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. dr hab. Andriy Boyko
Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki

Prof. Hugh J. Byrne
FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

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

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

Prof. dr hab. Karol Musioł, Uniwersytet Jagielloński

Prof. Biderakere E. Rangaswamy
Bapuji Institute of Engineering and Technology

Prof. dr hab. Jacek Składzień, Uniwersytet Jagielloński

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 11 (2/2015)

Kraków 2015

Wydawca:
Towarzystwo Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków

Redaktor naczelny: Marcin Lubecki

Zastępca redaktora naczelnego: Arkadiusz Nyzio

Sekretarz redakcji: Rafał Kur

Redaktor prowadząca: Ewa Modzelewska

Zespół redakcyjny: Iwona Boruszkowska, Natalia Cichoń, Alicja Kosterska, Marcin Lubecki, Taras Leshkovych, Iga Łomanowska

Recenzenci:
prof. dr hab. Andrzej Linert
dr hab. Anna Kucz
dr hab. Władimir Miakiszew
dr hab. Janusz Mizera
dr Karolina Kosińska
dr Monika Stankiewicz-Kopeć
dr Piotr Sobotka

Redakcja językowa: Anna Makowska, Taras Leshkovych, Katarzyna Migdał, Marcin Lubecki

Skład: Katarzyna Migdał

Projekt okładki: Szymon Drobniak

Współpraca wydawnicza: Wydawnictwo Nowa Strona

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2015
Nakład: 80 egz.

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

SPIS TREŚCI

Alicja Kosterska 7
Tekstowa hybryda jako medium pamięci.
O *Miedziance. Historii znikania* Filipa Springera

Ada Minge..... 27
Cuda Alice Rohrwacher w świetle teorii heterotopii
Michela Foucaulta

Patryk Miernik..... 37
Pisarz i filozof: *Buddenbrookowie* jako wola i przedstawienie

Justyna Wysocka 53
Londyńska Oficyna Poetów i Malarzy (1949–2011)

Wojciech Fatuła 73
„Новояз": об источниках оруэлловского канона

Tomasz Babnis..... 83
Rzym i Italia w I księdze *Tristia* Owidiusza

Paweł Sobol..... 97
O *Dzienniku z wygnania (1824–1832)* Tomasza Zana

Szymon Huptyś..... 109
Konsekwencje indoeuropeistycznej koncepcji glottalnej
na przykładzie prawa Bartholomaego

Informacje o autorach..... 119

CONTENTS

Alicja Kosterska 7
Hybrid Text as a Cultural Memory Medium.
Filip Springer's *Miedzianka. The Story of Disappearance*

Ada Minge..... 27
Alice Rohrwacher's *The Wonders* in the Light
of Michel Foucault's Theory of Heterotopia

Patryk Miernik..... 37
A Writer and a Philosopher.
Buddenbrooks as Will and Representation

Justyna Wysocka 53
Oficyna Poetów i Malarzy from London (1949–2011)

Wojciech Fatuła 73
„Newspeak": about Orwell's Canon References

Tomasz Babnis..... 83
Rome and Italy in Ovid's *Tristia* Book 1

Paweł Sobol..... 97
On *Diary from Exile (1824–1832)* by Tomasz Zan

Szymon Huptyś..... 109
Consequences of the Glottalic Theory for the Indoeuropeistics
on the Example of Bartholomae's Law

About the Contributors..... 119

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

ALICJA KOSTERSKA
(Uniwersytet Warszawski)

TEKSTOWA HYBRYDA JAKO MEDIUM PAMIĘCI. O *MIEDZIANCE. HISTORII ZNIKANIA* FILIPA SPRINGERA

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi analizę i interpretację debiutanckiej książki Filipa Springera *Miedzianka. Historia znikania* za pomocą kategorii tekstowej hybrydy stworzonej przez Grzegorza Grochowskiego. Autorka udowadnia, że Springer, sięgając do środków literackich wypracowanych w ramach modelu literatury „małych ojczyzn" oraz schematu reportażu śledczego, zaburza jednoznaczny status dyskursywny swojej wypowiedzi. Ze względu na hybrydyczny charakter *Miedzianka…* staje się medium pamięci kulturowej nie w sensie zewnętrznego nośnika, w którym zdeponowane zostają pewne treści, ale raczej w sensie nosiciela czy miejsca wytwarzania modeli pamięci.

SŁOWA KLUCZOWE

pamięć, hybryda tekstowa, literatura „małych ojczyzn", reportaż śledczy

INFORMACJE O AUTORCE

Alicja Kosterska
Zakład Filmu i Kultury Wizualnej
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Warszawski
e-mail: a.kosterska@gmail.com

Debiutancka książka Filipa Springera *Miedzianka. Historia znikania* została wydana w 2011 roku nakładem wydawnictwa Czarne w ramach serii „Reportaż". „Kupferberg – Miedzianka, niewielkie miasteczko nieopodal Jeleniej Góry, którego nie ma" – głosi opis wydawcy umieszczony na tylnej obwolucie. I dalej: „Filip Springer przez ponad dwa lata szukał odpowiedzi na pytanie, dlaczego miasteczko z siedmiowiekową tradycją zniknęło z powierzchni ziemi". Efektem tych poszukiwań jest opowieść zawierająca nie tylko sensacyjne wątki, związane z zapadnięciem się osady pod ziemię, tak chętnie podkreślane przez wydawcę, ale również takie, które dotykają kwestii związanych ze wspólną, polsko-niemiecką pamięcią czy choćby z kształtowaniem przestrzeni, w której przyszło nam żyć. Na drodze wstępnych rozróżnień budowę opowieści, obejmującej niemal siedemsetletnią panoramę losów miejsca ze szczególnym uwzględnieniem wieku dwudziestego i właściwych mu gwałtownych przemian, porównać można do palimpsestu albo, zważywszy na wykształcenie Springera, do archeologicznej odkrywki. Autor odsłania przed czytelnikami kolejne warstwy historii, wykorzystując przy tym cały repertuar reporterskich i literackich środków, by w rezultacie uzyskać książkę wielogłosową, wciągającą jak dobra sensacyjna fabuła, poszerzającą wiedzę o świecie, jak przystało na prawdziwy reportaż, i poruszającą ważne z perspektywy socjologicznej wątki, jak rzetelna publicystyka.

Miedzianka była debiutem dość spektakularnym pod względem zebranych nominacji konkursowych: znalazła się w finale Nagrody Literackiej Nike, Nagrody Literackiej Gdynia i Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego, poza tym była nominowana również do Nagrody za Książkę Historyczną Roku, Środkowoeuropejskiej Nagrody Literackiej Angelus i Nagrody Polskiego Towarzystwa Wydawców Prasy. Mimo że książce nie udało się uzyskać tytułu laureata w żadnym z wymienionych konkursów, to niewątpliwie została dostrzeżona i doceniona, zapewniając jednocześnie swojemu autorowi dość dobrą pozycję w środowisku literackim i wysoko ustawiając poprzeczkę przed kolejną publikacją. Odkładając na bok kwestie prestiżowe, warto zauważyć, że już na podstawie wymienionych nominacji można wnioskować o trudnościach z kwalifikacją gatunkową *Miedzianki* albo ściślej, o jej hybrydycznym charakterze: została bowiem uznana jednocześnie za udaną realizację książki historycznej i dobry reportaż, zwrócono również uwagę na jej walory literackie.

Pojęcie hybrydy tekstowej zostało ukute przez Grzegorza Grochowskiego. Badacz deklarował, że

> […] interesuje [go – przyp. A. K.] heterogeniczność […] polegająca na łączeniu w obrębie jednego tekstu ujęć typowo literackich oraz elementów dyskursu naukowego bądź publicystycznego i prowadząca do rozchwiania statusu dyskursywnego danej wypowiedzi[1].

[1] G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 17.

Kategoria hybrydy tekstowej pozwala Grochowskiemu zaakcentować różnicę nie tylko w stosunku do gatunków synkretycznych, ale również pogranicznych. Ten ostatni termin implikuje bowiem hierarchiczny i dychotomiczny podział na centrum oraz peryferia, dla którego trudno znaleźć odzwierciedlenie we współczesnej literaturze – nie tylko dlatego, że zakłada istnienie bardziej i mniej wykrystalizowanych czy „czystych" form gatunkowych, do których da się bez wahania przyporządkować poszczególne teksty, ale również ze względu na to, że to gatunki tradycyjnie uznawane za pograniczne (na przykład literatura faktu) często znajdują się w centrum życia literackiego. Co więcej, „pograniczność" sugeruje, że skrzyżowanie gatunków prowadzi do wykształcenia nowej jednostki genologicznej, tymczasem hybrydy mają charakter jednorazowy i efemeryczny. Zdaniem Grochowskiego w ich skład mogą wchodzić formy same uznawane za twory „mieszane", jak na przykład esej czy biografia literacka[2]. Ponadto cechami, które według badacza wyróżniają hybrydy, są potencjalna wielofunkcyjność wypowiedzi i różnorodność płaszczyzn odniesienia, wykraczające poza rozróżnienia o charakterze genologicznym[3].

W niniejszym artykule postaram się udowodnić, że *Miedzianka* spełnia kryteria, które pozwalają myśleć o niej jako o gatunkowej hybrydzie. W tym celu przyjrzę się strategiom, po jakie sięga Springer, by rozchwiać status dyskursywny swojej wypowiedzi. Moim zdaniem czynnikiem decydującym o hybrydycznym charakterze *Miedzianki* jest nie tyle umiejętne wykorzystanie określonych środków literackich, ile odwołanie do poetyki i imaginarium prozy „małych ojczyzn" oraz schematu reportażu śledczego. Spróbuję również odpowiedzieć na pytanie o funkcję tych zabiegów w książce Springera.

ŚRODKI LITERACKIE W *MIEDZIANCE. HISTORII ZNIKANIA*

Springer, kształtując swoją wypowiedź, bardzo chętnie korzysta z chwytów wypracowanych w obrębie literatury pięknej. Warto w tym kontekście wymienić choćby scenę zapadającej się pod ludźmi, budynkami i zwierzętami ziemi, która pełni funkcję klamry kompozycyjnej, liczne puenty, pozwalające na wzmocnienie perswazyjnej siły prezentowanych tez, ingerencje w porządek chronologiczny, służące podobnym celom, czy operacje na poziomie, który za Gérardem Genettem

[2] Ibidem. Grochowski w swojej książce analizuje np. *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czainy, przez jednych badaczy uważane za traktat lub esej filozoficzny, przez innych zaś za esej literacki lub poemat prozą.

[3] Ibidem.

należałoby nazwać paratekstem[4]. Można wspomnieć również o pojawiającej się w początkowych partiach książki animizacji, jakiej poddana zostaje historia – Springer przyrównuje ją do bestii, która przed nastaniem XX wieku krążyła tylko wokół Miedzianki, do miasteczka wkroczyła zaś dopiero wraz z zakończeniem drugiej wojny światowej. Na stosowną wzmiankę zasługują także wykorzystane w książce archiwalne fotografie – odpowiednio uporządkowane i opisane, zostają włączone w budowaną przez autora opowieść i uzupełniają ją, odmiennie jednak niż w przypadku kolejnej książki Springera, czyli *Źle urodzonych. Reportaży o architekturze PRL*, nie tworzą samodzielnej narracji, pełniąc raczej rolę służebną wobec warstwy tekstowej.

Wymienione powyżej środki – choć w tekście Springera wykorzystane umiejętnie – nie należą do najbardziej wyszukanych i nie wnoszą zbyt wiele pod względem artystycznym. Mają przede wszystkim porządkować materiał faktograficzny i czynić lekturę bardziej atrakcyjną, a nie nasilać wieloznaczność czy wywoływać dylematy epistemologiczne. Wypada zatem zgodzić się z Grzegorzem Grochowskim, że jeśli chodzi o sposób problematyzacji zjawisk, to literatura faktu pozostaje w obrębie logiki zdroworozsądkowej, uwarunkowanej wykorzystaniem tradycyjnych, ustabilizowanych konwencji komunikacyjnych i narracyjnych[5]. Wykorzystanie środków kojarzonych z „literackością" w celu nadania materiałowi faktograficznemu odpowiedniej kompozycji i osiągnięcia określonego efektu perswazyjnego mieści się w takiej ustabilizowanej konwencji, nie czyni wobec tego z *Miedzianki* gatunkowej hybrydy. Moim zdaniem elementem decydującym o hybrydycznym charakterze tekstu Springera jest przejawianie się tematu „małej ojczyzny".

PROZA MAŁYCH OJCZYZN – PRZEMIANY NURTU

Temat „małych ojczyzn" szczególnie silną artykulację zyskał w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych. Za wcześniejszą odmianę tego zjawiska badacze skłonni są jednak uznawać teksty, które zaczęły pojawiać się w krajowej i emigracyjnej literaturze powojennej i dotyczyły „ojczyzn prywatnych", przestrzeni utraconych, a więc na przykład Kresów Wschodnich[6]. Do pisarzy związanych

[4] Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

[5] G. Grochowski, op. cit., s. 118.

[6] Z dzisiejszej perspektywy, wzbogaconej doświadczeniami studiów postkolonialnych, określanie ziem wschodniego pogranicza dawnej Rzeczypospolitej mianem „kresów" wydaje się co najmniej problematyczne, wyraża bowiem wyłącznie polską pamięć i optykę. W związku jednak z tym, że terminem posługują się badacze, na których

z tym nurtem zaliczani są twórcy tacy, jak Czesław Miłosz, Stanisław Vincenz, Józef Wittlin, Julian Stryjkowski, Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz czy Tadeusz Konwicki[7]. Analizując utwory, które po wojnie pozwalały na „powrót do kraju lat dziecinnych", Ryszard K. Przybylski zauważa, że odsyłają one:

> Nie do abstrakcyjnej rzeczywistości, lecz do regionów kraju „żywego ludźmi i sprawami, a pogodnego, tak jak pogodne wyda się zawsze po latach każde ludzkie dzieciństwo". Taka perspektywa pozwalała na omijanie wszystkich zjawisk, które pozostawały w gestii państwa lub w ogóle pochodziły z zewnątrz w stosunku do regionu[8].

Według Przybylskiego wspomnienie czasów młodości nie stanowi, jak mogłoby się wydawać, ograniczenia perspektywy poznawczej, ale eksponując sprawy bliskie życia, dotyka tego, co najbardziej istotne[9]. Do podobnych wniosków dochodzi Ewa Wiegandt, podkreślając, że proza „małych ojczyzn" stanowiła odpowiedź na głód historyczności innej niż ta oficjalna, „wielka" – jej zdaniem w obrębie światów projektowanych przez ten nurt literatury dało się „ze śladów przeszłości zakomponować i zaprojektować jakąś całość bądź jej brak, a tym samym transcendować historię w inny wymiar"[10].

Przemiany nurtu, o którym mowa, w syntetycznym szkicu *Literatura małych ojczyzn – koniec i początek* starał się uchwycić również Przemysław Czapliński. Badacz podkreślał, że w swoich krajowych i emigracyjnych realizacjach literackich z okresu powojennego „małe ojczyzny jawiły się jako przestrzenie zamieszkane przez sens i przyjazne – jako arkadie, w których człowiek dzięki naturze i rytuałom wspólnoty odnajduje swoją więź z tym, co nieśmiertelne, wieczne, nieprzemijające"[11]. Pewne przekształcenia tradycji literatury „małych ojczyzn" dają się zaobserwować w latach osiemdziesiątych, siły nabierają jednak w następnej dekadzie:

---

powołuję się w niniejszym artykule, dla zachowania precyzji zdecydowałam się nie zastępować go żadnym innym, bardziej opisowym czy neutralnym określeniem.

[7] Zob. J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992; R. K. Przybylski, *Polska małych ojczyzn*, [w:] idem, *Wszystko inne. Szkice o literaturze i kulturze współczesnej*, Poznań 1994, s. 174–183.

[8] Ibidem, s. 181.

[9] Ibidem, s. 182.

[10] E. Wiegandt, *Historia duża i mała*, [w:] eadem, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010, s. 109.

[11] P. Czapliński, *Literatura małych ojczyzn – koniec i początek*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002, s. 111.

> Przemiany te szły, rzecz jasna, równolegle do procesu konwencjonalizacji – idealizowania przeszłości, wyszukiwania Atlantyd, przenoszenia dzisiejszych zachwytów dla niekonfliktowych wspólnot wieloetnicznych w czasy, gdy owa wielość była naturalna, portretowania utraconych ojczyzn jako wcielonych Arkadii. Źródłem innowacji okazała się świadomość literackiego banału, chęć przeciwstawienia się rynkowej koniunkturze, lecz przede wszystkim ciśnienie nowych losów polskich, nowych biografii[12]

– wskazuje Czapliński. Zdaniem badacza zasadniczym *novum* w latach dziewięćdziesiątych jest przesunięcie zainteresowania pisarzy z obszaru dawnych kresów na tereny obecnej Polski, a konkretnie na ziemie zachodnie, w PRL określane propagandowym mianem „odzyskanych" (między innymi Pomorze Zachodnie, Dolny Śląsk). Kresy Wschodnie, jeśli w tej prozie się pojawiają, są ojczyzną przodków – stanowią raczej część historii o korzeniach, którą pragnie się odtworzyć, niż własną utraconą przestrzeń. Jak ujmował to Krzysztof Uniłowski – twórcami literatury kresowej byli „wygnańcy", prozę „małych ojczyzn" w latach dziewięćdziesiątych piszą natomiast „osadnicy"[13]. Tego rodzaju przesunięcie pozwala Czaplińskiemu wyróżnić dwa warianty, w których w ostatniej dekadzie XX wieku występuje omawiany nurt: swego rodzaju mitografię genealogiczną, skupiającą się właśnie na poszukiwaniu „ojczyzny przodków", oraz literaturę „nowego zakorzenienia", ojczyzn wybranych, problematyzującą proces wrastania w nowe miejsce i odkrywania jego historii. Obie odmiany łączy ufundowanie na poczuciu nostalgii: czy to za ojczyzną rodziców i dziadków, czy za poprzednimi mieszkańcami i wielokulturową przeszłością regionu. W obu przypadkach obiektem utarty jest nie tyle geograficzna przestrzeń, ile związane z nią poczucie tożsamości i ciągłości „ja". Jak podkreśla Czapliński:

> W wieku XX, wieku wysiedleń i przesiedleń, wykorzenienia i oderwania od miejsc macierzystych, ojczyzna zmieniła swoją naturę: stała się nieobecnością. Zamiast niezmienności osadzonej w konkretnej przestrzeni stała się ubytkiem w człowieku, zabraną cząstką jego duchowości, cierpieniem tęsknoty[14].

Proza „małych ojczyzn" dość szybko straciła popularność uzyskaną na początku dekady – pierwsze głosy mówiące o jej wyczerpaniu pojawiają się już pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Zdaniem Roberta Ostaszewskiego zwiastunem

[12] Ibidem, s. 112–113.

[13] K. Uniłowski, *„Małe ojczyzny" i co dalej? Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Kresy – dekonstrukcja*, red. K. Trybuś, J. Kałążny, R. Okulicz-Kozaryn, Poznań 2007, s. 56.

[14] P. Czapliński, *Literatura*..., op. cit., s. 118.

końca tego nurtu było przede wszystkim ukazanie się książek *Prawiek i inne czasy* (1996) Olgi Tokarczuk oraz *W czerwieni* (1998) Magdaleny Tulli[15], które, powołując do życia całkowicie fikcyjne wspólnoty, zwróciły uwagę na schematyczność i konwencjonalność literatury „małych ojczyzn". Z kolei według Czaplińskiego nie bez znaczenia pozostała wydana w 2000 roku książka Jana Tomasz Grossa *Sąsiedzi*, która dotkliwie rozbiła mit harmonijnego życia w wielokulturowej społeczności[16].

Mimo spadku popularności i głosów wieszczących wyczerpanie trzeba przyznać, że rozwój literatury „małych ojczyzn" nie został całkowicie zahamowany. Już Ostaszewski w swoim krytycznym artykule przyznawał, że równolegle do utworów schematycznych pojawiały się na tym gruncie teksty ciekawe, wnoszące pewne przekształcenia i nowe wątki – badacz wymieniał wśród nich między innymi wzbogaconą o elementy autotematyczne książkę *Prababka* Mariusza Sieniewicza czy późniejszą powieść Artura Daniela Liskowackiego *Eine Kleine. Quasi una Allemanda*[17]. Jeśli z kolei wziąć pod uwagę teksty wydane po roku 2000, które miejsce czy region czynią ważnym punktem odniesienia, wymykając się przy tym utartym konwencjom, należałoby zapewne wymienić choćby kryminały Marka Krajewskiego czy debiutancką powieść Łukasza Saturczaka *Galicyjskość*. „Mała ojczyzna" nie musi zresztą stanowić tylko pozytywnego punktu odniesienia – często staje się przedmiotem dekonstrukcji czy demitologizacji, jak w przypadku kresów z poematu Tomasza Różyckiego *Dwanaście stacji*. Literatura dotykająca zagadnień związanych z lokalnością i „małymi ojczyznami" ciągle pozostaje istotnym obiektem refleksji również z przyczyn sytuujących się na zewnątrz niej – mowa zwłaszcza o rozwoju teoretycznych badań nad związkami między literaturą a przestrzenią[18] czy kontekstem przemian politycznych i wspierania rozwoju regionalnego przez Unię Europejską.

Przedstawiony powyżej zarys przemian nurtu literatury „ojczyzn prywatnych", choć z konieczności skrótowy i niepełny, pozwala wnioskować o wielości

---

[15] R. Ostaszewski, *Lokalni hodowcy „korzeni"*, „Dekada Literacka" 2002, nr 7–8, [online] http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3891 [data dostępu: 15.09.2013]. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego wymienione powyżej powieści stanowią nie tyle zwiastun schyłku pewnego nurtu, ile przejaw jednej z jego odmian – prozy ojczyzn wykreowanych. Według badacza „właśnie ta odmiana literatury ojczyźnianej, choć najmocniej zmyślona, w najgłębszy sposób odpowiada ludzkiej potrzebie zadomowienia, w której mieści się zarówno uparte poszukiwanie, jak i świadomość, że szukanego miejsca nie uda się znaleźć" (P. Czapliński, *Literatura*…, op. cit., s. 121).

[16] Idem, *Posłowie*, [w:] A. D. Liskowacki, *Eine kleine. Quasi una Allemanda*, Szczecin 2009, s. 223.

[17] R. Ostaszewski, op. cit.

[18] Zob. *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012.

odmian i przejawów interesującej mnie tendencji. W dalszej części artykułu, na podstawie analizy fragmentów *Miedzianki*, postaram się wskazać, które elementy tradycji „małych ojczyzn" najchętniej wykorzystuje Springer.

KUPFERBERG JAKO MAŁA OJCZYZNA

> – Następna mała małpka będzie twoja – obiecuje Max Sintenis, a jego oczy płoną w mroku. By ten mrok przeniknąć i zajrzeć w figlarne oczy, mały Georg Franzky musi wspinać się na palce i wysoko wyciągać do góry ręce z flaszką błogosławionego złotego płynu[19].

Błogosławionym płynem jest oczywiście Złoto Kupferbergu, czyli wytwarzane w miejscowym browarze piwo, a mały Georg Franzky to nikt inny, jak syn browarnika i jednocześnie postać, która „oprowadza" czytelników po miasteczku w jednym z początkowych rozdziałów reportażu Springera. Fragment książki, o którym mowa, stanowi opowieść o Kupferbergu sprzed I wojny światowej i tuż po niej – perspektywa czasowa jest więc na tyle odległa, że autor może znać opisywane wydarzenia jedynie ze starych dokumentów lub z relacji osób, które same nie były ich bezpośrednimi uczestnikami, a tylko słyszały o nich od starszych członków rodziny. Nie można powiedzieć, że Springer stara się w związku z tym za wszelką cenę pozostać jak najbardziej obiektywny – nie zaznacza, skąd czerpie poszczególne informacje, ani nie sygnalizuje, które elementy stanowią produkt jego domysłów. Ten sposób ukształtowania tekstu zbliża strukturę fragmentu do formuły opowiadania lub noweli.

Choć mały Georg Franzky jest głównym bohaterem rozdziału i – jak wspomniałam – swoistym przewodnikiem po przedwojennym Kupferbergu, to spojrzenie na miasteczko nie jest zawężone wyłącznie do jego perspektywy. O świecie przedstawionym opowiada narrator wszechwiedzący, który zna myśli poszczególnych postaci i potrafi przewidzieć wydarzenia z przyszłości. Georga poznajemy jako siedmiolatka, przyłapując go zresztą na drobnej kradzieży – chłopiec dostarcza zamkniętemu w więziennej celi miejscowemu hulace piwo z browaru swojego ojca. To wydarzenie jest istotne o tyle, że stanowi pewnego rodzaju rytuał – ilekroć Georg przynosi mężczyźnie upragnioną butelkę, ten opowiada mu fantastyczne historie o dalekich krainach, w których ponoć bywał. Te opowieści i cała postać Maksa Sintenisa, bo tak nazywa się mężczyzna za kratami, składają się na niepowtarzalną atmosferę dzieciństwa w Kupferbergu – mimo że historie dotyczą zagranicznych podróży,

[19] F. Springer, *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2011, s. 25.

to właśnie rodzinna osada jest miejscem, w którym Georg doznaje za ich pośrednictwem małych epifanii. Istotnym punktem na mapie dziecięcej topografii jest dla chłopca również dom starszego brata Maksa, Paula Sintenisa, który zajmuje się botaniką. Georg odbiera tę przestrzeń za pomocą wszystkich zmysłów:

> W gabinetach pachnie tytoniowym dymem, na blatach piętrzą się skrzyneczki z zasuszonymi motylami, z szaf spoglądają na chłopca szklane oczy wypchanych zwierząt. Wszystko to jest królestwem wielkiego angorskiego kota i trzech skrzeczących papug, które swobodnie przemieszczają się po całym domu. Paul ochoczo wprowadza chłopca w arkany pracy przyrodnika, pokazuje preparaty roślin i zwierząt, pod mikroskopem odkrywa nieznany chłopcu dotąd świat[20].

Momentów, w których podkreślone zostają sensualne jakości opisywanej przestrzeni, jest więcej: chłopiec w podobny sposób rozpoznaje las, który najpierw budzi w nim strach, a później staje się miejscem pierwszych polowań; warto wspomnieć także o drodze z placu targowego do browaru, którą Georg przechodzi podczas miejskich świąt, donosząc gorącą wodę i czyste kufle. Ważnym punktem jest dla chłopca również dworzec kolejowy w pobliskim Jannowitz: stąd wyrusza w pierwsze podróże. To jednak domowa okolica pozostaje symbolicznym centrum świata i punktem odniesienia dla tych wycieczek – o istnieniu Breslau, Görlitz czy Berlina myśli się w kategoriach czasu, jaki jest potrzebny, by dojechać tam z miejscowego dworca, a do Märzdorfu warto się wybrać, ponieważ właśnie stamtąd „doskonale widać dwie kościelne wieże Kupferbergu”[21].

„Idylla Georga nie trwa jednak długo. Najpierw, w 1907 roku, umiera jego wielki przyjaciel, a przede wszystkim nauczyciel i mentor, Paul Sintenis […]. Wkrótce po ślubie Georga na ciężką chorobę zapada także jego ojciec Ewald”[22] – dowiadujemy się z narratorskiego komentarza. Koniec idylli Georga czy, innymi słowy, koniec jego młodości nie oznacza jednak, że Kupferberg przestaje jawić się jako miejsce bezpieczne i przyjazne człowiekowi. Poznajemy kolejne punkty, ważne z perspektywy lokalnej topografii, w tym restauracje i gospody, z usług których chętnie korzystają urzędnicy magistratu i miejscy radni, starający się postępować zgodnie z maksymą, jaka jest wypisana na portalu wejściowym Piwnicy Ratuszowej: „Pijaństwo radnych jest ważnym obowiązkiem, wyschnięta lampa nie daje światła”[23]. Gospody i malowniczo położone gościńce okażą się zresztą wkrótce bardzo w Kupferbergu przydatne,

[20] Ibidem, s. 29.
[21] Ibidem, s. 32.
[22] Ibidem, s. 39.
[23] Ibidem, s. 41.

po wojnie zaczną bowiem oblegać je kuracjusze, zachwyceni krajobrazowymi walorami miasteczka.

„Pięciu poległych, jeden zaginiony, angielski hełm [który zawisł na honorowym miejscu w jednej z restauracji – przyp. A. K.] i podziurawiona jak sito flaga – oto bilans, z jakim wychodzi z wojny zielony Kupferberg”[24] – wtrąca jakby od niechcenia narrator. Kataklizm, który wydarzył się „za górami” i dotyczy obcej i odległej Rzeszy, nie burzy sielanki ojczyzny prywatnej, rządzącej się prawami życia codziennego. Również problemy ekonomiczne, z jakimi bezpośrednio po wojnie borykać się muszą Niemcy, w małym stopniu stają się udziałem lokalnej społeczności – wspomnienie o kryzysie gospodarczym stanowi dla narratora tylko pretekst do wyliczenia kupców, przedsiębiorców oraz instytucji użytku publicznego funkcjonujących w Kupferbergu. Z opisu wyłania się obraz wspólnoty właściwie samowystarczalnej, tworzącej zamknięty mikrokosmos, w której wszyscy znają się z imienia i nazwiska, razem pracują i spędzają wolny czas. Co istotne, jest to wspólnota zróżnicowana pod względem wyznaniowym i etnicznym – w Kupferbergu w zgodzie żyją ze sobą protestanci, katolicy oraz kilka osób pochodzenia żydowskiego.

Do tej pory miasteczko jawi się niemal jak modelowy przykład „małej ojczyzny” w rozumieniu, jakie temu pojęciu nadały jego pierwsze realizacje w polskiej prozie powojennej. Posiada wszystkie niezbędne atrybuty: jest krainą dzieciństwa, wielokulturową wspólnotą, posiadającą swoją własną historię – inną niż Historia pisana wielką literą, która toczy się swoim biegiem gdzieś daleko, za górami. Kupferberg zyskuje status niemal mityczny, szczególnie, kiedy mówi się o nim jako o mikrokosmosie skupiającym w sobie cały świat i jednocześnie jako o centrum tego świata. Nadchodzi jednak kolejna wojna i wraz z nią nad miasteczkiem zaczynają się gromadzić czarne chmury. Zmienia się dotychczasowa strategia przedstawiania Kupferbergu, który od tej pory nie jawi się już tak arkadyjsko.

ARKADIA W ROZPADZIE

Po fragmencie opowiadającym o miasteczku z okresu przed I wojną światową i tuż po niej następuje rozdział stanowiący kolaż wypowiedzi byłych mieszkańców Kupferbergu, których dzieciństwo przypadło na końcówkę lat trzydziestych XX wieku. Wspomnienia dotyczące takich sytuacji z życia codziennego, jak spacery po okolicy czy skromne rodzinne posiłki, przeplatają się z pierwszymi oznakami nadchodzącej II wojny światowej – w miasteczku pojawia się coraz więcej brunatnych koszul Hitlerjugend, ojcowie wyjeżdżają, a zza gór

[24] Ibidem, s. 45.

dochodzą złowrogie pomruki, nie wiadomo, czy nadciągającej burzy, czy dział. Sposób budowania opowieści, swoją strukturą przypominający opowiadanie lub nowelę, ustępuje metodom znanym z literatury faktu. Od tej pory Springer konsekwentnie powołuje się na konkretne źródła i zaznacza w przypisach, z jakich dokumentów pochodzą umieszczone w tekście cytaty. Jeśli w jego wypowiedzi pojawiają się fragmenty będące próbą rekonstrukcji życia wewnętrznego bohaterów, ich odczuć i przemyśleń, sygnalizuje, że stanowią one wynik domysłów – inaczej, niż to było we wcześniejszych partiach książki. Wszechwiedzący narrator ustępuje miejsca „reżyserowi świata przedstawionego"[25], który unika wchodzenia w plan opisywanych wydarzeń.

Mimo że tryb opowiadania o Kupferbergu z czasów II wojny światowej ulega zmianie, wciąż są w nim obecne sygnały literackości oraz symbolika charakterystyczna dla prozy „małych ojczyzn". Pierwszym elementem domagającym się interpretacji jest już tytuł *Nie zwlekaj, o Panie*, zaczerpnięty z Psalmu 70, który został umieszczony na początku analizowanego fragmentu i pełni funkcję swoistego motta. Odwołanie do psalmu rozpoczynającego się od słów „Racz mnie wybawić, o Boże; / Panie, pośpiesz mi na pomoc!"[26] jeszcze za życia umieści na swojej płycie nagrobnej jeden z bohaterów, Hugo Ueberschaer, który w przededniu przymusowych wysiedleń postanawia popełnić samobójstwo. O tym czytelnicy dowiadują się jednak dopiero pod koniec rozdziału, tymczasem główną funkcją, jaką pełni cytat, zdaje się być ewokacja nieuchronnej katastrofy, nadciągającej nad Kupferberg gdzieś zza gór.

Przemysław Czapliński, analizując przemiany nurtu „małych ojczyzn" w kolejnych dekadach, zwracał uwagę, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czyli we wczesnej fazie swojego istnienia, literatura reprezentująca tę tendencję

> […] ukazywała […] klęskę wspólnoty w zetknięciu z historią wkraczającą z zewnątrz, Historią pojętą jako wprowadzanie podziałów na swoich i obcych […]; była to historia posługująca się narzędziami różnic alternatywnych, wykluczających się, konfliktowych, rozbudzająca nienawiść, przemoc i dążenie do dominacji[27].

Inaczej dzieje się w przypadku realizacji prozy lat dziewięćdziesiątych, w których złowroga historia wyłania się niejako „ze środka" pozornie idyllicznej wspólnoty, jak gdyby tylko czekała w stanie utajonym na okazję do ujawnienia

[25] Formuła Kazimierza Wyki przywołana przez Agnieszkę Mikołajczuk (*Punkty widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 120).

[26] F. Springer, op. cit., s. 57.

[27] P. Czapliński, *Literatura…*, op. cit., s. 122.

swojego prawdziwego oblicza[28]. Opowieść o Kupferbergu – ponownie – wpisuje się raczej w pierwszą z wymienionych tradycji.

W przypadku miasteczka wkraczająca z zewnątrz Historia przyjmuje postać ideologii nazistowskiej. W żyjącej dotychczas w zgodzie społeczności zaczynają się pojawiać pierwsze konflikty: pod budynkiem plebanii, w którym mieszka proboszcz Rother, odbywa się demonstracja Hitlerjugend, członkowie drużyny krzyczą pod adresem księdza obraźliwe hasła, podczas gdy pozostali mieszkańcy obserwują zajście zza firanek, wystraszeni. Mimo że wszyscy chłopcy urodzili się w okolicznych wioskach, członkostwo w organizacji wyobcowuje ich z lokalnej społeczności. Nawet gdy wkraczają do Kupferbergu, robią to niejako z zewnątrz: „Słuchali [mieszkańcy – przyp. A. K.] już wtedy, gdy tamci szli od strony Jannowitz”[29]. Przynależność do Hitlerjugend, które więcej ma wspólnego z *Vaterland* niż z *Heimat*, sprawia, że nie mówi się już o nich „nasi”, „tutejsi” czy „swoi”, ale „tamci”. Ci z drużyny są „tam”, a nie „tu”:

> Teraz przyszli, stoją w równym szeregu. Są bracia Gläserowie, Kurt był kiedyś tamburmajorem w orkiestrze Towarzystwa Gimnastycznego, a Erich działał w Scharnhorstjugend. Teraz są tam. Nie ma już gimnastyków, nie ma Landjugend, nie ma skautów od świętego Jerzego. Są tylko musztardowe koszule i te noże. Jest partia, jest Hitlerjugend[30].

