Warszawa 2004.
3. Goodwin G., *Prywatny świat kobiet ottomańskich*, Warszawa 2006.
4. Kia M., *Daily Life in the Ottoman Empire*, Santa Barbara–Denver–Oxford 2011.
5. Öztürk K., *Halide, Tutku, Hüzün, İsyan*, İstanbul 2009.
6. Peirce L. P., *The Imperial Harem. Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Oxford 1993.
7. Sami Ş., *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, İstanbul 2018.
8. Shaw S. J., *Historia Imperium i Republiki Tureckiej*, t. 1, Warszawa 2012.
9. Uysal Z., *Osmanlı Toplumunda Kadın (Konya Örneği 1670–1680)*, Konya 2014.
10. Yeğenoğlu M., *Sömürgeci Fantaziler. Oryantalist Söylemda Kültürel ve Cinsel Fart*, İstanbul 2017
11. Zając G., *Smutna ojczyzna i ja smutny… Kręgi literackie epoki Abdülhamida II w świetle tureckiej autobiografii*, Kraków 2008.

ARTYKUŁY

1. Balcı R., *Medreselerin Islahı Konusunda Sultan II. Abdülhamid'in Hazirlattiği bir Lahiyanin Tahlili*, „Tarih Okulu" XII/2012.
2. Gökalp Arpaslan G., *Halide Edip Adıvar'ın Özyaşan Öyküsünde İngiliz Kültürünü İzleri ve Etkileri*, „Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi" 2015/1, Ankara 2015
3. Nowacki R., *Od mitologii do współczesności – z historii cięcia cesarskiego*, „Perinatologia, Neonatologia i Ginekologia" 2008, T. 1, Zeszyt 1.
4. Seyfettin Ö., *Falaka. Ze wspomnień dzieciństwa*, „Przegląd Orientalistyczny" 1981, nr 4 (40).
5. Tınç L, *150 yıl öncesinin İstanbul DüğünlerindeNnasıl Evlenirlerdi?*, „Popüler Tarih" Auğustos 2003.
6. Zając G., *Narodziny tureckiej powieści*, [w:] „Studia Orientalia Thaddeo Lewicki oblata. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci Profesora Tadeusza Lewickiego", Kraków 1994.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Gül S., *Traditional Wedding Dresses*, Turkish Cultural Fundation, [online] http://www.turkishculture.org/fabrics-and-patterns/clothing/wedding-dresses-161.htm [dostęp: 2.03.2018].

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 175–189
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.11

Yelizaveta Startsava

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej
e-mail: elastartsava@gmail.com

Tropy romantyczne w filmie *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna

Streszczenie

Tematem artykułu jest analiza filmu *Do widzenia, do jutra* (1960) w reżyserii Janusza Morgensterna przeprowadzona pod kątem wskazania obecnych w nim motywów i tropów romantycznych. Podczas analizy odwołuję się do dziedzictwa polskiej literatury wczesnoromantycznej, którą można określić mianem romantyzmu egzystencjalnego. Arcydziełem tej odmiany nurtu literatury romantycznej jest dzieło Adama Mickiewicza *Dziady wileńsko-kowieńskie* (1823). Pierwsze próby zmierzenia się z dziedzictwem romantyzmu egzystencjalnego twórcy polskiego kina podjęli na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Analiza filmu dokonana za pośrednictwem klucza romantycznego pozwala odczytać go inaczej, niż to czyniono dotychczas.

Słowa kluczowe

romantyzm, kino polskie, egzystencjalizm, autokreacja, tradycja

Odwilż październikowa 1956 roku i związane z nią złagodzenie cenzury pozwoliły twórcom polskiego kina na sięgnięcie po zakazane wcześniej tematy, co w praktyce oznaczało ponowne wykorzystanie kanonu romantycznego. Kultura polska w tamtym czasie była hermetyczna i nie pozwalała na oderwanie się od historii. Kształtowana była również z aprobatą władzy dla romantyzmu kanonicznego, znanego i powszechnie rozpoznawalnego w „rewolucyjnej twórczości" Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. W filmach Polskiej Szkoły Filmowej podejmowano dyskusje

z mitologią narodową, która nabrała nowych sensów w związku z doświadczeniami wojennymi. Mimo działań cenzury, która w czasach PRL blokowała swobodę twórczą, kino prezentowało życie bohaterów indywidualnych na tle losu całego narodu. Najbardziej znane filmy tego nurtu korespondowały z paradygmatem romantycznym, większość z nich bowiem dotyczyła ówczesnej kondycji Polaków i roli narodu polskiego w machinie historii. Taką tematykę podjęli Andrzej Wajda w *Kanale* (1957), *Popiele i diamencie* (1958) i *Lotnej* (1959) czy Andrzej Munk w *Człowieku na torze* (1956), *Eroice* (1957) i *Zezowatym szczęściu* (1959)[1]. Najbardziej rozpoznawalną postacią, w której widzowie dostrzegali bohatera swoich czasów, był Zbigniew Cybulski. Postać odtwarzana przez niego we wspomnianym *Popiele i diamencie* dokonywała rozliczenia z polską historią:

> Kreując postać Maćka Chełmickiego Zbyszek Cybulski osiąga szczyty aktorskiego kunsztu. Dzięki temu filmowi stał się jednocześnie wzorem bohatera i symbolem gwiazdora, który niemal całemu pokoleniu polskiej młodzieży narzucił dżinsy i ciemne okulary. […] Stał się idolem, postacią ekranu numer jeden, kimś bliskim rzeszom widzów[2].

W tym samym czasie powstawały obrazy, które nie weszły do kanonu Polskiej Szkoły Filmowej. Tematów rozliczeniowych nie podejmował na przykład Janusz Morgenstern w *Do widzenia, do jutra*, opowiadając o życiu elity artystycznej Gdańska (teatrzyk „Bim-Bom"). Inne filmy przedstawiały zamożnych przedstawicieli „bananowej młodzieży" w Warszawie (*Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy) czy też mówiły o wiecznie tymczasowej egzystencji studenta ichtiologii (*Rysopis* Jerzego Skolimowskiego). Tematyka ogniskowała się wokół codziennych bolączek młodych ludzi: poszukiwania przez nich sensu życia, rozterek miłosnych i ucieczki w świat sztuki. Filmy przedstawiały młodzież w pewnym stopniu zmitologizowaną[3]. Nie zyskały powszechnej aprobaty publiczności, były krytykowane przez filmoznawców i ocenzurowane przez władzę, gdyż nie spełniały najważniejszej – według niej – funkcji, czyli nie wychowywały młodzieży na odpowiadających ówczesnym wzorcom obywateli. Wymienione dzieła odwoływały się wprawdzie do podstawowego etosu kultury polskiej (kultury romantycznej), ale posługiwały się nowym językiem filmowym i poruszały inne tematy niż te, które podejmowali twórcy Polskiej Szkoły Filmowej. O wiele bliżej było im do tradycji nowofalowej:

> […] „szkoła polska" dała ton, który określano jako „agresywny pacyfizm", wkład do sztuki antywojennej jeden z najbardziej dobitnych w ostatnich dziesięcioleciach. „Nowa fala" natomiast nie interesuje się problemami urazów społecznych: zagłębia się ona w analizę psychologiczną, delikatną, rafinowaną, przenikliwie drobiazgową, jakiej

[1] W. Bonusiak, *Historia polski: 1944–1989*, Rzeszów 2007, s. 173.

[2] K. Witkowski, *Prawo pustyni*, „Ekran" 1992, nr 2, s. 10.

[3] T. Miczka, *Andrzeja Wajdy powinności wobec widza*, „Kwartalnik Filmowy" 1996, nr 15–16, s. 26–46.

> jeszcze nie uprawiano w sztuce filmowej w ciągu jej dziejów. Tutaj filmy „nowej fali" spokrewnione są z poszukiwaniami literatury najnowszej, „nowej powieści" czy „antypowieści". Jej charakterystyczną cechą jest „ciągłość strumienia świadomości", próba odtworzenia odczuwania, w sposób nieuporządkowany, od środka, tak jak wyglądałoby to w mechanicznym zapisie […]. W filmach „nowej fali" spotykamy się z przemieszaniem rzeczywistości i marzeń sennych[4].

Wzorców zachowań bohaterów twórcy polskiego kina szukali w dziedzictwie kultury romantycznej – z naciskiem na jej egzystencjalną odmianę. Pierwszej próby zmierzenia się z dziedzictwem romantyzmu egzystencjalnego dokonali na początku lat sześćdziesiątych XX wieku.

Problematyka utworów wczesnoromantycznych: *Dziady, cz. IV* Adama Mickiewicza

Tematyka egzystencjalna dominowała w literaturze polskiego romantyzmu, zanim wypracowano kanon literatury tyrtejsko-mesjanicznej. Ze względu na uwarunkowania historyczne rozwój literatury egzystencjalnej został zahamowany. Na potrzebę przyjrzenia się tej problematyce Maria Janion wskazała dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. *Dziady wileńsko-kowieńskie* Adama Mickiewicza (1823), *Maria* Antoniego Malczewskiego (1825), a także *Kordian* Juliusza Słowackiego (1834), który wykracza poza granice czasowe wczesnego romantyzmu, wpisały się w ten egzystencjalizm. W filmie Janusza Morgensterna *Do widzenia, do jutra* można zaobserwować dialog z tradycją ufundowaną na lekturze *Dziadów, cz. IV* Mickiewicza.

W wydanych w 1823 roku *Dziadach, cz. IV* Mickiewicz opisał historię dwojga kochanków, odwołując się do schrystianizowanej teorii miłości platońskiej. Nadał miłości wyższy porządek, sakralizując zarówno samo uczucie, jak i jego obiekt, idealną kochankę. *Dziady, cz. IV* zostały prędko uznane za utwór stanowiący najdoskonalszy obraz miłości romantycznej. Dodatkowo powagi dodawała jej legenda biograficzna związana z powstaniem utworu. Nie było bowiem tajemnicą, że Mickiewicz, pisząc *Dziady*, odwoływał się do własnych przeżyć miłosnych – do romansu z Marylą z Wereszczaków Puttkamerową[5].

Głównym bohaterem *Dziadów, cz. IV* Mickiewicz uczynił postać o niepewnym statusie ontologicznym, która teatralizowała swoją miłość i całe życie oraz przeżywała rozterki wewnętrzne. Podobne miłosne katusze nie były jednak tylko udziałem Gustawa. Za bohatera, który w modelowy sposób odzwierciedlał lęki i tęsknoty ludzi początku dziewiętnastego stulecia, uznany został szekspirowski Hamlet.

---

[4] Z. Kałużyński, *Nowa fala w polskim kinie*, „Kino" 1966, nr 4, s. 1–5.

[5] Hasło: „Puttkamerowa Maria", [w:] *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, s. 448–451.

Stało się tak w dużej mierze dzięki lekturze, jakiej poddał dzieło renesansowego dramaturga Johann Wolfgang Goethe w *Latach nauki Wilhelma Meistra.* „Zajęcie się Hamletem jako utworem odzwierciedlającym problem przede wszystkim psychologiczny, i to bliski ludziom z przełomu wieków XVIII i XIX, zawdzięcza Europa głównie Niemcom […], a wśród nich na pierwszym miejscu Goethemu"[6] – pisał Jarosław Maciejewski. Goethe zastosował do lektury Hamleta klucz retrospektywny: zadał pytania, jakie doświadczenia ukształtowały duńskiego księcia i co wpłynęło na to, że w jego odczuciu „świat wypadł z formy". Wedle jego interpretacji:

> Zdumienie i melancholia ogarniają samotnego Hamleta; staje się cierpki wobec uśmiechniętych łotrów, przysięga, że nie zapomni o zmarłym i kończy wiele mówiącym westchnieniem: „Zwichnięty czas, w przeklętym ja momencie / Rodziłem się, by leczyć to zwichnięcie". W słowach tych leży – jak mi się wydaje – klucz do całego postępowania Hamleta; widzę wyraźnie, co Szekspir chciał przedstawić: wielki czyn, nałożony na duszę, która temu czynowi nie może sprostać. […] Zasadzono tu dąb w kosztownym naczyniu, które powinno było przyjąć do swego wnętrza tylko wdzięczne kwiaty; korzenie się rozrastają, naczynie pęka[7].

Potraktowanie Hamleta jako bohatera, który jest rozdarty między wolą a powinnością, od którego „żąda się rzeczy niemożliwej" – bowiem „ginie pod ciężarem, którego nie może ani udźwignąć, ani zrzucić" – stało się jedną ze składowych cech bohatera romantycznego.