Również z zewnątrz wspólnoty zostaje narzucony nakaz dotyczący klasyfikacji mieszkańców pod względem pochodzenia: od tej pory obywatele Kupferbergu dzielą się na Aryjczyków i Żydów, którzy legitymują się żółtymi dowodami osobistymi. W tej drugiej grupie znajduje się aptekarz Hainisch, dotychczas poważany, a teraz prześladowany przez członków partii. Chociaż aptekarzowi jakimś cudem uda się przetrwać okres nazistowskich represji, to zło zza gór i tak go dosięgnie – zginie z rąk rosyjskich żołnierzy.

> Właśnie – za górami. Wystarczy stanąć w którymkolwiek miejscu zielonego miasteczka, by przekonać się, że tutaj cały świat jest za górami. Można wejść na wzgórze Chaussiego i stamtąd podziwiać panoramę Gór Olbrzymich, Gór Sokolich i Gór Ołowianych. Wszystko, co ważne, dzieje się za nimi[31].

Wkraczająca z zewnątrz Historia, przez Springera nazywana bestią, przyjmuje w uniwersum Kupferbergu jeszcze inną, obok ideologii, postać – nad-

[28] Ibidem, s. 123.
[29] F. Springer, op. cit., s. 57.
[30] Ibidem, s. 59.
[31] Ibidem, s. 65.

ciągających ze wschodu Rosjan. Wieści o zbliżającej się ofensywie Armii Czerwonej uruchamiają w ludziach potrzebę ucieczki, strach podsycają opisy niewyobrażalnych zbrodni, jakich żołnierze mieli się dopuszczać w osadach Prus Wschodnich. W spokojnym i odizolowanym dotychczas od świata Kupferbergu zaczyna panować chaos. Przez miasteczko przetaczają się tłumy uchodźców, w końcu sami mieszkańcy decydują się na ewakuację, by po paru tygodniach wrócić, bo Dresden, które obrali za cel wyjazdu, znika z powierzchni ziemi w wyniku bombardowania. Miejsce, do którego przyjeżdżają, nie przypomina już „małej ojczyzny" – nowe władze dbają, by dotychczasowi mieszkańcy nie czuli się już tutaj „u siebie". W czerwcu 1946 roku większość Niemców zostaje wysiedlonych i przetransportowanych na zachód, do brytyjskiej strefy okupacyjnej.

Mimo że akcja *Miedzianki* rozgrywa się na terenie ziem zachodnich, nie można powiedzieć, by książka wpisywała się w tradycję literatury „nowego zakorzenienia", wyróżnioną przez Czaplińskiego w polskiej prozie „małych ojczyzn" lat dziewięćdziesiątych. Obraz idyllicznej, lokalnej społeczności jest bowiem kreślony nie z perspektywy „osadników", odkrywających historię miejsca, w którym przyszło im się osiedlić, ale z perspektywy starych mieszkańców, którym na skutek zewnętrznych przemian przyjdzie wkrótce stać się „wygnańcami". Jak starałam się udowodnić, Springer w większym stopniu czerpie z tradycji literatury „ojczyzn prywatnych" lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – opowieść o przedwojennym Kupferbergu odróżnia się na tym tle tylko ze względu na to, że osada nie znajduje się na terenie Kresów Wschodnich, a członkowie zamieszkującej ją społeczności posiadają obywatelstwo niemieckie. Wraz z pojawieniem się pierwszych osadników narodowości polskiej autor rezygnuje z odwołań do imaginarium prozy „małych ojczyzn", zwracając się w kierunku metod charakterystycznych dla reportażu śledczego.

REPORTER W POSZUKIWANIU PRAWDY

Główny wątek, organizujący opowieść o Miedziance z czasów, kiedy mieszkali w niej już Polacy, jest związany z prowadzonym tam przez Rosjan tuż po wojnie wydobyciem uranu. „I tu dopiero, na stronie 119 książki, zaczyna się elektryzująca historia"[32] – stwierdziła jedna z recenzentek. Rzeczywiście – epizod dotyczący owianej tajemnicą kopalni jest bez wątpienia najbardziej atrakcyjny i pobudza wyobraźnię, prowokując do stawiania pytań: czy zniknięcie Miedzianki

[32] P. Wilk, *Ubecy i czarodziejska góra uranu*, „Rzeczpospolita" 23.11.2011, [online] http://www.rp.pl/artykul/740202.html [data dostępu: 18.09.2013].

z powierzchni ziemi było spowodowane zniszczeniami powstałymi na skutek rabunkowego wydobycia surowca przez Rosjan? Czy miasto zostało zburzone, by ukryć sekret sprzed lat? Temat kopalni ma wszelkie predyspozycje, by stać się przedmiotem reportażu śledczego. Springer zdaje sobie z tego sprawę i skwapliwie wykorzystuje tę formułę.

Na pierwszy rzut oka sposób organizacji materiału faktograficznego wprowadzony przez Springera przy okazji opowiadania o okresie bezpośrednio poprzedzającym II wojnę światową niewiele się zmienia. Bloki złożone wyłącznie ze zmontowanych wypowiedzi poszczególnych rozmówców autor w dalszym ciągu przeplata fragmentami fabularyzowanymi, w których przedstawia tylko sprawdzalne treści, powołując się od czasu do czasu na zewnętrzne źródła, jak choćby artykuły w prasie. Decydująca różnica polega jednak na tym, że poszczególne relacje nie zgadzają się ze sobą. Springer zbiera wypowiedzi świadków – te bardziej zdroworozsądkowe oraz takie o sensacyjnym czy wręcz nieprawdopodobnym charakterze – by zderzać je, wzajemnie konfrontować i zestawiać z oficjalnymi dokumentami. Jak przystało na reportaż śledczy, stawką jest rozwiązanie zagadki i dotarcie do prawdy. Problem jednak w tym, że o żadnej zagadce nie może być mowy – wydobycie uranu w Polsce wyszło na jaw już w latach dziewięćdziesiątych, a do dzisiaj doczekało się nawet naukowych opracowań, na które reporter czasami powołuje się w tekście. Formuła reportażu śledczego zostaje więc potraktowana wyłącznie pretekstowo – Springer cierpliwie przekopuje się przez sterty dokumentów z epoki, stare czasopisma i – przede wszystkim – rozmawia z ludźmi, którzy pracowali w kopalni albo żyli w jej bezpośrednim sąsiedztwie, aby ujawnić prawdę nie o domniemanym rosyjskim spisku, ale o specyfice miejsca i jego mieszkańców w danym momencie historycznym.

Wątek związany z wydobyciem uranu jest zatem istotny nie dlatego, że odsyła do jakiejś tajemnicy, ale dlatego, że życie w Miedziance skupia się właśnie wokół kopalni. Stanowi ona nie tylko ośrodek organizujący wyobraźnię mieszkańców osady, ale przede wszystkim źródło ich utrzymania i jednocześnie powód, dla którego nie czują się w nowym miejscu zbyt bezpiecznie. Bez względu bowiem na to, czy za wynoszenie urobku rzeczywiście można było zostać zesłanym na przymusowe roboty w głąb Rosji, albo czy władze pozbywały się niewygodnych górników, zasypując ich w nieczynnych szybach, z relacji na temat kopalni wyłania się obraz ludzi żyjących w ciągłym strachu o swoje życie, którzy pewnych rzeczy wolą nie wiedzieć, by móc spać spokojnie. Mimo że praca zapewnia im względnie dobry byt materialny, to w Miedziance nie czują się „u siebie", zwłaszcza że, jak dowiadujemy się z fragmentu, w którym autor zapoznaje nas z dotychczasowymi losami tych bohaterów, większość z nich została przesiedlona tutaj ze Wschodu. Opis warunków panujących pod ziemią oraz na jej powierzchni nie ma zatem dostarczać sensacyj-

nych wątków, ale stanowi przyczynek do refleksji o charakterze socjologicznym, dotyczącej konsekwencji prowadzonej przez PRL-owskie władze polityki migracyjnej.

Springer nie formułuje bezpośrednich wniosków – raczej dostarcza materiału do dalszych przemyśleń. Fragmenty dotyczące kopalni sąsiadują z rozdziałami, w których jest mowa o bezczeszczeniu niemieckiego cmentarza, o straszących w Miedziance duchach poprzednich mieszkańców czy o skarbach, jakie przed wojną podobno tutaj poukrywano. Rekonstruując trudne warunki życia górników, brak zakorzenienia i podatność na manipulację, jakie ich cechowały, autor sugeruje, że być może właśnie te czynniki miały wpływ na sposoby konceptualizacji rzeczywistości i zachowania pierwszych osadników. Jeśli przyjąć ten sposób rozumowania, trzeba by dojść do wniosku, że nowi mieszkańcy nie dbali o wspólną przestrzeń, bo nie czuli się z nią złączeni, wierzyli w plotki i „miejskie legendy", ponieważ ze względu na osłabione poczucie tożsamości łatwo ulegali zewnętrznym wpływom.

W 1952 roku kopalnia zostaje zamknięta. Wraz z tym, jak nieczynne szyby wypełniają się wodą, w ludziach narasta przekonanie, że za likwidacją kopalni kryje się jakaś tajemnica. Większość rozmówców Springera jest przekonanych, że za decyzją o wyburzeniu Miedzianki, która nastąpiła dwadzieścia lat po zamknięciu kopalni, stała jedna osoba – naczelniczka gminy. Właśnie w wątku dotyczącym Tej Złej, bo tak ludzie nazywają Irenę Siutową, stosowane przez reportera niejawne zabiegi interpretacyjne zyskują swoją najsilniejszą artykulację. Springer najpierw montuje ze sobą wypowiedzi na temat naczelniczki w taki sposób, że wzajemnie się kompromitują – cytaty, z których wynika, że Zła działała w imieniu rosyjskich mocodawców albo że osobiście wybierała budynki przeznaczone do wyburzenia, sąsiadują z takimi, według których miasteczko zniszczyli nasłani przez Siutową Romowie, albo z deklaracjami, że w Miedziance „było pięknie i nic się nie waliło"[33]. Następnie reporter pozwala naczelniczce odeprzeć te zarzuty i opowiedzieć o przyczynach podjętej przez nią decyzji, szczegółowo opisuje przy tym jej sylwetkę i losy sprzed objęcia stanowiska. Oprócz tego, że wątek poświęcony naczelniczce jest wyjątkowy ze względu na to, iż tylko w nim Springer tak wyraźnie opowiada się po stronie jednego ze swoich rozmówców, warto się nad nim zatrzymać jeszcze z jednego powodu. Okazuje się bowiem, że we wspomnieniach przesiedlonych z Miedzianki na osiedle z wielkiej płyty w Jeleniej Górze mieszkańców miasteczko zaczyna rysować się jako obiekt, z utratą którego niełatwo się pogodzić. Znaki pozytywnej identyfikacji z miejscem, które zostało im odebrane, konstytuują się dopiero w gestach o charakterze retroaktywnym, to znaczy w formułowanych z późniejszej perspektywy, mniej lub bardziej racjonalnych wytłumaczeniach zniknięcia miasteczka z powierzchni ziemi. Wcześniej

[33] F. Springer, op. cit., s. 196.

takich pozytywnych znaków identyfikacji było niewiele – konstytuowały się właściwie w oparciu tylko o jeden element topografii Miedzianki, czyli stary browar, który jawi się jako jedyny punkt ciągłości między niemiecką i polską fazą historii miasteczka, ale wiedzą o tym jedynie czytelnicy i autor reportażu – sami bohaterowie nie są tego świadomi.

PAMIĘĆ O PRZESZŁOŚCI MIEJSCA

Najbardziej interesującym tematem poruszanym w reportażu Filipa Springera *Miedzianka. Historia znikania* nie jest, jak chciałby wydawca, wątek związany z wydobyciem uranu. Za najciekawsze należy uznać kwestie związane z formowaniem się pamięci na temat przeszłości miasteczka, o którym jest mowa w książce. Praca Springera nie polega tutaj na próbie wyjaśnienia tajemnicy sprzed lat ani na spisaniu obiektywnej historii Miedzianki. Reporter, sięgając po środki wyrazu charakterystyczne dla różnych gatunków literackich, rekonstruuje odrębne pamięci zbiorowe dwóch społeczności, polskiej i niemieckiej, tworzące się w oparciu o łączność z tą samą, przynajmniej jeśli chodzi o usytuowanie geograficzne, przestrzenią.

Kategoria pamięci zbiorowej funkcjonuje w polskich badaniach kulturoznawczych od lat sześćdziesiątych i wiąże się z recepcją klasycznego już dzieła Maurice'a Halbwachsa *Społeczne ramy pamięci*[34]. Francuski socjolog jako pierwszy potraktował pamięć nie jako fenomen wyłącznie biologiczny, ale jako zjawisko kulturowe – istotą jego koncepcji jest przeświadczenie dotyczące konstytutywnej roli społecznego kontekstu w interpretowaniu indywidualnych wspomnień. Jak podsumowywał ustalenia Halbwachsa Jerzy Kałążny, „grupa tworzy się dzięki wspomnieniom, a jej tożsamość jest rezultatem wspólnego interpretowania przeszłości, w którym indywidualne wspomnienia członków grupy są ugruntowane w tej przeszłości"[35]. Springer pokazuje, że dla reprezentantów społeczności polskiej i niemieckiej to samo miejsce oznacza co innego, bo wiąże się z innymi wspomnieniami, oraz że między tymi rozumieniami nie ma ciągłości.

Od koncepcji pamięci zbiorowej Halbwachsa wyszła Aleida Assmann, formułując swoją teorię pamięci kulturowej[36]. Badaczka chciałaby rozumieć pamięć

[34] Zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1963.

[35] J. Kałążny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna" 2007/3, s. 91.

[36] Odrębną teorię pamięci kulturowej i komunikacyjnej, wychodząc od ustaleń Halbwachsa, sformułował Jan Assmann, mąż Aleidy. Zob. J. Assmann, *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59–101.

zbiorową jako jeden z rodzajów pamięci, której podmiotem jest zbiorowość (na przykład narodowa czy lokalna)[37]. Assmann stworzyła hierarchię: poniżej pamięci zbiorowej sytuuje się pokoleniowa, która bez specjalnych działań znika wraz ze śmiercią jej przekazicieli, powyżej – kulturowa, utrwalana w zewnętrznych mediach oraz instytucjach. „W tym wypadku decydującą rolę odgrywa przeniesienie doświadczeń, wspomnień i wiedzy na nośniki informacji, takie jak pismo i obraz"[38] – zauważa Assmann w odniesieniu do pamięci kulturowej.

Tym, co w teorii Aleidy Assmann wydaje się szczególnie interesujące, jest rozróżnienie dwóch podstawowych rodzajów pamięci kulturowej: funkcjonalnej i magazynującej. Ta druga jest według badaczki pamięcią „drugiego stopnia, pamięcią innych pamięci, która absorbuje to, co utraciło żywy związek z teraźniejszością"[39], bazuje więc na zasobach historii archiwalnej. Pamięć magazynująca stanowi pewien horyzont, w obrębie którego kształtują się pamięci funkcjonalne – „zamieszkane", selektywne, aktualizujące tylko ułamek potencjału zgromadzonego w magazynie i dlatego pełniące funkcje identyfikacyjne dla poszczególnych grup. Assmann podkreśla, że pamięć magazynująca „nie jest więc przeciwieństwem pamięci funkcjonalnej, a raczej jej tłem"[40]. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się zatem, że przyjęta przez Springera w *Miedziance. Historii znikania* perspektywa pełni podobne funkcje do tych, jakie Assmann przyznaje pamięci magazynującej – reporter, rekonstruując dwa rodzaje pamięci zbiorowej i deponując je w zewnętrznym nośniku, jakim jest książka, tworzy bowiem coś na kształt magazynu. Takie rozumienie jest jednak nieuprawnione ze względu na to, że Assmann postrzega pamięć magazynującą jako amorficzny rezerwuar, a rozróżnienie między nią a pamięcią funkcjonalną stanowi równocześnie rozróżnienie między elementami neutralnymi a nasyconymi znaczeniowo[41].

Zasygnalizowane powyżej trudności wynikają z charakterystycznego dla teorii Assmannów postrzegania literatury jako medium pamięci w sensie zewnętrznego nośnika, a nie nosiciela, ilustracji dyskursów pamięci, a nie miejsca ich wytwarzania. Tymczasem, jak zauważa Jerzy Kałążny, „jeśli […] założyć, że w dyskursie literackim rozumiane po Barthes'owsku pisanie może być inscenizowane jako proces, a nie jako rezultat, to okazuje się, że teksty literackie są miejscem, w którym poznaje się te aspekty i sposoby funkcjonowania

[37] M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, op. cit., s. 34.

[38] A. Assmann, *1998 – Między historią a pamięcią*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa…*, op. cit., s. 178.

[39] Eadem, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej,* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa…*, op. cit., s. 128.

[40] Ibidem, s. 131.

[41] Ibidem, s. 130.

pamięci, które nie pozostają w pierwszym rzędzie w służbie konstytuowania sensu i tożsamości”[42]. W tym ujęciu dyskurs literacki jawiłby się nie tyle jako przeciwieństwo sensotwórczego dyskursu pamięci kulturowej w rozumieniu Assmannów, ile jako „idealne pole do badań nad uzupełnianiem się procesów rekonstruowania i konstruowania przeszłości z mechanizmami konstytuowania tożsamości”[43].

Sposób, w jaki Springer porządkuje materiał faktograficzny, nie pozostaje neutralny znaczeniowo. Odwołanie do imaginarium i poetyki charakterystycznych dla literatury „małych ojczyzn” można moim zdaniem interpretować jako jedną ze strategii, za pomocą których *Miedzianka. Historia znikania* uczestniczy nie tyle w rekonstrukcji, ile w konstrukcji pamięci kulturowej. Pisząc o Kupferbergu, którego już nie ma, Springer posługuje się mocno uschematyzowanymi i skonwencjonalizowanymi środkami, nie po to jednak, by zabrać głos w dyskusji na temat wyczerpania nurtu literatury, w ramach którego zostały wypracowane. Język, który wybiera Springer, w świadomości czytelnika zakorzenionego w polskiej tradycji literackiej funkcjonuje właśnie jako język utraty. Jego wykorzystanie da się interpretować na jeden z dwóch sposobów: albo jako próbę opisu doświadczeń wysiedlonych Niemców tak, by stwarzał dla polskiego odbiorcy możliwość częściowej identyfikacji, albo jako sygnał, że wspomnienia o przedwojennym Kupferbergu są na tyle odległe i zatarte, a jednocześnie ważne z perspektywy tożsamości wspólnoty, że pamięć o nim zamienia się w fundacyjny mit.

Zmiana sposobu prowadzenia narracji – od struktury przypominającej opowiadanie do reportażu, którego reguły wyznacza „reżyser świata przedstawionego” – decydująca o hybrydycznym charakterze tekstu Springera, pozwala również uwyraźnić zasadniczy brak ciągłości między dwoma rodzajami pamięci, polską i niemiecką. To, jak Miedziankę pamiętają jej polscy mieszkańcy, nieuchronnie wiąże się z tym, o czym musieli zapomnieć – jej niemiecką przeszłością. Aby uczynić miejsce bardziej „swoim”, nowi osadnicy musieli pozbyć się śladów obecności swoich poprzedników i stworzyć własną zbiorową pamięć. Springer, wykorzystując schemat reportażu śledczego, centralnym punktem, wokół którego skupiają się wyobrażenia i wspomnienia członków wspólnoty, czyni kopalnię uranu funkcjonującą w Miedziance tuż po wojnie. Zwraca również uwagę na związane z tym miejscem legendy i plotki, z których część powstała już po zniknięciu miasteczka. W kontekście całego reportażu te wytłumaczenia, mniej lub bardziej racjonalne, można interpretować jako realizację potrzeby zrozumienia czy nadania sensu utracie, jaka stała się udziałem mieszkańców po zburzeniu Miedzianki.

[42] J. Kałążny, op. cit., s. 94.
[43] Ibidem, s. 95.

Rola Springera w *Miedziance. Historii znikania* nie ogranicza się do rekonstrukcji polskiej oraz niemieckiej pamięci zbiorowej na podstawie rozmów i dokumentów archiwalnych, a następnie przekształcenia jej poprzez zapis w pamięć kulturową. Reporter, wykorzystując odpowiednie schematy narracyjne i odwołując się do ustabilizowanych konwencji, słowem – nadając swojemu tekstowi charakter hybrydy gatunkowej, przyznaje materiałowi faktograficznemu dodatkowe sensy. Stara się wyśledzić i uwyraźnić mechanizmy formowania tożsamości, nieuświadomione przez jego rozmówców, uczestniczy więc w konstruowaniu pamięci kulturowej. Dzięki tym zabiegom jego wypowiedź zaczyna pełnić funkcję, którą za Astrid Erll można by nazwać cyrkulacją[44] – Springerowi chodzi bowiem nie tyle o tworzenie i zachowywanie wspólnych, kanonicznych podstaw pamięci zbiorowej, ile o komunikowanie i dialog różnych pamięci, do tej pory pojmowanych w kategoriach nieciągłości. Zestawiając ze sobą dwa rodzaje pamięci, polską i niemiecką, reporter stwarza właśnie taką możliwość dialogu czy starcia, będącą pierwszym krokiem w kierunku ewentualnych przeformułowań.

HYBRID TEXT AS A CULTURAL MEMORY MEDIUM. FILIP SPRINGER'S *MIEDZIANKA. THE STORY OF DISAPPEARANCE*

The article concerns Filip Springer's first work *Miedzianka. The Story of Disappearance.* The author does an analysis and interpretation of mentioned book using Grzegorz Grochowski's concept of hybrid text. The aim of the following paper is to indicate function that *Miedzianka…* as a memory medium performs – not an illustration but a point of discourse creation – and means developed within fictional and non-fictional literature, inevitable for realization of its tasks.

KEYWORDS

memory, hybrid text, "little fatherlands", investigative journalism

BIBLIOGRAFIA

1. Assmann A., *1998 – Między historią a pamięcią*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 143–173.
2. Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101–142.

[44] A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa…*, op. cit., s. 219. Erll wyróżnia jeszcze dwie inne funkcje literatury jako medium pamięci: magazynowania oraz wywoływania (ang. *cue*).

3. Czapliński P., *Literatura małych ojczyzn – koniec i początek*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002, s. 110–127.
4. Czapliński P., *Posłowie*, [w:] A. D. Liskowacki, *Eine kleine. Quasi una Allemanda*, Szczecin 2009, s. 223–235.
5. Erll A., *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 211–248.
6. Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
7. Kałążny J., *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna" 2007/3, s. 85–103.
8. Mikołajczuk A., *Punkty widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 111–126.
9. Ostaszewski R., *Lokalni hodowcy „korzeni"*, „Dekada Literacka" 2002, nr 7–8, [online] http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3891 [data dostępu: 15.09.2013].
10. Przybylski R. K., *Polska małych ojczyzn*, [w:] idem, *Wszystko inne. Szkice o literaturze i kulturze współczesnej*, Poznań 1994, s. 174–183.
11. Saryusz-Wolska M., *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 7–38.
12. Springer F., *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2011.
13. Uniłowski K., *„Małe ojczyzny" i co dalej? Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Kresy – dekonstrukcja*, red. K. Trybuś, J. Kałążny, R. Okulicz-Kozaryn, Poznań 2007, s. 55–65.
14. Wiegandt E., *Historia duża i mała*, [w:] eadem, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010, s. 103–114.
15. Wilk P., *Ubecy i czarodziejska góra uranu*, „Rzeczpospolita" 23.11.2011, [online] http://www.rp.pl/artykul/740202.html [data dostępu: 18.09.2013].

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

ADA MINGE
(Uniwersytet Jagielloński)

CUDA ALICE ROHRWACHER W ŚWIETLE TEORII HETEROTOPII MICHELA FOUCAULTA

STRESZCZENIE

Film Alice Rohrwacher pod tytułem *Cuda* (*Le Meraviglie*, 2014) można uznać za ilustrację konceptu heterotopii sformułowanego przez Michela Foucaulta w latach sześćdziesiątych, co stanowi jeszcze jeden dowód na to, że jest on we współczesnym kinie jedną z najchętniej podejmowanych idei dotyczących postmodernistycznej przestrzeni w zglobalizowanym świecie. Heterotopia w *Cudach* dotyczy zarówno poziomów czasowych, jak i relacji przestrzeni rzeczywistej i medialnej.

SŁOWA KLUCZOWE

heterotopia, Foucault, Cuda, Rohrwacher, przestrzeń

INFORMACJE O AUTORCE

Ada Minge
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: minge.ada@gmail.com

W *Cudach* (*Le Meraviglie*, 2014), nagrodzonym na festiwalu w Cannes drugim filmie pełnometrażowym Alice Rohrwacher, opowieść o dorastaniu głównej bohaterki, nastoletniej Gelsominy, na włoskiej prowincji rozgrywa się równolegle

w dwóch rejestrach. Jeden z nich stanowi teraźniejszość, w której żyje bohaterka i jej rodzina, drugi zaś współtworzą symboliczne elementy historyczno-kulturowego imaginarium związanego z etruskim dziedzictwem regionu Toskanii, gdzie toczy się akcja. Wypadkową odpowiadających tym dwóm poziomom poetyk jest w filmie atmosfera, którą można by przyrównać do magicznego realizmu – aury miejsca jednocześnie konkretnego i abstrakcyjnego, pozornie skontekstualizowanego, a jednak znajdującego się niezaprzeczalnie poza czasem – która przekłada się również na sposób pojmowania całości filmowej przestrzeni, nadając jej heterogeniczną jakość. Tym samym *Cuda* można uznać za realizację Foucaultowskiego konceptu heterotopii.

W przemowie zatytułowanej *Inne przestrzenie* (*Espaces autres*), wygłoszonej w 1967 roku podczas konferencji Koła Studiów Architektonicznych, opublikowanej w 1984 roku w piśmie „Architecture, Mouvement, Continuité", Michel Foucault wymienił heterotopię jako drugi, obok z zasady nierealnej utopii, typ miejsca, które „posiada właściwość pozostawania w relacji ze wszystkimi innymi miejscami w taki sposób, że zawiesza, neutralizuje lub odwraca zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany"[1]. Heterotopie właściwe „kulturom prymitywnym" Foucault ochrzcił mianem kryzysowych, to znaczy powiązanych z rozmaitymi rytuałami przejścia oraz – jak wskazuje sama nazwa – momentami kryzysu (okres dojrzewania, starzenia czy menstruacji). Według filozofa heterotopie kryzysu z czasem straciły na znaczeniu na rzecz heterotopii dewiacji, a więc tych związanych raczej z marginalizacją określonych jednostek (przestrzenie takie jak więzienia, szpitale psychiatryczne czy sanatoria). Niezależnie od tego podziału autor wymienia sześć cech właściwych wszystkim heterotopiom. Należą do nich: fakt, że istnieją one w każdej kulturze, choć w różnych formach; sposoby ich funkcjonowania są zmienne w zależności od praktyk społecznych; mogą one zestawiać w jednym miejscu różne, niekompatybilne przestrzenie; są powiązane z warstwami czasu (heterochronie); nie są tak łatwo dostępne jak przestrzeń publiczna; pełnią funkcję w stosunku do pozostałej przestrzeni.

Od momentu, w którym Foucault wprowadził pojęcie heterotopii do domeny publicznej, było ono wielokrotnie adaptowane na gruncie nauk humanistycznych, politycznych i społecznych. W książce *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering* (1997) socjolog Kevin Hetherington przyjmuje heterotopie za przestrzenie kluczowe dla rozwoju nowoczesności i definiujące ją[2]. Heterotopiczną logikę dostrzega autor w takich instytucjach, jak XVIII-wieczne loże

[1] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6 (96), s. 120.

[2] K. Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, London 1997.

masońskie w relacji do społeczeństwa obywatelskiego czy paryski Palais Royal w czasie rewolucji francuskiej, wskazując, że ideały, które zrodziły epokę nowoczesną (takie jak suwerenność ludu, afirmacja nauki), związane były nieodłącznie z niejednoznacznymi przestrzeniami społecznymi. Wraz z wejściem w erę ponowoczesności heterotopiczna jakość przekłada się zaś na aktualne procesy związane z transgresją, znoszeniem granic, wolnym przepływem informacji, dóbr i ludzi – wszystkie te czynniki sprzyjają bowiem niejednorodności. Na przełomie wieków, na fali zjawisk związanych z globalizacją geografia społeczna i urbanistyka ugruntowały pojęcie heterotopii w domenie badań przestrzeni marginalnych i ich relacji do gospodarczych oraz politycznych centrów, jak również w odniesieniu do współczesnych wielokulturowych metropolii. W tym ostatnim kontekście stosują Foucaultowską koncepcję Michiel Dehaene i Lieven De Cauter, analizując funkcjonowanie przestrzeni publicznych w antologii *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society* (2008)[3]. Wielkie, multietniczne miasto, w którym wobec nieustającej mobilności ludzi i towarów bohaterowie zachowują anonimowość, to też bodaj najpopularniejsza odsłona heterotopii we współczesnym kinie. Wystarczy tu wspomnieć niedawno nagrodzone w Berlinie filmy *Victoria* (2015) Sebastiana Schippera czy *Taxi Teheran* (2014) Jafara Panahiego, jak również nieco starsze *Między słowami* (2003) Sofii Coppoli. W tego rodzaju filmach pojęcie heterotopii sąsiaduje z ideę nie-miejsca (*non-lieu*) autorstwa Marca Augé: typowej dla ponowoczesności przestrzeni, w której jest się zarazem wszędzie i nigdzie, takiej jak hotele, lotniska, centra handlowe czy Internet[4]. Na związkach heterotopii z globalizacją skupiają się również Mariangela Palladino i John Miller w publikacji *The Globalization of Space* (2015)[5]. Na gruncie filmoznawczym teoria heterotopii często znajduje zastosowanie przy okazji analiz kina queer i tak zwanych queerowych przestrzeni, w których bohaterowie negocjują swoją seksualną tożsamość.

W *Cudach* Alice Rohrwacher, podobnie jak w przytoczonych wyżej przykładach, również można dopatrzyć się globalizacyjnego kontekstu, choć akcja nie rozgrywa się w multikulturowej metropolii, lecz na peryferiach. Przy bliższej analizie filmu można zauważyć, że zarówno jego ogólna struktura, jaki i konkretne miejsce (wyspa, na której będzie miał miejsce finał teleturnieju) odpowiadają sformułowanemu przez Michela Foucaulta konceptowi heterotopii. Toskańska „mała ojczyzna" jest tu heterotopiczna w tym sensie, że jak pisze Foucault, stanowi „miejsce rzeczywiste [w przeciwieństwie do utopii] […], które jest czymś

[3] *Heterotopia and the City: Public Space in a Post-Civil Society*, eds. M. Dehaene, L. De Cauter, Abingdon 2008.

[4] Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2012.

[5] *The Globalization of Space*, eds. M. Palladino, J. Miller, London 2015.

w rodzaju kontr-miejsca, rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Miejsca tego typu są poza wszystkimi miejscami, chociaż nie jest wykluczona możliwość wskazania ich lokalizacji”[6]. Toskańska wioska w *Cudach* składa się, w myśl tej tezy, z „szeregu miejsc wzajemnie sobie obcych”[7]. Dzieje się to za pośrednictwem takich elementów, jak nieprzystawalność przestrzeni życiowej Gelsominy i jej medialnej (telewizyjnej) reprezentacji, przenikanie etruskiej przeszłości do teraźniejszości bohaterów filmu (heterochronia), jak również niekompatybilność samych bohaterów w stosunku do regionu, objawiająca się poprzez ich językową odmienność, która czyni ich de facto „obcymi” mimo solidarności z regionem.

Protagonistka filmu Rohwacher, Gelsomina (Maria Alexandra Lungu), dorasta na farmie, w podupadłej ekonomicznie włoskiej Toskanii, gdzie razem z rodzicami, ciotką i trzema młodszymi siostrami pracuje przy wyrobie miodu. Zaradna i bystra dziewczyna jest prawą ręką ojca, który pragnie widzieć w niej swoją następczynię. Jednak stojąca na pograniczu dzieciństwa i kobiecości „Gelso” już od pierwszych scen wykazuje oznaki zniecierpliwienia wobec życia podporządkowanego pszczelarskiej rutynie. Kiedy w okolicy niespodziewanie pojawia się ekipa telewizyjna promująca teleturniej *Il paese delle Meraviglie* („Kraj cudów”), związany z praktykowaniem przez mieszkańców lokalnych tradycji kulturowych, dziewczyna widzi w nim szansę na wyrwanie się z hermetycznego uniwersum i otwarcie swojej wyizolowanej rodziny na świat. To ten pociąg ku nowemu stanie się podstawą jej konfliktu z ojcem, który hołduje zasadom samowystarczalności i tradycjonalizmu.

Fakt interwencji nowoczesnego medium, jakim jest w filmie telewizja, w anachroniczną, wiejską rzeczywistość jest dominantą organizującą film Rohrwacher. To za jej pośrednictwem skądinąd ubogi i pod wieloma względami zacofany region przemienia się w „kraj cudów”. Dla mieszkańców wioski – w szczególności tych najmłodszych – cuda te reprezentują możliwość obcowania z przestrzenią medialną, pobyt na pograniczu jawy i snu, odgrywanie spektaklu z własnej codzienności, jak również mniej dookreślone poczucie bezpośredniego sąsiedztwa czegoś nowego, atrakcyjnego i obiecującego. Siła i znaczenie medialnej ingerencji przejawia się w filmie również w motywie włoskiej piosenki popowej, w choreografii, której uczy się na pamięć i którą odtwarza młodsza siostra Gelsominy, Marinella (Agnese Graziani). Obydwa z wymienionych medialnych elementów stanowią domenę marzeń i obiekt admiracji – wrażenie, które oddają twarze dziewczynek, kiedy po raz pierwszy rozmawiają z prowadzącą program, wystylizowaną na mityczną Afrodytę

[6] M. Foucault, wyd. cyt., s. 120.
[7] Ibidem, s. 122.

Milly (Monica Bellucci) niczym z nadprzyrodzonym zjawiskiem. Wprowadzona za pośrednictwem *Kraju cudów* świadomość alternatywy innego, lepszego życia stanie się w filmie katalizatorem dojrzewania Gelsominy.

Heterotopiczną jakość od samego początku wprowadza więc do filmu Rohrwacher właśnie medium telewizji. Tworzy ono pomost nie tylko pomiędzy rzeczywistością a uniwersum medialnym, ale również między rzeczywistością rozumianą jako teraźniejszość a dziedzictwem przeszłości – kulturą etruską, którą program stara się ożywić. Już w otwierającej film sekwencji zarysowana zostaje rola telewizji w życiu bohaterów. Obudzona przez młodszą siostrę Gelsomina schodzi w nocy do salonu, gdzie zastaje ojca rozpartego w pijackim półśnie na kanapie przed włączonym telewizorem. Dziewczyna zagapia się na chwilę na sylwetki roześmianych ludzi przebiegających przed kamerą, po czym wyłącza odbiornik szybkim ruchem i pociąga ojca za ramię, żeby poprowadzić go do sypialni na piętrze. Już w tej jednej scenie przestrzeń małego ekranu objawia się jako iluzoryczna i kompensacyjna i pozostanie taka aż do momentu, kiedy w punkcie kulminacyjnym – finale teleturnieju – w miejsce nagrody przyniesie bohaterce rozczarowanie.