Valérie Barbary Juliany de Krüdener była ulubioną powieścią Maryli Puttkamerowej. Za przykładem ukochanej jej pilnym czytelnikiem został także Adam Mickiewicz. Epistolarny romans, w wielu miejscach naśladujący *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, opisywał dzieje nieszczęśliwego uczucia młodzieńca – Gustawa de Linar – do młodziutkiej Walerii, żony swego przyjaciela. Tym, co przede wszystkim różni *Valérie* od dzieła Goethego, był wyraźnie podkreślony, indywidualny wymiar nieszczęśliwego uczucia. Dziewczyna – obiekt uczuć Gustawa – przez większą część powieści w ogóle się ich nie domyślała. Bohater spalał się tymczasem w platonicznej miłości, która stała się przyczyną jego „słodkiego bólu", a finalnie – śmierci. Warto przy tym podkreślić, że bohater nie doświadczał odrzucenia ani zdrady[8], uczucie do Walerii sprawiło, że Gustaw, w swoim mniemaniu, żył pełnią życia i umarł szczęśliwy.

Twórcy preromantyczni, tacy jak Goethe czy de Krüdener, stworzyli pewien wzorzec bohatera, który był przekonany o własnej niepowtarzalności, realizował

---

[6] J. Maciejewski, *Funkcja hamletyzmu w „Horsztyńskim" Słowackieg*o, [w:] *Literatura. Komparatystyka. Folklor: księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski. Warszawa 1968, s. 354.

[7] J. W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, [za:] *Goethe i Schiller o teatrze i dramacie: wybór pism*, opr. O. Dobijanka-Witczakowa, Warszawa 1996, s. 191–192.

[8] I. Puchalska, *Mickiewicz i pani de Krüdener*, [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 180.

najpełniejszy scenariusz egzystencjalny w obrębie własnego życia emocjonalnego oraz charakteryzował się skrajnie indywidualistycznym odczuciem egzystencji i gwałtownością uczuć. Jego działania były motywowane buntem przeciwko nierówności społecznej i potrzebą wyeksponowania własnej wyjątkowości. Przed konfliktem ze społeczeństwem uciekał w świat sztuki, w którym szukał dla siebie ratunku.

Według angielskiego poety George'a Gordona Byrona życie i literatura składają się w jedną całość. Dlatego też w bohaterach przezeń stworzonych (na przykład w *Giaurze* czy *Don Juanie*), którzy prędko zaczęli być kategoryzowani jako „bohaterowie bajroniczni", doszukiwano się elementów biografii i cech samego autora. Stefan Treugutt pisał: „krytyka romantycznego idealizowania, oderwania od życia, bezpłodnego marzycielstwa – dokonywana często z wielce trywialnych pozycji – wskazywała Byrona jako źródło zła"[9]. Bohatera bajronicznego znamionowała przede wszystkim postawa buntu. Był to indywidualista i samotnik, na własne życzenie izolujący się od społeczeństwa, którym gardził. Cechowała go wyniosłość i pogardliwa poza wobec otoczenia – połączona z chęcią skupienia na sobie uwagi. To egotysta lubujący się w swoich cierpieniach. Nosił w sobie „winę tragiczną", która nie pozwalała mu wrócić do normalnego życia – często było to związane z doświadczeniem nieszczęśliwej miłości. Wśród takich bohaterów znalazł się Pustelnik-Gustaw z *Dziadów, cz. IV*, także o cechach bajronicznych[10], który przeżywał kryzys egzystencjalny.

Gustaw podzielił swoje życie na dwie części, przed śmiercią i po niej, przy czym „śmierć" możemy traktować zarówno dosłownie (samobójstwo spowodowane zamążpójściem ukochanej), jak i metaforycznie (Gustaw na okrzyk dzieci Księdza „Trup… trup… ach! ach! nie bierz tata!" odpowiada „Umarły!… o nie! tylko umarły dla świata!"[11]). Podział życia na dwa okresy uzasadniała nieszczęśliwa miłość, która zapewniła Gustawowi poczucie sensu życia, a jednocześnie skazała go na nieludzkie cierpienia. Gustaw – bohater *Dziadów* – zakochał się w Maryli, która była zaręczona z innym mężczyzną. Bez względu na zarzuty, które wobec Maryli formułował Gustaw, trzeba podkreślić, że miłość romantycznych kochanków od samego początku była skazana na niespełnienie. Nie tylko dlatego, że dzieliły ich niemożliwe do przekroczenia bariery społeczne, lecz także ze względu na sam charakter miłości romantycznej, która nie dowartościowywała miłości małżeńskiej ani nie dopuszczała możliwości spełnienia uczucia na ziemi. Gustaw o tym znakomicie wiedział. Od tragicznego doświadczenia samobójstwa (nawet jeśli traktować je tylko jako metaforę) zaczęła się jego nowa egzystencja – życie po śmierci.

---

[9] Hasło: „bajronizm", [w:] *Słownik literatury XIX wieku*, op. cit., s. 72.

[10] Hasło: „bajronizm", [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. 70.

[11] A. Mickiewicz, *Dziady*, *cz. IV*, [w:] idem, *Dziady, cz. II, IV i I*, Warszawa 1968, s. 45.

Już pierwsi czytelnicy tego dramatu podkreślali związki łączące go z *Cierpieniami młodego Wertera* Goethego. Gustaw, podobnie jak Werter, wybrał „fatalną" kobietę, z którą nie mógł – a może tak naprawdę nawet nie chciał – połączyć się węzłem małżeńskim. Lotta z powieści Goethego była *femme fatale*, gdyż miłość, którą obdarzył ją Werter, stała się źródłem jego cierpienia i doprowadziła do śmierci samobójczej. Maryla z *Dziadów*, *cz. IV* nie obiecywała kochankowi wiecznej miłości, nie kłamała w sprawie dalszego wspólnego życia. Mówiła mu prawdę z zimną krwią, co najbardziej dotknęło Gustawa. Skala jego uczuć była jednak większa niż Wertera. Kochanka została przez niego przedstawiona z jednej strony jako anioł, wyidealizowany obiekt uczuć, z drugiej zaś jako kobieta beztrosko i obojętnie przechodząca obok nieszczęścia osoby, która ją kochała („Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto! / Postaci twojej zazdroszczą anieli, A duszę gorszą masz, gorszą niżeli!… / Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto! / […] Zabiłaś mię, zwodnico!"[12]). Zarówno Maryli, jak i Lotcie nie można przypisać cech kobiet o „diabelskim usposobieniu", zyskały je dopiero w obliczu nieszczęśliwej miłości młodzieńców[13]. Jednak warto podkreślić, że miłość romantyczna była nie tylko źródłem cierpienia, lecz także wyrazem buntu przeciwko konwenansom.

> […] miłość jako doświadczenie ambiwalentne, będące zarazem najwyższym szczęściem i największym cierpieniem, „niebem" i „piekłem" na ziemi. […] Bohaterowie świadomie zamieniają swe uczucia w „pasję" – w namiętne […] absolutne przeżycie. Werter odczuwa miłość jako wyraz skrajnego buntu już nie tylko przeciwko prawom społecznym, lecz przeciwko prawom natury w imię duchowości ludzkiej, w imię odmiennego od całej natury statusu człowieka na ziemi[14].

Gustaw, tak jak Werter, popełnił samobójstwo. Dla obydwu bohaterów ten krok był z jednej strony formą obrony przed światem, do którego nie pasowali, a z drugiej zaś „końcem romantycznej egzystencji"[15]. Romantyk, który zrealizował swój życiowy scenariusz, mógł oczekiwać, że kolejnym etapem będzie życie po śmierci. Winą za własne niepowodzenie Gustaw obarczył Księdza, który podsunął mu „książki zbójeckie"[16] („Ty mnie zabiłeś! – ty mnie nauczyłeś czytać!"[17] – mówił). Pustelnik teatralizował miłość i swoje nieszczęście, odgrywał przed Księdzem monodram zawiedzionych uczuć, przybierał wciąż różne wcielenia,

---

[12] Ibidem, s. 91–92.

[13] Podobne bohaterki pojawiły się w „czarnych filmach" kina amerykańskiego już na początku lat trzydziestych XX wieku. Zob. S. Bobowski, *Film noir – repetytorium*, [w:] *Film noir*. Wrocław 2010, s. 11.

[14] Hasło: „miłość", [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 546–550.

[15] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 21–23.

[16] *Mickiewicz. Encyklopedia*, op. cit., s. 257.

[17] A. Mickiewicz, op. cit., s. 100.

idealizował miłość „bratnich dusz", które są sobie przeznaczone, zapominając o tym, że spełnienie na ziemi jest grzechem wobec nieba.

Obaj omawiani tu bohaterowie mieli artystyczne dusze. Romantyk – artysta nie mógł znieść „ziemskiej rzeczywistości", więc próbował ją zaczarować za pomocą sztuki[18]. Gustaw i Werter egzystowali w innej rzeczywistości – wymarzonej. Dla nich sprawy życia codziennego były czymś zbyt pospolitym, czymś nie do przyjęcia:

> Bo Goethe mówił o świecie, w którym dał o sobie znać niezwykle silny kryzys poczucia tożsamości. Problemem Wertera jest: „mieć pewność własnego istnienia". Ale jak można mieć pewność własnego istnienia w świecie, który wyszedł z formy? Werter, obserwując społeczeństwo, jest porażony tym, że jedynym sensem życia dla większości ludzi jest samo podtrzymywanie życia „przedłużanie naszego biednego istnienia", całodzienna praca i jałowa pustka[19].

Teatralne zachowania bohaterów Goethego i Mickiewicza były świadomą autokreacją. Nawet sposób, w jaki próbowali przedstawić światu swoje wykreowane „ja", był dosyć wyszukany. Gustaw robił to za pośrednictwem poezji, Werter – w sztuce i w listach do przyjaciela Wilhelma:

> Korespondencja bowiem jest bardzo szczególnym rodzajem teatru z nadawcą w głównej i jedynej roli. Kolejno nadsyłane wieści – kolejne akty układające się we fragmentaryczną, ciągle niedokończoną historię, pozwalają poecie na swoistą autokreację. […] Pisząc o sobie trzeba dokonywać wyboru. Przedstawiać siebie w paru charakterystycznych, najważniejszych rysach. Nie ma czasu na wszystko. Podobnie aktor na scenie nie ma czasu – widz w ciągu jednego wieczoru musi do końca poznać kreowanego bohatera. Stąd i tu, i tam potrzeba skrótu, symbolu, aluzji – innymi słowy potrzeba teatralizacji[20].

Gustaw był bohaterem egzystencjalnym, który dążył przede wszystkim do spełnienia swoich marzeń. Kiedy w zetknięciu z rzeczywistością przegrywał, nie próbował ukoić swojego cierpienia, lecz przeciwnie – podsycał je. Był narcyzem i buntownikiem, który negował świat w imię najwyższych wartości[21]. Walka z odczarowaną rzeczywistością skończyła się dla niego klęską, która jednak sprawiła, że przeszedł do innego wymiaru rzeczywistości, a swoje uczucia sublimował w sztukę. Podobne rozterki egzystencjalne przeżywa bohater filmu *Do widzenia, do jutra* – Jacek.

---

[18] A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni: Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 53.

[19] S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2003, s. 136.

[20] M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli*, Warszawa 1989, s. 15.

[21] *Mickiewicz. Encyklopedia*, op. cit., s. 133.

Romantyczne sylwetki bohaterów filmu *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna

Film *Do widzenia, do jutra* wszedł na ekrany w 1960 roku i był debiutem reżyserskim Janusza Morgensterna. Przy jego produkcji pracowała grupa osób związanych z życiem artystycznym Wybrzeża: scenariusz był wspólnym dziełem aktora i twórcy studenckiego teatru „Bim-Bom" Zbigniewa Cybulskiego oraz Bogumiła Kobieli. W filmie zagrali ponadto aktorzy gdańskiego „Bim-Bomu"[22]:

> Zamówiony przez Morgensterna scenariusz *Do widzenia, do jutra*, napisany wspólnie przez Cybulskiego i Kobielę, trafił wkrótce do Zespołu Filmowego „Kadr". Niestety, oryginalny projekt trafił na poważną biurokratyczną przeszkodę: jego autorami byli bowiem… aktorzy. Decyzję o skierowaniu filmu do produkcji odwlekano miesiącami[23].

Dzieło było debiutem nie tylko Morgensterna, lecz także wielu współpracujących z nim osób. Cybulski, rozsławiony rolą Maćka Chełmickiego w *Popiele i diamencie* Wajdy, pierwszy raz zajął się pisaniem scenariusza. Na dużym ekranie pojawiła się po raz pierwszy Teresa Tuszyńska – odtwórczyni roli Margueritte. Strona warsztatowo-stylistyczna filmu w sposób wyczerpujący oddała atmosferę czasów, chociaż nie bez skaz:

> Film zaczyna się obrazem spotykających się rąk z gdańskiego teatrzyku „Co to?" i gitarową balladą Komedy. Nie przeszkadza blada projekcja, chrypiący dźwięk. Działa elegancja graficznych, czarno-białych kadrów Laskowskiego: dużo światła, powietrza; rock-and-rollowa moda tamtych lat, halki, spódnice i koszule w paski[24].

Do widzenia, do jutra jest filmem o tamtych czasach. Reżyser chciał w nim oddać atmosferę ówczesnego Gdańska, tworzoną w przeważającej mierze przez środowisko artystycznej młodzieży. Po ciemnych latach socrealizmu i przełomie odwilży życie kulturalne w Polsce zaczęło wreszcie nabierać kolorów. Przedstawieni w filmie bohaterowie pozbawieni są traumy doświadczenia wojennego, budują życie od nowa. Tłem miłosnej historii, która wysuwa się na pierwszy plan filmu, jest codzienne życie twórców gdańskich kabaretów „Bim-Bom" oraz „teatrzyku «małych form», pantomimy rąk oraz śmiesznych maszynek i pozytywek"[25]. Główną osią tematyczną jest niemożliwe do spełnienia uczucie dwojga młodych ludzi: studenta Jacka, który w wolnych chwilach reżyseruje w amatorskim teatrzyku (Cybulski), i młodziutkiej córki konsula Francji, Margueritte (Tuszyńska). Rola dziewczyny została oparta na autentycznej postaci. Marek Hendrykowski pisał:

---

[22] Por. A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 316.

[23] M. Hendrykowski, *Do widzenia, do jutra*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), 13 maja 2016, [online] http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/do-widzenia-do-jutra/21 [dostęp: 28.10.2018].

[24] T. Sobolewski, *Swoimi słowami. „Do widzenia, do jutra"*, „Kino" 2002, nr 5, s. 70.

[25] A. Jackiewicz, op. cit., s. 316.

> Postać Margueritte należała wprawdzie do świata fantazji, miała jednak swój stąpający po ziemi pierwowzór. W latach 1956–1960 w okazałej eleganckiej siedzibie w centrum Sopotu mieściła się ogrodzona wysokim parkanem placówka dyplomatyczna konsulatu Republiki Francuskiej. To właśnie córka konsula, piękna młodziutka Françoise (późniejsza Madame de Bourbon) była ową fascynującą cudzoziemką, która w ciągu roku szkolnego uczyła się w liceum w Wiedniu, ale wakacje i święta spędzała u rodziców w Sopocie. Korzystając z uroków polskiego lata, grała w tenisa na kortach Sopockiego Klubu Tenisowego, przyjaźniła się też z młodymi artystami Trójmiasta, odwiedzając od czasu do czasu studenckie kluby[26].

Jacek zakochuje się w Margueritte od pierwszego wejrzenia. Chociaż zdaje sobie sprawę, że dziewczyna wkrótce będzie musiała wyjechać z Polski, próbuje ją przy sobie zatrzymać, rozpoznawszy w niej ideał kobiecości i wymarzoną kochankę. Idealizuje ją i marzy o spędzeniu z nią przyszłości. Margueritte wyjeżdża jednak bez pożegnania do Francji, a rozczarowany Jacek wraca do teatrzyku. Scena, w której siedzący przy fortepianie zakochany opowiada historię miłości trzymanej w ręku lalce, rozpoczyna i zamyka film:

> W tę prostą i banalną historię romantycznej przygody autorzy filmu wpletli sceny realizowane w autentycznych gdańskich piwnicach studenckich, z udziałem twórców i aktorów teatrzyków […], próbując w ten sposób utrwalić niepowtarzalne zjawisko, jakim były one w drugiej połowie lat 50. Pragnęli oddać ich nastrój, urodę i przesłanie, a tym samym wyrazić stan ducha, tęsknoty i urazy ówczesnej młodej inteligencji. Nerwowa gra Zbyszka Cybulskiego oddaje to wszystko, co ukrywa się w cieniu, poza wypowiadanymi słowami, lecz jest obecne w życiu: niezgoda na nietrwałość uczuć, na świat, w którym nie ma miejsca dla romantyzmu, na szczęście ulotne jak chwila[27].

Sięgnięcie do klasycznej definicji bohatera filmowego uświadamia, że – podobnie jak w przypadku romantycznych postaci literackich – jego zachowania wyznaczają najważniejsze punkty dramaturgii utworu; od jego rozstrzygnięć i gestów często zależy dalszy przebieg akcji.

> Podejmowane przez bohatera decyzje, jego czyny i wypowiadane słowa są najczęściej motorem napędowym rozwijającej się akcji, decydują o skupieniu uwagi i zaangażowaniu emocjonalnym widza. Bohater jest konstrukcją różnorodnych motywów i cech, np. wyglądu, zachowania, charakteru i innych, o których to odbiorca wnioskuje na podstawie aktorskiej kreacji i informacji narracyjnych. Działania bohatera są określane przez różnorodne motywacje związane z rozwojem akcji i przebiegiem wydarzeń oraz konwencje konstrukcji filmowej[28].

---

[26] M. Hendrykowski, op. cit.

[27] *Do widzenia, do jutra*, 14 maja 2016, [online] http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122235 [dostęp: 28.10.2018].

[28] J. Twardosz, *Bohater*, [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków 2010, [online] http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/bohater/252 [dostęp: 22.06.2016].

Zachowania typowych bohaterów romantycznych można przedstawić za pomocą uproszczonego schematu: 1) bohater znajduje się w swoim zwykłym otoczeniu, 2) w jego życiu wydarza się coś, co wyrywa go z otoczenia, 3) przeżywa zawirowania emocjonalne związane ze zmianą jego ustabilizowanego życia, 4) zostaje postawiony przed jakimś wyborem (kulminacja), 5) następuje rozwiązanie akcji.

Losy głównego bohatera *Do widzenia, do jutra*, Jacka, również składają się w opisywaną całość. Na początku filmu przebywa w swoim naturalnym otoczeniu – przy pianinie w teatrze snuje opowieść o swojej miłości. W następnej scenie na moście w Gdańsku wpatruje się w wodę. Chwilę później poznaje Margueritte i zakochuje się w niej. Przeżywa skrajne emocje – od szczęścia do smutku, który graniczy ze stanem depresyjnym. Kiedy dowiaduje się o planowanym wyjeździe ukochanej, między bohaterami dochodzi do szczerej rozmowy, podczas której Jacek prosi ją, by z nim została. Dziewczyna nie odmawia mu wprost, proponuje spotkanie następnego dnia („Do widzenia" – „Do jutra"). Jacek, nie podejrzewając niczego, wraca w umówionej porze, ale okazuje się, że Margueritte wyjechała już do Francji. Jest rozczarowany, odczuwa pustkę, nie jest pewien, czy jego miłość jest rzeczywista, i żeby się w tym utwierdzić, opowiada o niej – traktuje swoje uczucia jako tworzywo sztuki.

Jacek zamienia swoje życie w teatr – te dwie rzeczywistości są w jego przypadku jednością. Życie staje się sceną, on sam – aktorem, a Margueritte – widzem. Dziewczyna podejmuje wyzwanie i gra według jego zasad – aż do momentu, w którym „romantyczne", błazeńskie „ja" Jacka zaczyna jej przeszkadzać i utrudniać życie, domagając się przeniesienia teatralnej gry do rzeczywistości.

Warto podkreślić, iż nie tyle spotkanie kochanki wpływa na działania bohatera, ile same jego działania są motorem napędzającym życie. Styl bycia Jacka nie zmienia się wraz z poznaniem Margueritte. Chłopak przybiera maski, prowokuje otoczenie i lekceważy powszechnie przyjęte w społeczeństwie normy – skupia na sobie uwagę innych, co jest bardzo charakterystyczne dla indywidualistycznej filozofii romantyzmu[29]. Jest bohaterem skrajnie narcystycznym, lecz z dystansem do siebie, a potwierdzenia swojej wyjątkowości szuka w relacjach z kobietami (w poszukiwaniu „tej jedynej" odgrywa przed nimi scenki, których nie rozumieją, więc traktują go jak błazna, co tylko upewnia go w poczuciu własnej odrębności). Jacek wykorzystuje Joasię, koleżankę z teatrzyku, bawi się jej uczuciami. Dziewczyna nic dla niego nie znaczy, bo nie stanowi dla niego wyzwania. Nie interesują go bowiem rzeczy i sprawy, które przychodzą mu z łatwością. Wizja romansu z Joasią odstrasza go swoją pospolitością. Student specjalnie prowokuje dziewczynę, przymierza maskę nieszczęśliwego kochanka, czyli dalej robi „swoje miny", oczekując reakcji. Joasia jednak reaguje zgodnie z jego przewidywaniami – uważa go za błazna. Ta rozmowa staje się dla Jacka inspiracją do kolejnej scenki odegranej potem w teatrzyku. Mężczyzna z premedytacją „gra w życiu", by potem wykorzystać zdobyte doświadczenia w sztuce. Maskę nieszczęśliwego kochanka przywdziewa podobnie jak preromantyczne wcielenie Goetheańskiego Wertera:

[29] Hasło: „romantyzm", [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 356–366.

> Wielkim wzorcem romantyków w ujęciu tematu miłosnego były *Cierpienia młodego Wertera* Goethego [...]. Aby nadać doświadczeniu miłości szczególną intensywność i odmienność od powszechnie znanych uczuć, bohaterowie romantyczni, podobnie jak Werter, programowo podsycają miłosne cierpienia, wybierając kobiety zaręczone z innymi lub zamężne. Świadomie zamieniają swe uczucia w „pasję" [...]. Programowa platoniczność romansu stanowi subtelnie wyspekulowaną torturę[30].

Margueritte w oczach Jacka jest wyjątkowa. Pochodzą „z dwóch różnych planet". Dziewczyna rozumie intencje Jacka i przyjmuje zaproszenie do gry – podobnie jak Maryla Puttkamerowa podjęła wyzwanie postawione przez Mickiewicza:

> Maryla była odpowiednią partnerką do jego gry, marzyła o romantycznej przygodzie, o literackich bohaterkach, bardzo w tym czasie popularnych postaciach Lotty i Walerii. [...] Absolutne, nieskażone niczym „porozumienie dwóch bratnich dusz"[31].

Kluczowa dla kwestii teatralizacji uczuć jest scena „rozmowy" Jacka z lalką. W pierwszej scenie, która rozgrywa się za kulisami teatru, główny bohater siedzi przy pianinie i trzyma w rękach szmacianą laleczkę. Warto tutaj podkreślić samotność artysty, poczucie wyobcowania, z którym się zmaga. Jacek zazdrości lalce jej obojętności wobec świata. Jednocześnie tylko z nią potrafi rozmawiać o marzeniach i „inności" – uważa, że nikt inny go nie zrozumie. Jako modelowy romantyk ma marzenia, które innym wydawać się mogą co najmniej fantastyczne. W tym fragmencie bohater Cybulskiego zostaje przedstawiony jako aktor, który potrzebuje publiczności, przed którą będzie mógł grać, manifestując swój odmienny światopogląd.

Z czasem Jacek uczy się rozmawiać o swoich marzeniach nie tylko z lalką, lecz także z Margueritte. Nie odczuwa bowiem jej dezaprobaty. Wierzy, że dziewczyna została stworzona dla niego, wie jednak zarazem, że idealna miłość nie będzie możliwa do zrealizowania „na tej planecie". Paradoks sytuacji polega na tym, że bohaterowie tacy jak Jacek z jednej strony potrzebują widzów – publiczności, która oceni ich grę i w której oczach będą się mogli przeglądać, z drugiej zaś czują dokuczliwą obecność w ich przestrzeni kogoś trzeciego i tęsknią za samotnością. Jacek wybiera dla siebie niedostępny obiekt miłości i zachowuje się tak, jakby nie było między nimi różnicy społecznej: do samego końca wierzy, że uda mu się przekonać dziewczynę, by została „na jego planecie". Bohater filmu widzi w obiekcie swoich uczuć bratnią duszę, nie zdając sobie sprawy z tego, że dla Francuzki jest tylko Małym Księciem z innej planety. Nawiązanie do tej postaci nie jest przypadkowym skojarzeniem. Zdaniem Marka Hendrykowskiego:

---

[30] Hasło: „miłość", [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 548.

[31] A. Piročkinas, *Litewskie lata Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 230.

> Twórcy *Do widzenia, do jutra* mierzyli wysoko. Nie chodziło im bynajmniej o łzawy melodramat, lecz o coś więcej. Jak określił to Zbigniew Cybulski: „marzenie, które stanowi motor działania". Jak słusznie przypomina Łukasz Maciejewski, tę na wpół baśniową historię o pełnej lirycznego wdzięku miłości Jacka i Margueritte łączy wiele z Małym Księciem i Różą, których wcześniej powołała do życia wyobraźnia Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. […] Bezpośrednie odwołanie do *Małego księcia* pojawia się wprost w paru kwestiach dialogowych wypowiadanych przez oboje bohaterów. Tamten mit niewątpliwie pomógł wykreować nowy, dając szansę na filmowy zapis niezwykłego fenomenu polskiej kultury, jakim było przez pewien czas środowisko studenckie i artystyczne Wybrzeża z galerią jego nieprzeciętnych osobowości[32].