Obok niekwestionowanej roli telewizji jako medium łączącego w filmie kontrastowe przestrzenie, płaszczyzną, na której najpełniej realizuje się heterotopiczność *Cudów*, jest czas. Jak pisał Foucault: „heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem”[8]. Przestrzeń tego rodzaju nazwał heterochronią, jako jej przykłady podając muzea (służące konserwacji „innego” czasu), jarmarki (wybrane przestrzenie celebracji, na których obowiązuje czas odświętny) i wczasowiska (miejsca zerwania z rutyną codzienności). Model heterochronii jest również wyraźny w filmie Rohrwacher. Wprowadzając motyw etruskiego dziedzictwa wpisanego w bagaż kulturowy współczesnej Toskanii, wokół którego zbudowana jest idea teleturnieju *Kraj cudów*, i splatając go z teraźniejszością losów rodziny Gelsominy, reżyserka nadaje filmowi i jego postaciom symboliczny wymiar. Rodzina ta pojawia się jak gdyby znikąd na początku filmu i równie tajemniczo znika w jego finale, co odczytać można jako nawiązanie do losów enigmatycznej etruskiej cywilizacji, co do istnienia i kresu której naukowcy wciąż nie są zgodni. Można pokusić się o stwierdzenie, iż poprzez obecność tych archetypicznych elementów wychowana na toskańskiej prowincji reżyserka oddaje hołd tradycjom, które nieuchronnie odchodzą w przeszłość – znikają tak, jak promowana (pozornie) przez *Kraj cudów* zamierzchła cywilizacja i jak rodzina Gelsominy, spychane na margines przez kryzys ekonomiczny z jednej strony i uniformizujące regulacje Unii Europejskiej z drugiej (trop globalizacyjny). To zespolenie płaszczyzn czasowych

[8] Ibidem, s. 123.

skutkuje w *Cudach* wrażeniem ponadczasowości, które polega właśnie na wpisaniu cyklu życia rodziny w ten dotyczący tradycji czy kultury; te dwa aspekty (historyczno-kulturowy i ekonomiczny) łączą się w filmie poprzez ukazanie ich pokrewnej dynamiki. Diegeza *Cudów* zbudowana jest na zasadzie heterochronii, wymykając się możliwości sprowadzenia do jednego, konkretnego momentu w czasie. Postaci Rohrwacher, pomimo pozornie silnego uwikłania w kontekst własnej teraźniejszości (problemy finansowe i konieczność modernizacji miodowni), po nadaniu przez telewizję miana dziedziców Etrusków dostają możliwość wyjścia poza swój czas i zanurzenia się w odświętnej „szopce" przeszłości.

Pojęcie heterotopii zyskuje jednak swoją najbardziej namacalną realizację w postaci groty – nazwanej na potrzeby programu romantycznym „Necropolis" – znajdującej się na pobliskiej wyspie. To tutaj rozegra się punkt kulminacyjny filmu – finał teleturnieju, do którego zakwalifikowało się kilka rodzin, w tym rodzina Gelsominy. Przestrzeń wyspy stanie się przestrzenią heterogeniczną, pełniącą szczególną, odświętną rolę w stosunku do przestrzeni lądu, identyfikowanego z codziennością uczestników, którzy na krótką chwilę staną się tym, czym chce ich widzieć medium: aktorami folkloru, dziedzicami etruskiej cywilizacji. Necropolis reprezentuje więc przestrzeń rytualną, iluzoryczną i ponadczasową, a zatem również heterochroniczną. Mieszkańcy przybywają na wyspę tak, jakby wkraczali jednocześnie w inny wymiar czasoprzestrzenny, ucharakteryzowani na antyczną modłę; staruszki, zachęcone do występu w programie ze względu na swoją telegeniczność, intonują pod okiem kamery tradycyjną, lokalną pieśń; Gelsomina prezentuje sztuczkę polegającą na uwalnianiu pszczoły z ust bez użądlenia; inne dziewczęta tańczą. Głowa każdej z rodzin ma za zadanie przedstawić w kilku zdaniach swoje zajęcie i udowodnić telewidzom oraz jurorom jego znaczenie dla dziedzictwa kulturowego regionu. Fakt, że program kręcony jest w grocie, dodatkowo zawęża pole spektaklu i wyznacza jego ścisłe granice. Spotykają się tu trzy niekompatybilne przestrzenie: trudna codzienność Gelso, jej rodziny oraz pozostałych rodzin, jarmarczność telewizyjnego *show*, które ignoruje takie treści, jak bieda i problemy społeczne regionu, eksponując wyłącznie jego telegeniczny aspekt i uprzedmiotawiając tym samym czynnik ludzki, oraz zamierzchły toskański folklor, reprezentowany przez przygotowany specjalnie na tę okazję ubiór i występy uczestników. Kiedy staruszki kończą śpiew, z ust jednego z jurorów konkursu pada żartobliwe pytanie, dlaczego kobiety nie znajdują się w muzeum razem z innymi eksponatami stanowiącymi świadectwo historyczne i obrazami sławnych artystów włoskich. Nieprzystawalność i absurdalność zestawienia tych trzech wymiarów życia podkreśla dodatkowo niezręczność reżyserii programu, sztuczność i wymuszony entuzjazm prowadzącej, wreszcie – groteskowa wypowiedź ojca Gelsominy, Wolfganga (Sam Louwyck), który zaprzepaszcza

szansę atrakcyjnej autoprezentacji i nieoczekiwanie zaczyna mówić o zbliżającym się końcu świata, dopóki gospodyni programu nie przerwie mu gwałtownie w pół zdania, przejmując mikrofon.

Ostatecznie w teleturnieju zwycięży rodzina, która najlepiej wypełni stojące przed nią zadanie, czyli podporządkuje się linii programu. Przemawiający w imieniu farmerskiego klanu mężczyzna zapewni, że pieniądze z wygranej przeznaczy na założenie agroturystyki, która umożliwi mu dalszą kultywację lokalnych tradycji i przyciągnięcie turystów, którzy będą mogli napawać się pięknem regionu. Przy tego rodzaju deklaracji niepokojący spektakl Gelsominy i zaadoptowanego przez rodzinę małego Martina, w którym dziewczyna wypuszcza z ust pszczołę, podczas gdy chłopiec akompaniuje jej swoim tajemniczym gwizdaniem, wypada co najmniej niepożądanie – chociaż jest dużo bardziej autentyczny niż gorączkowy populizm wypowiedzi poprzednika.

Ta niezgodność rejestrów zauważalna jest również na poziomie obrazu. Większość scen przedstawiających codzienność rodziny Gelsominy ma miejsce w świetle dnia, spektakularna przestrzeń Necropolis jest zaś „magiczną" domeną nocy, rządzącą się odmienną estetyką i tempem. Zerwanie z atmosferą idylli i święta oraz gwałtowna interwencja rzeczywistości nastąpi wraz z ucieczką Martina z groty, co sprowokuje atak wściekłości Wolfganga na Gelsominę i zburzy odświętny nastrój.

Kolejnym elementem, który w diegezie filmu odznacza się obcością, wprowadzając jeszcze jeden rodzaj heterogenicznej interwencji, jest pojawienie się wielbłąda, którego Wolfgang kupuje dla swojej najstarszej córki mniej więcej w połowie filmu, chcąc spełnić jej dziecięce marzenie. Kiedy mężczyzna wraca z miasta, wydawszy na ekscentryczny prezent całość wynagrodzenia otrzymanego z tytułu opieki nad małym Martinem, dowiaduje się, że Gelsomina bez jego zgody zgłosiła rodzinę do konkursu *Kraj cudów*. To sprzeniewierzenie się ojcowskiemu autorytetowi położy w oczach mężczyzny kres szczególnej więzi łączącej go z córką. Od tej chwili wielbłąd, którego nie tak łatwo się pozbyć, zajmujący stałe miejsce przed domem, stanie się dokuczliwym przypomnieniem zerwanego przymierza, symbolem dzieciństwa, które przechodzić zaczęło w autonomiczną dojrzałość, będąc jednocześnie, ze względu na swoją geograficzną obcość, komponentem egzotycznym i niekompatybilnym z przestrzenią gospodarstwa.

Równie kluczową składową, czyniącą z *Cudów* film przestrzeni heterogenicznej, jest lingwistyczna odmienność głównych bohaterów. Wielojęzyczność rodziny Gelso i kwestia pochodzenia jej członków burzą jednorodność przestrzeni w *Cudach* i przyczyniają się do potęgowania paradoksalnej obecności obcości w tradycji. Wolfgang i jego rodzina nie są bowiem rdzennymi mieszkańcami toskańskiej wioski – mężczyzna jest z pochodzenia Niemcem. Z żoną rozmawia niekiedy po francusku, do mieszkającej z rodziną Coco (Sabine Timoteo) zwraca się po niemiecku, przez resztę czasu postaci prowadzą dialog w języku włoskim.

Powoduje to kolejny rozdźwięk pomiędzy nietrafionym kontekstem czasoprzestrzennym, jaki narzuca im teleturniej, a stanem faktycznym. Trudno bowiem nazwać ten eklektyczny klan „obcych" dziedzicami Etrusków, jak chce tego włoska telewizja.

Rohrwaher powołuje zatem do życia bohaterów, których nie można jednoznacznie wpisać w żadną ze składowych przestrzeni, gdyż przynależą właśnie do hybrydycznej z natury heterotopii. Konsekwencją takiej kondycji jest finalne zniknięcie rodziny, które upodobni ją do klanu duchów, swoistego toskańskiego *genius loci*. Chociaż pod koniec filmu, po przegranej w teleturnieju, obserwujemy przygotowania do przeprowadzki, to ostateczny sposób wyprowadzenia Gelsominy i jej rodziny ze świata przedstawionego będzie mniej konwencjonalny i posłuży podkreśleniu ich obcości czy wręcz braku racji bytu. Kiedy Gelso wróci o świcie z samotnych poszukiwań Martina, zastanie resztę rodziny zwiniętą na wielkim łóżku polowym przed domem. Dziewczyna usiądzie obok i patrząc w przestrzeń, zacznie gwizdać tak, jak zwykł to robić Martin, prowokując krzyk młodszych sióstr: „duch!". Kamera przesunie się za jej spojrzeniem w stronę przywiązanego na podwórzu wielbłąda, a kiedy zawróci po swojej osi, łóżko będzie zupełnie puste, a głosy umilkną. Oko kamery przesunie się po obdrapanych ścianach domu, obrazie pustym i samotnym, na tle którego przechadza się tajemniczy, biały ptak. Nic nie wskazuje na to, że ktokolwiek kiedykolwiek tu mieszkał.

W tego rodzaju zabiegu narracyjnym – klamrze zniknięcia – można dopatrywać się komentarza na temat pustoty i hipokryzji postulatu kultywowania tradycji, gdy towarzyszy mu jednoczesne ich wyrugowanie: w tym przypadku za pośrednictwem modernizujących przepisów, które prowokują mieszkańców regionu do porzucenia długo hołubionych interesów. Wsparcia nie można spodziewać się ani od władz, które wobec tradycyjnego trybu życia działają destrukcyjnie, ani od mediów, które żerują na folklorystycznym obliczu biedy, po czym wycofują się tak szybko i niespodziewanie, jak się pojawiają. Niczym heterotopie, o których pisze Foucault, że „dają wrażenie czystego i prostego otwarcia, ale zazwyczaj skrywają osobliwe wykluczenia"[9], tak i tutaj przestrzeń wykreowanego na potrzeby teleturnieju, „gadżeciarskiego" Necropolis jest tak naprawdę przestrzenią wykluczenia, ponieważ rodzina Gelsominy nie znajduje w niej swojego miejsca. Heterotopie bowiem „mają za zadanie tworzyć przestrzeń iluzji, która odsłania całą realną przestrzeń, wszystkie miejsca, między które podzielone jest ludzkie życie, jako jeszcze bardziej złudne"[10]. Takie też wrażenie pozostawiają po sobie *Cuda* – mimo realistycznego obrazowania, jest to w gruncie rzeczy pobyt w przestrzeni heterotopicznej ułudy.

[9] Ibidem, s. 124.
[10] Ibidem.

ALICE ROHRWACHER'S *THE WONDERS* IN THE LIGHT OF MICHEL FOUCAULT'S THEORY OF HETEROTOPIA

Alice Rohrwacher's *The Wonders* (2014) can be seen as an illustration of the term of heterotopia, as coined by Michel Foucault in the 1960s. Thus, it constitutes, next to such films, as *Lost in Translation* (2003), *Taxi Teheran* (2014) or *Victoria* (2015), yet another proof that heterotopia is one of the most prominent ideas used in the contemporary cinema to represent postmodern space in a globalized world. Heterotopia in *The Wonders* concerns both the temporal level as well as the relation of reality to its media image.

KEYWORDS

heterotopia, Foucault, *The Wonders,* Rohrwacher, space

BIBLIOGRAFIA

1. Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2012.
2. Foucault M., *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6 (96).
3. *Heterotopia and the City: Public Space in a Post-Civil Society*, eds. M. Dehaene, L. De Cauter, Abingdon 2008.
4. Hetherington K., *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, London 1997.
5. *The Globalization of Space*, eds. M. Palladino, J. Miller, London 2015.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

PATRYK MIERNIK
(Uniwersytet Jagielloński)

PISARZ I FILOZOF: *BUDDENBROOKOWIE* JAKO WOLA I PRZEDSTAWIENIE

STRESZCZENIE

Dziewiętnaste stulecie umożliwiło szeroką percepcję filozofii w kręgach burżuazji. Z tej warstwy społecznej wywodzą się zestawieni w artykule myśliciele: Artur Schopenhauer oraz Tomasz Mann. Teza artykułu jest następująca: *Buddenbrokowie* stanowią literacką interpretację systemu filozoficznego zawartego w *Świecie jako woli i przedstawieniu*. Jak wykażę, dzieje rodu kupieckiego stanowią metaforę zarówno ewolucji świata przyrody, jak i rozwoju cywilizacji: poczynając od etapu najbardziej prymitywnych potrzeb, wieńcząc zaś ów rozwój szczytową sublimacją intelektualną oraz estetyczną. Ponadto wykażę, iż filozofia Schopenhauera w interpretacji Manna stanowi zapowiedź myśli egzystencjalnej.

SŁOWA KLUCZOWE

burżuazja, konformizm, kontemplacja, pragmatyzm, geniusz, wola

INFORMACJE O AUTORZE

Patryk Miernik
Pracownia Retoryki Logicznej
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: patryk.miernik@uj.edu.pl

WSTĘP

Wiek XIX stanowił zarówno dla filozofii, jak i stopniowo oddzielających się od niej nauk szczegółowych okres szczególnie intensywnego rozwoju. Postęp technologiczny oraz nowe środki komunikacji umożliwiły powstawanie i rozpowszechnianie niespotykanej dotąd liczby publikacji filozoficznych, przyczyniły się również do powstania czasopiśmiennictwa naukowego[1]. Wzrosła nie tylko liczba twórców tekstów filozoficznych, ale także ich odbiorców. Ogólna poprawa warunków życia sprzyjała zainteresowaniu mniej praktycznymi dziedzinami aktywności intelektualnej. Filozofia zyskała szansę wyjścia poza wąski krąg naukowców, intelektualistów i humanistycznie nastawionych przedstawicieli wyższych klas. Mogli się nią zainteresować między innymi przedstawiciele mieszczaństwa. Niniejszy tekst zamierzam poświęcić myśli dwóch reprezentantów tej warstwy: Artura Schopenhauera oraz Tomasza Manna. Zestawienie tez filozoficznych z literacką twórczością znamionuje inny charakterystyczny rys filozofii XIX wieku: daleko idące zbliżenie między tymi dwoma dziedzinami działalności intelektualnej.

FILOZOF I PISARZ

Biografia obu autorów, mimo ich blisko stuletniej różnicy wieku, wykazuje zaskakująco wiele cech wspólnych: obaj urodzili się w miastach hanzeatyckich, Schopenhauer w Gdańsku w 1788 roku[2], Mann w Lubece w 1875 roku[3]. Obaj pochodzili z zamożnych rodzin kupieckich, podobnie również odrzucili przeznaczoną im karierę, by poświęcić się pisarstwu, pierwszy filozoficznemu, drugi zaś literaturze. Główną jednakże racją do zestawienia myśli akurat tych dwóch humanistów jest wielki wpływ, jaki wywarł autor *Świata jako woli i przedstawienia* na twórcę *Buddenbrooków*. Tomasz Mann nie tylko nie ukrywał swojej fascynacji pesymistyczną filozofią Artura Schopenhauera, ale bezpośrednio odnosił się do niej w swoich dziełach[4]. W biografii pisarza znajdujemy następujący opis odkrycia przez niego gdańskiego filozofa:

> Jesienią [1899] roku zetknął się z filozofią Schopenhauera. Określał później to wydarzenie jako «potężne i niezapomniane przeżycie duchowe» i wyznawał, że pisma tego myśliciela, […] odegrały w jego życiu mniej więcej taką rolę, jaką w życiu

[1] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1981, s. 6.
[2] Idem, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1981, s. 219.
[3] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1982, t. 2, cz. 1, s. 142.
[4] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, tłum. E. Librowiczowa, Warszawa 2000, s. 348.

> «jego» Tomasza Buddenbrooka odegrał tom Schopenhauera, znaleziony w szufladzie stołu ogrodowego. «W tym uczuciu pełni i zachwytu […] niemałą rolę odegrała satysfakcja, jaką dawało mi potężne moralno-intelektualne zaprzeczenie i potępienie świata i życia zawarte w systemie filozoficznym, którego symfoniczna muzykalność poruszyła mnie do głębi». […] pisarz wyznał po wielu latach, że […] był wtedy «uczuciowo bardzo bliski samobójstwa». Jeśli przezwyciężył tego rodzaju pokusę, [to przez] możliwość skanalizowania destruktywnych sił wewnętrznych w […] swoje fikcyjne «alter ego», Tomasza Buddenbrooka[5].

Pragnę tutaj postawić tezę, iż właśnie powieść *Buddenbrookowie* stanowi transpozycję na literacki język prozy pesymistycznego systemu filozoficznego Artura Schopenhauera. Do takiego alegorycznego traktowania losów bohaterów Manna jako obrazu głębokiej, metafizycznej struktury świata nakłania sam autor w eseju poświęconym filozofii Schopenhauera, znajdującym się w tomie *Moje czasy*. Otóż stwierdza:

> Czymś, co ducha ludzkiego zachęca i uprawnia do nieustannego podejmowania takich prób, jest konieczna przesłanka, że również nasza, najwłaściwsza nam istota, to co w nas najgłębsze, musi zapuszczać korzenie w owej podwalinie świata, a wychodząc z tej przesłanki, zdołamy być może pozyskać pewne dane mówiące o wzajemnym związku świata zjawisk z prawdziwą istotą rzeczy[6].

Innymi słowy istota człowieka i istota świata mają wspólną podstawę, zatem poznawszy samego siebie, można poznać zasadę świata. Co więcej:

> Radość z metafizycznego systemu, zadowolenie, jakie gwarantuje duchowa organizacja świata w logicznie zamkniętej, harmonijnie spoczywającej w sobie budowli myślowej, zawsze ma charakter przede wszystkim estetyczny; wypływa z tych samych źródeł co […] satysfakcja, jaką darzy nas sztuka ustanawiająca ład, formująca, czyniąca gąszcz życia przejrzystym i jasnym[7].

Jak twierdzi Mann, fanfaronada filozofii dążącej do poznania transcendentalnego jest usprawiedliwiona przez artystyczną koncepcję świata, która dopuszcza oprócz racjonalności rozumu także

> […] element subiektywistyczny, element intuicji, uczuciowości, by nie powiedzieć: afektywności i namiętności […] królestwo afektów i namiętności jest wszak królestwem piękna; tajemniczym prawem, które wiąże uczucie z formą, które każe jej

---

[5] A. Rogalski, *Tomasz Mann. Dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Warszawa 1975, s. 36.

[6] T. Mann, *Moje czasy*, tłum. W. Kunicki, Poznań 2002, s. 332.

[7] Ibidem, s. 333.

> pragnąć, a nawet już w prapoczątkach z nią się utożsamia, ów obraz świata w swoim przedstawieniu, zainspirowany pasją, przeżywany i wycierpiany całym człowieczeństwem, nosił będzie wszystkie cechy piękna[8].

Zdaniem Manna to właśnie

> […] filozofię Artura Schopenhauera zawsze odbierano przede wszystkim w sposób artystyczny, a nawet jako filozofię sztuki par excellence […] dzieje się zatem tak, iż to przede wszystkim artyści i ludzie wtajemniczeni w sztukę okazują jej podziw, świadczą o niej, są jej entuzjastycznymi wyznawcami. Tołstoj nazwał Schopenhauera «najgenialniejszym z ludzi». Dla Richarda Wagnera […] była jego nauka «prawdziwym darem niebios» […] Nietzsche, który z większym jeszcze naciskiem […] pragnął wzajemnego zbliżenia sztuki i poznania, nauki i namiętności, jeszcze tragiczniej i upojniej widział wzajemne przenikanie prawdy i piękna, traktował go jak wielkiego nauczyciela i mistrza […] myślenie i nauczanie Nietzschego po «przezwyciężeniu» Schopenhauera było raczej kontynuacją i reinterpretacją […] obrazu świata niż rzeczywistym rozstaniem[9].

Powieść *Buddenbrookowie*, wydana w 1901 roku, przyniosła Mannowi literacką Nagrodę Nobla (1929). To dzieło wysoce autobiograficzne, miejscem akcji (co prawda nie wymienionym nigdy z nazwy) jest miasto narodzin samego Manna – Lubeka, ponadto w jednym z głównych wątków akcja przeniesiona zostaje do innego bliskiego mu miasta: Monachium, zaś tytułowa familia, podobnie jak rodzina pisarza, zajmuje się handlem zbożem. Wreszcie jedna z kluczowych postaci powieści nie tylko nosi to samo imię, co autor, ale również fascynuje się filozofią Schopenhauera.

MENTALNOŚĆ MIESZCZAŃSKA

Za punkt wyjścia mojej argumentacji chciałbym przyjąć naczelne hasło przeciętności, za które Schopenhauer uznaje: „Niechaj nikt spośród nas się nie wyróżnia”[10]. Punkt ten nie jest przypadkowy, stanowi on mianowicie fundament mentalności mieszczańskiej przedstawionej przez Manna. Owa umiejętność pozostania niezauważonym wydaje się pierwotnym wymogiem społeczności, któremu musi się podporządkować każda jednostka. „Wielka przewaga

[8] Ibidem, s. 334.

[9] Ibidem, s. 336.

[10] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2009, s. 319.

duchowa izoluje człowieka bardziej niż cokolwiek innego i sprawia, że przynajmniej po cichu jest znienawidzony”[11] i jest to bodaj najważniejsza lekcja, jakiej młodzi ludzie muszą się nauczyć już w najwcześniejszym okresie swojej szkolnej edukacji. „U kogo zauważono podniesiony kołnierz kurtki, tego natychmiast ciągnięto pod studnię. Kogo zaś spotkano na ulicy z laseczką, tego poddawano obelżywej i bolesnej karze w sali gimnastycznej…”[12]. Sprawdzianem z przyswojenia sobie tej lekcji jest zaskarbienie sobie szacunku ludzi. W jednej z finałowych scen swojej powieści Mann przedstawia metaforę społeczeństwa na przykładzie stosunków panujących w obrębie murów szkolnych. Podobnie jak wzorowy uczeń budzi zawiść i wrogość, tak i ów słaby budzi politowanie i wstręt. Miernikiem szacunku w owej społeczności nie są przymioty własne bohaterów, lecz czysto zewnętrzne względem nich powodzenie. W życiu, które to opiera się na mniejszym lub większym oszustwie, jak w innym miejscu powieści wyraża się czarna owca rodziny – Christian Buddenbrook – „wszyscy kupcy są oszustami”[13]. Decydujący okazuje się przypadkowy łut szczęścia. Od tego rodzaju gry pozorów nie ma ucieczki, zaś jakakolwiek czerpana z niej radość czy satysfakcja jest pozorna:

> […] że człowiek bawi się w podobnych wypadkach, jest to najczęściej tylko urojenie. Ale bierze się w tym udział, gdyż nie chciałoby się uchodzić wobec ludzi, a nawet wobec siebie samego za dziwaka. […] Inaczej bowiem człowiek wydaje się osamotniony i przygnębiony, co zmniejsza szacunek ludzki[14].

To, czy w danej sytuacji uczeń zostanie napiętnowany, czy też wywyższony, i to zarówno w oczach kolegów, jak i swoich własnych, zależy od tak przypadkowej okoliczności, jak to, czy jego oszustwo zostanie przez nauczyciela wykryte, czy też przeoczone. Stanowi to swoisty komentarz, tyleż alegoryczny, co ironiczny, do całych *Dziejów upadku rodziny*, w których na przykład potępienie w kręgach towarzyskich spada na dziedziczkę splendoru Buddenbrooków tylko dlatego, że z winy jej nieuczciwego męża musi dojść do rozwodu. Przedstawiwszy zatem fundamentalną kwestię ucieczki przed wyróżnianiem się, przejdę teraz do zasadniczej analizy upadku tytułowej familii w kontekście pesymistycznej myśli Schopenhauera.

---

[11] Ibidem, s. 322.
[12] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 382.
[13] Ibidem, s. 174.
[14] Idem, *Buddenbrookowie*, t. 1, tłum. E. Librowiczowa, Warszawa 2000, s. 187.

OGNIWA ŁAŃCUCHA

Głównym bohaterem powieści Manna jest rodzina, zaś cała treść utworu zostaje właściwie streszczona już w podtytule (*Dzieje upadku rodziny*). Stan początkowy, w jaki zostajemy przez narratora wprowadzeni, to okres rozkwitu potęgi Buddenbrooków. Niemal od pierwszych stron nacisk zostaje mocno położony na konieczność poświęcenia się poszczególnych jednostek oraz całych kolejnych pokoleń na rzecz większej chwały familii. Rodzi się więc pytanie, w imię czego ktokolwiek miałby się wyrzec własnego szczęścia. Dlaczego jednostka miałaby mieć na względzie szacunek ludzi nie tylko dla siebie, ale i dla potencjalnych potomków, co do których nie może mieć nawet pewności, że się ich kiedykolwiek doczeka lub co więcej, że w ogóle ich pozna? Poza tym sama egzystencja przysparza tak wielu cierpień i zawiedzionych nadziei, zaś „wysiłek, jakiego wymaga zachowanie życia własnego i potomstwa, wyczerpuje siły i czas osobników, i tylko na to z trudem one wystarczają, […] jeśli tu i ówdzie uchowa się jakaś nadwyżka sił, […] to dalece nie wystarcza, by można było uznać [ją] za cel całej tej krzątaniny w przyrodzie”[15]. Odpowiedź na tak postawione pytania o zaskakujące priorytety bohaterów Manna można odnaleźć u Schopenhauera: „życie większości […] upływa tylko na niezmordowanej pracy celem zapewnienia pożywienia i pomieszczenia potomstwu, które […] wchodzi w życie tylko po to, by zacząć tę pracę od początku”[16]. Próżno by zatem szukać celu takiej egzystencji. To nie coś przed jednostką pociąga do transgresji stanu obecnego, by pomnożyć posiadane dobra. Ta wola życia, „to dążenie pierwotne i bezwarunkowe, […] nie jest […] bynajmniej rezultatem jakiegoś obiektywnego poznania wartości życia, lecz jest od wszelkiego poznania niezależne, […] istot tych nic nie ciągnie z przodu, lecz pcha coś z tyłu”[17]. Dla lubeckiej rodziny kupieckiej jest to łańcuch pokoleń, poczucie bycia elementem czegoś większego, poczucie obowiązku względem przodków, z których każdy przyczynił się do obecnego powodzenia. Spełnienie obowiązku zapewnienia szczęścia familii stanowi wartość nadrzędną względem iluzorycznej własnej pomyślności:

> Nie dlatego przychodzimy na świat […], by dbać jedynie o to, co podług własnego, krótkowzrocznego sądu nazywamy szczęściem osobistym; nie jesteśmy oddzielnymi, niezależnymi, wyłącznie dla siebie żyjącymi istotami, lecz stanowimy niby ogniwa jednego łańcucha; nie istnielibyśmy, gdyby nie długi szereg tych, którzy nas poprzedzili i utorowali nam drogę postępując zgodnie z wypróbowaną i czcigodną tradycją[18].

[15] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2009, s. 507.

[16] Ibidem, s. 508.

[17] Ibidem.

[18] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 81.

Jest to obraz świata widziany oczami jednostek przeciętnych, które widzą zjawiska w relacji z innymi, nie dostrzegają zaś rzeczy samych w sobie, rozumianych po platońsku idei, do czego zdaniem Schopenhauera zdolne są tylko umysłowości genialne. Odwołując się do metafory urodzonego w Gdańsku filozofa, Buddenbrookowie przypominają zatem marionetki na scenie, pozornie stojące na własnych nogach, naprawdę zaś utrzymywane przez ślepą i bezrozumną wolę życia, która jeśli osłabnie, musi doprowadzić do niechybnego upadku[19]. Co jednak miałoby się przyczynić do owego upadku? Co miałoby spowodować utratę szczęścia, o którym Mann pisze: „że często zewnętrzne, widoczne i uchwytne oznaki i symbole szczęścia i wznoszenia się wzwyż zjawiają się dopiero wtedy, kiedy w istocie wszystko już zmierzcha […] są jak światło gwiazdy, o której nie wiemy, czy nie zaczyna gasnąć, czy już nie zgasła, wówczas gdy najjaśniej nam świeci…"[20]?

POCZĄTEK KOŃCA

Odpowiedź wydawać się może zaskakująca, pozostaje jednak w zgodzie zarówno z schopenhauerowskim modelem historii naturalnej, jak i z jego wizją stosunku jednostek genialnych do przeciętnych mas. Otóż upadek kupieckiej rodziny Buddenbrooków postępuje wraz z ich rozwojem intelektualnym, wraz z sublimacją ich dążeń i ambicji. Następujące po sobie etapy tego upadku są jasno wyznaczone przez kolejne głowy rodziny zarządzające domem handlowym „Jan Buddenbrook". Pierwotny złoty okres chwały i najgwałtowniejszego rozwoju przypada na czas sprawowania władzy przez dziadka – Jeana, kupca z krwi i kości, niewykazującego zainteresowań metafizycznych, pokpiwającego sobie również z religii. Następnie przychodzi czas ojca – Jana, okres umocnienia pozycji, ale również stagnacji i pierwszych kryzysów, okres człowieka głęboko wierzącego, poświęcającego się zatem schopenhauerowskiej metafizyce drugiego rodzaju[21] (czyli takiej, której uzasadnienie tkwi poza nią samą). Z kolei jego syn – Thomas, jakkolwiek to na czas jego przewodzenia rodzinie przypada okres jej największego splendoru, będącego już jednak blaskiem umierającej gwiazdy, zwraca swe zainteresowanie ku metafizyce pierwszego rodzaju: filozofii (której uzasadnienie tkwi w niej samej), i to *explicite* filozofii Artura Schopenhauera. Zwieńczenie upadku i ostatni akt sagi rodziny Buddenbrooków stanowi krótka historia jej ostatniego potomka – Hanno, wraz z którym sublimacja intelektualna zostaje wyniesiona na najwyższy poziom: przenosi on mianowicie

[19] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 1, op. cit. s. 517.
[20] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 233.
[21] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, op. cit., s. 233.

swoje fascynacje na sztukę, na muzykę (tak ważną w systemie samego Schopenhauera[22]). Można zatem pokusić się o tezę, iż powodzenie w życiu praktycznym (które to „życie było twarde, a życie handlowe było w swym bezwzględnym i pozbawionym sentymentu biegu jak gdyby odbiciem całego życia"[23]) jest dokładnym przeciwieństwem sublimacji intelektualnej, subtelnego umysłu geniusza, potrafiącego co prawda, bądź to poprzez religię, metafizykę, bądź też sztukę, dotrzeć do rzeczy samych w sobie, do platońskich idei, będącego jednak niemal zupełnie pozbawionym praktycznego nastawienia. Umysł taki charakteryzuje „zdecydowana przewaga poznania nad chceniem, […] poznanie bez żadnego odniesienia do chcenia, tj. poznanie czyste"[24]. Natomiast u osób przeciętnych, takich jak wcześniejsze generacje Buddenbrooków, poznanie „obdarza mądrością życiową i rozsądkiem, i tworzy naukę, przeto jednostki genialne obarczone są brakami, jakie pociąga za sobą zaniedbanie tego ostatniego sposobu poznania"[25]. Tę przedziwną zależność odwrotnej proporcjonalności widać szczególnie na przykładzie przepaści między Thomasem a Hanno Buddenbrookami, którą najlepiej można streścić, znów odwołując się do *Świata jako woli i przedstawienia*: „niechęć genialnych jednostek […] okazuje się przede wszystkim w odniesieniu do podstawy bytu jako niechęć do matematyki"[26]. Stopniowa sublimacja życia psychicznego pozwala ujrzeć świat z różnych perspektyw, przyczynia się to zatem do jego skomplikowania, zwiększony trud powoduje wzrost cierpienia, które to jako główna przyczyna filozofowania zwiększa także potrzeby metafizyczne.

SAGA RODU JAKO METAFORA EWOLUCJI

Metaforycznie rozwój potrzeb metafizycznych kolejnych pokoleń Buddenbrooków porównać można do schopenhauerowskiej wizji ewolucji świata przyrody – od najprostszych stworzeń, znajdujących się całkowicie w mocy ślepej woli, dla których świat jest przeto prosty, do najbardziej skomplikowanej istoty, jaką jest człowiek, dla którego również świat jawi się jako najbardziej skomplikowany i przynoszący najwięcej cierpień. „Im niżej stoi człowiek pod względem intelektualnym, tym mniej zagadkowe jest dla niego samo istnienie […] umysł jego dochował jeszcze całkiem wierności swemu pierwotnemu

[22] P. Miernik, *Wizja muzyki w jodze oraz u Schopenhauera*, [w:] *Kulturowe aspekty zmysłów*, red. S. Bednarska, D. Faber, Kraków 2013, s. 47.

[23] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 253.

[24] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 1, op. cit., s. 298.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem, s. 299.

powołaniu, by służył woli jako pośrednik motywów"[27]. Co więcej, wcześniejsze generacje Buddenbrooków, tak doskonale umiejące funkcjonować w świecie handlu, są całkowicie bierne pod względem samokształtowania. Mówiąc językiem Schopenhauera, wola w nich niemal nie dochodzi do samopoznania. Przyjmują oni bezkrytycznie to, kim są, jako konieczne następstwo łańcucha poprzednich pokoleń, z którego niepodobna się wyłamać podług własnej woli, nie przyjmują natomiast możliwości samodzielnego zdefiniowania swojej osoby. Dobrym przykładem jest tu główna dziedziczka rodziny Buddenbrooków, Tonia, której

> […] zmysł rodzinny, będący tak wybitną cechą jej charakteru, sprawiał, że pojęcie wolnej woli i swobodnego stanowienia o sobie było jej najzupełniej obce, że z fatalistyczną niemal obojętnością uznawała wszystkie swe cechy i właściwości, nie próbując nic w sobie zmienić ani poprawić. Była ona zresztą zupełnie nieświadomie przekonana, że każda właściwość, bez względu na swoją wartość, stanowi dziedzictwo, tradycję rodzinną, a więc jest tym samym czymś czcigodnym, zasługującym zawsze na respekt[28].

To z kolei w myśli Schopenhauera przybiera formę determinizmu, kiedy nasze działanie wyprowadzane jest z zaistniałych warunków oraz wychowania, jakie odebraliśmy.