O ile odniesienia do *Małego księcia* w *Do widzenia, do jutra* są wyrażone wprost, o tyle wskazanie odwołań do literatury romantycznej wymaga od odbiorcy erudycji i ponadprzeciętnej znajomości historii literatury. Nie ma jednak wątpliwości, że istnieją, a ich analiza jest całkowicie uprawniona. O kluczowej dla filmu kwestii teatralizacji uczuć – typowej dla zachowania bohaterów wczesnoromantycznych – tak pisała Marta Zielińska:

> Tęsknota do ideału łatwo czyni z człowieka aktora. […] Przyjemnie wyobrażać siebie w postaci ulubionego bohatera. Choć przyjemność to jednak dwuznaczna. Rzecz bowiem polega na tym, że najpierw trzeba ulec Ideałowi i odczuć własną gorszość, nieforemność, nieidealność. Dopiero wtedy wolno włożyć jego piękną maskę. I bynajmniej nie po to, aby się z nią bez reszty utożsamić. Cała satysfakcja, cała radość z takiej gry zawiera się w rozdwojeniu osobowości. Przecież gra się przed sobą, zatem owe wadliwe, gorsze, autentyczne „ja" nie znika, a raczej żyje jeszcze bardziej intensywnie, chcąc podziwiać siebie-idealnego. […] Więc teatr to wewnętrzny i zewnętrzny zarazem. Jedno jest w tym wszystkim niemiłe: że odległość między rzeczywistością i ideałem wcale się nie zmniejsza. I tęsknota doń się nie zmniejsza. A prawdziwe „ja" ma coraz gorsze samopoczucie[33].

W filmie bohater, w którego wcielił się Cybulski, przybiera różne pozy: bywa romantykiem, marzycielem, nieszczęśliwym kochankiem, wrażliwym artystą, a nawet zdystansowanym obserwatorem życia. O podobnym mechanizmie pisała Marta Zielińska, kiedy porównywała życie Adama Mickiewicza, jego nieszczęśliwą miłość i wpływ własnych doświadczeń na kreację Gustawa z *Dziadów, cz. IV*:

> Nie sposób przecież pozostać obojętnym wobec tych obydwu wcieleń. Mickiewicz od początku nie umiał pogodzić się z Kownem i nigdy właściwie się nie pogodził. Jego kowieńskie „ja" zawsze mu było obce, tymczasowe, nieprawdziwe. Teatralne. Obserwowane z niechęcią przez tamtego – z Wilna, z Nowogródka. Może gdyby sam tylko się obserwował, szybciej doszedłby ze swym losem do ładu. Ale ów teatr jednego autora miał szerszą publiczność – filomacką. Do której wędrowały w przesyłkach z Kowna kolejne odsłony życiowego dramatu aktora. Doprawdy, miła bywa duchowa

[32] M. Hendrykowski, op. cit.
[33] M. Zielińska, op. cit., s. 18.

> podwójność. Chociaż w tym rozchwianiu, w takiej nieokreśloności tego, co moje, a co tylko niby-moje, co rzeczywiste, a co nie – łatwo może pojawić się ktoś trzeci, kto skorzysta z dogodnych dla kreacji warunków. I pojawił się Gustaw[34].

Jacek kreuje się na marzyciela, opowiada historię o zamku marzeń, czyli o miejscu, w którym byłby szczęśliwy. Jest romantykiem, który ciągle dąży do Ideału; tworzy wizję świata, który jest bardziej utopią niż marzeniem możliwym do spełnienia:

> Nie. Nie jestem sam. […] Za siedmioma rzekami, za siedmioma górami, stoi stary zamek. Ludzie mówią tam „Dzień dobry!" i śpiewają sobie piosenki. Każdą wolną chwilę spędzam w swoim zamku. Cieszę się, że jest takie miejsce na ziemi, gdzie mądrość i dobroć zeszły z ołtarza. Grające kuranty i stare mury opowiadają legendy. Dzieci zawsze mówią prawdę i trwa wieczny karnawał. Nie, to nie bajka, naprawdę jest takie miejsce na świecie. Niedaleko, kiedy się wyjdzie na dach wysokiego domu, to można je zobaczyć. […] Chcesz, pojedziemy tam razem. […] No, powiedz tylko, że chcesz […]?[35]

Dodatkowy kontekst interpretacyjny losów młodych ludzi z Wybrzeża stanowi etiuda teatrzyku rąk zatytułowana *Arlekin*. Błaznem jest Jacek, Kolombiną – Margueritte, a Kapitanem – znajomy głównego bohatera. Każdy z nich przyjmuje swoją rolę. Postać błazna to postać komiczna i tragiczna jednocześnie. Arlekin teatralizuje miłość, przeżywa „wielki dramat miłości", a przy tym robi różne „miny" i próbuje być zabawny: „Pierrot widzi w niej wymarzoną Kolombinę, jest smutny, ale smutkiem błazeńsko-banalnym"[36].

Ostatnie przedstawienie odegrane w teatrzyku obrazuje przepaść, która rozdziela dwoje kochanków. Scena jest podzielona na dwie części: po jednej stronie stoi Jacek, po drugiej – Joasia, ubrana na czarno, z koroną na głowie, wcielająca się w rolę księżniczki (Margueritte). Dwie dusze przeznaczone dla siebie jednak nigdy się nie połączą. Jacek, podobnie jak Gustaw, to bohater egzystencjalny. Tytuł filmu Morgensterna to wyraz pragnienia Jacka, aby nigdy się nie rozstawać z Margueritte, rzeczywistą czy wyobrażoną („Do widzenia" zamiast „Żegnaj"). Jak każdy bohater egzystencjalny, Jacek ponosi klęskę, ale w odróżnieniu od Gustawa nie popełnia samobójstwa, lecz żyje dalej w swoim świecie marzeń, ukrywa je przed innymi, a swoje doświadczenia przekłada na sztukę. Nie realizuje zatem w pełni scenariusza bohatera egzystencjalnego, choć idealizm nadal jest jego hasłem przewodnim. Postać odgrywana przez Zbigniewa Cybulskiego to bohater romantyczny, mimo że został przedstawiony przez Morgensterna w sposób niekonwencjonalny dla kinematografii wspomnianego okresu. Reżyserowi udało się przenieść na ekran egzystencjalne poszukiwania młodzieży lat sześćdziesiątych XX wieku, które były podobne do poszukiwań bohaterów literatury wczesnoromantycznej.

---

[34] Ibidem, s. 11–12.

[35] Cytat pochodzi z końcowej części filmu *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna.

[36] S. Pollak, *Ruchome granice*, Kraków 1988, s. 53.

THE ROMANTIC TROPES IN JANUSZ MORGENSTERN'S FILM *GOODBYE, TILL TOMORROW*

ABSTRACT

The subject of the article is the analysis of the film *Goodbye, Till Tomorrow* (1960), directed by Janusz Morgenstern carried out in terms of the indication of the motives and romantic traces present in it. During the analysis, I refer to the heritage of Polish early Romantic literature, which can be described as existential romanticism. Masterpiece of this variety of the trend of romantic literature is the work of Adam Mickiewicz *Dziady wileńsko-kowieńskie* (1823). The first attempts to confront the legacy of existential Romanticism were made by the founder of Polish cinema in the early 1960s. The analysis of the film made through the romantic key allows to read it differently than it has been done before.

KEYWORDS

Romanticism, Polish Cinema, Existentialism, Auto-creation, Tradition

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

Mickiewicz A., *Dziady,* cz. *II, IV i I*, Warszawa 1968.

FILM

Morgenstern J. (reż.), *Do widzenia, do jutra*, 1960.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007.
2. Bielik-Robson A., *Duch powierzchni: Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
3. Bobowski S., *Film noir*, Wrocław 2010.
4. Bonusiak W., *Historia polski: 1944–1989*, Rzeszów 2007.
5. Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010.
6. *Encyklopedia kultury polskiej dwudziestego wieku*, pod red. E. Zajićka, Warszawa 1994.
7. *Goethe i Schiller o teatrze i dramacie: wybór pism*, opr. O. Dobijanka-Witczakowa, Warszawa 1996.
8. Jackiewicz A., *Moja filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
9. Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.
10. Kałużyński Z., *Nowa fala w polskim kinie*, „Kino" 1966, nr 4.
11. *Literatura. Komparatystyka. Folklor: księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968.
12. Makowski S., Szymanis E., *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992.
13. *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, Warszawa 2001.

14. Miczka T., *Andrzeja Wajdy powinności wobec widza*, „Kwartalnik Filmowy" 1996, nr 15–16.
15. Piročkinas A., *Litewskie lata Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998.
16. Pollak S., *Ruchome granice*, Kraków 1988.
17. *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
18. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1997.
19. Sobolewski T., *Swoimi słowami. „Do widzenia, do jutra"*, „Kino" 2002, nr 5.
20. Witkowski K., *Prawo pustyni*, „Ekran" 1992, nr 02.
21. Zielińska M., *Opowieść o Gustawie i Maryli*, Warszawa 1989.

Źródła internetowe

1. Hendrykowski H., *Do widzenia, do jutra*, [w:] *50 lat Polskiej Szkoły Filmowej* (DVD), [online] http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/do-widzenia-do-jutra/21 [dostęp: 28.10.2018].
2. *Do widzenia, do jutra*, [online] http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122235 [dostęp: 28.10.2018].

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Numer 24 (1/2019), s. 191–207
e-ISSN 2082-9469 | p-ISSN 2299-1638
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/nauki-humanistyczne
DOI: 10.26361/ZNTDH.10.2019.24.12

Maria Magdalena Sztuka

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Orientalistyki | Zakład Japonistyki i Sinologii
e-mail: maria.sztuka@doctoral.uj.edu.pl

Nowoczesny przekład tradycyjnej formy utworów Mao Zedonga

Streszczenie

W artykule opisano wybrane zagadnienia zachowania lub braku ekwiwalencji formalnej w polskich przekładach wybranych utworów Mao Zedonga ze zbioru *Szesnaście wierszy*, wydanego w 1959 roku w Warszawie. Autorka skupiła się na formie utworów stylizowanych na klasyczną chińską poezję i formie ich współczesnych polskich przekładów. Opisała zagadnienia ekwiwalencji wersyfikacji, rymów, tytułów i interpunkcji, reduplikacji i powtórzeń. Z analizy wynika, że przekłady były jedynie minimalnie formalnie ekwiwalentne wobec oryginałów, zostały natomiast napisane językiem i stylem zrozumiałym dla odbiorców w czasie, w którym powstały.

Słowa kluczowe

Chiny, poezja, ekwiwalencja, przekład, tłumaczenie, wersyfikacja, rym, reduplikacja, powtórzenie

Uwagi wstępne

Przedmiotem niniejszej pracy[1] są uwagi na temat oryginałów i tłumaczeń wybranych utworów Mao Zedonga. Przekłady te ukazały się w zbiorze *Szesnaście wierszy*, wydanym przez Państwowy Instytut Wydawniczy w Warszawie w 1959 roku,

[1] Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Wybrane problemy przekładu poezji chińskiej na język polski na przykładzie „Szesnastu wierszy" Mao Zedonga*, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

w tłumaczeniu zbiorowym, wykonanym przez dwóch sinologów i siedmiu polskich poetów nieznających języka oryginałów[2]. Artykuł dotyczy współbrzmienia tradycyjnej formy wierszy Mao Zedonga z ich nowoczesną dla autora treścią i odtworzenia tych cech we współczesnym przekładzie na język polski.

Mao Zedong był przywódcą, który wpłynął na kształt i światową rolę współczesnych Chin. Swoje poglądy na literaturę i sposoby jej tworzenia wyraził podczas przemówienia na Forum Literatury i Sztuki w Yan'an w 1942 roku[3]. Sprzeciwiał się uprawianiu sztuki dla celów czysto estetycznych, promował realizm jako jedyne właściwe podejście. Jednocześnie uznawał konieczność wykorzystania dawnych form literackich jako dorobku kultury narodu. Był zwolennikiem tworzenia literatury o wysokim poziomie estetycznym, która jednocześnie miała znaczenie polityczne.

Sam Mao jako poeta nie do końca stosował się do promowanej przez siebie estetyki. Opisywał w wierszach góry, lasy, rzeki, zachody słońca i przemarsze armii. Klasyczna forma łączyła się w nich ze współczesną treścią, zaś aluzje do historii, mitologii i filozofii zespajały przeszłość z teraźniejszością. Utwory miały zabarwienie ideologiczne[4], a co za tym idzie – nie cechowały się uniwersalnością (co może stanowić przyczynę obecnego braku ich popularności). Tłumacze byli świadomi oficjalnej polityki dotyczącej rozwoju literatury w PRL i panującej wokół estetyki socrealizmu. W efekcie powstały przekłady ideologicznie zbliżone do oryginałów.

Przekład chińskiej poezji

Przekład utworów artystycznych, których celem – jako dzieł sztuki – jest wywołanie u odbiorców określonych emocji, wymaga od tłumacza kreatywności, kompetencji i wrażliwości podobnej do tej posiadanej przez autora oryginału. Celem tłumacza utworu poetyckiego powinno być stworzenie w języku i kulturze przekładu produktu atrakcyjnego na równi z oryginałem w kulturze i języku wyjściowym. Jego motywację powinno stanowić pragnienie przeszczepienia utworu na inny grunt. W tłumaczonych tekstach można badać motywy literackie, ekwiwalencję obrazowania, ogólny wydźwięk utworu. Jednak tworzywem literackiej twórczości i działań translatorskich jest język, na nim więc są skoncentrowane językoznawcze rozważania i analizy dotyczące wierności oryginałowi.

Wiersz[5] jest utworem o określonej kompozycji językowej, którą determinuje nadanie pewnym elementom językowym nowych, wierszotwórczych funkcji.

---

[2] T. Mao, *Szesnaście wierszy*, tłum. A. Braun, J. Hartwig, W. Jabłoński, T. Kubiak, A. Mandalian, A. Międzyrzecki, O. Wojtasiewicz, W. Wirpsza, W. Woroszylski, Warszawa 1959, s. 3.

[3] Mowy Mao z Yan'an w przekładzie na język angielski: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm [dostęp: 8.01.2018].

[4] A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 91.

[5] M. Dłuska, *Wiersz*, [w:] *Poetyka (wersyfikacja, stylistyka, wiersz i proza)*, wyb. A. Chojnacki, Warszawa 1995, s. 5–46.

Polegają one na kształtowaniu i rozczłonkowywaniu tekstu na szeregujące się, istotne dla językowej kompozycji utworu i w niej sobie ekwiwalentne całości – wersy. O charakterze wierszotwórczym decyduje sposób użycia czynników wierszotwórczych, które występują – należy zauważyć – także poza poezją. Ich zorganizowana powtarzalność w specyficzny sposób dzieli tekst na części. W przekładzie – poza oddaniem treści – niezwykle istotne jest oddanie formy, która bardzo mocno wiąże poezję z językiem i stanowi materię utworu[6]. W niniejszym artykule skupiono się zatem na ekwiwalencji formalnej, która jednak nierozerwalnie łączy się z zawartymi znaczeniami.

Chińską literaturę można bardzo ogólnie podzielić na prozę i poezję klasyczną, przez stulecia dostępną jedynie wąskiemu gronu wykształconych odbiorców, oraz prozę i poezję w języku potocznym *baihua*[7]. W drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku ten ostatni został stopniowo uznany za odpowiedni do tworzenia literatury. Restrykcyjne reguły budowy klasycznego wiersza chińskiego były ściśle związane z monosylabicznością tego języka. W klasycznym języku chińskim sylaba była często samodzielnym wyrazem, natomiast w polszczyźnie nieosiągalne było tworzenie całych zdań lub ich równoważników z czterech, pięciu czy siedmiu zgłosek. Często więc chińskie klasyczne wiersze w polskim przekładzie otrzymują formę bezkształtnej prozy, w której tłumacz usiłuje wyrazić jak najwięcej znaczenia poszczególnych znaków.

Tradycyjne wzorce rytmiczne utworów

Utwory Mao, których przekłady zostały zawarte w zbiorze *Szesnaście wierszy*, powstały według określonych i ugruntowanych w tradycji wzorców rytmicznych klasycznej poezji chińskiej. Dwa spośród opisywanych utworów to *qīyánshī* 七律诗 ‘siedmiozgłoskowce’, a czternaście to *cí* 词 ‘słowa’. Ich budowa nie jest jednak ściśle zgodna z zasadami tworzenia tych gatunków poetyckich.

Siedmiozgłoskowce pojawiły się już w drugim wieku naszej ery, pod koniec dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.), a pełną dojrzałość zyskały w czasie panowania dynastii Tang (618–906)[8]. Rymowały się w nich wersy parzyste, ale było to też dopuszczalne dla pierwszego wersu (do tych zasad nie zastosował się Mao podczas pisania swoich „siedmiozgłoskowców”). Z reguły w całym utworze występował jeden rym, choć mógł się on zmieniać, szczególnie w dłuższych wierszach – mogło to oznaczać zmianę tematu.

Qīlǜ 七律 ‘regulowany siedmiozgłoskowiec’ zalicza się do poezji „nowego stylu”, której tworzenie rozpoczęto w erze Yongming (483–493), a reguły ostatecznie

[6] M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Gdańsk 2017, s. 127–130.

[7] W. Jabłoński, *Zagadnienia przekładów z języków orientalnych*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 65.

[8] Por. Wang Li, *Gǔdài hànyǔ* 王力,古代漢語 (*Starożytny język chiński*), t. IV, Pekin 1964, s. 1503–1534.

ukształtowano za czasów dynastii Tang[9]. Wiersz taki liczył osiem wersów (cztery dwuwiersze nazywane „głowa", „szyja", „kark" i „ogon"). Najistotniejsze reguły jego budowy dotyczyły warstwy brzmieniowej. Wyznaczały odpowiednie zestawienie tonów w wersach, dwuwierszach i między nimi, a także konieczność użycia zdań paralelnych[10] w drugim i trzecim dwuwierszu oraz posługiwania się rymem wyłącznie w tonie równym. Bardzo rzadko występowało zjawisko przerzutni. Większość dwuwierszy tworzono tak, że istniał między nimi silnie implikowany związek – na przykład czasowy lub przyczynowy – ale każdy z wersów był kompletny jako samodzielne zdanie[11].

Innymi cechami charakterystycznymi „nowego stylu" były: zwięzłość, ograniczenie lub eliminacja tak zwanych słów pustych 虚词 *xūcí*, których zadaniem było wskazywanie relacji gramatycznych w zdaniu (przyimków, partykuł itd.), unikanie bezpośredniego wskazywania podmiotu, inwersja, nietypowy szyk wyrazów i pojawianie się fraz pozbawionych orzeczenia, w których konstrukcje rzeczownikowe w wersie lub dwuwierszu zestawiano ze sobą tak, aby czytelnik sam odnalazł związek między nimi[12].

Wiersze w gatunku *cí* pierwotnie nazywano między innymi *qǔcí* 曲词 lub *qǔzǐcí* 曲子词 'słowa do melodii', a także *gēcí* 歌词 'słowa piosenki'. Charakteryzowały się one nieregularnym wersem, w skrajnych wypadkach liczącym od jednej do jedenastu sylab. Początkowo *cí* powstawały jako teksty do istniejących już melodii[13]. Z czasem zyskały niezależność jako jedna z form wiersza regulowanego[14]. Ich rozpowszechnienie się, najpierw wśród ludu, później wśród wykształconych poetów i erudytów, miało prawdopodobnie związek z rozwojem handlu i wzrostem wymiany kulturalnej za panowania dynastii Tang, powstaniem miast handlowych i domów uciech z profesjonalnymi śpiewaczkami. Ich rozkwit nastąpił podczas rządów Song (960–1279).

W zależności od długości i liczby zwrotek *cí* dzieli się na najkrótsze (do 58 sylab), średnie (59–90 sylab) i długie (powyżej 90 sylab)[15].

---

[9] M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi, „Przegląd Orientalistyczny" 2017, nr 1–2, s. 128.

[10] Polegał na konstruowaniu wersów dwuwiersza na zasadzie identyczności syntaktycznej oraz opozycji brzmieniowej (tonalnej) i semantycznej.

[11] Ibidem.

[12] Ibidem, s. 134.

[13] Y. Wei 魏艳, *Máo Zédōng cí zuò zhōng cípái míng yīng yì yánjiū* 毛泽东词作中词牌名英译研究, "Journal of Hunan First Normal University" 2017, No. 17/3, s. 45.

[14] L. Su 宿鲁雁, L. Chen 陈立红, *Tángshī sòngcí gēqǔ xiàndài yǎnyì hé chuánchàng chuánchéng yánjiū* 唐诗宋词歌曲现代演绎和传唱传承研究, "Journal of Xingtai University" 2019, No. 34/1, s. 125.

[15] M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi *i* ci, tekst niepublikowany, zbiory prywatne M. Religi, s. 19.

W zależności od liczby zwrotek *cí* mogły być *dāndiào* 单调 ‘pojedyncze’ lub *shuāngdiào* 双调 ‘podwójne’ (liczące dwie zwrotki). Zwykle obie zwrotki miały tę samą liczbę wersów, to samo umiejscowienie rymów i wzorzec tonalny.

Wzorzec metryczny i *cípái* 词牌 ‘tytuł’ utworu nadawała *cídiào* 詞调 ‘melodia’. Tytuły *cí* pierwotnie odnosiły się do piosenek jako całości i określały także treść wiersza. W późniejszych okresach zanikł związek między nazwą a treścią utworu. Poeci pisali w zgodzie z metrum przypisanym do określonego tytułu, przestrzegali liczby zwrotek, liczby i długości wersów, schematu dystrybucji tonów i rymów, ale nie obowiązywały ich ograniczenia dotyczące treści[16]. W utworach *cí* wersy najczęściej liczyły od czterech do siedmiu sylab, stosunkowo często występowały też wersy dwu- i trzysylabowe. Rzadziej pojawiały się dłuższe (liczące do jedenastu sylab), a bardzo rzadko – wersy jednosylabowe. Umiejscowienie cezury było uzależnione od wzorca metrycznego[17]. W zależności od wzorca obowiązywały rymy w określonych tonach i wyznaczonych wersach. W niektórych wierszach obowiązywał ten sam rym w całym utworze, w innych w określonych miejscach następowała zmiana rymu. Funkcjonowały również zasady dotyczące przemienności tonów[18].

Z punktu widzenia treści *shī* były uważane za najszlachetniejszą formę, odpowiednią do poruszania tematów poważnych i osobistych, zaś *cí* – za utwory rozrywkowe[19]. Później również uznano je za formy właściwe dla poważnej tematyki. Ich specyfiką pozostała jednak przede wszystkim „muzyczność”, piękno i melodyjność brzmienia[20].

Struktura i przekład tytułów

Tytuły oryginalnych tekstów utworów, których przekłady opublikowano w zbiorze *Szesnaście wierszy*, określają formę wiersza – wzór rytmiczny, według którego dany utwór został napisany[21]. Tytuły utworów *cí* występowały w dwóch rodzajach – nawiązujące do klasycznej literatury lub historii i zwyczajne[22]. Większość tytułów wierszy Mao to chińskie nazwy geograficzne, które zostały po prostu adaptowane do warunków pisowni w języku polskim. Piętnaście spośród

---

[16] S. Zhu 朱诗雅, *Sòngcí zhōng de wǔdǎo yánjiū* 宋词中的舞蹈研究, praca doktorska, Fujian Normal University, Fuzhou 2017, s. 36–37.

[17] M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi *i* ci, op. cit., s. 20.

[18] Ibidem, s. 21.

[19] M. Gao 高明月, *Táng Sòng cí shū xiězhēn xìngqíng jìfǎ jǔ yú* 唐宋词抒写真性情技法举隅, “Masterpieces review” 2019, No. 5, s. 27.

[20] M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi *i* ci, op. cit., s. 21.

[21] Ibidem, s. 19.

[22] C. Jiang 江晨阳, *Sòngcí cípái míng de yīng yì fāngfǎ qiǎn tàn* 宋词词牌名的英译方法浅探, “Journal of Taiyuan Urban Vocational College” 2015, No. 168/7, s. 192.

tytułów oryginalnych tekstów składa się z dwóch części. Pierwsza z nich określa wzór rytmiczny, według którego zbudowany jest wiersz, druga zaś nawiązuje do jego treści. W przekładach tytułów tłumacze w żaden sposób nie zaznaczyli tego, że oryginały powstały według wzorców rytmicznych *cídiào* i *qīlǜ*. W ten sposób polskojęzyczni odbiorcy nie otrzymali informacji o podobieństwie wersyfikacyjnym niektórych wierszy nawiązujących do tego samego wzorca, a co za tym idzie – zostali pozbawieni pewnej konkretnej informacji o tej tradycji wersyfikacyjnej w chińskiej literaturze.