Przyroda w drodze swojego stopniowego rozwoju „poprzez dwa ciągi istot pozbawionych rozumu [przyroda nieożywiona i rośliny], a potem […] zwierząt […] po raz pierwszy, gdy pojawił […] człowiek: […] dziwi się swym własnym dziejom i pyta, czym sama jest"[29]. W tym momencie człowiek uzmysławia sobie jako pierwsza z istot nieuchronny los, jaki go czeka: śmierć. Z tej konstatacji wypływa typowo ludzka potrzeba metafizyczna. Traktując dzieje rodu Buddenbrooków jako alegorię rozwoju świata przyrody lub też rozwoju cywilizacji, owa pojawiająca się potrzeba metafizyczna zostaje najpierw zaspokojona przez schopenhauerowską metafizykę drugiego rodzaju: religię. Podobnie starożytni Grecy najpierw tłumaczyli zjawiska za pomocą mitu – w okresie mythosu, dopiero potem przeszli do epoki logosu. Analogicznie w lubeckiej rodzinie kupieckiej, pierwsza głowa rodu zadająca sobie pytania metafizyczne w ich rozwiązaniu zwraca się ku religii. Konsul Jan Buddenbrook, „ze swą marzycielską miłością Boga i Zbawiciela, pierwszy ze swego rodu pielęgnował uczucia niecodzienne, nie mieszczańskie i bardziej zróżnicowane"[30]. Systemy tego typu stanowią odpowiedź „dla ogromnej większości ludzi, którzy nie są

[27] Idem, *Świat jako wola...*, t. 2, op. cit., s. 227.
[28] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 113.
[29] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, op. cit., s. 227.
[30] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 142.

zdolni do myślenia, lecz tylko do wiary, i nie przyjmują argumentów, lecz tylko wypowiedzi autorytatywne […] systemy te znane są […] pod nazwą religii”[31]. Metafizyka religijna wydaje się naturalną kontynuacją mentalności mieszczańskiej. Funkcjonuje ona mianowicie w identyczny sposób: jej niepodlegające dyskusji dogmaty zostają zaszczepione już w bardzo młodym wieku, później zaś, jak pisze Schopenhauer, spełniają rolę drugiego umysłu wrodzonego[32], wpływają na całokształt myślenia jednostki, z metapoziomu kształtują cały jej schemat pojęciowy. Z punktu widzenia jednostki, w której zaszczepiono te dogmaty, podważenie któregokolwiek z nich wydaje się sprzeczne z oczywistością.

UMYSŁ GENIUSZA

Bardziej subtelne umysłowości są w stanie dokonać symbolicznego przejścia ze sfery mythosu do logosu, odejść od dogmatycznych wyjaśnień, przyjmowanych wyłącznie na wiarę, by rozpocząć myślenie na własną rękę. Takiego przejścia dokonuje Thomas Buddenbrook: od nastawionego czysto utylitarystycznie życia kupieckiego, ponad dogmatycznym wyjaśnieniem religijnym, w stronę filozofii, metafizyki pierwszego rodzaju.

> Ścisła wiara, marzycielski chrystianizm Biblii, […] był mu zawsze obcy. Przeciwstawiał [mu] sceptycyzm swego dziadka; zbyt głęboki jednak, zbyt inteligentny i usposobiony za bardzo metafizycznie, by zadowolić się wygodną lekkomyślnością starego Jeana Buddenbrooka, ujął historycznie zagadnienia wieczności i nieśmiertelności, powiedziawszy sobie, że żył w swych przodkach i żyć będzie w potomkach. Odpowiadało to nie tylko jego zmysłowi rodzinnemu, […] lecz podtrzymywało, krzepiło go w jego działalności, ambicji, całym trybie życia[33].

Wiara w to, iż spuścizna żyć będzie w jego potomkach, tak jak w nim żyją jego przodkowie, z czasem przestała mu wystarczać jako zaspokojenie metafizycznych potrzeb. Po pierwsze, z uwagi na kruchość jedynego potomka, po drugie zaś, z powodu odkrycia jedności, wspólnej woli kierującej światem. Za Schopenhauerem spostrzega on, iż ciągłość istnienia podąża nie za indywidualną świadomością, komplikującą świat coraz to dalszymi podziałami na ja i nie ja, ale za nieuświadomioną, nieśmiertelną wolą[34]. Stąd dochodzi do następującej konstatacji: „Pragnąłem istnieć dalej w moim synu? W osobie jeszcze bardziej

[31] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, op. cit., s. 233.
[32] Ibidem, s. 234.
[33] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 347.
[34] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, op. cit., s. 700.

lękliwej, słabej, chwiejnej? Dziecinne, błędne szaleństwo! […] gdy umrę […] będę w tych wszystkich, którzy kiedykolwiek mówili Ja, mówili, mówią i mówić będą"[35]. Prawdą nawet dla opozycyjnych względem Schopenhauera materialistów jest to, że w każdym istotnym względzie więcej jest tego, co wspólne, niż istotowych różnic w kocie, który przed wiekami bawił się na tym samym podwórzu, oraz w tym, który bawi się tam obecnie. W powiązaniu z geniuszem, który dostrzega rzeczy same w sobie, a nie tylko zjawiska: „kot, który bawi się właśnie na podwórzu, jest tym samym kotem, który trzysta lat temu wyczyniał tam te same skoki […] znacznie większym wariactwem jest wierzyć, iż kot dzisiejszy jest na wskroś, zasadniczo innym kotem niż przed trzystu laty. […] biorąc tę niezgłębioną istotę w całości, tak jak istnieje obecnie, nie może ona w żaden sposób zostać unicestwiona"[36].

Wraz z sublimacją intelektualną podąża poszerzenie horyzontów. Oprócz samego faktu nieprzystosowania umysłu genialnego do wymogów życia praktycznego, taka jednostka, odczuwająca wzmożone potrzeby metafizyczne, postrzega rzeczywistość z wielu perspektyw. Thomas

> […] był wolny, wyzwolony zupełnie i pozbawiony wszelkich naturalnych i sztucznych granic i więzów. Mury jego miasta rodzinnego, w których zamknął się świadomie i dobrowolnie, otworzyły się i ukazały mu świat […]. Zwodnicze formy poznania przestrzeni, czasu, a także i historii, troska o sławę historyczną przyszłego bytu w osobie potomka, […] wszystko to uszło z jego ducha i nie przeszkadzało mu już pojmować wieczystej niezmienności. Nic się nie zaczynało, nic się nie urywało. Istniała jedynie nieskończona teraźniejszość oraz ta siła w nim, która tak […] kochała życie[37].

Owo wyzwolenie z nienaturalnych, wpojonych w młodości dogmatycznych podziałów i więzów nałożonych na swobodę myśli nie tylko znamionuje umysły genialne, ale również samo w sobie przyczynia się do jeszcze dalej posuniętego oderwania ich od spraw życia codziennego. Stąd ów brak zdecydowania tak charakterystyczny dla filozoficznie nastawionego senatora Buddenbrooka. Nie dotyczy on osób ograniczonych, dla których świat jawi się jako nieskomplikowany, gdyż widzą go tylko z jednej perspektywy. To ci inteligentni, biorąc pod uwagę wiele aspektów, popadają w niezdecydowanie, które nie jest wszak przejawem braków rozumu, lecz niedostatku odwagi. Z kolei ów brak odwagi znajduje się po stronie woli i jej wytrwałości. Kim innym jest więc geniusz, a kim innym wielki mąż stanu.

---

[35] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 350.

[36] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 2, op. cit., s. 680.

[37] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 351.

> Brak zdecydowania […] nie cechuje głów bardzo ograniczonych, gdyż słabość intelektu […] nie pozwala im odkryć tak rozmaitych właściwości przedmiotów i ich stosunków, […] Na odwrót […] u ludzi ze znacznym rozumem […] prowadzi to do pewnej strachliwości na każdym kroku, a przez to do niezdecydowania. Ta cecha nie świadczy zatem o braku rozumu, lecz o braku odwagi […] Szkodzi to zdecydowanie sile charakteru i w rezultacie zdolności do czynu. Dlatego postaciami historycznymi, które potrafią […] osiągać sukcesy na skalę światową, nie są właściwie bynajmniej wielkie duchy, wystarczają zaś do tego ludzie o znacznie mniejszych walorach duchowych, natomiast z wielką […] wytrwałością woli, jaka nie może naprawdę w ogóle istnieć przy wielkiej inteligencji, gdzie […] umysł hamuje wolę[38].

Ów przerost intelektualny jawi się zatem jako przyczyna i skutek ponadprzeciętnej umysłowości Thomasa Buddenbrooka. Jako przyczyna, gdyż jego potrzeby metafizycznie znacznie wykraczają poza wymogi umysłowości kupieckiej, zaś jako skutek dlatego, że w miarę kontynuowania przez niego rozważań spogląda na świat z coraz to nowych perspektyw, popadając w brak zdecydowania i wreszcie w niezdolność do czynu w najokrutniejszym ze światów – świecie handlu.

Ową niezdolność do czynu doprowadza do skrajności syn Thomasa, ostatni dziedzic rodu Buddenbrooków, Hanno. Pieczętuje on tym samym zapowiadany w podtytule dzieła upadek kupieckiej familii. Jak sam stwierdza: „pytają mnie dzień w dzień, czym chcę być. Nie wiem. Nie mogę nic odpowiedzieć. Nie mogę niczym być. Boję się życia […] ze mnie nic nie będzie. Nie umiem chcieć”[39]. Stan owego zaniechania chcenia, skrajnego zahamowania woli przez umysł, zbiega się w przypadku najmłodszej latorośli lubeckiej rodziny z jego zamiłowaniem do sztuki. Hanno umie osiągnąć spełnienie jedynie kontemplując muzykę, bądź to będąc jej odbiorcą, bądź też wykonawcą. Mówiąc językiem Schopenhauera: kiedy zewnętrzny powód bądź też nastrój wewnętrzny wydobywa go z bezkresnego nurtu pragnień woli[40]. Stąd również jego niechęć do przejęcia po ojcu rodzinnej schedy, tak charakterystyczna jak stosunek genialnych umysłów do matematyki, o czym była już mowa. Dramat i upadek Hanno, a wraz z nim całej jego rodziny, polega na tym, że owa pasja „oddalała chłopca od praktycznego życia, z pewnością nie dopomagała jego rozwojowi fizycznemu i absorbowała jego zdolności! Nie graniczyłoż niekiedy jego rozmarzenie z niepoczytalnością?”[41].

Zbliża się tym samym Tomasz Mann do zestawienia osób obdarzonych talentem artystycznym lub – w języku Schopenhauera – umysłów genialnych do

[38] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 1, op. cit., s.310.
[39] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 394.
[40] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 1, op. cit., s. 310.
[41] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 280.

jednostek obłąkanych. Podobnego porównania dokonuje również urodzony w Gdańsku filozof. Otóż przeciętny człowiek rozpatruje stosunki między rzeczami i jak już powiedziano, cechuje go pewna mądrość życiowa, roztropność. Geniusz natomiast nie będzie ani mądry, ani rozsądny, wręcz przeciwnie, a to dlatego, że targają nim uczucia, gwałtowne namiętności. Działanie takiej osoby nastawione jest na rozciągającą się w nieskończoność teraźniejszość, na uchwycenie jednego zjawiska samego w sobie, jednej idei, niepowiązanej relacjami z innymi zjawiskami. Schopenhauer posługuje się tu analogią do mędrców powracających do platońskiej jaskini[42], którzy nie będą już przywiązywać wagi do cieni na ścianie, zatem z punktu widzenia ludzi, którzy całe życie spędzili w owym uwięzieniu, poczynania tych osób wydawać się będą zupełnie niepraktyczne, obłąkańcze. Ponadto, jeśli człowiek jest ogarnięty przemożnym cierpieniem, jak na przykład ktoś ze zbyt głęboką potrzebą metafizyczną bądź niezrozumiany geniusz, „wówczas zatrwożona tym przyroda sięga po ostateczny środek ratunku […] ucieka przed bólem duchowym, przerastającym jego siły, w obłęd – tak jak odejmuje się członek dotknięty gangreną i zastępuje drewnianym"[43]. Wreszcie zauważyć należy sygnalizowany przez Schopenhauera przeskok między kontemplacją rzeczy samej w sobie przez zwykłych ludzi za pośrednictwem dzieła sztuki a geniuszem potrafiącym uchwycić same idee w świecie przedstawionym i zachować je za pomocą sztuki. Otóż już brat Thomasa Buddenbrooka manifestuje fascynacje sztuką, nie jest jednak w stanie jej tworzyć. Jest to możliwe, gdyż pewna ograniczona umiejętność uchwytywania pojedynczych rzeczy przysługuje także zwykłym ludziom, w przeciwnym razie nie umieliby rozkoszować się dziełami sztuki, a nie ma ludzi całkowicie niezdolnych do przeżyć estetycznych[44]. Tragiczność Christiana polega jednak na tym, że nie jest on również w stanie prowadzić żywota praktycznego, kupieckiego, stąd jego stopniowe osunięcie się w obłęd. Życie jego stanowi swego rodzaju ogniwo pośrednie między Thomasem a Hanno, ogniwo pośrednie między metafizyką a sztuką, między kontemplacją sztuki a kontemplacją rzeczy samych w sobie. Przewaga geniusza polega na tym, iż uchwytuje pojedynczą rzecz, ale ma na tyle rozwagi, żeby ją odtworzyć, podczas gdy zwykła osoba jest w stanie uchwycić pojedynczą rzecz tylko w dziele sztuki[45]. Zatem przyjemność estetyczna oglądu natury dla geniusza jest taka sama, a przynajmniej tego samego rodzaju, co przyjemność oglądu dzieła sztuki dla zwykłej osoby. Jest tutaj też wyraźnie widoczny związek między Christianem a Hanno, który można opisać, za Schopenhauerem, jako podobieństwo między obłąkanym a geniuszem:

[42] A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, t. 1, op. cit., s. 302.
[43] Ibidem, s. 306.
[44] Ibidem, s. 307.
[45] Ibidem.

> […] obłąkany prawidłowo poznaje poszczególne zjawiska […], lecz nie rozpoznaje związku, relacji i dlatego błądzi i mówi od rzeczy, to tu właśnie jest punkt, w którym styka się z genialną jednostką, gdyż i ona porzuca poznanie relacji, […] aby widzieć i szukać w rzeczach tylko ich idei, chwytać ich właściwą istotę[46].

ZAKOŃCZENIE I WIDMO EGZYSTENCJALIZMU

Przedstawiliśmy zatem drogi upadku kupieckiej rodziny Buddenbrooków, rozpoczynając od nastawionych czysto praktycznie kupców, których apogeum przypadło na rządy konsula Jeana, kiedy to potrzeby metafizyczne zaspokojone były prostym faktem biologicznej ciągłości klanu, poprzez fazę schopenhauerowskiej metafizyki drugiego rodzaju – religii (owe niemieszczańskie uczucia pielęgnował konsul Jan Buddenbrook), dalej zaś poprzez apogeum pozornej świetności, za czasów senatora Thomasa Buddenbrooka, błyszczącego jednakże blaskiem umierającej gwiazdy, którego subtelny umysł zaprowadził do lektury *Świata jako woli i przedstawienia*, zatem ku filozoficznemu zaspokojeniu potrzeb metafizycznych. Ów upadek ducha kupieckiego dokonał się w krótkim żywocie ostatniego potomka rodu, Hanno Buddenbroka, który poświęcił swe młodzieńcze fascynacje sztuce muzyki. Udowodniliśmy również, iż stopniowemu upadkowi rodziny pod względem kupieckim, materialnym, towarzyszy rozwój intelektualny oraz wzrost potrzeb duchowych, zaś działanie w imię dobrego imienia familii i dobrobytu przyszłych pokoleń przestaje wystarczać jako życiowa motywacja. Wypada jednak, konkludując, zadać pytanie, czy na bazie bądź to filozofii Artura Schopenhauera, bądź jej literackiej egzemplifikacji dokonanej przez Tomasza Manna można pokusić się o pewną ocenę moralną bohaterów powieści *Buddenbrokoowie. Dzieje upadku rodziny*, innymi słowy, czy można stworzyć jakiś normatywny model postępowania?

Jak zostało powiedziane, głównym kryterium oceny indywiduum w świecie kupców jest stopień jego wyróżniania się spośród pozostałych przedstawicieli społeczności. Jednakże gdy już komuś zdarzy się popaść w niełaskę z własnej winy lub – jak ironicznie pokazuje Mann – najczęściej właśnie w sposób nie zawiniony, to ocenie z etycznego punktu widzenia podlega wola delikwenta. Znalazłszy się już w tarapatach, należy przeto zepchnąć winę na słabość umysłu, jego chwilowe zaćmienie, bądź nawet na wrodzoną ograniczoność intelektualną, gdyż to za bycie złym człowiekiem, za szwankującą wolę zostanie się skazanym czy krytycznie ocenionym. Jak spostrzega Schopenhauer: „przed wszelkim sądem ziemskim zawsze wystarczy zepchnąć winę z woli na umysł, wykazując albo nieunikniony błąd, albo zaćmienie ducha; wtedy bowiem nie ma to

[46] Ibidem, s. 306.

większego znaczenia niż mimowolne potrącenie ręką lub nogą”[47]. Głupiec o dobrej woli (sercu) zasłuży co najwyżej na miano poczciwca. Natomiast w sytuacji przeciwnej intelektualista o niepoślednim umyśle, lecz kierujący się złą wolą, będzie nienawidzony, a ludzie będą się go lękać. Tak też dzieje się z bohaterami powieści *Buddenbrookowie*. Za przykład niech posłużą dwaj mężowie Toni, z uwagi na których przewiny dziedziczka rodziny zmuszona była po dwakroć się rozwodzić (wystawiając tym samym na szwank swoje dobre imię i status w towarzystwie). Po pierwsze zatem, bodaj największy czarny charakter powieści – Benedykt Grünlich, wyrachowany oszust o trzeźwym umyśle, który dla ratowania swej pozycji finansowej korzystnie się żeni, wyłudzając duży posag. Kiedy dochodzi do bankructwa, pierwszą linią jego obrony jest właśnie próba przesunięcia swej winy na brak umiejętności kupieckich. Do końca utworu pozostaje jednakże uznany za postać nikczemną, za złego człowieka, gdyż wychodzi na jaw, iż to nie jego umysł, lecz dobroć serca zawiniła. Z przeciwną sytuacją mamy do czynienia w przypadku drugiego małżonka Toni, Alojzego Permanedera, którego braki umysłowe okazują się główną przewiną. Z racji ujawnienia się jego dobrego serca doczekuje się on jako postać swoistej rehabilitacji: „Na swój sposób jest to jednak dobry człowiek”[48] i do końca pozostaje uznany właśnie za jednostkę poczciwą. Smutną zatem refleksją, harmonizującą z nieco mistyczną i pesymistyczną filozofią Schopenhauera, jest obraz, jaki roztacza przed nami Tomasz Mann. Otóż żyjemy w świecie, w którym pozbawieni możliwości wyboru, zostajemy wrzuceni gdzieś pośrodku dwóch skrajności: przeciętnego człowieka i umysłu genialnego. Możemy przeto być poczciwym głupcem, widzącym świat jednowymiarowo, czerpiącym radość ze swojej obrotności i praktycznych z niej pożytków, człowiekiem liczącym przychód, poczciwie dokładającym swoje ogniwo do przekraczającego go łańcucha tradycji, człowiekiem szczęśliwym w swej ograniczoności. Drugą skrajność stanowi egzystencja pogrążona w wiecznych rozterkach, w bojaźni i drżeniu (antycypując zbliżających się filozoficznych następców Thomasa Buddenbrooka, egzystencjalistów), żywot, w którym jako część jednorodnej przyrody, gnanej ślepą i tępą wolą, będziemy pozostawieni sami sobie, w którym dzięki walorom swojego umysłu dostrzegać będziemy świat wielowymiarowy, lecz w wiecznym niezdecydowaniu powstrzymywać nas będzie obawa przed konsekwencjami naszych czynów, z którymi będziemy musieli się uporać wyłącznie my sami. Zaiste zatem, zakrzyknąć można za Schopenhauerem: „Jakże straszna jest ta przyroda, do której należymy!”[49].

---

[47] Ibidem, s. 325.

[48] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 261.

[49] A. Schopenhauer, *Świat jako wola*..., t. 2, op. cit., s. 515.

A WRITER AND A PHILOSOPHER. *BUDDENBROOKS* AS WILL AND REPRESENTATION

The 19th century enabled wide perception of philosophy among the bourgeoisie. Descendents of that very social class are the two thinkers juxtaposed in the article: Arthur Schopenhauer and Thomas Mann. Thus, the thesis proposed in the article is that *Buddenbrooks* constitutes a literary interpretation of the philosophical system presented in *The World as Will and Representation*. It will be argued that the merchant family saga is a metaphor of both evolution of natural history and human civilization: departing from the most primal needs until the crowning of most sophisticated intellectual and aesthetical sublimation. Furthermore, it will be proved that Schopenhauer's philosophy in Mann's interpretation is a harbinger of existentialism.

KEYWORDS

bourgeoisie, conformity, contemplation, pragmatism, genius, will

BIBLIOGRAFIA

1. *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1982.
2. Januszkiewicz M., *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007.
3. Mann T., *Buddenbrookowie*, t. 1–2, tłum. E. Librowiczowa, Warszawa 2000.
4. Mann T., *Moje czasy*, tłum. W. Kunicki, Poznań 2002.
5. Miernik P., *Wizja muzyki w jodze oraz u Schopenhauera*, [w:] *Kulturowe aspekty zmysłów*, red. S. Bednarska, D. Faber, Kraków 2013.
6. *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992.
7. Rogalski A., *Tomasz Mann. Dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Warszawa 1975.
8. Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1–2, tłum. J. Garewicz, Warszawa 2009.
9. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1–3, Warszawa 1981.
10. *Teoria literatury*, red. R. Wellek, A. Warren, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976.
11. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.
12. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.
13. *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, eds. N. Bunnin, J. Yu, Oxford 2004.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

JUSTYNA WYSOCKA
(Uniwersytet Jagielloński)

LONDYŃSKA OFICYNA POETÓW I MALARZY (1949–2011)

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę omówienia działalności wydawniczej Krystyny i Czesława Bednarczyków, którzy po zakończeniu II wojny światowej osiedli w Wielkiej Brytanii i założyli emigracyjne wydawnictwo, Oficynę Poetów i Malarzy, oraz drukarnię, The Poets' and Painters' Press. Autorka stara się dowieść, że polskim wydawcom udało się stworzyć nie tylko niezależną, wielozadaniową instytucję życia literackiego, ale również emigracyjne środowisko kulturalne, zrzeszające artystów oraz pisarzy w Wielkiej Brytanii. Ponadto podkreśla ona trudność, jaką napotyka badacz, próbując sklasyfikować edytorskie przedsięwzięcie Bednarczyków.

SŁOWA KLUCZOWE

literatura emigracyjna, polski ruch wydawniczy na uchodźstwie, drukarnia emigracyjna, Poets' and Painters' Press, Oficyna Poetów i Malarzy, emigracja powojenna

INFORMACJE O AUTORCE

Justyna Wysocka
Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: juska.wysocka@gmail.com

Studia nad bogatym, udostępnionym właśnie badaczom, archiwum londyńskiej Oficyny Poetów i Malarzy rzucą z pewnością nowe światło na działalność tłoczni artystycznej oraz domu wydawniczego Krystyny i Czesława Bednarczyków[1]. To wyjątkowe przedsięwzięcie po części tylko wpisuje się we współczesne mu tendencje edytorskie, przede wszystkim wyróżnia się znacząco na tle powojennego polskiego życia kulturalnego w kraju i na emigracji. Niniejszy szkic stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, jak najtrafniej ująć charakter działalności Bednarczyków. W świetle wstępnych rozpoznań spuścizny londyńskiej oficyny niewystarczające i nieprecyzyjne okazały się bowiem robocze definicje, które formułowali autorzy dotychczasowych opracowań tego problemu. Jedną z przyczyn było usiłowanie opisania działalności za pomocą jednego fachowego określenia, co skutkowało porównaniami do anglosaskich modeli *small press* i *private press*. Natomiast powołana przez Bednarczyków do życia wielofunkcyjna instytucja wymyka się, jak się wydaje, wszelkim uogólniającym przyporządkowaniom. Była ona bowiem zarazem wydawnictwem, drukarnią, redakcją czasopisma literackiego, zajmowała się też dystrybucją książek oraz sprawowała literacki mecenat (istotna jest tu chronologia tych aspektów ich działalności i jej rozwój, o czym będzie jeszcze mowa). Podejmując i realizując myśl o skupieniu w swoich rękach niemal wszystkich faz produkcji książki, a z czasem także kwartalnika, Bednarczykowie zdołali zaznaczyć swoją wyjątkowość na tle innych oficyn oraz doprowadzić do powstania ośrodka wydawniczo-kulturalnego niełatwo poddającego się próbom kategoryzacji.

Historyk książki zajmujący się dziejami Oficyny Poetów i Malarzy musi zatem zmierzyć się nie tylko ze spuścizną samych Bednarczyków, ale też usystematyzować dotychczasowe wypowiedzi historycznoliterackie i edytorskie omawiające to zagadnienie. Pełniejsze spojrzenie na działalność londyńskiej Oficyny objąć musi bowiem zarówno dostępny dziś materiał źródłowy,

[1] Czesław Bednarczyk, ur. 20 lipca 1912 roku w Kamieńcu Podolskim, zm. 12 czerwca 1994 roku w Londynie, współzałożyciel londyńskiej Oficyny Poetów i Malarzy, drukarz, wydawca, autor kilkunastu tomików poetyckich, podpułkownik II Korpusu Wojska Polskiego, kawaler Orderu Virtuti Militari. Uczestniczył w walkach pod Monte Cassino oraz pod Bolonią. Swoją działalność edytorską, za którą został wyróżniony między innymi nagrodą Fundacji Alfreda Jurzykowskiego, opisał w książce *W podmostowej arkadzie. Wspomnienia drukarza i wydawcy londyńskiej oficyny* (Londyn 1988). / Krystyna Bednarczyk, ur. 12 kwietnia 1923 roku w Warszawie, zm. 29 kwietnia 2011 roku w Londynie, współtwórczyni londyńskiej Oficyny Poetów i Malarzy, wydawca, typograf, poetka, żołnierz AK. Odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Po śmierci męża samodzielnie kontynuowała wspólne przedsięwzięcie i kierowała Oficyną. Autorka utworów poetyckich wydanych w zbiorach pt. *Obmowy świtów* (Londyn 1978) oraz *Niedocałowane szczęście* (Londyn 2000). W latach 2005–2010 przewodniczyła Związkowi Pisarzy Polskich na Obczyźnie.

jak i aktualny stan badań. Dlatego też pierwsza część niniejszych rozważań poświęcona jest właśnie wypowiedziom badaczy analizujących działalność Bednarczyków i próbujących ją zdefiniować, druga natomiast będzie stanowić, w oparciu o ich dorobek, próbę dokonania wstępnych rozstrzygnięć.

DOTYCHCZASOWE BADANIA NAD OFICYNĄ

Najważniejszymi publikacjami poświęconymi Oficynie są przede wszystkim: dzieło o charakterze autobiograficznym napisane przez Czesława Bednarczyka pt. *W podmostowej arkadzie. Wspomnienia drukarza i wydawcy londyńskiej oficyny*[2], a także niezwykle istotna – i jako pierwsza ujmująca temat monograficznie – praca Marii Leskiej zatytułowana *Londyńska Oficyna Poetów i Malarzy Czesława i Krystyny Bednarczyków w latach 1949–1995*[3]. Jest to książka bezcenna dla naszej wiedzy o Oficynie, gdyż zawiera informacje dotychczas nigdzie niepublikowane, zebrane podczas rozmów autorki z Krystyną Bednarczyk. Za punkt wyjścia dalszych poszukiwań może służyć próba opracowania dziejów osiadłych poza krajem wydawców i drukarzy podjęta przez Andrzeja Kłossowskiego, który w studium pt. *Na obczyźnie. Ludzie polskiej książki*[4] zwięźle nakreślił sylwetkę Czesława Bednarczyka oraz dorobek Oficyny, a ponadto omówił działalność Bednarczyków w kontekście analogicznych inicjatyw wydawniczo-drukarskich. Badaczowi temu zawdzięczamy również wyczerpujące opracowania poświęcone polskim reprezentantom ruchu skupiającego p r i v a t e p r e s s e s, określane rodzimym mianem „oficyn osobistych", oraz s m a l l p r e s s e s – czyli małe prasy lub oficyny. Krótkie wspomnienie o założycielach Oficyny opublikował również toruński badacz Mirosław A. Supruniuk[5]. O Bednarczykach pamiętają też autorzy prac historycznoliterackich dotyczących literatury emigracyjnej, są to między innymi Maria Danilewicz-Zielińska[6], Janina Zabielska[7], Krzysztof Dybciak[8]. Na wyróżnienie zasługują ponadto ustalenia

[2] Cz. Bednarczyk, *W podmostowej arkadzie. Wspomnienia drukarza i wydawcy londyńskiej oficyny*, Londyn 2003.

[3] M. Leska, *Londyńska Oficyna Poetów i Malarzy Czesława i Krystyny Bednarczyków w latach 1949–1995*, Londyn 1998.

[4] A. Kłossowski, *Na obczyźnie. Ludzie polskiej książki*, Wrocław 1984.

[5] M. A. Supruniuk, *Dwoje drukarzy godnych ballady. Krystyna Bednarczyk (1923–2011)*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2011, z. 1–2 (14–15), s. 361–368.

[6] M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.

[7] J. Zabielska, *Instytucje i firmy wydawnicze – oficyny drukarskie*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, red. T. Terlecki, t. II, Londyn 1965.

[8] K. Dybciak, *Panorama literatury na obczyźnie*, Kraków 1990.

dokonane przez Ewę i Marka Pytaszów, którzy uczynili osiągnięcia drukarzy z podmostowej arkady tematem kilku swoich artykułów, jeden z nich tytułując *Bednarczykowie jako wydawcy (rekonesans)*[9].

W dwóch spośród wymienionych prac, u Kłossowskiego i Pytaszów, wyraźnie podkreślona została dynamika rozwoju działalności wydawniczo-drukarskiej Bednarczyków oraz odnotowany fakt przeobrażenia ich przedsięwzięcia, które przeszło drogę od „osobistej oficyny" – skromnego warsztatu drukarstwa artystycznego, do wielofunkcyjnej instytucji, by doprowadzić wreszcie do wyłonienia się żywego ośrodka kultury polskiej na emigracji. Warto więc, rozwijając myśl Kłossowskiego, przedstawiać w porządku chronologicznym wszystkie wcielenia Oficyny, która w czasach dla niej najpomyślniejszych zmieniła swój status na profesjonalną firmę łączącą w sobie wydawnictwo nakładowe, wydawnictwo usługowe oraz drukarnię.

CHRONOLOGIA DZIAŁALNOŚCI WYDAWNICZEJ BEDNARCZYKÓW

Należy podkreślić, że Bednarczykowie byli zarówno założycielami, jak i właścicielami niezależnego wydawnictwa zwanego Oficyną Poetów i Malarzy. Kierowali się oni określoną polityką wydawniczą oraz sprawnie zarządzali planem wydawniczym swojej firmy edytorskiej. Bednarczykowie stali się także twórcami drukarni – The Poets' and Painters' Press – plan ten samodzielnie wcielali w życie, ponadto bardzo często świadczyli różnorakie usługi, przyjmując zlecenia wydawców polskich i zagranicznych[10]. Ten dwoisty charakter ich pracy znalazł graficzne odzwierciedlenie w niektórych publikacjach Oficyny. Gdy otworzymy jedną z nich na stronie tytułowej, naszym oczom ukaże się słynny kolisty sygnet – dzisiaj uznalibyśmy go za logo wydawnicze – Bednarczyków, obok zaś, na stronie redakcyjnej, nierzadko spostrzeżemy równie znany rysunek Feliksa Topolskiego, wyobrażający Krystynę, zecera, pochylającą się nad prasą. Trzeba jednakże zwrócić uwagę na to, że Bednarczykowie zadebiutowali na rynku księgarskim w roli wydawców (i w takim też zresztą charakterze działalność swoją zakończyli). Druk pierwszych swoich publikacji – tomików poezji Jana Olechowskiego oraz Mariana Czuchnowskiego datowanych na lata kolejno 1950 i 1951 – zlecili profesjonalistom. Pomysł – a w gruncie rzeczy

[9] E. i M. Pytasz, *Bednarczykowie jako wydawcy (rekonesans)*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki i W. Wyskiel, Wrocław 1985 (Biblioteka Polonijna, t. 14).

[10] Choć, zdaniem Stanisława Frenkla, w Londynie uważano Bednarczyków za „niedostatecznie sztywnych w poglądach niepodległościowych". Za: W. Cieśla, *Książka to kruche narzędzie*, „Dziennik Polski", 5 II 1998, s. 4.

konieczność – założenia drukarni zrodził się z obserwacji, że koszty drukarskich zleceń są zbyt duże, więc posiadanie własnej tłoczni jest niezbędne, by zaistnieć w obiegu wydawniczym i z zajęcia tego się utrzymać. Bednarczykowie, którzy marzyli o pracy drukarza-artysty, zabrali się zatem do nauki, by poznać tajniki „czarnej sztuki", jak edytorzy chcą nazywać tradycyjne drukarstwo, i zorganizowali swój warsztat, zaczynając od zakupu maszyny o napędzie nożnym oraz dwóch zestawów używanych czcionek (Antykwa Półtawskiego). Pieniądze na ten cel zdobyli, podejmując się rozmaitych prac fizycznych. W 1991 roku, po niemal czterdziestu latach działalności, zamknięta została profesjonalnie już wyposażona drukarnia w podmostowej arkadzie, wydawnictwo zaś przeniosło się do domu Bednarczyków na Colindeep Lane. W nowej siedzibie Oficyna wciąż realizowała swoje plany wydawnicze, od tej pory jednak przestała funkcjonować jako drukarnia. Po śmierci Czesława Bednarczyka jego żona starała się dalej wydawać, a także samodzielnie i w niskich nakładach drukować książki, usiłując łączyć druk ręczny z cyfrowym.

Warto zatem przyjrzeć się z bliska pracy drukarskiej Bednarczyków, która nie tylko pozwalała pozyskać fundusze na bieżącą działalność wydawniczą, lecz także gwarantowała niezbędne środki na dalsze utrzymanie. Założyciele Oficyny wykonywali bowiem liczne prace zlecone. Jak piszą Ewa i Marek Pytaszowie:

> Rozróżniają [Bednarczykowie – przyp. J. W.] dwa rodzaje usług poligraficznych, po pierwsze – usługi tylko drukarskie, ograniczające się do składu i druku książek; po drugie – rozszerzony zakres usług, przez co należy rozumieć opracowanie redakcyjne, techniczne, korekty, druk oraz przyjęcie książki na skład[11].

Z usług The Poets' and Painters' Press ochoczo korzystali wydawcy, towarzystwa (Zrzeszenie Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie, Zarząd Główny Koła b. Żołnierzy Armii Krajowej, także zakony, np. Towarzystwo Jezusowe), instytucje polskie i zagraniczne (na przykład Polski Instytut Naukowy w Ameryce), w tym uniwersytet (McGill University), a oprócz tego autorzy publikujący dzieła własnym nakładem. Spływały zamówienia zarówno na druki okazjonalne i efemeralia w postaci biletów wizytowych, zaproszeń, katalogów, jak i na książki oraz czasopisma, na przykład „Kontynenty" (druk periodyku w latach 1961–1965). Wśród klientów tłoczni Bednarczyków znaleźli się między innymi Franciszka i Stefan Themersonowie z Gaberbocchus Press, księgarz i wydawca Józef Olechnowicz z księgarni „Orbis", Andrzej Stypułkowski, kierujący wydawnictwem Polonia Book Found, oraz Peter Russell, angielski wydawca dzieł Ezry Pounda i magazynu literackiego „Nine". Druki wykonane dla

[11] E. i M. Pytasz, op. cit., s. 191.

Russella zostały podpisane: Printed by Czesław Bednarczyk and Krystyna Bednarczyk and published by Peter Russell. Trzeba zaznaczyć, że na publikacjach przyjmowanych wyłącznie do druku oraz książkach słabszych, wydawanych na zlecenie, ze względów czysto komercyjnych właściciele londyńskiej oficyny nie umieścili swojego sygnetu. Jako przykład książki zleconej do druku posłużyć może *Mój wiek* Aleksandra Wata, publikacja wykonana na zlecenie Polonia Book Fund Ltd w 1977 roku, opatrzona jedynie adresem wydawniczym The Poets' and Painters' Press. Współpracę z drukarnią Bednarczyków utrzymywali ponadto Anglik Ralf Rumney, który zlecił druk tygodnika „Other Voices", William Cookson z firmy Agenda Editions oraz emigrant Albert Vajda, który powierzył Bednarczykom druk węgierskiego dwutygodnika satyrycznego. Niesztampowe akcydensy i książki wychodzące spod prasy Bednarczyków, wykonane w wielu przypadkach rękodzielniczo, cieszyły się wielkim uznaniem. Przykładem potwierdzającym autorytet Oficyny może być to, że kiedy William Cookson, szukając w latach sześćdziesiątych przyzwoitej londyńskiej drukarni, udał się po poradę do British Library, zarekomendowano mu Bednarczyków jako specjalistów od nietuzinkowych druków[12].

Krystyna Bednarczyk, w rozmowie streszczonej przez Marię Leską, miała powiedzieć, że „bez własnej drukarni [Oficyna] nie miałaby szansy być niezależną placówką wydawniczą, wolną i nie podlegającą żadnym manipulacjom politycznym"[13]. Nie sposób więc przecenić znaczenia, jakie miała dla działalności londyńskich typografów dynamicznie prowadzona przez nich tłocznia. Owoce jej pracy, wykonane na zlecenie liczne i rozproszone druki ulotne oraz książki i czasopisma, stanowią nie lada wyzwanie dla badacza, który zechce sporządzić możliwie kompletny wykaz pozycji należących do repertuaru zarobkowego drukarni Bednarczyków. Równie ważnym zadaniem będzie próba nakreślenia profilu tej formy działalności mistrzów „czarnej sztuki", to znaczy zbadania ogółu ich decyzji, wyborów dotyczących przyjętych lub odrzuconych zleceń, która to próba pozwoliłaby spojrzeć bardziej wnikliwie na całość przedsięwzięcia wydawniczo-drukarskiego Bednarczyków.

PRIVATE PRESS CZY SMALL PRESS?

Taki model działalności wydawniczej, jaki w pewnym stopniu był udziałem Bednarczyków – ale też, by wymienić tylko kilku spośród polskich twórców pięknej książki na obczyźnie, Samuela Tyszkiewicza, Stanisława Gliwy, Anatola Girsa – model, który zakłada, że twórca oficyny skupia w swoich rękach oba

[12] Zob. M. Leska, op. cit., s. 45.
[13] Ibidem, s. 55.

procesy produkcji książki, tj. drukowanie oraz wydawanie, w tradycji anglosaskiej jest znacznie bardziej rozpowszechniony. Doczekał się on w tamtejszym piśmiennictwie szczegółowego rozróżnienia na wspomniane już kategorie private press („oficyna osobista") oraz small press (mała prasa lub oficyna). Na rodzimym gruncie zaszczepił te pojęcia wspomniany wcześniej Andrzej Kłossowski i – za Stanisławem Gliwą – podał szczegółowe kryteria, które musi spełnić wydawca-drukarz, by znaleźć się w gronie private printers.

> Druk private press jest indywidualnym dziełem jednego człowieka, bez pomocy płatnych pracowników zawodowych, choć może korzystać z pomocy członka rodziny lub przyjaciela. Celem działalności prywatnego drukarza jest wykonanie dobrego, oryginalnego i pięknego druku czy książki, ale nie tłusty zarobek, jeśli nawet ta praca może być mniej lub więcej opłacalna. Druki prywatnych drukarzy są rękodziełami, winny więc być wykonane ręcznie, a tym samym w ograniczonym nakładzie. Warsztat nie może się mieścić w budynku handlowym [z szyldem], lecz w prywatnym mieszkaniu, przybudówce, garażu itp. Warsztat prywatny nie podlega rejestracji przemysłowej czy handlowej, ale obowiązuje go przedłożenie władzom dochodów podlegających opodatkowaniu[14].

Silniejszy niż private press okazał się spokrewniony ruch small press, do którego można zaliczyć wszystkich miłośników drukarstwa zainteresowanych tworzeniem pięknej książki, nierzadko w bibliofilskim wydaniu, nie wyłączając zawodowych drukarzy, których pobudki są zgoła komercyjne. Przynależność Oficyny Poetów i Malarzy do obu ruchów Kłossowski rozpatrzył pod kątem dynamicznego rozwoju jej działalności, przy czym miał on na uwadze dwa zastrzeżenia. Po pierwsze – ruchy private i small press nie posiadają obowiązujących, precyzyjnych definicji, nie dają się ująć w sztywne ramy. A to dlatego, że drukarzy wpisujących się zarówno w jeden, jak i w drugi ruch różnią tak niewymierne atrybuty, jak talent artystyczny i twórcze ambicje, a różnorodność ta stanowi o wyjątkowości obu modeli. Zdaje się jednak, że Stanisław Gliwa zdołał wyznaczyć dość rygorystyczne wyróżniki, którymi cechować się ma przedsięwzięcie zaliczane do private press. Można odnieść wrażenie, że powyższy zbiór wytycznych to bardziej skrupulatny opis działalności Stanisława Gliwy sporządzony przez niego samego niż oficjalna definicja private press. Drugie zastrzeżenie odnotował w swym artykule Kłossowski. Dotyczyło ono wątpliwości towarzyszącej rozstrzyganiu, które oficyny należą do kategorii private press, które już do small press, a które wreszcie nie spełniają wymogów żadnej z nich. I tak jak w pierwszych

[14] A. Kłossowski, *Polskie private i small presses na obczyźnie*, [w:] *Kultura skupisk polonijnych. Materiały z III sympozjum naukowego. Warszawa, 12 i 13 maja 1988 r.*, Warszawa 1993, s. 119.

latach, kiedy Oficynę tworzyły tylko dwie osoby – artyści książki, wydający rękodzieła przy pomocy prasy o napędzie nożnym, nierzadko w domowym zaciszu – praca Bednarczyków spełniała kryteria private press, tak później przeobraża się, według badacza, w small press. Dokonało się to za sprawą nabycia profesjonalnego wyposażenia warsztatu, zatrudnienia zawodowego linotypisty oraz zmiany charakteru działalności na bardziej komercyjny, a to zaowocowało licznymi zleceniami, o których była mowa wcześniej[15].

Należałoby się jednak zastanowić nad słusznością ustaleń poczynionych przez Kłossowskiego i odpowiedzieć na pytanie o zasadność poddania przedsięwzięcia Bednarczyków takiej klasyfikacji. Warto od razu zaznaczyć, że oni sami nie posługiwali się powyższymi terminami, opisując własną działalność. Z kolei Kłossowski niemal zawsze używał określeń private press i small press w odniesieniu do Oficyny, przyczyniając się tym samym, zapewne z rozmysłem, do nobilitacji dzieła wydawniczego drukarzy spod mostowej arkady, wszak wpisanie w poczet private printers podnosiło rangę każdego edytorskiego przedsięwzięcia[16]. Trudno sobie przecież wyobrazić rzetelne opracowanie dotyczące polskich oficyn artystycznych na obczyźnie, które wyróżniałoby zasługi Stanisława Gliwy, Franciszka Prochaski czy Themersonów, uznanych przez Kłossowskiego za private oraz small printers, a pominęłoby dorobek i znaczenie Oficyny Poetów i Malarzy. Stąd być może skłonność samego Kłossowskiego, ale również Ewy i Marka Pytaszów, do postrzegania Bednarczyków jako przedstawicieli omawianych ruchów[17]. Nie sposób zatem odmówić Kłossowskiemu racji, gdy podaje on cechy wspólne wybranych polskich oficyn na obczyźnie, zainspirowanych, jego zdaniem, tradycją anglosaską. Badacz trafnie stwierdził, że pojawienie się tego typu inicjatyw należy zawdzięczać bardziej osobistemu zaangażowaniu i pasji twórczej ich założycieli niż pragnieniu zaspokojenia artystycznych potrzeb społeczności. Niektórzy z nich poświęcali się swojej pracy bez reszty, również kosztem życia prywatnego, tak jak to było w przypadku Bednarczyków. Ponadto tłocznie te z reguły zachowywały polityczną niezależność i samodzielność finansową, które zdobywały, ofe-

[15] W drukarskiej i wydawniczej pracy Bednarczykom pomagał Zbigniew Brzozowski, brat Krystyny Bednarczyk, oraz, przez pewien czas, Jan Darowski. Ponadto, w podmostowej arkadzie terminowali adepci drukarstwa, których Bednarczykowie przyjmowali na praktyki.

[16] Zob. np. A. Kłossowski, *45 lat Oficyny Poetów i Malarzy z Londynu*, Szczecin 1996; idem, *Polskie private i small presses na obczyźnie*, op. cit.; idem, *Na obczyźnie. Ludzie polskiej książki*, op. cit.; idem, *Bibliofilstwo polskie za granicą. Wybrane zagadnienia teoretyczne. Organizacje bibliofilskie i oficyny artystyczne*, „Studia o książce" 1993, nr 19.

[17] Zob. E. i M. Pytasz, op. cit.

rując usługi wydawnicze oraz drukarskie. Przy czym wymowne zdaje się spostrzeżenie Andrzeja Kłossowskiego, który stwierdził, że

> […] gros polskich private i small presses na obczyźnie, zarówno prowadzonych na marginesie podstawowej pracy zawodowej bądź innych zatrudnień, jak i stanowiących jedyne źródło utrzymania swych twórców i właścicieli, opierało się lub opiera na słabych podstawach finansowych[18].

Poza tym badacz zauważył, że oficyny tego typu, niewielkie i kameralne, zgodnie z naturą rzeczy, istniały tak długo, jak długo żyli ich właściciele. Inną jeszcze właściwością łączącą te przedsięwzięcia było uznanie, jakim cieszyły się dzieła polskich artystów książki przede wszystkim w oczach cudzoziemców, a to dzięki dbałości o to, by – niezależnie od charakteru i przeznaczenia publikacji – szata edytorska wytworów opuszczających oficynę odznaczała się wysokim poziomem estetycznym. Częstokroć były brane za wzór do naśladowania w branży drukarskiej. Kłossowski zwrócił wreszcie uwagę na bierną postawę rodaków na obczyźnie, których, owszem, polskie tłocznie artystyczne napawały dumą, ale którzy nie użyczali wsparcia ich inicjatorom i pracownikom.

OFICYNA INNA NIŻ WSZYSTKIE

Wydaje się, że wszystkie te dość ogólnie zarysowane cechy świadczące o podobieństwie polskich private oraz small presses mogłyby posłużyć w pewnej mierze do charakterystyki działalności Oficyny noszącej znamiona obu omawianych ruchów. Nie wolno jednak przeoczyć różnic, które dowodzą odrębności przedsięwzięcia Bednarczyków i uniemożliwiają tym samym łatwy gest przyporządkowania. Kłossowski, owszem, dostrzegł *differentiam specificam* działalności Bednarczyków. Pomimo nieprzystawalności Oficyny do modeli anglosaskich badacz nie zrezygnował jednak z przypisywania jej cech zarówno private, jak i small press.

Źródeł odmienności Oficyny Poetów i Malarzy należy szukać już u początków jej istnienia. W pierwotnym zamyśle Bednarczyków miała ona być „spółdzielnią wydawniczą zrzeszającą poetów, prozaików i plastyków”[19], bractwem, kooperatywą, której członkowie odpowiadaliby za każdy etap produkcji książki. Bednarczykowie wyobrażali sobie Oficynę nie jako przedsięwzięcie rodzinne, dwuosobowe, ale raczej jako rodzaj towarzystwa czy konfraterni. Nie udało się, niestety, wcielić w życie tej utopijnej idei, która przetrwała jedynie

[18] A. Kłossowski, *Polskie private i small presses na obczyźnie*, op. cit., s. 129.
[19] Cz. Bednarczyk, *W podmostowej arkadzie...*, op. cit., s. 10.

w nazwie londyńskiego domu wydawniczego. Doznane rozczarowanie przekonało niedoświadczonych jeszcze wydawców do samodzielności i powołania dwuosobowego zespołu edytorskiego.

Mówiąc o okolicznościach powstania Oficyny, należy pamiętać o motywacji, z jaką Bednarczykowie, nie bacząc na brak kierunkowego wykształcenia, doświadczenia oraz pieniędzy, zabrali się do pracy w roli wydawców i drukarzy (w tym zecerów i metrampaży) na obczyźnie. Czesław Bednarczyk wyznał w swoich wspomnieniach, że już w dzieciństwie żywo zainteresował się czarną sztuką. Młodzieńcza ciekawość przetrwała, skłaniając przyszłego założyciela oficyny do podejmowania pierwszych edytorskich wyzwań, jakimi były redakcja i druk żołnierskiej gazety czy próby samodzielnego, ręcznego składu tomiku swoich wierszy. Trzeba wszak zachować w pamięci to, że tak Czesław, jak i Krystyna pisywali wiersze, przy czym w druku ukazało się dwanaście tomików Czesława, jego żony zaś tylko jeden. Bednarczykowi marzył się poza tym tradycyjny warsztat, gdzie artysta książki mógłby uprawiać rzemiosło drukarskie. Gdy wraz z żoną postanowili zająć się pracą wydawniczą tuż po osiedleniu w Wielkiej Brytanii, musieli nauczyć się wszystkiego od podstaw, wykorzystując dostępne podręczniki oraz obserwując mistrzów drukarstwa w ich warsztatach. Pragnęli oni pójść w ślady Stanisława Wyspiańskiego, Samuela Tyszkiewicza czy Anatola Girsa. Aby zapewnić sobie utrzymanie, Bednarczykowie imali się rozmaitych prac fizycznych, niezwiązanych z zawodem wydawcy ani drukarza. Cechowała ich wielka determinacja, ponieważ upatrywali w działalności na rzecz pięknej książki nie tylko sposób na życie i przetrwanie, ale również szansę, by wesprzeć polską kulturę na emigracji. Wiedzieli, że jest to zajęcie nierentowne, zwłaszcza gdy szło o wydawanie poezji. Dowodzić tego mogą słowa samego Czesława Bednarczyka, który, zdaje się, miał na myśli również swoją Oficynę, gdy pisał: „Całe szczęście, że istnieją jeszcze wydawcy, którzy wiedzą, że niektóre wydania przyniosą im straty, lecz wydają, mając przekonanie, że są to naprawdę dobre książki”[20]. Dziś wywołuje to zdumienie, ale, jak wyznała sama Krystyna Bednarczykowa, nawet kunsztowne wydania pisarzy tej rangi co Miłosz znajdowały zdecydowanie mniej nabywców, niż planowano[21]. Na uwagę zasługuje również to, że właścicielka Oficyny – w ramach swoiście pojmowanej polityki wydawniczej – hojną ręką i z niezwykłą regularnością rozdawała zarówno instytucjom (na przykład bibliotekom), jak i osobom prywatnym bezpłatne egzemplarze książek. Biblioteki były zawsze uwzględniane, tuż obok nazwisk recenzentów i redakcji czasopism, na listach dystrybucyjnych nowo wydanych książek. Można zatem powiedzieć, że Bednarczykowie byli wydawcami i drukarzami z powołania, którzy nie kierowali się wyłącznie pobudkami zarobkowymi. Warto jednak

[20] Ibidem, s. 137.

[21] Zob. M. Leska, op. cit., s. 48.

zastanowić się nad finansowymi podstawami istnienia Oficyny, zwłaszcza w najwcześniejszym okresie jej działalności. Wtedy właśnie niedoświadczeni właściciele postanowili odwołać się do mecenatu publicznego i rozpisać subskrypcję na publikacje nowo powstałego wydawnictwa. Środki uzyskane od prenumeratorów i darczyńców wraz ze składką samych założycieli miały stanowić fundusz wydawniczy Oficyny. Subskrybentów zgłosiło się o wiele mniej, niż mieli nadzieję pozyskać Bednarczykowie. Pieniędzy zebrali jednak wystarczająco dużo, by zadebiutować jako wydawcy, publikując tomik poetycki Jana Olechowskiego. Nie zrezygnowali z systemu subskrypcji, mimo że liczba prenumeratorów z roku na rok malała. Wybór takiej metody finansowania działalności, która uzależnia powodzenie przedsięwzięcia od członkostwa i wpłat czytelników, może świadczyć o odmienności inicjatywy londyńskiego duetu od omawianych przez Kłossowskiego oficyn. Należy jednak dodać, że nigdy nie było to ani jedyne, ani główne źródło, z którego Bednarczykowie czerpali środki na własną działalność.

Warto przyjrzeć się także kolejnemu etapowi rozwoju Oficyny, jaki zapoczątkowała decyzja o utworzeniu własnej drukarni, która zapadła już po wydaniu dwóch pierwszych tomów poetyckich. Omawiając to postanowienie, trzeba również podkreślić, że Bednarczykami nie powodowała jedynie chęć zarobku, ale przede wszystkim dążenie do spełnienia marzeń o własnym warsztacie oraz przeświadczenie, że posiadanie prywatnej drukarni jest nieodzowne w ich pracy wydawniczej, bo po prostu bardziej opłacalne niż zlecanie druku. Próba skupienia w swoich rękach obu tych procesów produkcji książki wiązała się, oczywiście, z oszczędnością. Dowodziła ponadto konsekwencji w realizacji drukarskiego ideału, jakim była książka rękodzielnicza wykonana przez artystę-rzemieślnika[22]. Pierwsza zakupiona maszyna o napędzie nożnym rzeczywiście wymagała obsługi manualnej, pozwalając na jednoczesne odbicie zaledwie dwóch stron. Dzięki nabytym nieco później dwóm kompletom czcionek z polskimi znakami adepci czarnej sztuki mogli samodzielnie – również ręcznie – składać swoje pierwsze książki. Warto pamiętać o tym, że najpierw Bednarczykowie, amatorzy, musieli się w sztuce drukarskiej wprawić. Najczęściej praktykowali w czasie wolnym, po całym dniu pracy. W 1951 roku, po przeprowadzce do londyńskiego Domu Pisarza, urządzili swój prowizoryczny warsztat w przykuchennym pomieszczeniu, które dzielili ze Stanisławem Gliwą. Kolejną pracownię – oraz zatrudnienie – znaleźli wszyscy troje w szpitalu Mabledon Park, który mieścił w swoich murach siedzibę drukarni założonej niegdyś przez Anatola Krakowieckiego. Warsztat ten miał służyć celom terapeutycznym. Pierwsze ręcznie wykonane przez Bednar-

[22] Ideał ten został opisany nieco później przez Bednarczyka w referacie pt. *Książka kruche narzędzie*, wygłoszonym na londyńskim Międzybibliotecznym Sympozjum III w 1983 roku, dołączonym w 1988 roku do zbioru jego wspomnień pt. *W podmostowej arkadzie.*

czyków książki, publikowane w niskich nakładach, nie były zszywane ani oprawiane z powodu braku pieniędzy. Skromne możliwości techniczne pokrzyżowały im wówczas plan wydania dwóch utworów Gombrowicza, który listownie zwrócił się do nich z propozycją publikacji. Gdy Bednarczykowie w 1953 roku nawiązali współpracę z angielskim wydawcą Peterem Russellem, o którym była tu już wcześniej mowa, przenieśli się do pobliskiej miejscowości Tunbridge Wells, gdzie – w zamian za druk na zlecenie Russella – otrzymali do dyspozycji mieszkanie, a pracownię urządzili w wynajętym garażu. Wtedy też postanowili rozbudować swój warsztat, zaopatrując się w maszynę o napędzie elektrycznym oraz gilotynę. Warto zwrócić uwagę na to, że praca dla Russela oznaczała rozszerzenie zakresu działalności Oficyny, która już po czterech latach od powstania przyjmowała zarobkowe zlecenia na redakcję, skład oraz druk. Angielski wydawca nie był ich jedynym ówczesnym klientem; z ich usług wydawniczych korzystał między innymi Polski Uniwersytet na Obczyźnie. Bednarczykowie nie pozwolili jednak, aby zamówienia pochłonęły ich całkowicie, znajdowali też czas na powiększanie własnego dorobku wydawniczego. W 1954 roku założyciele Oficyny zdecydowali się zakończyć współpracę z Russellem oraz wrócić do Londynu. Zamieszkali ponownie w Domu Pisarza, warsztat zaś przenieśli do wynajętej, zupełnie nieprzystosowanej do prowadzenia działalności wydawniczej i poligraficznej, podmostowej arkady, w której mieściła się przez niemal czterdzieści lat siedziba ich firmy, a jej adres widniał na każdej książce opublikowanej czy jedynie wydrukowanej przez małżeństwo typografów. Rychło okazało się, że koszty utrzymania w Londynie, wynajmu pomieszczenia do pracy oraz dojazdów przewyższały możliwości finansowe Bednarczyków. Wobec tego z rozmysłem określili profil swojej działalności, przewidując, że ich repertuar wydawniczy dzielić się będzie na flagowy, który można inaczej nazwać reprezentacyjnym, i zarobkowy, wynikający ze świadczenia usług redakcyjno-drukarskich. Przytoczone słowa Czesława Bednarczyka noszą w kontekście naszych rozważań znamiona zapisanego *post factum* manifestu:

> […] postanowiliśmy prowadzić Oficynę po drodze dwutorowej: od czasu do czasu wydawać książki wypieszczone, bibliofilskie, ręcznie składane i ręcznie odbijane, dalej eksperymentować, szukać nowych rozwiązań, głównie tak produkować książki, by przybliżać je do rąk i zainteresowań odbiorców.
> Drugi tor to książka popularna, ale dobrze, starannie wykonana, w większych nakładach i możliwie tańsza. Do tych prac potrzebna [jest] szybka maszyna o napędzie elektrycznym, najlepiej automatyczna i linotyp albo monotyp. O taki sprzęt powiększony warsztat będzie mógł przyjmować i wykonywać szybciej i więcej robót, a nawet drukować książki dla innych wydawców polskich i angielskich, towarzystw oraz instytucji[23].

[23] Cz. Bednarczyk, op. cit., s. 42.

Powodów tej decyzji należy szukać właśnie w ówczesnej sytuacji materialnej Bednarczyków, którzy nierzadko przecież, na potrzeby swojej działalności, zadłużali się czy to w banku, czy to u osób Oficynie życzliwych. Dzięki takim przemyślanym posunięciom handlowym, jak praca na zlecenie obcokrajowców, samodzielny kolportaż, druk akcydensów czy publikacje popularne, mogli oni gromadzić środki na tworzenie książki artystycznej i wyrafinowanej. Trafne decyzje o założeniu drukarni i działalności dwutorowej uczyniły Bednarczyków niemal samowystarczalnymi. Wspomnianą maszynę o napędzie elektrycznym udało się zdobyć londyńskim drukarzom już w 1955 roku. Moment ten można uznać za początek dynamicznych przeobrażeń, w wyniku których amatorska inicjatywa wydawniczo-drukarska przerodziła się w niebywałe przedsięwzięcie, odgrywające ważną rolę kulturotwórczą. Od tej pory Bednarczykowie w pełni poświęcili się działalności wydawczej i drukarskiej, którą uczynili swoim jedynym źródłem utrzymania. Dotychczasowy dorobek wydawniczy Oficyny liczył siedemnaście pozycji, głównie tomiki poezji, przy czym rachuba ta nie obejmuje druków na zamówienie Petera Russella i kierującego księgarnią Orbis Józefa Olechnowicza, *Chronicle* publikowanej wespół z Feliksem Topolskim ani innych, rozmaitych zleceń zarobkowych. Te wczesne, debiutanckie edycje Bednarczyków, które należy brać za najlepsze przykłady dobrego rzemiosła, stanowiły najdoskonalsze urzeczywistnienie ich artystycznych założeń, do których można zaliczyć dbałość o funkcjonalny aspekt wydawanych prac oraz dążenie do uznania poety i plastyka za równouprawnionych autorów książki. Ze względu na ręczny skład osiągały niskie nakłady, z wyjątkiem *Vade-mecum* Norwida opublikowanego w 1953 roku w zdumiewającym nakładzie tysiąca dwustu ręcznie wykonanych egzemplarzy[24]. Ten ostatni przykład dowodzi tego, że wysokie nakłady nie zniechęcały Bednarczyków do stosowania rękodzielniczych metod wytwarzania książek.

Andrzej Kłossowski uznał przenosiny do podmostowej pracowni za inaugurację kolejnego etapu, w którym Oficyna stała się przedsiębiorstwem komercyjnym[25]. Autor stwierdził, że Oficyna – już jako profesjonalna firma, którą w późniejszym artykule nazwie jednak instytucją[26] – „nie zapomniała

[24] Warto porównać nakład tej książki z nakładami innych tomów poetyckich publikowanych w Oficynie. Tak oto *Poezje wybrane* Jana Brzękowskiego z 1960 roku zostały wydane w nakładzie 650 egzemplarzy. Z kolei *Czterolistna koniczyna* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z 1980 roku została wydana w nakładzie 350 egzemplarzy. Poezję na ogół wydawano w mniejszych nakładach niż prozę. Nie przekraczały one zazwyczaj liczby pięciuset egzemplarzy, podczas gdy nakłady dzieł prozatorskich sięgały nawet dwóch tysięcy egzemplarzy (na przykład Peter Raina, *Stefan Kardynał Wyszyński Prymas Polski*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1986).

[25] Zob. A. Kłossowski, *45 lat Oficyny Poetów i Malarzy z Londynu*, op. cit., s. 8.

[26] Zob. ibidem, s. 13.

o swym rodowodzie i szczególnej trosce o poziom artystycznych wydawnictw”[27] (na marginesie należy dodać, że badacz miał rację, ponieważ Bednarczykowie zawsze wzbraniali się przed tanią książką i wydaniami kieszonkowymi, publikowanymi wyłącznie z myślą o zysku). Jednakże porównując plon wydawniczy zestawionych private i small presses, Kłossowski nie uwzględnił tej etapowości, która cechuje rozwój przedsięwzięcia Bednarczyków. W dołączonej do artykułu tabeli firma z podmostowej arkady, której dorobek wspomniany badacz obliczył – niesłusznie zresztą[28] – na około tysiąc tytułów, sąsiaduje zatem z Oficyną Stanisława Gliwy (38 tytułów) oraz Oficyną Franciszka Prochaski (6 tytułów). Już sama ta dysproporcja zdaje się podważać zasadność umieszczenia Oficyny Poetów i Malarzy w rejestrze polskich private i small presses na obczyźnie.

W podobny do Kłossowskiego sposób postrzegali drukarzy z podmostowej arkady Pytaszowie, którzy napisali o „zmianie statusu Oficyny z private press printing na wielofunkcyjne wydawnictwo o charakterze komercjalnym”[29]. Również Maria Leska, opowiadając o tym etapie w dziejach londyńskiej tłoczni, podkreśliła jego przełomowość i poświęciła mu osobny rozdział swej książki, zatytułowany *Rozwój Oficyny w latach 1954–1991*. Wydaje się zatem, że pojęcia private oraz small press – jeśli koniecznie chcieć ich użyć – mogłyby, owszem, opisać działalność Bednarczyków, ale tylko w odniesieniu do jej początków, czyli okresu od 1949 do 1954 roku. Jednakże mając na uwadze to zastrzeżenie, pożyteczność zastosowania tych kategorii, nawet po znacznym zawężeniu ram czasowych, można podać w wątpliwość, co próbowałam uczynić powyżej. Oficyna Poetów i Malarzy była bowiem przedsięwzięciem jedynym w swoim rodzaju, którego podobieństwa do omawianych anglosaskich modeli trudno jednak dowieść. To zaś skłania do powstrzymania się od wszelkich prób przyporządkowania Oficyny do jakiegokolwiek ruchu, nurtu, stowarzyszenia czy tendencji. Bednarczykowie, owszem, obrali za swoich mistrzów najwybitniejszych wydawców i typografów, chcąc wpisać się w najlepszą tradycję sztuki drukarskiej i nadać swojej tłoczni oraz wydawnictwu szlachetny rodowód. Od początku jednak dokładali starań, by nie podążać przetartymi ścieżkami, o czym świadczyć może chociażby chęć wcielenia w życie wyjątkowego pomysłu utworzenia artystyczno-literackiego zakonu, rękodzielniczego atelier. Przez te nowatorskie zabiegi należy ponadto rozumieć, po pierwsze, dążenie do wypracowania i nadania pięknej książce świeżej,

[27] Idem, *Polskie private i small presses na obczyźnie*, op. cit., s. 130.

[28] Na podstawie moich badań w Pracowni-Archiwum Oficyny Poetów i Malarzy, prowadzonych od 2012 roku, szacuję, że w latach 1950–2005 Bednarczykowie wydali nie więcej niż około 800 tytułów. Rachunek ten obejmuje również publikacje zlecone.

[29] E. i M. Pytasz, op. cit, s. 187.

funkcjonalnej formy i, po drugie, pragnienie, by uczynić poetę i grafika autonomicznymi, acz równouprawnionymi autorami dzieła, i po trzecie wreszcie, ambicję samodzielnego stworzenia ośrodka kulturalnego na obczyźnie, zapewniającego płaszczyznę porozumienia między pisarzami, artystami oraz czytelnikami emigracyjnymi i krajowymi.

INSTYTUCJA KULTURY

Należy zatem przyznać rację Kłossowskiemu, gdy dostrzega wspomniane powyżej trzy wcielenia Oficyny (tj. wydawnictwo nakładowe, wydawnictwo usługowe i drukarnia) oraz opatruje ją mianem instytucji, które oddaje prężność i rozmach przedsięwzięcia Bednarczyków. Nie można tego samego powiedzieć o terminach p r i v a t e i s m a l l p r e s s. Ich użycie w odniesieniu do Oficyny umniejsza, zdaje się, ważkość zmagań i osiągnięć jej twórców, których działalność nie mieściła się w definicji żadnego z anglosaskich ruchów ani tym bardziej pomiędzy nimi. Podkreślił więc Kłossowski, że „instytucja stworzona przez Bednarczyków, chociaż jest przede wszystkim wydawnictwem i drukarnią, stała się także ośrodkiem kultury polskiej nad Tamizą”[30]. Trzeba powiedzieć więcej i śmielej – ośrodkiem kultury w ogóle, nie tylko rodzimej, a to za sprawą – między innymi – współpracy z takimi uznanymi w Europie artystami, jak Feliks Topolski, Jan Lebenstein czy Franciszka Themerson, oraz licznych przekładów na język polski z literatury hiszpańskiej, szwedzkiej, amerykańskiej, francuskiej oraz poezji w języku hebrajskim, jidysz czy włoskim. Inne jeszcze, godne podziwu dokonanie miało miejsce na łamach kwartalnika „Oficyna Poetów”, gdzie czytelnicy zapoznawali się z twórczością poetycką i dramatyczną między innymi Węgier, Dominikany, Japonii. Za atut repertuaru wydawniczego londyńskiej oficyny uznać możemy jego rozpiętość, nonkonformizm, a także różnorodność postaw artystycznych oraz światopoglądowych autorów publikowanych książek, również gdy pomyślimy o polskim piśmiennictwie. Tak oto dorobek Bednarczyków obejmuje na przykład wspomniane *Vade-mecum* Norwida oraz jego *Pisma filozoficzne i polityczne*, pozycje twórców wywodzących się z ruchu Awangardy Krakowskiej (Jan Brzękowski, Marian Czuchnowski) oraz z kręgu „Kontynentów” (Adam Czerniawski, Jerzy Niemojowski, Bogdan Czaykowski) czy wreszcie dzieła Mariana Pankowskiego, Jerzego Stempowskiego i Stanisława Vincenza. Idea światopoglądowej otwartości i niezależności od programów czy grup literackich otrzymała najpełniejszą realizację na kartach założonego w 1966 roku kwartalnika „Oficyna

[30] A. Kłossowski, *45 lat Oficyny Poetów i Malarzy z Londynu*, op. cit., s. 13.

Poetów", który przez Witolda Wirpszę został nazwany „arką przymierza"[31]. Dowodzi tego równouprawnienie z jednej strony poezji autorów emigracyjnych i krajowych, z drugiej zaś twórczości w języku polskim i tej w językach obcych. Ponadto integralną częścią pisma uczynili Bednarczykowie wkładki poświęcone współczesnym sztukom plastycznym. Każdy z pięćdziesięciu siedmiu kunsztownie sporządzonych numerów zawierał wklejki lub rozkładówki z licznymi reprodukcjami obrazów, grafik i zdjęciami rzeźb czy artystycznej biżuterii. W zamyśle londyńskich drukarzy kwartalnik miał być pomostem rzuconym między krajem a emigracją, zgodnie z przekonaniem, że polska literatura jest jedna[32]. Bednarczykowie zamieszczali ponadto w czasopiśmie kronikę wydarzeń oraz listy czytelników krajowych i emigracyjnych do redakcji. Warto dodać, że „Oficyna Poetów" cieszyła się zainteresowaniem uczelni zagranicznych kształcących filologów słowiańskich. Zdaniem Marii Leskiej pismo literackie spod mostowej arkady „pozostaje do dzisiaj przykładem prywatnego mecenatu Bednarczyków"[33], których wkład w życie kulturalne porównała badaczka do roli, jaką odgrywali niegdyś Tadeusz Peiper, Jalu Kurek i Stanisław Czernik.

Innym sposobem sprawowania przez małżeństwo wydawców kulturalnego mecenatu okazały się autorskie wieczory literackie, organizowane co miesiąc w domu Bednarczyków. Wśród zaproszonych gości znaleźli się między innymi Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Kazimierz Wierzyński. Celowe wydaje się podkreślenie tego, że zarówno w swym prywatnym mieszkaniu na Colindeep Lane, jak i w podmostowej pracowni życzliwie i często przyjmowali Bednarczykowie gości (również z Polski), którzy zatrzymywali się u nich na nocleg, a nieco później, pod koniec lat sześćdziesiątych, również uczniów terminujących w drukarstwie. Spośród patronackich zasług londyńskich typografów wyróżnić należy dążenie do udostępnienia spuścizny poetyckiej Tadeusza Sułkowskiego, ponadto pośmiertne wydanie jego dwóch tomików z rysunkami Feliksa Topolskiego oraz ufundowanie Nagrody Literackiej im. Tadeusza Sułkowskiego. Środki finansowe pochodziły z oszczędności Bednarczyków. Do grona laureatów należeli między innymi Marian Czuchnowski, Adam Czerniawski, Wacław Iwaniuk, Jerzy Ficowski. Zorganizowano siedem edycji konkursu, pierwsza z nich odbyła się w 1962 roku[34]. Zastanawiając się nad pry-

[31] List Witolda Wirpszy do Czesława Bednarczyka z 1 kwietnia 1970 roku, sygn. 1140, Pracownia-Archiwum OPiM: „Pismo pańskie jest w końcu przecież jedyną arką przymierza, która funkcjonuje, służy po prostu polskiej poezji".

[32] Zob. Cz. Bednarczyk, op. cit., s. 121.