Wersyfikacja i rymy w utworach Mao i ich przekładach

Mao Zedong nie stosował się ściśle do zasad budowy utworów i układu rymów oraz schematów dystrybucji tonów, jednak tytuły wierszy zawierają nazwy konkretnych wzorców rytmicznych, toteż zdecydowano się analizować je jako nawiązujące do tych wzorców. W zbiorze *Szesnaście wierszy* pojawiły się przekłady utworów *cí*, których oryginały składały się z następującej liczby znaków:

(1) Krótkie, tzw. *xiǎolìng* (do 58 sylab):

16: „Trzy wiersze o górach" *Shíliù zì lìng sān shǒu* 十六字令三首;

33: „W nowy rok" *Rú mèng lìng – Yuándàn* 如梦令·元旦;

42: „***" *Huàn xī shā – Hé Liǔ Yàzi xiānshēng* 浣溪沙·和柳亚子先生;

44: „W okolicy wielkich cedrów" *Púsà mán – Dàbǎidì* 菩萨蛮·大柏地;
„Wieża żółtego żurawia" *Púsà mán – Huáng Hè Lóu* 菩萨蛮·黄鹤楼;

46: „W Hueiczang" *Qīngpíng yuè – Huìchāng* 清平乐·会昌;
„Liupanszan" 清平乐·六盘山;
„Przełęcz w górach Lou" *Yì Qín é – Lóu Shān Guān* 忆秦娥·娄山关;

50: „Góra Tsingkuang" *Jǐnggāng Shān* 西江月·井冈山;

54: „Rzeka Peitai" *Làng táo shā – Běidàihé* 浪淘沙·北戴河;

(2) Długie, tzw. *màncí* (powyżej 90 sylab):

95: „Przejażdżka łodzią" *Shuǐ diào gētóu – Yóuyǒng* 水调歌头·游泳;

100: „Kunlun" *Niàn Nújiāo – Kūnlún* 念奴娇·昆仑;

114: „Czangsza" *Qìn yuán chūn – Chángshā* 沁园春·长沙;
„Śnieg" *Qìn yuán chūn – Xuě* 沁园春·雪.

Ponadto w zbiorze znalazły się przekłady dwóch siedmiozgłoskowców, których oryginały były złożone z 56 znaków:

„Długi marsz" *Qīlǜ – Chángzhēng* 七律·长征;
„Panu Liu Ja-tsy" *Qīlǜ – Hé Liǔ Yàzi xiānshēng* 七律·和柳亚子先生.

W siedmiozgłoskowcach *Qīlǜ – Chángzhēng* i *Qīlǜ – Liǔ Yàzi xiānshēng* autor nie stosuje się ściśle do zasad budowy tego typu utworów. Rymy są niedokładne, w schemacie *aaba aaca* i *aaba aaba.* Jako przykład może służyć transkrypcja ostatnich sylab utworu *Qīlǜ – Chángzhēng*:

XXXXXX nán,
XXXXXX xián.
XXXXXX làng,
XXXXXX wán.
XXXXXX nuǎn,
XXXXXX hán.
XXXXXX xuě,
XXXXXX yán.

W polskich przekładach tych utworów zabrakło rymów, została natomiast zachowana forma ośmiu wersów. W pierwszym z nich mają one po 15 sylab, z wyjątkiem 2. i 6. wersu, które liczą odpowiednio 16 i 14 zgłosek. W drugim utworze wszystkie wersy są trzynastozgłoskowe. Tłumacze zdecydowali się więc podkreślić rytmiczność utworu równomierną liczbą sylab. Nie umieszczali na końcach wersów rymujących się wyrazów[23], może z wyjątkiem dwóch pierwszych wersów wiersza „Panu Liu Ja-Tsy", gdzie pojawia się niedokładny rym „Kantonie – liście".

Pozostałe utwory zostały napisane zgodnie ze wzorami rytmicznymi *cí.* Wśród oryginałów analizowanych przekładów znalazło się 10 wierszy napisanych na 7 melodii krótkich, tzw. *xiǎolìng* (do 58 sylab), i 4 na 3 melodie długie, tzw. *màncí* (powyżej 90 sylab). Nie pojawiły się utwory klasyfikowane jako średniej długości, tzw. *zhōngdiáo*[24].

Najkrótszym z analizowanych oryginałów jest *Shíliù zì lìng sān shǒu*. Składa się on z trzech szesnastozgłoskowych wersów. Tłumacz nie zachował tej formy, odtworzył jednak koncepcję trzech wierszy o zbliżonej budowie. W polskiej wersji tytułowe trzy wiersze o górach składają się z trzech 23-zgłoskowych czterowierszy. W oryginale każdy wers rozpoczyna się od tego samego słowa. Są to używane dla zachowania rytmu tak zwane słowa początkowe, najczęściej jednosylabowe. Stawiane są na początku utworu, na początku strofy, a czasami nawet na początku wersu wewnątrz zwrotki[25]. W przekładzie tego utworu

[23] W. Jabłoński, *Z dziejów literatury chińskiej*, Warszawa 1956, s. 75.
[24] M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi *i* ci, op. cit., s. 19.
[25] Ibidem, s. 20.

również wszystkie trzy strofy rozpoczynają się tym samym słowem. W oryginale jest to wyraz *shān* 山, w pierwszym tonie, co w języku polskim jest niemożliwe do odtworzenia. W języku polskim to słowo to „góry"[26].

W oryginale wiersza *Shíliù zì lìng sān shǒu* rymy występują na końcu każdego z trzech wersów, jednocześnie rymują się z ósmą sylabą (ostatnią przed cezurą, występującą po ósmej sylabie) i pierwszą sylabą każdego wersu. Zilustrowano to przy pomocy transkrypcji:

Shān, XXXXXX ān. XXX, XX sān X sān.
Shān, XXXXXX lán. XXX, XX zhàn X hān.
Shān, XXXXXX cán. XXX, XXXX jiān.

W polskim przekładzie każdy z tytułowych trzech wierszy zmieniono na czterowiersz o rymach *abcb, aded, afgf*, gdzie *a* to powtarzające się słowo „góry" – zachowana została jedna z najbardziej charakterystycznych dla tej formy lirycznej cech:

Góry!
Smagamy konie ociężałe.
W tył – nie patrz!
Trzy stopy do nieba, trzy cale.

Góry!
Jak trudno naprzód, bardzo trudno.
Lecz – naprzód!
Za góry, na bitwę okrutną.

Góry!
Sklepienie niżej wciąż się chyli.
Aż – runie.
Ach, obyśmy jeszcze zdążyli![27]

Na podstawie powyższej analizy można wysnuć wniosek, że tłumaczom udało się osiągnąć ekwiwalencję formalną jedynie w formie transplantacji utworów do polszczyzny i stworzenia melodyjnych wierszy w języku polskim. Forma wierszy, kunsztownie realizowana przez pokolenia chińskich poetów, w polskich przekładach utworów Mao została jedynie subtelnie zasygnalizowana, i to nie w każdym wierszu. W tłumaczeniu zaginęły również rymy. Tłumacze ocalili za to tematykę, uratowali utwory przed groteskowym efektem „częstochowskich" rymów, który często pojawiał się w niewprawnych przekładach chińskiej poezji na język polski, a także zadbali o delikatnie egzotyczny wydźwięk wierszy, co dodało im atrakcyjności.

[26] T. Mao, op. cit., s. 16–17.
[27] Ibidem.

Interpunkcja

W klasycznym języku chińskim znaki interpunkcyjne rozumiane tak, jak w XX-wiecznych językach europejskich, nie istniały. Należą zatem do cech, o które wiersze Mao zostały wzbogacone, choć autor inspirował się poezją klasyczną i nawiązywał do niej formą i tytułami swoich utworów.

Ogólnie można powiedzieć, że interpunkcja w chińskich oryginałach utworów była nieco mniej skomplikowana niż w ich polskich przekładach, które ukazały się w zbiorze *Szesnaście wierszy*. To zjawisko można uzasadnić wymogami języka polskiego. Znaki interpunkcyjne nie zawsze występują w tych samych miejscach oryginałów i przekładów, ponieważ w części utworów tłumacze odeszli od formy oryginałów.

Na uwagę zasługują wyraźne przykłady dodania znaków interpunkcyjnych, jak w utworze *Rú mèng lìng – Yuándàn.* Znak zapytania umieszczony na końcu trzeciego wersu podkreśla pytanie, które w oryginale wyrażone zostało w konstrukcji charakterystycznej dla języka pisanego – *xiàng hé fāng* 向何方 'w którą stronę zmierzać', zakończonej przecinkiem.

Można więc uznać, że interpunkcja w utworach oryginalnych uzasadniona jest rytmem wiersza, a w przekładach – składnią zdania w języku polskim. Bez znaków interpunkcyjnych zdania w polskich tłumaczeniach byłyby niejasne, a także – w przypadku prób nadrobienia braku interpunkcji gramatyką – dłuższe. Ważną cechą tych utworów jest natomiast ich zwięzłość, do której należało dążyć także w polskich przekładach.

Formy reduplikowane

Używanie reduplikacji (chiń. *chóngfùcí* 重复词) wyrazów w języku chińskim to chwyt retoryczny. Reduplikowanie słów bywa podyktowane względami syntaktycznymi[28], zamiarem podkreślenia pewnych informacji, a także estetycznymi – paralelizm sprzyja zachowaniu rytmu wypowiedzi. Reduplikacji mogą ulegać przymiotniki i przysłówki, jedno- i dwusylabowe (według tak zwanej struktury AA, AABB, ABB lub ABAB[29]), a także czasowniki (według tak zwanej struktury AAB i ABAB)[30]. Tworzone w ten sposób przymiotniki *xíngróngcí* 形容词 czasami wyrażają wyższy stopień natężenia cechy, zwiększenie ilości lub jakości opisywanego

[28] C. L. Liu, *Reduplication of Adjectives in Chinese: A Default State*, "J East Asian Linguist" 2013, No. 22, s. 113.

[29] Ibidem, s. 121. Por. *Reduplication of Adjectives*, [online] https://resources.allsetlearning.com/chinese/grammar/Reduplication_of_adjectives#Used_as_Adverbs_.28AABB.29 [dostęp: 10.06.2018].

[30] Por. *Reduplication in Verb Phrases*, [online] http://intensive-chinese.blogspot.com/2012/01/duplication-of-verbs-in-aab-form.html [dostęp: 10.06.2018].

zjawiska[31], albo też sprawiają, że przymiotnik jest bardziej obrazowy[32]. Reduplikacja czasowników służy podkreśleniu krótkiego czasu trwania wykonywanej czynności lub akcji albo zasygnalizowaniu, że została podjęta próba zrobienia czegoś czy też że jest to sytuacja nieformalna[33].

W oryginałach utworów, których przekłady zostały zawarte w zbiorze *Szesnaście wierszy*, występuje około 10 wyrazów reduplikowanych. W większości są to reduplikacje służące podkreśleniu obfitości opisywanych zjawisk – zieleni, mgieł, deszczu. Nie jest możliwe przełożenie ich na język polski w reduplikowanej formie, ponieważ w polszczyźnie raczej nie stosuje się tego typu zabiegów retorycznych. Poniżej zostaną przeanalizowane konteksty ich użycia i zastosowane przez tłumaczy strategie przekładu na język polski.

Jako pierwsze zostanie opisane złożenie *yùyùcōngcōng* 郁郁葱葱, będące faktycznie *chéngyǔ* 成语 'związkiem frazeologicznym' w języku chińskim. W słowniku *Hànyǔ chéngyǔ cídiǎn*[34] podano znaczenie 'bujna, kwitnąca zieleń' dla określeń *yùyù* 郁郁 i i *cōngcōng* 葱葱 oraz 'piękna sceneria' dla całego frazeologizmu. W utworze wyrażenie to występuje w kontekście *Zhànshì zhǐ kàn nányuè, gèngjiā yùyùcōngcōng* 战士指看南粤,更加郁郁葱葱 'Żołnierz wskazuje południe i Kanton, bardziej zielone'. W polskim przekładzie wersy te przetłumaczono następująco: „Żołnierz południe nam wskazuje, / Gdzie zieleń stokroć jest bujniejsza". Cały związek frazeologiczny przetłumaczono zatem dosłownie, żeby unaocznić polskiemu odbiorcy, że podmiot liryczny wiersza opisywał bujną zieleń południa Chin, a nie ogólnie 'piękną scenerię'.

Następnym przykładem reduplikacji jest forma *cāngcāng* 苍苍 'szarozielony', oznaczająca mglistą, szarą zieleń[35]. Występuje ona w wersie *yānyǔ mǎng cāngcāng* 烟雨莽苍苍 'mgła i deszcz gęste, zielonoszare', który na język polski został przetłumaczony jako „Tu mgła się po deszczu gubi na wyżynach". W oryginale nie ma ani słowa o wyżynach, zatem można uznać to za błąd metatranslacyjny, polegający na dodaniu czegoś do tekstu[36].