[33] M. Leska, op. cit., s. 70.

[34] Nagroda przyznawana była nieregularnie. W pierwotnym zamyśle edycje konkursu miały się odbywać co rok, a laureat mógł wybrać wypłatę pieniężną w wysokości 30 funtów lub publikację własnej książki w Oficynie Poetów i Malarzy. Zob. M. Leska, op. cit., s. 71.

watnym mecenatem Bednarczyków, należy powrócić do poruszonej powyżej kwestii ofiarowywania darmowych egzemplarzy książek. W materiałach archiwalnych Oficyny znajdują się liczne, zebrane przez Krystynę Bednarczykową, potwierdzenia odbioru rzeczonych darów, w dużej mierze wystawione przez biblioteki oraz instytucje kultury zarówno zagraniczne, jak i polskie. Właściciele londyńskiej tłoczni spełniali ponadto obowiązek przekazywania egzemplarza obowiązkowego brytyjskiej bibliotece narodowej, o czym świadczą zachowane w archiwum pokwitowania. Uzasadnienia tego szczodrego gestu należy doszukiwać się w wypowiedziach samej Krystyny Bednarczykowej. W jednym z wywiadów, poproszona o ocenę półwiecza spędzonego na emigracji, odpowiedziała ona tymi słowami: „Pozostawiliśmy i pozostawiamy coś dla przyszłych pokoleń, uratowaliśmy dużą część materiału zawsze traktowanego po macoszemu – poezji”[35]. Inną zaś rozmowę zwieńczyła ona stwierdzeniem, że Oficyna Poetów i Malarzy – dzięki swej ideologicznej niezależności i otwartości – jest „brudnopisem”[36], rozumianym zapewne jako rejestr wydarzeń literackich danego miejsca i czasu, pozostawionym dla przyszłych czytelników i badaczy. Nie możemy, wydaje się, takich decyzji tłumaczyć jedynie lękiem przed zapomnieniem.

W rezultacie tak pomyślanej działalności udało się Bednarczykom zgromadzić wokół siebie krąg stałych współpracowników, zleceniodawców i osób Oficynie życzliwych. Nie będzie przesadą nazwanie tego grona środowiskiem artystyczno-literackim, a samej Oficyny Poetów i Malarzy wielozadaniową instytucją kulturalną. Jednostronne postrzeganie Bednarczyków wyłącznie jako wydawców albo drukarzy, albo założycieli małej, osobistej oficyny to uproszczenie, które sprowadza ich przedsięwzięcie do wybranego tylko wymiaru ich pracy lub do jednego okresu w ich ponadpięćdziesięcioletniej działalności. Aby tego uniknąć, warto o Oficynie pomyśleć jako o edytorskim projekcie przekraczającym swoją skalą ramy jakiegokolwiek ruchu, do którego usiłowalibyśmy go przyporządkować. Podkreślenia wymaga wciąż to, że Bednarczykowie do końca pozostali artystami książki, o czym świadczyła ich skłonność do tradycyjnego rzemiosła i rękodzielnictwa, które pozwalały nadać każdej z książek osobisty charakter. I tak nawet publikacje drukowane w dużych nakładach posiadały na przykład ręcznie odbity sygnet Oficyny. Dlatego londyńskie wydawnictwo zasługuje raczej na miano nietypowej manufaktury niż typowego przedsiębiorstwa. Z powyższych rozważań wynika, że dotychczasowe ustalenia historyków literatury i edytorów poświęcone dziejom tłoczni z podmostowej

[35] K. Bednarczyk, *Niezmarnowany czas*, rozmowę przeprowadzili K. Dorosz SJ i P. Tański, „Przegląd Powszechny” 2003, nr 2, s. 180.

[36] K. i Cz. Bednarczykowie, *Opium*, rozmowę przeprowadził A. Ziembicki, „Nowe Książki” 1981, nr 10, s. 4.

arkady wciąż wzywają do dalszych uszczegółowień i rozstrzygnięć. Z pewnością przyczynią się do nich prowadzone w Pracowni-Archiwum Oficyny Poetów i Malarzy badania nad spuścizną archiwalną twórców londyńskiego domu wydawniczego, przekazaną Uniwersytetowi Jagiellońskiemu na mocy zapisu testamentowego Krystyny Bednarczykowej.

OFICYNA POETÓW I MALARZY FROM LONDON (1949–2011)

The following paper is an attempt to describe the publishing activity and strategy of Krystyna and Czesław Bednarczyk. They settled down in Great Britain after World War II and founded an émigré publishing house called Oficyna Poetów i Malarzy and a printing company, The Poets' and Painters' Press. The author tries to prove that the publishers managed to create not only the independent, multifunctional institution of Polish literary life but also one of the most prominent cultural centres in the Polish immigrant community which gathered artists and writers. Moreover, she emphasises the difficulties in the classification of their editorial undertaking.

KEYWORDS

Polish exile literature, Polish book publishers in exile, émigré printing company, Poets' and Painters' Press, Oficyna Poetów i Malarzy, Polish political diaspora

BIBLIOGRAFIA

1. Bednarczyk Cz., *W podmostowej arkadzie. Wspomnienia drukarza i wydawcy londyńskiej oficyny*, Londyn 2003.
2. Bednarczyk K., *Niezmarnowany czas*, rozmowę przepr. K. Dorosz SJ i P. Tański, „Przegląd Powszechny" 2003, nr 2.
3. Bednarczykowie K. i Cz., *Opium*, rozmowę przepr. A. Ziembicki, „Nowe Książki" 1981, nr 10.
4. Bednarczykowie K. i Cz., *W arkadzie mostu Waterloo*, rozmowę przepr. B. Lovell, „Przekrój", 3 czerwca 1990, nr 2345.
5. Cieśla W., *Książka to kruche narzędzie*, „Dziennik Polski", 5 II 1998.
6. Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.
7. Dybciak K., *Panorama literatury na obczyźnie*, Kraków 1990.
8. Kłossowski A., *Polskie private i small presses na obczyźnie*, [w:] *Kultura skupisk polonijnych. Materiały z III sympozjum naukowego. Warszawa, 12 i 13 maja 1988 r.*, Warszawa 1993.
9. Kłossowski A., *45 lat Oficyny Poetów i Malarzy z Londynu*, Szczecin 1996.
10. Kłossowski A., *Bibliofilstwo polskie za granicą. Wybrane zagadnienia teoretyczne. Organizacje bibliofilskie i oficyny artystyczne*, „Studia o Książce" 1993, nr 19.

11. Kłossowski A., *Na obczyźnie. Ludzie polskiej książki*, Wrocław 1984.
12. Leska M., *Londyńska Oficyna Poetów i Malarzy Czesława i Krystyny Bednarczyków w latach 1949–1995*, Londyn 1998.
13. *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, red. T. Terlecki, t. I i II, Londyn 1965.
14. Pytasz E. i M., *Bednarczykowie jako wydawcy (rekonesans)*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław 1985 (Biblioteka Polonijna, t. 14).
15. Riss B., *„Utrzymanie się przy polskości"*, „Kultura i Życie", 15 czerwca 1990, nr 12, dod. do „Życia Warszawy" 1990, nr 137.
16. Supruniuk M. A., *Dwoje drukarzy godnych ballady. Krystyna Bednarczyk (1923–2011)*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2011, z. 1–2 (14–15), s. 361–368.
17. Supruniuk M. A., *Para drukarzy godnych ballady*, [w:] *Oficyna Poetów i Malarzy 1949–1991*, Toruń 1992.
18. Zabielska J., *Instytucje i firmy wydawnicze – oficyny drukarskie*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, red. T. Terlecki, t. II, Londyn 1965.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

WOJCIECH FATUŁA
(Uniwersytet Jagielloński)

„НОВОЯЗ": ОБ ИСТОЧНИКАХ ОРУЭЛЛОВСКОГО КАНОНА

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł jest poświęcony wyjaśnieniu jednej z głównych zagadek najsłynniejszej powieści George'a Orwella pt. *Rok 1984* – ustaleniu źródeł, na których wzorował się pisarz przy stworzeniu obrazu futurystycznego państwa totalitarnego, a szczególnie używanego tam języka – *newspeak'a*. Próba wskazania prototypu orwellowskiego *newspeak'a* doprowadziła do wyłonienia szeregu hipotez, określających podłoże przedstawionej w utworze wizji kraju zawładniętego ideologią. Analizie zostały poddane poglądy zakładające, iż fabuła *Roku 1984* jest wynikiem zasłyszanych przez pisarza opowiadań o sowieckiej rzeczywistości, a także własnych obserwacji działania mechanizmu propagandy we frankistowskiej Hiszpanii. Jednak za najbardziej prawdopodobny pierwowzór języka Oceanii w tym artykule uważa się *The System of Basic English* – mowę stworzoną przez służby Wielkiej Brytanii w celu „prania mózgów". „Basic English" aktywnie był wykorzystywany w pracy BBC w czasie II wojny światowej, właśnie wtedy w tej rozgłośni radiowej na stanowisku spikera był zatrudniony George Orwell.

SŁOWA KLUCZOWE

Rok 1984, nowomowa, język ustroju totalitarnego, propaganda, ZSRR, BBC

INFORMACJE O AUTORZE

Wojciech Fatuła
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: wojtekfatula@o2.pl

В истории мировой литературы утопические или антиутопические произведения всегда служили одной из форм осознания и оценки образа будущего. При этом писателям-утопистам нередко удавалось выступать в роли провидцев, верно предугадывающих развитие событий. Достаточно вспомнить антиутопию *Мы* Е. Замятина, посвященную обществу, подверженному жесткому контролю со стороны власти. Автор в своих размышлениях очень точно предвидел будущее мира, управляемого государственной идеологией. Замыслом правящих Единого Государства являлось превращение граждан в роботов, лишенных чувств, фантазий, даже имен и фамилий, заменяемых номерами. Неспроста Е. Замятин оказался под обстрелом критики со стороны постреволюционных литературоведов, видящих в романе намеки на советскую власть.

В этом ряду провидческих антиутопических сочинений, конечно же, может быть помещен и роман Джорджа Оруэлла под заглавием *1984*.

Это произведение, показавшее одну из нежелательных перспектив государственного развития, как известно, вышло в свет в 1948 году. Этот факт оказывается довольно значимым, так как свежие трагические впечатления и переживания, вызванные Второй мировой войной, усилили интерес к моделям развития человеческого общества в будущем. Книга завоевала весь литературный мир. В США произведение признали *американским бестселлером месяца*. Говорили, что читатели после ее прочтения не могли спать и еще раз перечитывали роман[1]. Причиной успеха романа явилась способность автора увидеть в тоталитаризме огромную опасность для общества. Может быть, именно поэтому читателей потрясло видение приближающегося конца цивилизации, а книгу начали понимать как предостережение перед чрезмерной жаждой власти.

Как известно, Дж. Оруэлл в своем произведении представил механизм существования вымышленной тоталитарной страны – мира, в котором правит Старший Брат и связанная с ним партия *Ангсоц*. Уже в самом начале произведения можем убедиться, что с мнением общества здесь никто не считается, если, конечно, вообще можно говорить о праве иметь свои взгляды. Жителям Океании не надо думать, их нужды обеспечивает государство. Важную роль в поддержке режима занимает специально перенаправленный язык – newspeak – главное средство, благодаря которому правящие могут навязывать обществу свое мировоззрение. Основные правила этого языка Джордж Оруэлл изложил в Приложении к своему роману.

Как можем узнать из этой части произведения, newspeak – это единственный язык в мире, количество слов которого ежедневно сокращается. Как говорит приятель главного героя романа филолог Сайм: „Мы уничтожаем

[1] D. J. Taylor, *Orwell 1903–1950*, Warszawa 2007, c. 497.

слова – десятками, сотнями ежедневно. Если угодно, оставляем от языка скелет"[2]. Минимализация словарного состава – это путь лишения людей возможности выражения своих мыслей. Ведь при отсутствии слов говорящий не сможет передать то, о чем думает. А без языка и свободы мышления человек становится пешкой, марионеткой, которой легко управлять. Newspeak характеризуется кроме того разделением лексики на три словаря, устранением ненужных, по мнению власти, оттенков слов, упрощением грамматики, наличием множества аббревиатур и сложносокращенных слов.

Как видим, Оруэлл осмыслил тоталитарный язык не только как социолог, но и как лингвист. Представил систему, отображающую языковой строй на разных его уровнях – от лексики до грамматики и синтаксиса. Естественно возникают вопросы: Откуда у британского писателя знания, которым мог бы позавидовать профессиональный языковед? Что дало возможность автору художественного текста заглянуть в языковое будущее?

Поиску ответов на эти вопросы и будет посвящен настоящий доклад. Речь пойдет также о выяснении источников оруэлловской фантазии. Проблематика эта вызывает много споров и комментариев.

Необходимость интерпретации представленного в романе мира вызвала появление ряда суждений, авторы которых пытались назвать основы писательского предвидения, выяснить, откуда взялось у Оруэлла такое точное представление о тоталитарной стране и обслуживающем ее пропагандистском языке.

Каждая из гипотез вносит что-то новое, проливает свет на возможные объяснения феномена и самого автора, и его бессмертного произведения.

Наиболее часто фабула *1984* сопоставляется с историей Советского Союза[3], единственной ко времени написания романа стране, накопившей многолетний практический опыт построения классического тоталитарного общества. Жизнь в Океании оказывается настолько приближена к бытности в СССР, что нельзя отделаться от мысли, будто Оруэлл был в Советской России и именно здесь находится прототип описываемого им строя. Однако эта догадка не получает фактического подтверждения. Согласно мнению Б. Зборского, Джордж ни разу не посещал Страну Советов, более того, нет никаких известий, которые подтверждали бы его интерес к жизни в СССР[4]. Сошлемся также на слова А.М. Зверева, филолога и переводчика, специалиста

---

[2] Дж. Оруэлл, *1984*, Москва 1989, с. 20–21.

[3] См.: Б. Львофф, *Журналистика сталинской поры. Гиперинфляция слова*. Опубликовано на сайте: http://www.proza.ru/2008/05/22/114.

[4] См.: *George Orwell – antykomunistyczny socjalista*. Опубликовано на сайте: http://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1029016,George-Orwell-antykomunistyczny-socjalista

по американской литературе, который утверждает, что: „Оруэлл никогда не был в СССР и должен был полагаться только на чужие свидетельства, чаще всего лишенные необходимой объективности, да на собственный аналитический дар”[5].

Упомянутые в цитате „чужие свидетельства” о Стране Советов парадоксальным образом восходят у писателя к польскому посредничеству. О польском „следе” в постижении опыта СССР дает возможность говорить материал радиопередачи под заглавием *George Orwell – antykomunistyczny socjalista*, транслированной на польском радио в рамках цикла „Необыкновенные биографии”. Его авторы, в частности, Бартломей Зборски, полагают, что писатель узнал правду о СССР от Юзефа Чапского (майора Войска Польского, попавшего в плен Красной Армии)[6] и польских эмигрантов, с которыми часто общался. Оруэлл и Чапский познакомились в начале 1945 года, потом неоднократно встречались. Более подробная информация об этих контактах приводится в обширной биографии Оруэлла, написанной Д.Й.Тайлором, перевод которой на польский сделал именно Б. Зборски. В комментарии к книге переводчик пишет, что Джордж пользовался знаниями Чапского о Совдепии. Будто бы, когда *Скотный двор* был окончен, Оруэлл после разговора с Чапским внес в текст правку[7]. Поляк заметил, что от поражения СССР в войне с Третьим Рейхом страну спас „незаурядный характер Сталина”, потому что когда немцы были уже вблизи Москвы, вождь остался в столице. В связи с услышанным Оруэлл поправил предложение, которое прежде звучало так: „Голуби закружили в воздухе, а все животные, **не исключая** Наполеона, упали на животы, притискивая морды к земле”. В новой версии слова *не исключая* были заменены *за исключением*. Описанная ситуация касалась, как еще раз подчеркнем, корректировки романа *Скотный двор*, вместе с тем нам не встретились материалы, свидетельствующие о консультациях Оруэлла с Чапским по поводу романа *1984*.

Правдоподобной представляется и очередная версия истоков концепции Оруэлла, гласящая, что с проявлениями тоталитаризма и методами пропагандисткой борьбы писатель столкнулся в Испании, во время гражданской войны. Именно испанские события так повлияли на его сознание, что свои впечатления от гражданской войны он представил в романе[8]. Действительно, в 1936 году Джордж с женой едет в Испанию, чтобы описывать

[5] А. М. Зверев, *О Старшем брате и чреве кита, набросок к портрету Оруэлла*, Москва 1989, с. 7.

[6] См.: *Nowa encyklopedia powszechna*, Kraków 2005, с. 182.

[7] См.: D. J. Taylor, *Orwell 1903–1950*, с. 656.

[8] См.: там же, с. 295.

происходящее. Впрочем, существует другая гипотеза о причине этой поездки: Оруэлл просто хотел бороться против фашизма. Оказавшись в Каталонии, писатель осознает, что не может сидеть и смотреть как другие воюют за свободу. Он оказывается в „казармах им. Ленина" в Барселоне, где готовили бойцов из ПОУМ – Объединенной марксистской рабочей партии, а затем попадает на арагонский фронт, где проводит пять месяцев, потом получает тяжелое ранение и позже возвращается с женой на родину[9]. Как полагают знатоки творчества Оруэлла, пребывание в Испании сильно отразилось на его позднейших произведениях. В частности, Д.Й.Тайлор отмечает, что многое из того, что потом принесло плоды в виде произведения *1984*, имело свои корни в Каталонии. Именно в Испании писатель познакомился с пропагандистскими публикациями, содержание которых полностью расходилось с общеизвестными фактами. Замеченные способы создания „ложной правды", отвечающей требованиям правящих, стали, по Тайлору, основой одной из сюжетных линий *1984*. Как в Испании, так и в оруэлловском мире определенные службы „составляют историю" в зависимости от сложившейся на данный момент ситуации. В Испании писатель читал о боевых столкновениях, которых вообще не было, видел солдат, которые, хотя и отважно боролись, потом были признаны предателями. Оруэллу в Испании казалось, что в мире исчезает понятие объективности[10].

Нет сомнений, что переживания, вызванные участием в военных столкновениях, позволили писателю сформировать представления о механизме создания и функционирования тоталитаризма и его пропагандистских проявлений.

Однако и эта приведенная гипотеза, связывающая корни оруэлловского мира с революционной Испанией, не получает достаточной аргументации. Оруэлл в Испании провел пять месяцев и почти все время находился на фронте, вряд ли писателю было до того, чтобы вникать в тонкости политической и идеологической организации государства.

Скорее всего, и наглядный испанский опыт Оруэлла, и опосредованное восприятие советской действительности, и советы польского знатока нюансов „новой" жизни сыграли свою роль в формировании взглядов писателя на тоталитаризм. Но высказанные предположения никак не объясняют парадокс появления в его романе чрезвычайно четко прописанного языкового атрибута тоталитаризма. Увидеть истоки оруэлловского newspeak'а предоставляет возможность концепция, опирающаяся на одно из малоафишируемых занятий писателя.

---

[9] См.: А. В. Блюм, *Английский писатель в стране большевиков. К 100-летию Джорджа Оруэлла*, „Звезда" 2003, № 6, с. 182–191.

[10] См.: D. J. Taylor, *Orwell 1903–1950*, с. 295.

Попытки определения основ оруэловского новояза привели знатоков творчества писателя к еще одной из его профессий – работе на английском радио. Контакты Джорджа Оруэлла с Би-би-си – об этом известном радиоцентре пойдет речь – начались в 1941 году. Он получил работу в должности диктора в индийской секции. К обязанностям Джорджа относилось оглашение трех циклов чтений, предназначенных для Индии и Малайзии. Би-би-си требовало от работников отличного знания индийских реалий. Оруэлл отвечал этим требованиям, сказалось то, что провел несколько лет в Бирме, где он служил в индийской колониальной полиции.

Как представляется, работа здесь и стала для писателя отправной точкой для выработки концепции newspeak'a, правила которого Оруэлл „подсмотрел" как раз на Би-би-си. Информация, адресованная местным радиослушателям, читалась не на обычном английском, как могло бы казаться, а на его упрощенной версии – так называемом „базовом английском" или „бейсике". Это был секретный лингвистический проект, разрабатываемый в Тавистоке во время Второй мировой войны для осуществления контроля и цензуры Британского министерства информации за передаваемыми новостями. Замысел заключался в том, чтобы создать упрощенную версию английского языка на основе 850 базовых слов (650 существительных и 200 глаголов). Созданная лингвистом Ч. Огденом концепция строилась и была одобрена британским правительством. Известно, что сам У. Черчилль 6 сентября 1943 года в речи в Гарвардском университете уговаривал отменить старый английский язык и заменить его „бейсиком". Премьер-министр пытался убедить слушателей, что изменение мира возможно без известного до сих пор насилия, уничтожения и смерти, посредством контроля над языком и людьми[11].

Идея создания средства, манипулирующего населением, была целевой установкой основателей „бейсика", который и должен был служить политическим целям. Это было начало подготовки так называемой психологической войны, результатом которой стало создание теории „промывания мозгов". Творцы „бейсика" планировали перевод на этот язык всей английской литературы. Целью программы являлось ограничение возможности выражения мысли. Формировался своего рода „концлагерь разума", который делал невозможным любое проявление умственной самостоятельности человека в обществе. При помощи такой измененной версии языка создавалась новая реальность, которую очень легко можно было транслировать массам, а, значит, внедрять в сознание.

[11] См.: *Tavistock's Language Project: The Origins of „Newspeak"*, „The American Almanac", May 5, 1997. Опубликовано на сайте: http://american_almanac.tripod.com/newspeak.htm.

Следует отметить, что в послевоенные годы британское телевидение также приняло на вооружение принципы нового языка. В пользу этого тезиса говорит хотя бы факт использования в „бейсике" преимущественно простых предложений, максимально ограниченный словарный запас аудиоряда, даже спортивные репортажи озвучивались в специально усеченном языковом режиме. Апогей формирования и функционирования языка, целью которого являлось воспитание населения в духе государственных концепций, приходится на середину 70-х XX века[12].

Косвенные аргументы, подтверждающие влияние на концепцию романа *1984* практики работы Оруэлла в Би-би-си, находим и в самом тексте произведения. В.А. Чаликова со ссылкой на публикации английских исследователей обращает внимание на любопытные переклички мотивов художественного вымысла и реальности. Как оказывается, некоторые мотивы, воссозданные в тексте романа, имеют биографический характер, являются плодом воспоминаний автора о времени службы в Би-би-си. Так *Министерство Правды*, в котором работает Уинстон Смит, очень похоже на здание Би-би-си на Портленд-Плэйс. Упоминаемый в романе *Джин Победа* – напиток, который пьют жители Океании, вполне соотносим с неким „синтетическим блюдом под названием *Пирог Победа*", которое, если верить мемуарам писателя Джулиана Саймонса, Оруэлл постоянно брал во время войны в убогой столовой Би-би-си[13]. Среди иных мотивов, перенесенных Оруэллом в роман из жизни, называют совпадение номера его кабинета в Би-би-си с комнатой допросов *сто один* в Министерстве любви. И даже пение женщины за окном в квартире мистера Чарлингтона знатоки биографии Оруэлла соотнесли с ежедневным пением уборщиц на радио между 6 и 8 часами утра, когда они собирались на работу[14].

Как видим, теорий, пытающих определить происхождение оруэлловской концепции новояза, существует несколько. И хотя наиболее обоснованной из них представляется опора на „бейсик", все же нельзя игнорировать никакой иной из высказанных догадок. На основании всех представленных и, возможно, оставшихся за пределами нашего внимания предпосылок, Оруэлл сумел оценить динамику развития тоталитаризма, увидеть грядущие истоки того, что, может быть, находилось еще в достаточно завуалированном виде. Богатый жизненный опыт дал писателю возможность заглянуть в будущее. Одним из главных достижений Оруэлла-провидца явилось то, что именно в языке он увидел огромную

[12] См.: там же.

[13] Цит. по: В.А. Чаликова, *Комментарии к «1984» и эссе разных лет*, Москва 1989, с. 359.

[14] См.: там же, с. 362.

опасность для общества. И хотя литературная версия новояза, представленная в романе, является, строго говоря, теоретической, она показала верность оруэлловского видения языкового феномена.

Взгляд писателя на взаимодействие языка и политики отчетливо проявляется в его статье *Политика и английский язык*, опубликованной в 1946 году[15]. Оруэлл уже тогда полагал, что деградация языка, создающая серьезные изменения в его структуре, в основном вызвана политическими и экономическими причинами, а не, например, влиянием на него конкретной личности. Для достижения запланированной коммуникативной цели политики вынуждены использовать эвфемизмы, риторические вопросы и туманные фразы. Эти камуфляжные признаки политического языка созданы, „чтобы заставить ложь выглядеть правдоподобно"[16].

Видя в таком языке большую угрозу, Джордж Оруэлл разработал своеобразную памятку, призванную служить советами по восстановлению нормальной, понятной обществу речи. Писатель призывал:

1. Никогда не используйте метафору, сравнение или иную фигуру речи, если вы уже встречали её ранее в печатном варианте.
2. Никогда не употребляйте длинное слово, если его может заменить более коротким.
3. Если слово является лишним, обязательно вычеркните его.
4. Никогда не используйте страдательный залог, если его можно заменить активным.
5. Никогда не используйте иностранное или научное слово, а также жаргон, если мысль можно выразить обычным повседневным языком.
6. Помните, что лучше нарушить одно из этих правил, чем сразу все[17].

Как все мы прекрасно знаем, к наставлениям Оруэлла прежде прислушивались и ныне прислушиваются лишь немногие из политиков. Впрочем, это нисколько не умаляет заслуг писателя. Ведь как сказал один из современных исследователей: „его книги и через полвека после его смерти во всех мировых рейтингах по-прежнему идут на третьем месте. Библия, сочинения Маркса, Оруэлл". В чем заключается такой успех его творчества? Может быть, в том, что Оруэлл не захотел и не смог смолчать, когда

[15] Известно, что беспокоившая Оруэлла проблематика существования особой партийной речи затрагивается в эссе писателя гораздо раньше – уже в 30-х годы XX века (см.: В.А. Чаликова, *Об одной лингвистической утопии*, „Социокультурные утопии", Москва 1985, № 3, с. 284).

[16] См.: Дж. Оруэлл, *Политика и английский язык*, „Политическая лингвистика", Екатеринбург 2006, № 20, с. 294.

[17] Там же.

в тоталитарных государствах правящие, понимая, что „власть – это власть над людьми, над телом, но самое главное – над разумом"[18], собирались подчинить себе человека, его мышление и язык.

„NEWSPEAK": ABOUT ORWELL'S CANON REFERENCES

The main aim of this article is to explain one of the major mysteries of the best known novel of George Orwell entitled "1984" as well as to find out what resources, except for the language – newspeak used there, were useful for the writer to create a futuristic portrayal of a totalitarian state. While trying to show the prototype of Orwell's newspeak, a series of hypotheses describing the undertow of the vision of the country seized by ideology emerged. Two things were taken into consideration: the influence of Orwell's knowledge of Soviet-Stalinian way of building socialism and his own observations of how the mechanism of propaganda in Franco's Spain worked. However, *The System of Basic English* - a language created by the British services in order to "brainwash" is thought to be the most probable prototype of Oceania's language. "Basic English" was used by the BBC during the Second World War. George Orwell worked as an announcer in this radio at that time.

KEYWORDS

1984, newspeak, language of totalitarian system, propaganda, USSR, BBC

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Блюм А. В., *Английский писатель в стране большевиков. К 100-летию Джорджа Оруэлла*, „Звезда" 2003, № 6, с. 182–191.
2. Зверев А. М., *О Старшем брате и чреве кита, набросок к портрету Оруэлла*, Москва 1989.
3. Оруэлл Дж., *1984*, Москва 1989.
4. Оруэлл Дж., *Политика и английский язык*, „Политическая лингвистика", Екатеринбург 2006, № 20, с. 280–294.
5. Чаликова В. А., *Комментарии к «1984» и эссе разных лет*, Москва 1989.
6. Чаликова В. А., *Об одной лингвистической утопии*, „Социокультурные утопии", Москва 1985, № 3, с. 256–288.
7. *Nowa encyklopedia powszechna*, Kraków 2005.
8. Taylor D. J., *Orwell 1903–1950*, Warszawa 2007.

[18] Дж. Оруэлл, *1984*, с. 103.

РЕСУРСЫ ИНТЕРНЕТА

1. Львофф Б., *Журналистика сталинской поры. Гиперинфляция слова*. Опубликовано на сайте: http://www.proza.ru/2008/05/22/114.
2. *George Orwell – antykomunistyczny socjalista*. Опубликовано на сайте: http://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1029016,George-Orwell-antykomunistyczny-socjalista.
3. *Tavistock's Language Project: The Origins of „Newspeak"*, „The American Almanac", May 5, 1997. Опубликовано на сайте: http://american_almanac.tripod.com/newspeak.htm.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

TOMASZ BABNIS
(Uniwersytet Jagielloński)

RZYM I ITALIA W I KSIĘDZE *TRISTIA* OWIDIUSZA

STRESZCZENIE

Tematem niniejszego artykułu jest analiza odniesień do Rzymu i Italii w I księdze *Tristia* rzymskiego poety Owidiusza (43 r. p.n.e.–17 r. n.e.). W całej przedwygnańczej twórczości tego „poety Miasta" odgrywały one ważną rolę. Zamierzeniem autora jest zbadanie, czy zmieniło się to wraz z relegacją Owidiusza do nadczarnomorskiego Tomis. I księga *Tristia* powstała na przełomie 8 i 9 roku n.e., w drodze do miejsca wygnania, gdy pamięć o stolicy imperium była ciągle jeszcze w poecie bardzo silna.

SŁOWA KLUCZOWE

Owidiusz, poezja wygnańcza, Rzym, Italia, elegia rzymska

INFORMACJE O AUTORZE

Tomasz Babnis
Instytut Filologii Klasycznej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: tomasz.babnis@gmail.com

Poezja wygnańcza Owidiusza, która powstawała w okresie jego pobytu w nadczarnomorskim Tomis (dziś Konstanca w Rumunii), mimo pozornej monotonii tematycznej i atmosfery życiowej tragedii poety obfituje w wiele różnorodnych

motywów. Obok tak częstych w całej literaturze starożytnej nawiązań mitologicznych, panegirycznych nieraz wezwań pod adresem cesarza czy opisów barbarzyńców i ich kraju, pojawiają się na kartach *Tristia* oraz *Epistulae ex Ponto* liczne odniesienia do ojczyzny autora. Odgrywają one dużą rolę we wspomnianych wyżej zbiorach poetyckich, gdyż współtworzą na zasadzie opozycji wizerunek wygnanego poety, który cierpi teraz w Tomis, choć dawniej zażywał sławy poetyckiej w stolicy świata, Rzymie. Tematem niniejszej pracy są odwołania do Rzymu i Italii zamieszczone w jedenastu elegiach I księgi *Tristia* Owidiusza oraz ich funkcja w ramach poszczególnych utworów oraz całej księgi.

Publiusz Owidiusz Nazon należy do grona najsłynniejszych poetów świata starożytnego[1]. Choć urodził się w roku 43 p.n.e. w zamożnej rodzinie ekwickiej w środkowoitalskiej Sulmonie, nie skorzystał z możliwości zrobienia kariery senatorskiej[2] i szybko oddał się literackiemu *otium* w wykształconych kręgach literackich stolicy. Zdobył prędko sławę za sprawą utworów o tematyce miłosnej i mitologicznej, jednak w roku 8 n.e. zmuszony został wyrokiem Augusta do opuszczenia Rzymu i udania się do Tomis. Poeta spędził tam niemal dekadę, dalej tworząc utwory w metrum elegijnym[3]. Stanowiły one nie tylko wyraz życiowej tragedii poety, ale pełniły też funkcję środka łączącego wygnańca z ojczyzną, wreszcie zaś miały dlań uzyskać rewizję cesarskiego wyroku. Tęsknota Nazona za Rzymem jest silnie obecna we wszystkich księgach *Tristia* i *Epistulae Ex Ponto*, współtworzy obraz wygnańca cierpiącego z dala od domu i bliskich. Tęsknota ta jest tym silniejsza, że Owidiusz – w przeciwieństwie do innych poetów epoki augustowskiej, na przykład Wergiliusza czy Horacego – był poetą *par excellence* miejskim, ceniącym wyrafinowanie (*cultus*) rzymskiej cywilizacji w opozycji do dawnej surowości. Ponadto, miał w stolicy imperium wielu przyjaciół, z którymi był blisko związany i z którymi łączyły go więzy *amicitia*[4]. Wreszcie poprzez odwołania do Rzymu starał się wyrazić swój –

[1] Ogólne informacje o życiu i twórczości Owidiusza: G. Williams, *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley–Los Angeles–London 1978, s. 52–101; S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989, passim; M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990, 412–568; A. Wójcik, *Owidiusz, Poezje znad Morza Czarnego*, Poznań 2003, s. 17–48; K. Volk, *Ovid*, Wiley-Blackwell (Blackwell Introductions to the Classical World) 2010.

[2] F. Millar, *Ovid and the Domus Augusta: Rome Seen from Tomoi*, "The Journal of Roman Studies" 1993, Vol. 83, s. 5–6. Millar podkreśla przynależność Owidiusza do grona ludzi, którzy stanowili podporę systemu Augusta i zostali wyniesieni dzięki tzw. rewolucji rzymskiej. Por. R. Syme, *Rewolucja rzymska*, tłum. A. M. Baziór, Poznań 2009.

[3] Chronologia i kompozycja utworów wygnańczych: S. Stabryła, op. cit., s. 285–299; A. Wasyl, *Rzymski list poetycki. Próba opisania gatunku*, Kraków 2002, s. 23–29; A. Wójcik, op. cit., s. 38–48; K. Volk, op. cit., s. 15–17.

[4] Kwestię *amicitia* omawia w swoim artykule: A. Wasyl, Amicitia *w listach z*

przynajmniej deklarowany – szacunek dla Augusta, a później także jego następcy, Tyberiusza[5]. Wszystkie te elementy znaleźć można *in nuce* już na samym początku twórczości wygnańczej, w I księdze *Tristia*.

I księga *Tristia* zajmuje w całym wygnańczym *oeuvre* Owidiusza miejsce wyjątkowe. Jest nie tylko pierwszym zbiorem napisanym po ogłoszeniu wyroku wygnania, ale – o czym zaświadcza sam poeta w Tr. I 11, 1–4 – powstawała w bardzo specyficznych warunkach, tj. podczas podróży z ojczyzny do Tomis na przełomie 8 i 9 roku n.e. Wszystko to sprawia, że zajmuje ona miejsce wyjątkowe, zwłaszcza z perspektywy odniesień do Rzymu i Italii. O ile bowiem w późniejszych księgach obraz nadczarnomorskiego wygnania mógł przyćmić całkowicie rzeczywistość Rzymu, a brak nadziei na rewizję wyroku – na zasadzie kontrastu – nadmiernie wyidealizować przeszłość, w pierwszej z wygnańczych ksiąg odnaleźć można nieco inny obraz. Jakkolwiek w ostatnim okresie twórczości Owidiusza dostrzegalny jest wyjątkowo duży stopień utożsamienia podmiotu elegijnego z poetą[6], w tekście niniejszym elegie z *Tristia* I będą postrzegane przede wszystkim w perspektywie literackiej, nie zaś jako zapis rzeczywistych przeżyć wygnanego nad Morze Czarne Nazona[7]. Z tego też względu zasadniczym celem piszącego te słowa będzie nie badanie losów Sulmończyka (a więc próba wykorzystania ich biograficznie) i jego odczuć we wczesnym okresie wygnania, ale jedynie analiza funkcji, jakie przypisał on odniesieniom do Rzymu oraz Italii w strukturze poszczególnych utworów i całej pierwszej księgi *Tristia*.

Jak słusznie zauważyła Anna Wasyl, *Tristia* różnią się od *Epistulae ex Ponto* nie tylko tym, że w pierwszym z tych zbiorów Owidiusz nie podaje imion i nazwisk adresatów, podczas gdy czyni to w drugim, ale także tym, że *Epistulae ex Ponto* mają charakter *stricte* epistolarny, przy czym *Tristia* cechują się pod tym względem dużo większym zróżnicowaniem formalnym, a obecność formuł epistolarnych bywa w istocie sprawą drugorzędną[8]. Dotyczy to także

---

wygnania Owidiusza, [w:] *Owidiusz. Twórczość. Recepcja. Legenda*, red. B. Milewska-Waźbińska, J. Domański, Warszawa 2006, s. 107–119.

[5] F. Millar, op. cit., s. 11–17. Warto zwrócić uwagę na kontrowersyjny nieco charakter artykułu F. Millara, który akcentując lojalistyczne nastawienie poety z Sulmony, postrzega go jako przypadkową ofiarę cesarza i autora bodaj najpełniej realizującego ideowe koncepcje Augusta.

[6] S. Stabryła, op. cit., s. 299. Por. pewne zastrzeżenia: M. J. Mordine, Sine me, liber, ibis*: The Poet, The Book and the Reader in* Tristia *1.1*, "The Classical Quarterly" 2010, Vol. 60, No. 2, s. 533; K. Volk, op. cit., s. 30.

[7] O orientacjach badawczych odnośnie do poezji wygnańczej Owidiusza: A. Wójcik, op. cit., s. 8–9.

[8] S. Hinds, *Booking the Return Trip: Ovid and Tristia 1*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society (New Series)" 1985, No. 1, s. 16; A. Wasyl, *'Ovidius Heros'. Epic Elements in Ovid's Tristia*, "Classica Cracoviensia" 2003, s. 106–107.

I księgi *Tristia*. Znajdujemy w niej bowiem nie tylko listy, ale także opisy podróży, modlitwy, elegie „wspomnieniowe" czy utwory o charakterze programowym. W całej tej formalnej różnorodności wyraźnie dostrzegalna jest tendencja Sulmończyka do nadania całości charakteru epickiego. Elementy epickie pojawiające się często w tym pierwszym zbiorze poezji wygnańczych będą później wielokrotnie wykorzystywane przez Nazona, który w swych utworach wykreuje mit poety wygnańca[9]. Trafne jest więc sformułowanie Jo-Marie Claassen, która *Tristia* I określiła mianem *elegiac epic in miniature* i wskazała na kluczową w tej księdze rolę gniewu Augusta (*principis ira*), analogię do gniewu Posejdona w homeryckiej *Odysei*, dla całości kompozycji[10]. Jednocześnie nie brak nawiązań do rozwiązań charakteryzujących elegię miłosną. Oczywiste jest, że ma to pewien wpływ także na analizowane w tej pracy odniesienia do Rzymu i Italii (o czym niżej). Omawiana księga posiada swój prolog (Tr. I 1) oraz epilog (Tr. I 11), które czynią z niej jedną, autonomiczną całość.

I księga *Tristia* cechuje się nie tylko dużym zróżnicowaniem formalnym, ale i tematycznym. Jedenaście zawartych w niej utworów ukazuje szerokie *spectrum* motywów, po które później chętnie będzie sięgał wygnany Nazon. Elegia Tr. I 1, wykorzystująca znany z listu I 20 Horacego topos *i, libelle*, to utwór programowy[11], którego adresatem jest wysłana do Rzymu książeczka samego poety[12]. Elegia ta stanowi prolog księgi, ale także prolog całego zbioru *Tristia*[13]. Zamknięciem tej księgi jest utwór Tr. I 11, pełniący funkcję

[9] Elementy epickie: ibidem, passim. Mit wygnańca: M. Puk, *Mit tułacza i wygnańca w twórczości Owidiusza*, Poznań 2008, passim, zwłaszcza zaś s. 147–196.

[10] J.-M. Claassen, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, Wisconsin 1999, s. 191. Zob. A. Wasyl, *Ovidius Heros'...*, op. cit., s. 114; M. S. Bate, *Tempestuous Poetry: Storms in Ovid's "Metamorphoses", "Heroides" and "Tristia"*, "Mnemosyne. Fourth Series" 2004, Vol. 57, Fasc. 3, s. 304; J. Ingleheart, *Ovid, "Tristia" 1.2: High Drama on the High Seas*, "Greece & Rome. Second Series" 2006, Vol. 53, No. 1, s. 78–79; M. Puk, *Mit tułacza...*, op. cit., s. 156. Warto zaznaczyć, że nie był to wcale pierwszy przypadek dokonania przez Owidiusza tego typu gatunkowego połączenia. Przykładem mogą być choćby humorystyczne poematy *Ars amatoria* czy *Remedia amoris*, które – choć tematycznie przynależą do epiki dydaktycznej – skomponowane zostały nie w odpowiednim dla niej heksametrze, ale w dystychu elegijnym, metrum elegii miłosnej.

[11] Już w pierwszych wersach całego zbioru uwidacznia się w pewnym zakresie dialog z literackim pomysłem Horacego – zob. A. Wasyl, *Rzymski list poetycki...*, op. cit., s. 23. Analogie do horacjańskich listów I 13 i I 20 omawia S. Hinds, op. cit., s. 13–14.

[12] Motywem tym posłuży się jeszcze Owidiusz w otwierającej księgę III elegii Tr. III 1, a później wykorzysta go Marcjalis w epigramie I 70 – zob. J. Geyssen, *Sending a Book to the Palatine: Martial 1.70 and Ovid*, "Mnemosyne. Fourth Series" 1999, Vol. 52, Fasc. 6, s. 718–738.

[13] Stanowi też wstęp do apologii Owidiusza w *Tristia* II – por. M. J. Mordine, op. cit., s. 526.

epilogu, w którym Sulmończyk porusza wątki związane z własną twórczością. Razem z Tr. I 2 i Tr. I 4 elegia ta współtworzy grupę trzech tzw. elegii burzowych, których akcja rozgrywa się na pokładzie płynącego do Tomis statku[14]. Niezwykle ciekawa jest elegia Tr. I 3, której często nadaje się tytuł *Ostatnia noc w Rzymie*. W pierwszym i trzecim utworze tej księgi liczba odniesień do Rzymu i Italii jest największa, gdyż są one poświęcone bezpośrednio samemu miastu. Tr. I 5 i Tr. I 9 to listy do anonimowych wiernych przyjaciół, którzy starają się pomóc wygnańcowi w potrzebie. Tego typu utwory będą się często pojawiać w kolejnych księgach poezji wygnańczej Sulmończyka. Niejednokrotnie zamieszczał Owidiusz wśród swych późniejszych wierszy nadczarnomorskich list do żony, którego pierwszym przykładem jest Tr. I 6, a także list do zdrajcy przyjaźni: Tr. I 8[15]. Programowy charakter ma Tr. I 7, gdzie poeta odnosi się do swojej wcześniejszej twórczości, szczególnie do *Metamorfoz*[16]. Utwór Tr. I 10 jest natomiast poetyckim opisem podróży morskiej, nawiązującym w wielu punktach do sławnej pieśni czwartej Katullusa (*Phasellus ille, quem*...) i mającym charakter utworu uczonego, naszpikowanego mało znanymi nazwami geograficznymi i mitologicznymi.

Elegia Tr. I 1 oparta jest na wspomnianym już toposie *i, libelle*. Podmiot elegijny, który w tym utworze można utożsamić z samym Owidiuszem, wysyła do miasta książeczkę ze swą poezją: pan wysyła niewolnika. W tej elegii bardzo wyraźny jest motyw, który wspomniana już Claassen nazwała *vicarious travel*[17]: książeczka-adresat wysłana jest do Rzymu niejako w zastępstwie poety, który udać się tam nie może[18]. Ze zrozumiałych względów wygnaniec tęskni za swą ojczyzną i stąd określa ją mianem *loca grata* (Tr. I 1, 15). Książeczce wolno (*licet*) się tam udać, poecie zaś nie[19]. Ta opozycja jest kilkukrotnie podkreślona w tym i innych utworach znad Morza Czarnego, co jeszcze dodatkowo odwraca ukazaną w pierwszym dystychu relację pan – niewolnik[20]. Wyrażenie z zastosowanym

[14] J. Ingleheart, op. cit., s. 73–74.

[15] Z innych listów pisanych z wygnania do żony wymienić można chociażby: Tr. III 3, Tr. IV 3, Tr. V 14, ExP. I 4. Utwory skierowane do wrogów i zdrajców przyjaźni: Tr. III 11, ExP. III 6. Listy do wiernych przyjaciół: Tr. IV 5, Tr. V 4, ExP. IV 1 – por. A. Wójcik, op. cit., s. 169.

[16] Ciekawą analizę utworu Tr. I 7 w perspektywie wcześniejszej twórczości Owidiusza zamieszcza S. Hinds, op. cit., s. 21–26.

[17] J.-M. Claassen, op. cit., s. 189. Por. Tr. I 1, 57–58.

[18] Znaczenie wysłanej książeczki i jej zadanie: J. Geyssen, op. cit., s. 729–731; M. J. Mordine, op. cit., passim, zwłaszcza s. 534–539.

[19] Na umiarkowany optymizm wynikający tego faktu zwraca uwagę A. Wójcik, op. cit., s. 52–53.

[20] S. Hinds, op. cit., s. 13–14. Godna podkreślenia jest też zastosowana w Tr. I 1, 15–16 i 57–58 gra słów między wyrazami *liber* (krótkie i: książka) oraz *liber* (długie i: wolny).

czasownikiem *licet* przywodzi na myśl frazę z Am. III 8, 5–6: „cum pulchrae dominae nostri placuere libelli / quo licuit libris, non licet ire mihi". W ten sposób Owidiusz po raz pierwszy w swojej twórczości wygnańczej nawiązuje do swych wcześniejszych utworów miłosnych i wskazuje na istniejącą łączność pomiędzy dawnym elegijnym kochankiem a obecnym elegijnym wygnańcem[21]. Innym ciekawym nawiązaniem do ziemi ojczystej są słowa „sedibus in patriis det mihi posse mori" (Tr. I 1, 34)[22], w których poeta zaświadcza, że chce umrzeć we własnym kraju. Tu także można dostrzec grę z konwencją rzymskiej elegii miłosnej: elegijny kochanek chciał przecież umrzeć w ramionach swej wybranki, z kolei wygnaniec ma już inne pragnienia[23].

W elegii otwierającej tę księgę Rzym nie jest jednak wyłącznie miejscem kojarzącym się pozytywnie. Dla Owidiusza jest to także miejsce, w którym doszło do jego życiowej katastrofy. Stolica świata to zarazem siedziba Augusta, człowieka-boga, który skazał poetę na relegację. Nazon wyraźnie „boi się bogów, którzy mu zaszkodzili" (Tr. I 1, 74). Aby potwierdzić tę tezę, posługuje się zresztą ciekawą paralelą mitologiczną, odwołującą się do floty greckiej, która uległa rozbiciu przy kaferejskich skałach. Tak jak Grecy bali się później przepływać przez wody Eubei, tak samo Sulmończyk boi się powrotu do Rzymu[24]. Tego rodzaju egzemplifikacja tezy wpisuje się dobrze w częsty w poezji wygnańczej nurt utożsamiania poety z bohaterami mitycznymi, szczególnie zaś z bohaterami cyklu trojańskiego. W tych wersach Owidiusz po raz pierwszy dokonuje tej swoistej automitologizacji. Ostatni dystych prologu zawiera podkreślenie wielkiej odległości dzielącej Rzym (*terra mea*) od miejsca wygnania poety. Jest to przykład częstego później w utworach wygnańczych odwołania się do Rzymu celem skontrastowania go z Tomis i podkreślenia trudnej sytuacji wygnańca.

Utwór Tr. I 2, który należy do grupy trzech tzw. elegii burzowych i do większej grupy owidiańskich utworów zawierających motyw burzy morskiej[25],

[21] J.-M. Claassen, op. cit., s. 130, 177; A. Wójcik, op. cit., s. 52.

[22] Tekst łaciński za wydaniem Loeba z 1939 roku: Ovid, *Tristia, Ex Ponto*, trans. A. L. Wheeler, Cambridge MA. Przekłady polskie pochodzą od autora tekstu.

[23] Por. Tib I 1, 59–62; Prop. II 13, 17–58.

[24] Warto zaznaczyć, że motywem skał kafarejskich posłużył się Owidiusz dwukrotnie: w Tr. I 1, 83–84 i Tr. V 7, 35–36, przy czym w obu przypadkach służą one egzemplifikacji przeciwnych tez. W Tr. I 1 podmiot elegijny wyraża przy pomocy tego mitologicznego motywu obawę przed powrotem do miejsca swej klęski, a w Tr. V 7 niemal w ten sam sposób udowadnia, że musiał wrócić do pisania poezji, choć to stało się powodem jego klęski – por. M. Puk, *Mitologia w wygnańczych utworach Owidiusza*, Poznań 2013, s. 111.

[25] Burzowe utwory Owidiusza: H. H. Huxley, *Storm and Shipwreck in Roman Literature*, "Greece & Rome" 1952, Vol. 21, No. 63, s. 119–123; M. S. Bate, op. cit., s. 306–309; J. Ingleheart, op. cit., passim.

zawiera tylko dwa drobne odniesienia do Rzymu i Italii. W skali wszystkich 110 wersów są to wprawdzie odniesienia marginalne, ale warto o nich wspomnieć, gdyż przy ich pomocy poeta nadaje nowe rysy wykreowanej przez siebie postaci wygnańca. Podmiot elegijny żali się, że jego droga z ojczyzny na „dzikie wybrzeża nieprzychylnego Pontu" jest tak długa, i modli się o jej skrócenie („quodque sit a patria tam fuga tarda, queror" – Tr. I 2, 83–86). Żal wyrażony przez czasownik *queror* ma też konotacje funeralne i może być rozumiany jako swego rodzaju lament pogrzebowy na własną śmierć (co z kolei znów przywodzi na myśl znaną z rzymskiej elegii miłosnej fascynację śmiercią)[26]. W innym zaś miejscu wobec pojawienia się wiatrów dmących w stronę Italii podmiot pyta: „czemuż moje żagle dążą do ziemi auzońskiej"[27] i stwierdza, że zmiana kierunku statku łamie nakaz Augusta (Tr. I 2, 91–94). Oba te odniesienia kreują postać wygnańca pogodzonego z losem i chcącego wykonać rozkaz władcy. Mogą one być uznane za próbę odwrócenia gniewu władcy i uzyskania ułaskawienia. Ukazują też wewnętrzne rozbicie wygnanego poety, w którym walczą przeciwstawne pragnienia powrotu do ojczyzny oraz wypełnienia rozkazu Augusta.

Elegia Tr. I 3 ma charakter wspomnienia ostatniej nocy spędzonej przez poetę w Rzymie. Ten nawiązujący już w incipicie do tytułu całego zbioru („tristissima noctis imago" – Tr. I 3, 1) utwór pełni swego rodzaju funkcję graniczną między rzymskim „wczoraj" a wygnańczym „dziś"[28]. Podmiot elegijny wyraża już na samym początku swój żal za miastem, które musiał opuścić, podkreślając, jak było mu ono drogie („tot mihi cara reliqui" – Tr I 3, 3). Wykorzystanie sformułowania *supremum tempus* (Tr. I 3, 2) wskazuje z kolei na możliwość utożsamienia opuszczenia Rzymu przez poetę z jego pogrzebem ze względu na funeralne konotacje tego przymiotnika[29]. Przyrównanie opuszczanego miasta do zdobytej przez Achajów Troi (Tr. I 3, 25–26)[30] to przykład

[26] Ibidem, s. 84.

[27] Ibidem, s. 77. Zwraca się uwagę na wergiliańskie nawiązania wersów 91–94 tego utworu. Owidiusz posłużył się epitetem *Ausonius* (bardzo mocno kojarzonym z Wergiliuszem i używanym przezeń dużo częściej niż przez innych poetów tej doby), nadto przetworzył słowa, które w Verg. Aen. III 521–522 wypowiada Anchizes, po raz pierwszy widząc brzeg Italii.

[28] J.-M. Claassen, op. cit., s. 174.

[29] Pogrzebowe konotacje ma zresztą wiele innych punktów tego utworu – Por. S. Stabryła, op. cit., s. 310.

[30] Nie jest to jedyny przykład wykorzystania wątków trojańskich. Owidiusz zastosował nawiązania do tej tematyki także w elegii Tr. I 2, 5–10, gdzie tworzą one interesujący katalog (B. Milewska-Waźbińska, *Owidiusz* – Tristia *I 2*, [w:] *Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8–9 XI 1994*, red. I. Lewandowski, Poznań 1995, s. 95). Wszystkie odniesienia do postaci mitów trojańskich (zwłaszcza najczęściej przywoływanego Odyseusza) w poezji wygnańczej Nazona przedstawia M. Puk, *Mitologia...*, passim.

podniesienia własnej historii wygnańca do rangi heroicznej. Jednocześnie zestawienie zniszczenia Troi z opuszczeniem Rzymu przez Owidiusza może prowadzić do wniosku, że to sama stolica imperium została zniszczona wraz z relegacją swego najwybitniejszego wieszcza[31]! Wprawdzie podmiot elegijny kryguje się nieco, zastrzegając się słowami „si licet exemplis in parvis grandibus uti" (Tr. I 3, 25), niemniej fraza ta stanowi raczej element składowy *captatio benevolentiae* w budowaniu obrazu poety jako bohatera epickiego. Jeszcze inaczej przedstawiony został Rzym w wersach 29–34. Owidiusz wyeksponował w tym segmencie znaczenie miasta jako siedziby ojczystych bogów. Odwołał się również do rodzinnych Larów, czym po raz kolejny podkreślił swój związek z tradycyjną religią rzymską, której odnowienie było jednym z celów reform augustowskich[32]. W celu podkreślenia dramatyzmu swej sytuacji podmiot elegijny zaznacza po raz kolejny, że nigdy nie będzie już mu dane powrócić do Rzymu i ujrzeć świątyń jego bóstw („templa numquam videnda" – Tr. I 3, 32). Nieodwołalność tego faktu może wzbudzać sympatię odbiorców, a więc z perspektywy autora służy jego sprawie.

Wers czterdziesty dziewiąty omawianego utworu mówi – to jedyny taki przypadek w pierwszej księdze *Tristia* – o miłości do ojczyzny (*patriae amor* – Tr. I 3, 49), która zatrzymywała wygnańca na miejscu, uniemożliwiając mu opuszczenie miasta. Słowa te stoją w sprzeczności z wymienionym wyżej fragmentem Tr. I 2, 84, w których Nazon żalił się na to, że podróż nad Morze Czarne przebiega tak wolno. *Patriae amor* jest zresztą pojęciem, które nie pojawia się we wcześniejszej, erotycznej twórczości poety z Sulmony. Wspomnienie miłości do ojczyzny może być uważane za początek swoistej metamorfozy Owidiusza, który z elegijnego kochanka stał się wzorowym (choć oddzielonym od żony) małżonkiem[33], który ponadto cechuje się patriotyzmem i jest w pełni posłuszny rozkazom Augusta („Roma relinquenda est" – Tr. I 3, 62).

Posłuszeństwo względem władcy zostało też podkreślone we wspomnieniu Italii zamieszczonym w utworze Tr. I 4, kolejnej „burzowej" elegii tej księgi. Stanowi ona opis sztormu, jaki miał spotkać statek poety w drodze przez Morze Jońskie. Podmiot elegijny wraca pamięcią do chwili, gdy podczas podróży morskiej „ukazała mu się zakazana Italia" („interdicta mihi cernitur Italia" – Tr. I 4, 20). Wspomina, jak ogarnęły go sprzeczne uczucia: obawa przed przekroczeniem zakazu władcy oraz wielkie pragnienie powrotu do ojczyzny („et pariter

[31] K. Volk, op. cit., s. 99.

[32] Tradycyjna religia rzymska stanowi temat poematu *Fasti*, tak więc można powiedzieć, że poeta odnosząc się do ojczystych świątyń i bóstw, kontynuuje tematykę sprzed wygnania, tematykę odpowiadającą wymaganiom polityki religijnej Augusta. Zob. F. Millar, op. cit., s. 7–8.

[33] J.-M. Claassen, op. cit., s. 121; K. Volk, op. cit., s. 49.

cupioque repelli" – Tr. I 4, 23). Tak jak w elegii Tr. I 2, zastosował więc Nazon motyw wewnętrznego rozbicia wygnańca. Skierowana do wiatru[34] prośba, by nie wiał w zakazanym kierunku, świadczy o tym, że silniejsza okazała się chęć wykazania posłuszeństwa względem Augusta, nazwanego tu zresztą wielkim bogiem (*magno deo* – Tr. I 4, 22). Można więc stwierdzić, że w obu „burzowych" elegiach I ks. *Tristia* odniesienia do Italii (nie została w nich wspomniana sama jej stolica) stanowią tylko niewielki element składowy wykreowanego przez Nazona obrazu niebezpiecznych przeżyć wygnańca. Poeta próbuje ukazać swoją sytuację w sposób jeszcze bardziej wyszukany, patetyczny i przekonujący[35]. Ponadto, po raz kolejny powraca tu motyw burzy jako metafora kreującego akcję całej I księgi *Tristia* gniewu urażonego boga – Augusta[36].

Rzymskie odniesienie w kolejnej elegii I 5 stanowi element częstego w poezji wygnańczej Owidiusza zestawienia bohatera z jakąś postacią mitologiczną, tzw. *synkrisis*[37]. W utworze tym *synkrisis* podmiotu elegijnego z innym znanym tułaczem, Odyseuszem, zajmuje niemal połowę treści (wersy od 45 do 84)[38]. Jej funkcją jest podkreślenie trudów, jakich doświadczył wygnaniec, i ukazanie go w *entourage'u* quasi-epickim[39]. *Synkrisis* opiera się na przeciwieństwach na zasadzie: „on to, ja zaś to". Sulmończyk wykorzystuje w tym celu także odwołanie do Rzymu. Oświadcza, że jego krzywda jest większa, bowiem: „[ma] za dom nie Dulichion, Itakę czy Samos (nie jest wielką karą oddalić się od tych miejsc), ale Rzym, który z siedmiu wzgórz spogląda na cały świat i który jest siedzibą władzy i bogów" (Tr. I 5, 67–70). Tak jak w elegii Tr. I 3, miasto nad

[34] Konkretnie zaś do króla wiatrów, czyli Eola – to też element budujący paralelę między poetą a Odyseuszem, który dwukrotnie miał do czynienia z Eolem podczas swojej morskiej podróży, a także z Eneaszem, którego Eol pędził po morzach z rozkazu zagniewanej Junony – zob. A. Wójcik, op. cit., s. 123.

[35] M. S. Bate, op. cit., s. 309. Badacz ten podkreśla fakt wykorzystania przez Owidiusza w utworach „burzowych" elementów epickich oraz elegijnych i na *sui generis* „dwutorowe" ich oddziaływanie na czytelnika.

[36] S. A. Śnieżewski, *Problem boskości Oktawiana – Augusta w poezji augustowskiej*, Kraków 1993, s. 82; B. Milewska-Waźbińska, op. cit., s. 98.

[37] Analiza antytetycznych zestawień sytuacji Owidiusza z losami postaci mitologicznych: M. Puk, *Mitologia...*, op. cit., s. 118–133.

[38] Ze wszystkich bohaterów mitologicznych Odyseusz najczęściej pojawia się w poezji wygnańczej Owidiusza jako modelowy przykład wygnańca i tułacza. Ponadto Sulmończyk chętnie odwoływał się do postaci Jazona i Eneasza – por. B. Milewska-Waźbińska, op. cit., s. 95; J.-M. Claassen, op. cit., s. 37; A. Wójcik, op. cit., s. 149–150; M. Puk, *Mit wygnańca...*, op. cit., s. 203–204; K. Volk, op. cit., s. 52.

[39] Jednocześnie zwraca uwagę przynależność obu postaci do dwóch światów: Odyseusza – do świata heroicznego, Owidiusza zaś – do elegijnego. Zob. A. Wójcik, op. cit., s. 148–149.

Tybrem ukazane zostało jako siedziba bogów, ale nadto przedstawione jest jako *locus imperii* (Tr. I 5, 70). Takie zestawienie boskości i władzy zdaje się w sposób jednoznaczny nawiązywać do postaci Augusta i może być uznane za formę komplementu pod jego adresem. Trzeba wszak pamiętać o tym, że jednym z głównych celów, bodaj najważniejszym, wszystkich utworów wygnańczych jest uzyskanie rewizji wyroku: początkowo całkowitej (umożliwiającej powrót do Italii), później już tylko cząstkowej, tj. zmiany miejsca pobytu na inne, bardziej cywilizowane[40].

Programowa elegia Tr. I 7, w której poeta podejmuje po raz kolejny zagadnienie własnej twórczości, na dwa sposoby koresponduje z prologiem księgi. Po pierwsze, wykorzystał w niej Sulmończyk topos wysłania przez poetę książeczki (tzw. topos *i, libelli*), który zamieścił w kończącym wiersz sześciowersowym zwrocie[41] do potencjalnego wydawcy *Metamorfoz*[42]. Po drugie, stawiając się w roli ojca (*parens*) swych dzieł, ponowił motyw wykorzystany już w prologu (Tr. I 1, 114–115)[43]. Poeta rodzic wysyła po raz kolejny swoje, tym razem osierocone (*orba volumina* – Tr. I 7, 35), księgi w miejsce, do którego nie może się sam udać. Prosi adresata, by dziełom tym dano miejsce *vestra in urbe* (Tr. I 7, 36). Znamienny jest ten zaimek *vestra*. Można go bowiem odczytać jako wyraz braku wiary Nazona w możliwość powrotu do Rzymu, miasta niebędącego już w nowych warunkach „jego" miastem.

W liście skierowanym do niewiernego przyjaciela (Tr. I 8), którego znaczną część stanowią zarzuty pod jego adresem, znalazło się też miejsce na odwołanie do stolicy imperium. Tym razem odwołanie to wchodzi w skład inwektywy operującej tzw. toposem urodzenia[44]. Nazon zarzuca: „sądzę, że nie urodziłeś się w spokojnym mieście Kwiryna […], lecz wśród niebezpiecznych skał na wrogim wybrzeżu Pontu i wśród dzikich wzgórz scytyjskich i sarmackich" (Tr. I 8, 37–40). Wykorzystana tu została opozycja: cywilizowany Rzym – dzikie rejony

[40] S. Stabryła, op. cit., s. 299; A. Wasyl, *Rzymski list poetycki...*, op. cit., s. 163.

[41] Na temat znaczenia tego sześciowersowego epigramu zob. S. Hinds, op. cit., s. 25–26.

[42] Utożsamia się go nieraz z Brutusem, głównym odbiorcą tworzących jedną całość trzech pierwszych ksiąg *Epistulae ex Ponto*, do którego zaadresował Owidiusz pierwszy (ExP. I 1) i ostatni (ExP. III 9) utwór tego zbioru. Gdy później dopisał jeszcze czwartą księgę *Epistulae ex Ponto*, poświęcił mu nadto utwór ExP. IV 6. Zob. M. Cytowska, H. Szelest, op. cit., s. 541; A. Wasyl, *Rzymski list poetycki...*, op. cit., s. 28.

[43] Topos poety jako ojca swych dzieł wykorzystany jest w utworze Tr. I 1 do innych celów, służy mianowicie wyeksponowaniu roli *carmen* jako przyczyny skazującego wyroku poprzez nazwanie inkryminowanych dzieł imionami znanych mitologicznych ojcobójców, Edypa oraz Telegonosa. Zob. A. Wójcik, op. cit., s. 54. O innych sensach tego toposu piszą: S. Hinds, op. cit., s. 17–20; M. J. Mordine, op. cit., s. 542–543.

[44] A. Wójcik, op. cit., s. 169.

nadczarnomorskie, która stanie się jednym z najczęściej eksploatowanych przez Nazona porównań w całej poezji wygnańczej. Miasto nad Tybrem zostało określone jako *placida urbs Quirini* (Tr. I 8, 37), czyli mianem, które nasuwało raczej skojarzenia pokojowe (Kwirytami zwano wszak obywateli cywilów w przeciwieństwie do żołnierzy). Taki obraz wojowniczego skądinąd Rzymu z pewnością bardziej odpowiadał Owidiuszowi, który w stolicy świata cenił przede wszystkim nie *virtus*, a *cultus*[45]. Niewierny przyjaciel, który inwektywą w wersach 37–40 zostaje przyrównany nie do Rzymian, a do dzikich Scytów, ukazany więc został w wyjątkowo niekorzystnym świetle i analizowane odwołanie do *urbs Quirini* współtworzy taki negatywny obraz[46].

Podsumowując tę analizę odniesień do Rzymu oraz Italii w pierwszej księdze owidiańskich *Tristia*, trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na powtarzający się najczęściej obraz ojczyzny poety jako miejsca przyjemnego, gdzie kwitnie *cultus*. W ten sposób uwydatniony zostaje kontrast ze znacznie trudniejszą sytuacją wygnańca po opuszczeniu ojczyzny. Jednocześnie obok tego pozytywnego obrazu silnie zarysowane są dwa aspekty pesymistyczne. Jeden z nich ukazuje Rzym jako miejsce życiowej katastrofy Nazona, drugi – wielokrotnie podnoszony – zwraca uwagę na niemożność powrotu. Nie można też nie wspomnieć o kilkukrotnie wykorzystanym motywie Rzymu-stolicy świata oraz siedziby bogów z Augustem-Jowiszem na czele, co znów nieuchronnie skłania do postrzegania miasta jako miejsca, gdzie poetę „raził w głowę piorun" (Tr. I 1, 72).

Jaka jest więc w istocie funkcja odwołań do Rzymu i Italii w Tr. I? W pierwszym rzędzie należy zaznaczyć, że służą one umocnieniu wrażenia trudnej sytuacji wygnańca na zasadzie opozycji *locus amoenus* (Rzym) – *locus horribilis* (wybrzeże czarnomorskie)[47]. Mogą one w ten sposób wyrażać pesymizm poety pozbawionego naturalnego otoczenia przyjaciół, odbiorców, bibliotek. Po wtóre, wskazać trzeba na rolę tych odwołań w kreowaniu przez Owidiusza własnego mitu poety wygnańca czy poety tułacza. Automitologizacja, uważana przez współczesnych badaczy[48] za jeden z kluczowych wątków całej poezji wygnańczej, wielokrotnie czerpie z różnych odwołań rzymskich czy też rzymsko-trojańskich. Za kolejną funkcję tych odniesień można uznać chęć ubłagania Augusta w kwestii rewizji wyroku[49]. Taka interpretacja (nawiązania do

[45] G. Williams, op. cit., s. 63; S. Stabryła, op. cit., s. 284–285; S. A. Śnieżewski, op. cit., s. 70. Zob. AA III 121–128.

[46] O innych elementach współtworzących negatywny obraz zdrajcy przyjaźni zob. A. Wójcik, op. cit., s. 169–176.

[47] Ibidem, s. 57; K. Volk, op. cit., s. 96–97.

[48] J.-M. Claassen, op. cit., s. 10, 72, 181; M. Puk, *Mit wygnańca...*, op. cit., passim.

[49] K. Volk, op. cit., s. 95. Autor zwraca uwagę na fakt, że relacje Owidiusz – Rzym są wewnętrznie i nierozerwalnie powiązane z relacjami Owidiusz – August.

Rzymu jako siedziby bogów i władzy automatycznie kierowały myśli odbiorców w stronę władcy) dobrze pasuje do zauważonej przez G. Williamsa zwiększonej częstotliwości odwołań do osoby cesarza w kolejnych dziełach Owidiusza[50]. Pośrednio związek z Augustem i nadziejami na odwołanie z wygnania ma również wykorzystanie nawiązań do wcześniejszej poezji (zwłaszcza do Wergiliusza, choć także innych twórców), poprzez które nadawał Nazon swym elegiom bardziej „augustowski", a jednocześnie głęboko intertekstualny charakter.

Jak wynika z powyższej analizy wykorzystanych przez Owidiusza odniesień do Rzymu i Italii w I księdze wygnańczych *Tristia*, Nazon wykorzystał je w sposób bardzo różnorodny i niejednoznaczny. W jedenastu elegiach tej księgi ojczyzna poety pełni rolę zarówno pozytywną, jak i negatywną. Silnie wiąże się przez to z biografią elegika, zwłaszcza zaś z doświadczeniem jego wygnania. Szczególnie godna uwagi jest rola tych odwołań w budowaniu zmitologizowanego wizerunku samego Owidiusza. Wszystko to sprawia, że odwołania do Rzymu i Italii współtworzą niezwykle barwny i wieloaspektowy, pełen różnorodnych nawiązań świat wygnańczych elegii Sulmończyka, który – wbrew dawniejszej krytyce – zupełnie słusznie określiła Claassen jako *invention without paralell*[51].

ROME AND ITALY IN OVID'S *TRISTIA* BOOK 1

In this paper the author analyses references to Rome and Italy in *Tristia* Book 1, an elegiac composition of the Roman poet Ovid (43 BC–17 AD). In the whole pre-exile literary oeuvre of this Poet of the City these references played an important part. The goal of this paper is to study if it changes with the Ovid's relegation to Pontic Tomis. *Tristia* Book 1 was written in 8/9 AD when the poet was still travelling to the place of his exile and when the memory of Rome in him was still very strong.

KEYWORDS

Ovid, exile poetry, Rome, Italy, Roman elegy

BIBLIOGRAFIA

1. Bate M. S., *Tempestuous Poetry: Storms in Ovid's "Metamorphoses", "Heroides" and "Tristia"*, "Mnemosyne. Fourth Series" 2004, Vol. 57, Fasc. 3, s. 295–310.
2. Claassen J.-M., *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, Wisconsin 1999.

[50] G. Williams, op. cit., s. 99. Autor ten upatruje przyczyny wygnania poety w niespełnieniu przezeń cesarskich oczekiwań odnośnie do nadania ideologicznej wymowy swym dziełom.

[51] J.-M. Claassen, op. cit., s. 32.