W analizowanych przekładach dwukrotnie pojawia się reduplikacja *tāotāo* 滔滔 'wylewny, ulewny'. W wersie *Bǎjiǔ lèi tāotāo* 把酒酹滔滔 'rozlewam wino obficie' została ona przetłumaczona jako „spełniam kielich wina"[37]. W wersie *Dàhé*

---

[31] G. Wang 王国栓, *Hanyǔ xingrongci AA shi chongdie yǔ liǎng fanchou* 汉语形容词 AA 式重叠与两范畴, [online] https://wenku.baidu.com/view/8c41fa5e804d2b160b4ec06e.html?re=view [dostęp: 21.05.2018].

[32] L. Yuan 苑良珍, Y. Zhang 张艳华, *Xīn jiētī – zhōngji hanyǔ jiaocheng (shang)* 新阶梯 – 终极汉语教程（上), Beijing 2006, s. 92.

[33] Ibidem, s. 167.

[34] *Hànyǔ chéngyǔ cídiǎn* 汉语成语词典, *S*hanghai 2001, s. 813.

[35] G. Shi 施光享, S. Wang 王绍新, *Hanyǔ jiao yǔ xue cidiǎn* 汉语教与学词典, Beijing 2011, s. 108.

[36] K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004, s. 144.

[37] T. Mao, op. cit., s. 15.

shàngxià, dùn shī tāotāo 大河上下,顿失滔滔 ‘Wielkiej rzeki górny i dolny bieg się zatrzymał’ – jako „W górnym i dolnym biegu / Zastygł wartki nurt Huangho”.

Kolejne reduplikacje to *măngmăng* 莽莽 ‘bezkresny’, *mángmáng* 茫茫 ‘szeroki’ i *chénchén* 沉沉 ‘ciężki’. Zawierające je wersy zostały przetłumaczone następująco: *Wàng Chángchéng nèiwài, wéi yú măngmăng* 望长城内外，惟馀莽莽; ‘Patrząc na zewnątrz i wewnątrz Wielkiego Muru, tylko wielki bezkres’ na „Po obu stronach Wielkiego Muru / Ciągną się pustkowia”; *Mángmáng jiŭ pài liú Zhōngguó* 茫茫九派流中国 ‘dziewięć szerokich płynie przez Chiny’ na „Przez Chiny rzek dziewięć toczy wody szeroko”; *chénchén yīxiàn chuān nánběi* 沉沉一线穿南北 ‘ciężka lina przewleka południe i północ’ na „Przez Chiny rzek dziewięć toczy wody szeroko / I północ z południem linia z metalu spina”.

Występująca w analizowanych utworach reduplikacja czasownika to *zhènzhèn* 阵阵 ‘rozprzestrzenienie się, wezbranie’, występująca w wersie *guānshān zhènzhèn cāng* 关山阵阵苍 ‘przełęcze i góry zalała zieleń’. Wieloznaczne wyrażenie *zhèn* 阵 ‘ustawienie się w szyku bojowym’[38] zostało tutaj użyte do opisania coraz bardziej zielonych gór. Można przypuszczać, że podmiot liryczny mówi o zieleni zarówno przyrody, jak i mundurów wojsk pokrywających okoliczne góry i doliny. W polskim przekładzie tłumacz wyraził to słowami „I czoła szczytów uwieńczyła zieleń”. Są one wciąż nieco dwuznaczne, jednak nie aż tak, jak w oryginale.

Powtórzenia

Powtórzenie[39] jest dwukrotnym lub wielokrotnym użyciem w tekście jakiegoś składnika językowego (wyrazu lub zespołu wyrazów). Służy ozdobności stylu, rytmizacji, podkreśleniu znaczenia, spotęgowaniu emocjonalnemu wrażenia itp.[40] Zależnie od elementów powtórzenia, jego pozycji w układzie lub funkcji wyróżnia się powtórzenie bezpośrednie, dosłowne, dźwiękowe, formalne, leksykalne, semantyczne, syntaktyczne i wariacyjne. Środki stylistyczne występujące w analizowanych utworach Mao zaliczają się w większości do wymienionych powyżej.

W języku chińskim, w przeciwieństwie do języka polskiego, powtórzenia wyrazów nie są estetycznie rażące. Jako zjawiska pokrewne różnym rodzajom paralelizmu należą do kanonu środków stylistycznych używanych i pożądanych w poezji[41]. W języku chińskim znacznie częściej niż w języku polskim występują również homonimy – to zjawisko, sprzyjające melodyjności wiersza, jest niemożliwe do odtworzenia w polszczyźnie. W analizowanych oryginałach *Szesnastu wierszy* Mao pojawiło się przynajmniej 8 powtórzeń. W polskich przekładach

[38] G. Shi, S. Wang, op. cit., s. 1352.

[39] S. Jaworski, *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007, s. 166.

[40] S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław 1986, s. 191.

[41] M. Religa, *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi, op. cit., s. 134.

tych wierszy została odtworzona jedynie część przypadków. Poniżej zostaną omówione wybrane powtórzenia i strategie ich przekładu – najpierw epifory, czyli powtórzenia na końcu wersów, następnie powtórzenia wewnątrz wersów i anafory, czyli powtórzenia wyrazów na początku wersów.

Pierwszym przykładem epifory w analizowanych utworach jest *shuāng chén yuè* 霜晨月 ‘oszroniony księżyc’ w wersach:

Chángkōng yàn jiào shuāng chén yuè 长空雁叫霜晨月
Shuāng chén yuè 霜晨月

W przestworzach gęsi wołają szronem pokryty księżyc,
szronem pokryty księżyc.

W polskim przekładzie powtórzone zostało jedynie słowo ‘księżyc’. Prawdopodobnie tłumacz uznał, że dwukrotne powtórzenie epitetu „szronem pokryty księżyc” na końcach wersów niepotrzebnie wydłużyłoby pierwszy z nich. Epifora została jednak częściowo odtworzona w przekładzie:

W przestworzu gęsi wabią księżyc,
Szronem pokryty księżyc[42].

W tym samym wierszu pojawiła się epifora *cóngtóu yuè* 从头越, powtarzająca się na końcach wersów:

Érjīn màibù cóngtóu yuè 而今迈步从头越.
Cóngtóu yuè 从头越,

A dziś schodzenie ze szczytu.
Schodzenie ze szczytu.

Na język polski zostało to przetłumaczone bardzo dokładnie. Ostatnie trzy sylaby wersów są identyczne:

A my schodzimy dziś ze szczytu,
Schodzimy już ze szczytu[43].

W tym przypadku przetłumaczenie w taki sam sposób całości powtórzenia nie zniekształciło polskiej wersji utworu, ponieważ nie było tak długie jak poprzednio.

Kolejnym przykładem powtórzenia, tym razem wewnątrz wersu, jest morfem *shēng* 声 ‘dźwięk’. Występuje w wersach:

[42] T. Mao, op. cit., s. 10.
[43] Ibidem, s. 11.

Mǎtí shēng suì, 马蹄声碎,
lǎbā shēng yàn. 喇叭声咽.

Końskich kopyt dźwięk urywany,
Trąbki dźwięk ostry.

Co ciekawe, tłumacz w polskim przekładzie powtórzył wewnątrz wersu słowo niebędące semantycznym odpowiednikiem użytego w oryginale znaku:

I tylko stukot końskich kopyt,
I tylko trąbki ostry zew[44].

Znak „dźwięk" występujący w oryginale i dookreślony wyrazami charakteryzującymi rodzaje wydawanych odgłosów zastąpił rzeczownikami opisującymi konkretne dźwięki. Użył ekwiwalentu funkcjonalnego. Strategia wybrana przez tłumacza korzystnie wpłynęła na końcowy efekt.

Następnym przykładem powtórzenia wewnątrz wersów jest wyraz *rú* 如 'jak, niby, niczym', występujący w utworze trzykrotnie. Szczególnie wyraźnie widać go w ostatnich dwóch wersach:

cāngshān rú hǎi, 苍山如海,
cányáng rú xuè. 残阳如血.

Zielone góry jak morze,
Zranione słońce jak krew.

Powtórzenie nie zostało odtworzone przez tłumacza w języku polskim:

Góry zieleńsze tu od morza
I resztki słońca niby krew[45].

Przekład jest przez to nieekwiwalentny formalnie w stosunku do oryginału. Tłumacz uznał zapewne, że brzmi dobrze jako utwór w języku polskim.

Trzykrotne powtórzenie w obrębie pojedynczego wersu występuje w wierszu *Niàn Núјiāo – Kūnlún*. Powtarza się określenie *yī jié* 一截 'jeden'. Wers brzmi następująco: *Yī jié yí ōu, yī jié zèng měi, yī jié huán dōng guó* 一截遗欧,一截赠美,一截还东国. 'Jedno zostawić Europie, jedno podarować Ameryce, jedno zwrócić Chinom'. Tłumacz zapewne uznał, że we współczesnym języku polskim lepiej brzmi wyliczenie 'jedno, drugie, trzecie', zatem w przekładzie znalazły się trzy wersy, brzmiące tak: „Dla Europy pierwsza z nich, / Dla Ameryki druga część będzie darem, / Trzecia pozostanie w głębi Chin".

[44] Ibidem, s. 10.
[45] Ibidem, s. 11.

Jako ostatnie zostaną omówione anafory, czyli powtórzenia wyrazów na początku wersów. Koncept wiersza *Shíliù zì lìng sān shǒu* opiera się między innymi na zastosowaniu anafory: *Shān, […]. Shān, […]. Shān, […].* 山, [...] . 山, [...] . 山, [...] . ‘Góry, […]. Góry, […]. Góry, […]’. Tłumacz na język polski odtworzył anaforę, pisząc na początku kolejnych zwrotek: ‘Góry! […]. Góry! […]. Góry! […]’.

Specyficzna morfologia języka chińskiego pozwoliła na użycie tej anafory także w innym utworze przy jednoczesnym paralelizmie znaczeniowym – *shānxià* 山下 ‘podnóże góry’ i *shāntóu* 山头 ‘szczyt góry’. Wersy te wyglądają następująco:

Shānxià jīngqí zàiwàng, 山下旌旗在望,
shāntóu gǔjiǎo xiāng wén. 山头鼓角相闻.

U podnóża góry sztandary spoglądają,
Na szczycie góry bębny słyszą się wzajemnie.

W polskim przekładzie tłumacz nie zastosował ekwiwalentnej anafory:

Łopot wrogich flag u podnóża,
Z góry werble biją na trwogę.

W wyniku takiej strategii, podobnie jak w wyżej opisanym przypadku wewnątrzwyrazowego powtórzenia słowa *rú*, ekwiwalencja formalna nie została uzyskana, ale wiersz brzmi dobrze i właściwie taki wniosek można wysnuć z całości powyższej analizy – tłumacze dokonali, co w ich mocy, żeby stworzyć jak najpiękniejsze – w swoim mniemaniu – utwory poetyckie w języku polskim i przybliżyć współczesnym polskojęzycznym odbiorcom pewną część odległej, egzotycznej kultury. Ich wysiłki opłaciły się. Powstały utwory jedyne w swoim rodzaju – nasączone egzotycznym klimatem, nienachalnie podszyte wartościami socjalistycznymi i zgrabne językowo, choć jedynie w niewielkim stopniu nawiązujące do oryginalnych form.

Zakończenie

W przekładzie chińskiej poezji klasycznej na język polski trudno zachować ekwiwalencję formalną, przede wszystkim ze względu na różnice systemowe między tymi dwoma językami. Niektóre aspekty, jak rymy i proporcje wersów, można oddać w polszczyźnie, odtworzenie innych – na przykład tonów – jest niewykonalne. Język wierszy Mao miejscami nawiązywał do klasycznego, ale pojawiały się w nim także słowa i sformułowania języka współczesnego autorowi. Tematyka utworów dotyczyła nowoczesnych dla autora zjawisk, ale dla ich opisania i w celu poruszenia emocji odbiorców używał on postaci i obrazów silnie zakorzenionych w tradycji, mitologii i historii Chin. Utwory swoją formą nawiązywały do klasycznej chińskiej poezji, jednak nie realizowały jej precyzyjnie.

W tłumaczeniach nie ma nawiązań do klasycznych form, są również pisane językiem współczesnym, co powoduje brak ekwiwalencji względem archaizowanych oryginałów. Zastosowano wiele nieuniknionych przesunięć translatorskich, szczególnie składniowych. Ich powodem była również konieczność uzyskania ekwiwalencji formalnej, transplantacji formy poetyckiej, czyli opracowania utworów poetyckich zgodnie z zasadami wersyfikacji i tworzenia rymów poezji w języku polskim. Niektóre tłumaczenia są właściwie swobodną wariacją na temat utworu oryginalnego – dzięki swoim rymom na końcu i wewnątrz wersów, nieekwiwalentnej, za to uzasadnionej w polszczyźnie liczbie powtórzeń i tematyce, egzotycznej i różnej od tej dominującej wówczas w Polsce w ramach estetyki socrealizmu. Można jednak spojrzeć na przekład jak na proces, w którym różnice muszą powstawać. Ich brak oznaczałby „śmierć translacji"[46], jest zresztą niemożliwy, co wynika z różnic między językami.

Niewątpliwie praca nad tłumaczeniem wierszy Mao nie była łatwa, ale dzięki jej wykonaniu utwory jednego z najbardziej wpływowych ludzi XX wieku stały się dostępne polskim czytelnikom. Proces przekładu utworów poetyckich jest skomplikowany, zakres swobody przysługującej tłumaczowi – dyskusyjny, a wartość powstałych w wyniku tego procesu twórczego dzieł pozostaje kwestią subiektywną. W ramach językoznawstwa można badać ekwiwalencję formalną i ekwiwalencję semantyczną pojedynczych słów, a nawet całych fragmentów tekstu. Jednak to, czy w wyniku działań tłumacza powstał utwór atrakcyjny dla czytelników w języku docelowym w równym stopniu, co oryginał dla swoich recypientów, jest zagadnieniem wykraczającym poza ramy badań naukowych. Toteż opierając się jedynie na wynikach zawartej w artykule analizy niemożliwe jest stwierdzenie, czy przekład polskich poetów i sinologów był udany.

Można natomiast powiedzieć, że w tłumaczeniu zostały popełnione błędy rożnego rodzaju na płaszczyźnie semantycznej i leksykalnej, że forma chińskich utworów, oparta na klasycznych dla chińskiej poezji wzorcach metrycznych, została odtworzona w polszczyźnie w bardzo niewielkim stopniu i że wielu środków stylistycznych, którym chińska poezja zawdzięcza swoje piękno, nie da się po prostu odtworzyć w polszczyźnie (lub też próby ich odtworzenia dałyby groteskowy efekt). Można też dodać, że mimo tych niedoskonałości i trudności zespół tłumaczy i poetów stworzył zbiór ciekawych wierszy, ukazujących wycinek chińskiej estetyki, pełnych nawiązań do przyrody, a także zawierających cechy poezji Mao Zedonga – przede wszystkim treść i ich przesłanie.

Czytanie utworów w przekładzie nigdy nie jest tym samym, co ich lektura w oryginale. Jednak jeśli zostanie uczynione założenie, że warto tłumaczyć mimo to, aby udostępnić ludziom choć trochę świata literatury obcej, zamkniętej dla nich kultury, to trzeba przyznać, że badane przekłady spełniły swoje zadanie.

---

[46] M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie" 2009, nr 6, s. 22.

THE MODERN TRANSLATION OF TRADITIONAL FORMS OF MAO ZEDONG'S POEMS

ABSTRACT

The focus of the following paper is the formal equivalence of several Mao Zedong's poems' polish translations, published in 1956 in Warsaw in a collection named "Sixteen Poems". The author focuses on poems' strictly regulated form, which is characteristic for the classical Chinese poetry and on a form of these poems' modern Polish translation: versification, rhymes, titles, punctuation, reduplications, and repetitions. This research shows that there is almost no equivalence between these poems and their translations, but these were written in an attractive and understandable language and style for their readers.

KEYWORDS

China, Poetry, Equivalence, Translation, Versification, Rhyme, Reduplication, Repetition

BIBLIOGRAFIA

1. Cayley J., *Chinese Classical Poetry*, [w:] *An Encyclopaedia of Translation*, eds. S. Chan, D. Pollard, Hongkong 1995, s. 758–772.
2. Dłuska M., *Wiersz*, [w:] *Poetyka (wersyfikacja, stylistyka, wiersz i proza)*, wyb. A. Chojnacki, Warszawa 1995, s. 5–46.
3. Gao M. 高明月, *Táng Sòng cí shū xiězhēn xìngqíng jìfǎ jǔ yú* 唐宋词抒写真性情技法举隅, "Masterpieces review" 2019, No. 5, s. 26–29.
4. *Hanyǔ chengyǔ cidiǎn (Zēngding běn)* 汉语成语词典 (增订本), Shanghai 2001.
5. Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004.
6. Heydel M., *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie" 2009, nr 6, s. 21–33.
7. Jabłoński W., *Zagadnienia przekładów z języków orientalnych*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 59–84.
8. Jabłoński W., *Z dziejów literatury chińskiej*, Warszawa 1956.
9. Jaworski S., *Podręczny słownik terminów literackich*, Kraków 2007.
10. Jiang C. 江晨阳, *Sòngcí cípái míng de yīng yì fāngfǎ qiǎn tàn* 宋词词牌名的英译方法浅探, "Journal of Taiyuan Urban Vocational College" 2015, No. 168/7, s. 192–194.
11. Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999.
12. Liu C. L., *Reduplication of Adjectives in Chinese: A Default State*, "J East Asian Linguist" 2013, No. 22, s. 101–132.
13. Łukasiewicz M., *Pięć razy o przekładzie*, Gdańsk 2017.
14. Mao T., *Szesnaście wierszy*, tłum. A. Braun, J. Hartwig, W. Jabłoński, T. Kubiak, A. Mandalian, A. Międzyrzecki, O. Wojtasiewicz, W. Wirpsza, W. Woroszylski, Warszawa 1959.
15. Religa M., *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi, „Przegląd Orientalistyczny" 2017, nr 1–2, s. 127–135.
16. Religa M., *Podstawowe wiadomości o prozodii klasycznej poezji chińskiej* shi *i* ci*,* tekst niepublikowany, zbiory prywatne M. Religi, 1–21.
17. Shi G. 施光享, Wang S. 王绍新, *Hanyǔ jiao yǔ xue cidiǎn* 汉语教与学词典, Baijing 2011.
18. Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław 1986.

19. Su L. 宿鲁雁, Chen L. 陈立红, *Tángshī sòngcí gēqǔ xiàndài yǎnyì hé chuánchàng chuánchéng yánjiū* 唐诗宋词歌曲现代演绎和传唱传承研究, "Journal of Xingtai University" 2019, No. 34/1, s. 124–126.
20. Sztuka M., *Wybrane problemy przekładu poezji chińskiej na język polski na przykładzie „Szesnastu wierszy" Mao Zedonga*, Warszawa 2018, niepublikowana praca magisterska, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego.
21. Wang G. 王国栓, *Hanyǔ xingrongci AA shi chongdie yǔ liǎng fanchou* 汉语形容词 AA 式重叠与两范畴, [online] https://wenku.baidu.com/view/8c41fa5e804d2b160b4ec06e.html?re=view [dostęp: 21.05.2018].
22. Wang L. 王力, *Gǔdài hànyǔ* 古代漢語 („Dawny język chiński"), t. IV, Pekin 1964.
23. Wei Y. 魏艳, *Máo Zédōng cí zuò zhōng cípái míng yīng yì yánjiū* 毛泽东词作中词牌名.
24. 英译研究, "Journal of Hunan First Normal University" 2017, No. 17/3, s. 45–50, [online] http://www.nssd.org/articles/Article_Read.aspx?id=672781939 [dostęp: 19.05.2018].
25. Yuan L. 苑良珍, Zhang Y. 张艳华, *Xīn jiētī – zhōngji hanyǔ jiaocheng (shang)* 新阶梯 – 终极汉语教程 (上), Beijing 2006.
26. Zhang L. 张立荣, *Běisòng qiánqí qī yán lǜshī yánjiū* 北宋前期七言律诗研究, Beijing 2014.
27. Zhu S. 朱诗雅, *Sòngcí zhōng de wǔdǎo yánjiū* 宋词中的舞蹈研究, praca doktorska, Fujian Normal University, Fuzhou 2017.
28. Zhu B. 褚斌杰, *Zhongguo gudai wenti gailun* 中国古代文体概论 ("Omówienie klasycznych chińskich form literackich"), Beijing 1984, s. 246–284.

Informacje o autorach

Martyna Bakun – doktorantka w Zakładzie Kultury Wizualnej Instytutu Kulturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Członkini Centrum Badań Gier Wideo. Zajmuje się badaniem współczesnych, niezależnych gier wideo, z naciskiem na zagadnienie reprezentacji grup wykluczonych.

Magdalena Brodacka – doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka filologii czeskiej w Instytucie Filologii Słowiańskiej UJ oraz polonistyki o spec. antropologiczno-kulturowej na Wydziale Polonistyki UJ. Pracuje w Instytucie Książki. Przygotowuje pracę doktorską na temat idei Europy Środkowej we współczesnej literaturze czeskiej. Wybrane publikacje: *Święto nieistotności – nieoczywiste pożegnanie Milana Kundery*, „Maska" 2018, nr 27 (ISSN 1898-5947); *Budowniczy empatii*, „Konteksty Kultury" 2017, nr 4, tom 14 (ISSN 2083-7658; ORCID https://orcid.org/0000-0001-6102-1284).

Adrianna Jakóbczyk – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, doktorantka w Zakładzie Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej UW. Była stypendystką Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) oraz Polsko-Niemieckiej Fundacji na rzecz Nauki. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą konstrukcji postaci Niemca w prozie fabularnej Polski Ludowej.

Mirella Kryś – słuchaczka studiów doktoranckich na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: krytyka artystyczna drugiej połowy XIX wieku, idea korespondencji sztuk oraz problem recepcji twórczości Cypriana Norwida w okresie modernizmu. Publikowała między innymi w „Ruchu Literackim". Jej praca magisterska poświęcona dyptykowi dramatycznemu Norwida *Tyrtej – Za kulisami* została nagrodzona w Konkursie na Najlepszą Pracę Magisterską (WFPiK UAM).

Michał Kucharczyk – absolwent studiów filmoznawczych oraz iranistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współautor, wraz z dr Elżbietą Wiącek, rozdziału poświęconego historii kina irańskiego w tomie *Historia Kina. Kino końca wieku*.

Katarzyna Kurowska – absolwentka Tekstów Kultury oraz specjalności krytycznoliterackiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktorka „Zeszytów Naukowych TD UJ", współpracuje stale z „Ińskie Point" oraz serwisem Granice.pl. Publikuje też w „Projektorze" i „Fabulariach". Od kilkunastu lat „Przekładaniec kulturalny" jest jej własnym miejscem w sieci. Rozprawę doktorską planuje poświęcić *food films*, łącząc zainteresowania antropologią jedzenia i zmysłów z gastrofizyką. Ponadto zajmuje się grami planszowymi, na temat których napisała dwie prace dyplomowe i wiele artykułów. Interesuje się także współczesnymi reinterpretacjami zjawisk epoki PRL, komiksem kobiecym i literaturą najnowszą.

Alicja Labijak – absolwentka filologii polskiej oraz prawa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Obecnie jej praca oraz zainteresowania naukowe koncentrują się wokół związków prawa i języka, w tym zagadnień lingwistyki sądowej, prawa karnego oraz pragmatyki językowej. Poza wskazaną tematyką interesuje się również średniowieczną duchowością oraz obyczajowością.

Katarzyna Łydka – ukończyła filologię hiszpańską oraz lingwistykę na specjalizacji Przekład i Komunikacja Międzykulturowa. W pracy naukowej skupia się na badaniu języka kobiet w przekładzie. Szczególnie interesuje ją wpływ Women's Studies, studiów genderowych i feminizmu na przekład.

Anna Michalik – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się nową polską fantastyką, literaturą XX i XXI wieku oraz popkulturą. Jako krytyk literacki współpracowała z Polskim Portalem Kultury O.pl. Jej tekst poświęcony prozie Wita Szostaka ukazał się w monografii *Kraków zmitologizowany*.

Karolina Wanda Olszowska – historyk, turkolog, doktorantka na Wydziale Filologicznym i Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: sytuacja kobiet w Imperium Osmańskim i Republice Turcji, twórczość Halide Edip Adivar, historia Republiki Turcji, polityka zagraniczna Turcji w XX wieku, relacje turecko-sowieckie i turecko-rosyjskie.

Yelizaveta Startsava – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania w zakresie literatury romantycznej przełomu XVIII i XIX wieku. Interesuje się związkami literatury polskiej i białoruskiej w XIX wieku.

Maria Magdalena Sztuka – doktorantka w Zakładzie Sinologii i Japonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: przekład specjalistyczny i poetycki. Jej tłumaczenia chińskich wierszy były publikowane w „Przeglądzie Orientalistycznym" (2017, nr 3–4) i periodyku literackim Koła Młodej Literatury UW „Feerie" (2017, nr 1). Publikowała również w „Gdańskich Studiach Azji Wschodniej" (2017, nr 12; 2018, nr 13).