3. Cytowska M., Szelest H., *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990.
4. Geyssen J., *Sending a Book to the Palatine: Martial 1.70 and Ovid*, "Mnemosyne. Fourth Series" 1999, Vol. 52, Fasc. 6, s. 718–738.
5. Hinds S., *Booking the Return Trip: Ovid and Tristia 1*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society (New Series)" 1985, No. 1, s. 13–32.
6. Huxley H. H., *Storm and Shipwreck in Roman Literature*, "Greece & Rome" 1952, Vol. 21, No. 63, s. 117–124.
7. Ingleheart J., *Ovid, "Tristia" 1.2: High Drama on the High Seas*, "Greece & Rome. Second Series" 2006, Vol. 53, No. 1, s. 73–91.
8. Milewska-Waźbińska B., *Owidiusz* – Tristia *I 2*, [w:] *Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8–9 XI 1994*, red. I. Lewandowski, Poznań 1995, s. 93–99.
9. Millar F., *Ovid and the Domus Augusta: Rome Seen from Tomoi*, "The Journal of Roman Studies" 1993, Vol. 83, s. 1–17.
10. Mordine M. J., Sine me, liber, ibis*: The Poet, The Book and the Reader in* Tristia *1.1*, "The Classical Quarterly" 2010, Vol. 60, No. 2, s. 524–544.
11. Puk M., *Mit tułacza i wygnańca w twórczości Owidiusza*, Poznań 2008.
12. Puk M., *Mitologia w wygnańczych utworach Owidiusza*, Poznań 2013.
13. Stabryła S., *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989.
14. Syme R., *Rewolucja rzymska*, tłum. A. M. Baziór, Poznań 2009.
15. Śnieżewski S. A., *Problem boskości Oktawiana – Augusta w poezji augustowskiej*, Kraków 1993.
16. Volk K., *Ovid*, Wiley-Blackwell (Blackwell Introductions to the Classical World) 2010.
17. Wasyl A., *Rzymski list poetycki. Próba opisania gatunku*, Kraków 2002.
18. Wasyl A., *'Ovidius Heros'. Epic Elements in Ovid's Tristia*, "Classica Cracoviensia" 2003, s. 105–125.
19. Wasyl A., *Amicitia w listach z wygnania Owidiusza*, [w:] *Owidiusz. Twórczość. Recepcja. Legenda*, red. B. Milewska-Waźbińska, J. Domański, Warszawa 2006, s. 107–119.
20. Williams G., *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire*, Berkeley–Los Angeles–London 1978.
21. Wójcik A., *Owidiusz, Poezje znad Morza Czarnego*, Poznań 2003.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

PAWEŁ SOBOL
(Uniwersytet Jagielloński)

O *DZIENNIKU Z WYGNANIA (1824–1832)* TOMASZA ZANA

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy wyjątkowego dzieła literackiego, związanego z początkami polskiego romantyzmu i stworzonego przez rówieśnika Adama Mickiewicza. *Dziennik z wygnania* Tomasza Zana to jedyny zachowany do naszych czasów diariusz napisany na zesłaniu przez członka Towarzystwa Filomatów. Zapiski „poety promienistego" są nie tylko świadectwem tragicznych losów polskiej młodzieży skazanej w wyniku procesu Nowosilcowa, ale także pozostają utworem literackim, który posiada wiele walorów artystycznych. Głównym celem tego szkicu jest przybliżenie współczesnemu czytelnikowi tego nieco zapomnianego dzieła. Poprzez omówienie jego głównych tendencji literackich i motywów (przyroda, modlitwa, praca, sen, lektury) oraz zaprezentowanie ich wzajemnego przenikania się uwidoczniono strukturę *Dziennika z wygnania*. Daje to możliwość nowego spojrzenia na twórczość Zana po 1823 roku.

SŁOWA KLUCZOWE

Tomasz Zan, dziennik, zesłanie, Rosja, filomaci, romantyzm

INFORMACJE O AUTORZE

Paweł Sobol
Katedra Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: pawelmarcinsobol@gmail.com

Wśród wielu dokumentów filomacko-filareckich, które dotrwały do naszych czasów, dziennik Tomasza Zana jest dziełem wyjątkowym. Tekst ten zasługuje na uwagę chociażby dlatego, iż jest jedynym diarystycznym zapisem dramatycznych losów polskiej młodzieży zesłanej w głąb Rosji w wyniku procesu Nowosilcowa. Jednocześnie Zanowski *Dziennik z wygnania* jest unikatowym świadectwem wychodzącym poza romantyczno-martyrologiczną i mesjanistyczną wizję Syberii. Zan, zwany w czasach studenckich Arcypromienistym, jest chyba jedynym ówczesnym zesłańcem, który nie współtworzy mitu Syberii-ziemi przeklętej, a wręcz odwrotnie – niejednokrotnie ukazuje piękno swego miejsca zesłania, czyli przede wszystkim okolice Orenburga. Tym bardziej zastanawiający jest fakt braku kompletnego współczesnego wydania tego diariusza[1]. Niniejszy szkic ma za zadanie przybliżyć dzisiejszemu polskiemu czytelnikowi ów poniekąd zapomniany, a przecież z wielu powodów tak istotny dokument filomackiego życia zesłańczego.

Zan trafił w odległe, poduralskie rejony Imperium Rosyjskiego na mocy wyroku z 14 (26) sierpnia 1824 roku, kiedy to został skazany na dwanaście miesięcy pobytu w tamtejszej twierdzy. Orenburg, rosyjskie miasto-forteca położone nad rzeką Ural, w jej środkowym biegu przy ujściu Sakmary, usytuowane jest 1,5 tys. km na południe od Moskwy i już od czasów jego założenia było postrzegane jako obszar pograniczny, łączący Europę z Azją. Nic więc dziwnego, że ta przestrzeń, która w czasie obejmującym pisanie dziennika kształtowała osobowość Zana, stanowiła dla niego kraniec świata. Wilno i Orenburg dzieli w linii prostej niemal 2 tys. km, jednak trasa, którą skazany przywódca filomacki pokonywał kibitką, etapami pod eskortą żołnierzy, była z pewnością dłuższa. Tomasz Zan, Jan Czeczot i Adam Suzin – z najcięższymi wyrokami – wyruszyli w drogę 10 października i już po sześciu tygodniach, czyli około 20 listopada, byli w Orenburgu, gdzie zostali rozdzieleni i rozesłani do trzech różnych więzień. Zatem 16 grudnia, czyli w momencie, kiedy Zan rozpoczął prowadzenie swego dziennika, przebywał już w odosobnieniu w twierdzy. Mury więzienne opuścił dopiero w grudniu 1825 roku, rozpoczynając prawdziwe życie polskiego zesłańca. Nadal skrupulatnie upamiętniał swoje codzienne troski, zmartwienia i przeżycia.

Wspomnieliśmy już, co stanowi o unikatowym i dokumentarnym znaczeniu owego diariusza. Przy tym nie można jednak zapominać, iż Zanowska proza wykazuje się także w dużym stopniu walorami artystycznymi, czego w swych

[1] „Najnowsza" edycja fragmentów *Dziennika* Tomasza Zana pochodzi z końca lat dwudziestych ubiegłego wieku: T. Zan, *Z wygnania. Dziennik z lat 1824–1832*, wyd. i oprac. M. Dunajówna, Rozprawy i materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, t. II, z. 4, Wilno 1929. Oznacza to, że od ostatniego wydania minęło niemal 100 lat!

badaniach literackich dowodził Zbigniew Sudolski[2]. Przede wszystkim chodzi o „nadanie epistolografii [i diarystyce] kształtu powieściowego, a jednocześnie często nasycanie ich formą poetycką”[3]. Jest to widoczny rezultat nieodpartej chęci ukazywania przez Zana prawdy psychologicznej o samym sobie[4]. Ta potrzeba stworzenia prozatorskiej syntezy własnej biografii obfituje u Zana w śmiałe eksperymenty stylistyczne i gatunkowe. Jako epistolograf i diarysta pozostaje on pod wpływem dwóch literackich autorytetów: Jana Jakuba Rousseau jako autora *Wyznań* oraz Laurence'a Sterne'a, od którego zapożycza specyficzną metodę: autotematyzm, fragmentaryczność, dygresyjność, wielowątkowość. Nie oznacza to, że Zana nie stać było na oryginalność – w tym względzie nie można zapominać o jego talencie jako pejzażysty. W opisach przyrody, szczególnie zaś zachodów słońca, nadal może wprawiać w zachwyt wrażliwość „poety promienistego” na grę barw i światło kolorów.

Zapiski z zesłania to z pewnością swego rodzaju „seria datowanych śladów”[5]. Możemy je jednak odczytywać na wiele sposobów, które w poszczególnych fragmentach zdają się dominować w różnym stopniu. Jest to swoiste laboratorium autobiograficzne, łączące w formie dziennika osobistego cechy dziennika duchowego, naukowego, itinerarium (czyli dziennika podróży) oraz powieści autobiograficznej. Takie wyjątkowe łączenie gatunków ma także szczególny potencjał artystyczny, który daje możliwość wypowiadania się na temat wszelkich aspektów zesłańczego losu. W związku z powyższym rekonesans dokonany wśród głównych motywów dziennika będzie również sposobem na poznanie realiów tego okresu życia Arcypromienistego. Okresu, który rozpoczyna się jego uwięzieniem w orenburskiej twierdzy (1824), kończy zaś rozpoczęciem podróży po orenburskich guberniach w latach 1831 i 1832.

W *Dzienniku z wygnania* niczym refren powracają dwie metafory. Metafora kwiatu – szczególnie tego więdnącego i zasuszonego, oraz metafora zachodu słońca. Obie w dość oczywisty sposób nawiązują do kondycji jednostki wyrwanej ze swego środowiska, a w tym konkretnym przypadku do stanu człowieka, który został zesłany i przeżywa kryzys egzystencjalny. Z perspektywy orenburskiego więźnia codzienne spoglądanie tam, gdzie słońce zachodzi, jest również tęsknym

[2] Z. Sudolski, *Zapomniane wartości prozy Tomasza Zana*, [w:] idem, *Tropem detektywa. Studia – materiały – sylwetki*, t. 1, Warszawa 2009, s. 50–60.

[3] Ibidem, s. 51.

[4] Por. list T. Zana do M. Puttkamerowej z dn. 2–3/14–15 maja 1823 roku: „W żadnym moim rozdziałku nie ma nieprawdy; wszystkie albowiem opisy i wypadki brane żywcem z natury, a jeżeli są nadto dziwaczne i osobliwe, to nie moja wina i wymysł” (*Archiwum Filomatów. Korespondencja 1815–1823*, t. V, oprac. J. Czubek, Kraków 1823, s. 197).

[5] Ph. Lejuene, *Teoria dziennika*, [w:] idem, *„Drogi zeszycie…”, „Drogi ekranie…”. O dziennikach osobistych*, tłum. A. Karpowicz, M i P. Rodakowie, Warszawa 2010, s. 52.

spojrzeniem w kierunku Polski. Ponadto, zarówno kwiaty, jak i zachody słońca są składnikiem tego, co naturalne, to fragmenty realnego krajobrazu rosyjskiego. Przyroda i emocje są w diariuszu „poety promienistego" nierozerwalnie ze sobą zespolone – wywołują siebie nawzajem, o czym pisze Zan niejednokrotnie wprost, jak w zapisie z 28 lutego 1825 roku: „Wesper [księżyc] dziś za chmurkami nie świecił, jak przeszłe miał zwyczaj wznosić się półkolem oświeconego zachodu. Także było z moim humorem"[6].

Zan dostrzega zależność pomiędzy stanem swej duszy a otaczającym go światem, dlatego najczęściej zastępuje wyznanie dotyczące swego skomplikowanego stanu emocjonalnego samym tylko opisem przyrody, uważając go za najlepszy ekwiwalent uczuć. Przyroda[7] jest narratorem współtowarzyszącym filomackiemu diaryście. Natomiast przeżywanie i kontemplowanie przestrzeni stepów i gór uralskich wiąże się w dzienniku z refleksją duchową. Tym bardziej istotną rolę odgrywają tutaj bardzo liczne opisy nieba – szczególnie tego wieczornego i nocnego. Zan kieruje wzrok w górę, a ten ruch wznoszący jest przeciwstawiony horyzontalnemu światu ludzkiemu. Ta codzienna apoteoza nieba jest poszukiwaniem porządku natury, dążeniem do znalezienia wyższego celu życia. Ponadto, obecna jest tu także pewna myśl eschatologiczna: „kopuła nieba łączy umarłych i żywych, tych, którzy pozostali na rodzinnej ziemi, i tych zesłanych"[8] – jest ona zatem strefą zetknięcia przeszłości, teraźniejszości oraz przyszłości, a także punktem znoszącym wszelkie granice i pęta niewoli. Przy czym należy odnotować, że cały krajobraz rosyjski stanowi dla Zana księgę symboli związanych jednak przede wszystkim z ojczyzną. Niemal każdy opisany przez niego kwiat, ptak czy drzewo jest zarazem wspomnieniem przyrody rodzimej – stanowi więc swoisty łącznik z polskością. Nietrudno zauważyć, iż w zesłańczej twórczości Zana nastąpiły pewne zmiany w wykorzystaniu motywów przyrodniczych. Różnice te uwidaczniają się najjaskrawiej, gdy zestawiamy *Dziennik z wygnania* z twórczością poetycką Arcypromienistego z czasów studenckich – szczególnie zaś z jego trioletami. Zgodnie z ustaleniami Moniki Stankiewicz-Kopeć należałoby je zaliczyć do grupy filomackich utworów, które reprezentują rokokową linię poezji wykwintnej i wytwornej. Stąd też obecność w ówczesnych dziełach Zana charakterystycznej motywiki kwiatowej i owadziej. Poeta wybierał wówczas przede wszystkim te elementy przyrody, które spełniały kryteria „śliczności" i „wdzięku" – były

[6] T. Zan, op. cit., s. 47.

[7] Chodzi tu o pojmowanie natury zgodne z wypowiedziami takich autorytetów, jak: F. Schiller oraz J. J. Rousseau, których poglądy Zan poznał rzetelnie jeszcze w czasach studenckich. Por. A. Bartoszewicz, *Natura*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 593–595.

[8] Zob. Z. Sudolski, *Zapomniane wartości...*, op. cit., s. 54.

zatem często jedynie konwencjonalnymi rekwizytami[9]. W czasach przymusowego pobytu w dalekiej Rosji o takim sposobie patrzenia na naturę nie mogło już być mowy.

Obcowanie z przyrodą wiąże się u autora *Dziennika z wygnania* także ze sferą chrześcijańskiej pobożności. Zarówno prace dotyczące biografii poety promienistego[10], jak i poszczególne analizy jego twórczości, a nawet przedstawienia malarskie – ukazują go jako człowieka niezwykle religijnego. Najbardziej znany portret tego filarety, pędzla Rudolfa Żukowskiego, przedstawia Tomasza Zana, już po powrocie z zesłania, w charakterystycznej pozie modlącego się w kościele w Połocku. Nie jest to jednak kreacja wyłącznie artystyczna. W życiu zesłańczym rozwój własnej religijności staje się dla Zana sprawą priorytetową. Nie oznacza to jednak, że życie duchowe poety było wówczas ustabilizowane. Wbrew pozorom nie było też bynajmniej monotonne. Jego pobożność, tak jak wszystkie wartości, które wyznawał, przechodziła na zesłaniu kryzys, ale miała też momenty rozkwitu. Remedium na noc wiary była dla Zana lektura pism traktujących o wierze, przede wszystkim Tomasza z Kempis *O naśladowaniu Chrystusa* oraz modlitewnika *Bóg największe dobro*. Przeżycia religijne i cykliczność modlitw wprowadzały ład w życie wygnańca: „Na pobożności zyskałem w całym roku i sam sobą przyświadczyć mogę, że ona porządek wprowadza w zamieszane uczucia i myśli”[11]. Jednak rozmowy z Bogiem i chwile kontemplacji odbywały się, w miarę możliwości, jak najbliżej przyrody.

Tutaj, w specyficznej formie religijności, przecinają się drogi Franciszka Karpińskiego jako autora *Historii mego wieku i ludzi, z którymi żyłem* oraz filomackiego diarysty. Słowa „poety serca” można śmiało włożyć w usta Arcypromienistego z czasów zesłania: „do kościołów nieczęsto kwapiłem się, ale widuję Cię, Boże mój, na słońcu wschodzącym siedzącego i oglądającego światy niepoliczone”[12]. Zan, modląc się nie tylko słowami, ale też partycypując w całym stworzeniu Bożym, dostrzega analogiczność mikro- i makrokosmosu, tego, co na ziemi, i tego, co w niebie. Włącza się w pochwalny hymn wszechświata ku czci Boga,

[9] M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009, s. 56–58.

[10] Zofia Jabłońska-Erdmanowa charakteryzuje Tomasza Zana następująco: „Zan był typem psychicznym wyjątkowego uczuciowca o nadczułej wrażliwości i wyobraźni, obdarzonego szczególną zdolnością do przeżyć religijnych. Uczucie i wiara były jego duchowemi soczewkami, przełamującemi wszelkie idące od zewnątrz wrażenia i dlatego zasadnicza treść jego życia wewnętrznego skupiała się około problematów religijno-moralnych” (Z. Jabłońska-Erdmanowa, *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX wieku*, Wilno 1931, s. 99).

[11] T. Zan, op. cit., s. 30.

[12] F. Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, Warszawa 1987, s. 206.

w niekończącą się kosmiczną liturgię. Tak jak w pieśni porannej Karpińskiego, razem z ziemią, morzem i wszelkim żywiołem chwali Stwórcę i powierza się jego opiece[13]. Opisy przyrody w tym sensie nabierają jeszcze bardziej skomplikowanego charakteru – układają się w słowa modlitwy[14]. Kiedy Zan zamierza się modlić, udaje się w góry, gdzie: „na kamieniu, na wysokości, ocieplany promieniami słońca, czyta […] modlitwy Tomasza a Kempis"[15] i pogrąża się „w religijnych i pobożnych uniesieniach". Ogrom gór i kontemplacja nad niepojętym Bogiem stają się z kolei pobudką do refleksji oraz uruchamiają istotną w *Dzienniku* kategorię wzniosłości. Warto przypomnieć, iż zagadnienie wzniosłości pozostawało w obszarze zainteresowań filomackich już od wczesnych lat istnienia Towarzystwa[16]. Wydaje się, iż w zapiskach diarystycznych Zanowi najbliżej jest do Schillerowskiego rozumienia tej kategorii estetycznej. W *Rozprawie o wzniosłości* (1801) Fryderyk Schiller powiązał wzniosłość z etyką i uczynił ją sposobem rozumienia wolności. Istotą przeżycia wzniosłości nie jest podleganie zewnętrznym wpływom, ale wyzwalanie się spod ich władzy. Wzniosłość za pomocą wstrząsu wyrywa ducha z sieci, którą zarzuciła zmysłowość[17]. Bardzo podobnie rozumuje Zan, który podziela wiarę, iż poprzez wstrząs, poczucie ambiwalencji oraz wejście w siebie człowiek może poczuć się prawdziwie wyzwolony.

Oprócz modlitwy fundamentalną dla Zana cząstką dobrego życia była praca[18]. Filomata wpisywał przydatność ogółowi w zakres dążeń człowieka: „Żyję wtenczas i czuję rozkosz, kiedy jestem czynny, to jest daję, nie kiedy biorę"[19]. Zdaniem

[13] Zan poświadcza w swym dzienniku, że pieśń tę śpiewał w czasie swoich wędrówek: „Stanisław rano obudził [mnie], aby jechać na zające […]. W drodze śpiewaliśmy: Boże w dobroci, Kiedy ranne i t.d." (T. Zan, op. cit., s. 143). O roli pieśni codziennych F. Karpińskiego w kulturze polskiej XIX wieku zob. I. Piotrowski, *Pieśń i moc*, Warszawa 2012, s. 83–250.

[14] Należy pamiętać o tym, że romantyzm rozwinął lirykę religijną w różnych jej rodzajach. Zob. J. Starnawski, *Modlitwa*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 269–270.

[15] T. Zan, op. cit., s. 54.

[16] W 1819 roku Józef Jeżowski podjął się pierwszego polskiego tłumaczenia rozprawy Pseudo-Longinosa *O wzniosłości* (*O górności*).

[17] Por. M. Gołaszewska, *Wzniosłość*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 1035.

[18] Już w czasach studenckich, szczególnie zaś od momentu opracowania tzw. Ustaw trzecich, członkowie Towarzystwa Filomatycznego nadawali nauce cechy społeczno-patriotycznego utylitaryzmu, przy czym praca społeczna rozumiana była przez nich przede wszystkim jako szerzenie oświaty. Zob. Z. Jabłońska-Erdmanowa, op. cit., s. 66–75. O pracach filomackich i filareckich zob. M. Dunajówna, *Tomasz Zan. Lata uniwersyteckie 1815–1824*, Wilno 1933, s. 98–219; A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962, s. 87–106.

[19] T. Zan, op. cit., s. 30.

Arcypromienistego, aby osiągnąć wewnętrzną harmonię, należy przede wszystkim być przydatnym. Podobnie jak w czasach młodzieńczych, także i w nowej sytuacji wygnańczej wskazuje on jako cel życia pożytek i poświęcenie dla dobra ogółu, a jako dźwignię duchową społeczeństwa – oświatę i moralność[20]. Motyw pracy w *Dzienniku* pojawia się w dwóch odmianach. Po pierwsze, jest to praca nad samym sobą. W tekście Zana ten aspekt samodoskonalenia znajdzie odzwierciedlenie w sentencjonalności i formułowaniu ogólnych zaleceń moralnych[21]. Po drugie, to praca naukowa, której Zan nie zaprzestaje nawet w więzieniu. W miarę możliwości poeta stara się uzupełniać braki lekturowe, ale też planuje wydanie podręcznika dla pensji żeńskich oraz interesuje się żywo edukacją młodzieży polskiej, dokonuje tłumaczeń, zbiera owady i rośliny, bada geologię Rosji. Dużo miejsca poświęca swojej misji pedagogicznej – przede wszystkim zaś wychowywaniu Piotrusia Ciołkowskiego[22]. Diarysta na kartach swego dziennika skrupulatnie zdaje sprawę z postępów w swoich przedsięwzięciach naukowych, toteż w zapiskach z wygnania cechą dość wyraźną staje się raportowość. Jednocześnie te szczegółowe notatki ukazują drogę rozwoju intelektualnego. Praca jest dla Zana czymś podstawowym w kontekście samodoskonalenia, ale także jest sposobem ucieczki od trudnej rzeczywistości zesłańczej. Zan odsuwa zwątpienie właśnie poprzez próbę nadania sensu swojemu położeniu – z faktu przymusowego pobytu w Rosji czyni znakomitą okazję do prowadzenia badań botanicznych, zoologicznych czy geologicznych. W tych ostatnich odegra swoją ważną rolę w życiu naukowym samego Aleksandra von Humboldta, któremu będzie asystował w jego podróży naukowej, zyskując tym niemałe uznanie.

Równie ważną sferą aktywności zesłańczej Zana było intensywne obcowanie ze słowem pisanym. Za symboliczny początek lektur zesłańczych Zana można by uznać moment, kiedy podczas pożegnania w Wilnie Mickiewicz wręczył przyjacielowi *O naśladowaniu Chrystusa*. Książka ta stała się pierwszym intertekstem *Dzienników z wygnania* – jej fragmenty stanowią motto pierwszych wpisów. Słowami niemieckiego teologa Zan diarysta manifestuje swoje własne poglądy: wiarę w boskie natchnienie jako drogowskaz w nieszczęściach doczesnych oraz

[20] M. Gawalewicz, *Poeta promienisty. Z filareckiej twórczości Tomasza Zana*, Warszawa 1911, s. 5.

[21] Np. „Przynoszenie pożytku lub przyjemności powinno być celem moich z ludźmi stosunków. – Jeśli gdzie idziesz, pomyśl o tem, co im niesiesz, nie o tem, co masz od nich odnosić. – Nie mieszaj się, ani nie smuć drwinkami, lub gorszemi o tobie mniemaniami, lecz chłodno w sobie szukaj stron, które im do tego dają powód i odpieraj z godnością, popraw z usilnością…" itp. (T. Zan, op. cit., s. 96).

[22] Pod koniec pobytu w więzieniu orenburskim, w ostatnich miesiącach 1825 roku, Zan zawarł znajomość ze znanym w środowisku rosyjskim pułkownikiem Stanisławem Timofiejewiczem Ciołkowskim, który powierzył mu edukację swoich dzieci, między innymi syna – Piotrusia.

umiłowanie pokory i miłości jako kardynalnych cnót kształtujących osobowość człowieka, niezbędnych do doskonalenia się[23]. Dzieła o tematyce duchowej pojawiają się w dzienniku często, głównie w powiązaniu z modlitwą i pobożną kontemplacją nad losem chrześcijanina pielgrzyma, którego ostatecznym celem jest zbawienie. Zan czytał jednak dzieła różne. Nie ograniczał się wyłącznie do rozważań religijnych i filozoficznych. Sięgał po literaturę piękną: począwszy od dawnej prozy polskiej i obcej, po poezję współczesną (włączając w to oczywiście twórczość młodego Mickiewicza). Wśród jego lektur znajdziemy też opracowania naukowe i podręczniki z zakresu: historii powszechnej, myśli politycznej, zoologii, botaniki, matematyki, fizyki, gramatyki itd.

Czytanie, będące niezbędnym ćwiczeniem umysłowym, jest dla wychowanka Uniwersytetu Wileńskiego podstawowym narzędziem przetrwania[24]. Jak sam pisze: „[…] jest zajęciem czasu, sposobem odwrócenia oczu moich od przedmiotów otaczających, myśli moich od kochania”[25]. Takie ucieczki w światy lektur „zajmując myśl i wyobraźnię rozmaitymi przedmiotami […] [przyczyniały się] do zapomnienia smutnych okoliczności”[26], które otaczały zesłańca. Szczególną rolę odegrały tu powieści Waltera Scotta: „Wymykam się niejako z zewnętrznego teraźniejszego mojego świata – wyznaje Zan – i latam kędy mnie Scott prowadzi, kędy sam latać niezdolny”[27]. Poszczególne książki oddziaływały także na wrażliwość i wypowiedź literacką diarysty. Po intensywnej lekturze *Orlanda szalonego*, romansu rycerskiego Ludovika Ariosta z XVI wieku, Zan odnotowuje, że podczas spaceru „ideje pełne Rolanda romantycznie wiły się na widok pustych w lesie budowli”[28]. Sam tekst *Dziennika* jest pełen powiązań intertekstualnych. Znajdziemy w nim parafrazy psalmów, cytaty popularnych poezji, wypisy z ksiąg naukowych, a także dość intensywne stylizacje[29].

Zapiski z lat 1823–1834 są także cennym dokumentem filomackiej krytyki literackiej. Zan we wrześniu 1827 roku notuje: „Mam zamiar, kiedy Bóg pozwoli,

---

[23] Zob. Z. Sudolski, *Tomasz Zan – „wygnaniec i pielgrzym”*, [w:] *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. 2: *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, Warszawa 1999, s. 13.

[24] W czasach studenckich wspólne przeżycia lekturowe były bez wątpienia czynnikiem dodatkowo łączącym filomatów. Członkowie Towarzystwa rozczytywali się w pismach Woltera, Rousseau, Sterne’a, Schillera, Goethego, Byrona, a także w literaturze krajowej – szczególnie ceniąc: Trembeckiego, Karpińskiego, Czartoryską, Niemcewicza. Zob. A. Witkowska, op. cit., s. 50–59; M. Stankiewicz-Kopeć, op. cit., s. 39–40.

[25] T. Zan, op. cit., s. 21.

[26] Ibidem, s. 37.

[27] Ibidem, s. 38.

[28] Ibidem, s. 77.

[29] O czym była już poniekąd mowa w związku z wpływami Rousseau i Sterna na prozę dokumentu osobistego przyjaciela Mickiewicza.

ocenić, ile zdołam zalety polskich poetów, jacy się u mnie znajdują: Karpińskiego, Kniaźnina, Trembeckiego, Krasickiego, Niemcewicza”[30]. Zamiaru swego dokonuje. Ocenia także nadsyłane mu na bieżąco wiersze filomackich kolegów, w tym na przykład *Sonety* Mickiewicza. Również w tym aspekcie autor *Dziennika z wygnania* pozostaje gorliwym filomatą. Wzajemna krytyka swoich pism była bowiem obowiązkiem członków Towarzystwa już od czasu uchwalenia tzw. Ustaw pierwszych (1817). Nie dziwi więc, iż nawyk ciągłej czujności na literacką twórczość swoich przyjaciół przetrwał u Zana także w warunkach zesłańczych[31].

Lektury i literackie sposoby opisywania rzeczywistości zawładnęły Zanem i wpłynęły na kształt i styl jego diariusza. Objawiły się także w pierwiastku onirycznym obecnym w dzienniku. Arcypromienisty szczególną uwagę przywiązywał do wrażeń, których doświadczał podczas snu: „Wiele snów było alegorią przyszłych wydarzeń życia, inne jeszcze nie są dopełnione”[32]. Diarysta głęboko wierzy w to, iż w stanie nieświadomości człowiekowi ukazane są rzeczy przeszłe i przyszłe. W jego dziennikach sny są zapisywane, interpretowane ale także ujawniają się poniekąd w onirycznym sposobie opisu niektórych zdarzeń. Sny sprawiają, że Zan może powrócić na łono rodziny, przybywać wśród swoich bliskich, ale też doświadczać mistycznych niemal przeżyć. Marzenia senne są też inspiracją i okazją do wglądu we własną duszę: „sen, wypadanie słów kabały wzrusza bieg myśli po krainach pięknych a pustych marzeń, w których poznaję stan prawdziwy i przymioty serca mojego, skłonności i miłość moją”[33]. Narracje oniryczne w dzienniku są zatem w pewien sposób symbolicznym komentarzem do doświadczanych zdarzeń[34].

Wszystkie wymienione środki artystyczne zastosowane przez Zana odnoszą się do walki z przygnębiającą rzeczywistością zesłańczą: „Piszę nie myśląc,

---

[30] T. Zan, op. cit., s. 101.

[31] Zob. Z. Jabłońska-Erdmanowa, op. cit., s. 60.

[32] T. Zan, op. cit., s. 34.

[33] Ibidem, s. 52.

[34] Należy pamiętać, iż Zan nie jest odosobniony w swoich poglądach dotyczących marzeń sennych. Wszakże „sen staje się od przełomu romantycznego przedmiotem szczególnego zainteresowania i przypisuje mu się szczególną wartość poznawczą. Według znamiennych dla romantyzmu poglądów, związanych z przyjmowaną filozofią przyrody i antropologią, w szczególności zaś – w związku z ówczesnymi koncepcjami człowieka jako mikrokosmosu, w którym przejawia się i odzwierciedla uniwersum, owa wewnętrzna aktywność umysłu, do której należy śnienie, odsłania z jednej strony niedostępne na innych drogach poznania wnętrze istoty ludzkiej, z drugiej zaś – niepoznawalne inaczej wnętrze wszechświata; najgłębszy ośrodek ludzkiego „ja” – i najgłębszą istotę wszechrzeczy, «tajemnice wewnętrznej istności człowieka» – i tajemnice praw rządzących bytem, naturą, kosmosem” (D. Danek, *Sen (marzenie senne)*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, op. cit., s. 869–870.

piszę, abym odwrócił uwagę od przedmiotów mnie otaczających, które mnie męczą, abym się wyrwał z pamięci dni przeszłego szczęścia, które mnie boli”[35] – tak Zan wypowiada się o głównej funkcji swego diariusza.

Nakreśliliśmy tu pewną siatkę pojęć i motywów, jakimi Zan posługuje się w swych zapiskach z zesłania. W *Dzienniku* każdy z tych elementów funkcjonuje podwójnie – sam w sobie stanowi pewną odrębną całość oraz samodzielny instrument autoterapeutyczny, ale też wchodzi w różnorakie korelacje z pozostałymi składnikami, tak że wszystkie razem tworzą jedną interpretacyjną całość. Dość często owe motywy przybierają pod piórem Zana postać zdań o charakterze sentencji. W jednej z takich złotych myśli zesłany przywódca filaretów tak oto „podsumowuje” swoje refleksje autobiograficzne i jednocześnie podaje swój własny przepis na osiągnięcie szczęścia:

> Najwięcej c z y n i m y d l a l u d z k o ś c i, jeśli szukamy wszędzie prawdy i piękności, by być prawdziwymi i dobrymi. Najwięcej c z y n i m y d l a p r z y j a c i ó ł, jeśli godziwymi sposobami stawiamy się na stopie, z której oni zawsze wszelkiej od nas pomocy spodziewać się mogą. Najwięcej d l a B o g a, jeśli szukamy poznać nasze przeznaczenie i wedle niego żyjemy. Żyć w e d l e n a t u r y zdaje się być jego największą chwałą. I w tym wszystkim najwięcej czynimy d l a s i e b i e. Bądź mądry i pracowity, będziesz dostatni, bądź dostatni i dobry będziesz, i przyjemny, bądź przyjemny i sprawiedliwy – będziesz szczęśliwy[36].

Jest to cytat, który z jednej strony w pełni oddaje bieg myśli Zana jako autora dziennika, z drugiej zaś pokazuje w synkretyczny sposób charakter jego zapisków.

ON *DIARY FROM EXILE (1824–1832)* BY TOMASZ ZAN

The article is concerned with unique literary work associated with the beginning of Polish romanticism and created by a contemporary of Adam Mickiewicz. *Diary from exile* by Tomasz Zan is the only diary written in exile by a member of the Philomath Society. Notes of „the radiant poet” are not only a proof of tragic fate of Polish youth in the beginning of the 19th century. They are also a literary work, which has a lot of artistic values. The main purpose of this article is to present this somewhat forgotten work. Through a discussion of the major literary trends and themes (nature, prayer, work, sleep, reading) and through presenting their interpenetration, the author wanted to reveal the structure of the *Diary from exile*. This analysis gives a new look at the literary work of Tomasz Zan after 1823.

[35] T. Zan, op. cit., s. 19.

[36] Ibidem, s. 180–181 [wyróżnienia P. S.].

KEYWORDS

Tomasz Zan, diary, exile, Russia, Philomaths, romanticism

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

1. *Archiwum Filomatów. Korespondencja 1815–1823*, t. V, oprac. J. Czubek, Kraków 1823.
2. *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. 2: *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, Warszawa 1999.
3. Karpiński F., *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, Warszawa 1987.
4. Zan T., *Z wygnania. Dziennik z lat 1824–1832. Z autografu wydała Maria Dunajówna*, Rozprawy i materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, t. II, z. 4, Wilno 1929.

Bibliografia przedmiotowa

1. Bartoszewicz A., *Natura*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
2. Danek D., *Sen (marzenie senne)*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
3. Dopart B., *Romantyzm przedlistopadowy – rozgłos poetów szkoły litewskiej*, [w:] idem, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013.
4. Dopart B., *U źródeł szkoły litewskiej. Jan Czeczot i poezja filomacka*, [w:] idem, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013.
5. Dunajówna M., *Tomasz Zan. Lata uniwersyteckie 1815–1824*, Wilno 1933.
6. Gawalewicz M., *Poeta promienisty. Z filareckiej twórczości Tomasza Zana*, Warszawa 1911.
7. Gołaszewska M., *Wzniosłość*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
8. Jabłońska-Erdmanowa Z., *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX wieku*, Wilno 1931.
9. Lejuene Ph., *Teoria dziennika*, [w:] idem, *„Drogi zeszycie…”, „Drogi ekranie…”. O dziennikach osobistych*, tłum. A. Karpowicz, M i P. Rodakowie, Warszawa 2010.
10. Piotrowski I., *Pieśń i moc*, Warszawa 2012.
11. Stankiewicz-Kopeć M., *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.
12. Starnawski J., *Modlitwa*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
13. Sudolski Z., *Tomasz Zan – „wygnaniec i pielgrzym”*, [w:] *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. 2: *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, Warszawa 1999.

14. Sudolski Z., *Zapomniane wartości prozy Tomasza Zana*, [w:] idem, *Tropem detektywa. Studia – materiały – sylwetki*, t. 1, Warszawa 2009.
15. Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr 11 (2/2015)

SZYMON HUPTYŚ
(Uniwersytet Jagielloński)

KONSEKWENCJE INDOEUROPEISTYCZNEJ KONCEPCJI GLOTTALNEJ NA PRZYKŁADZIE PRAWA BARTHOLOMAEGO

STRESZCZENIE

W językoznawstwie indoeuropejskim coraz więcej zwolenników zdobywa koncepcja glottalna. Zakłada ona, że wbrew tradycyjnej rekonstrukcji, w języku praindoeuropejskim nie istniały spółgłoski zwarte w szeregach: dźwięczna, bezdźwięczna, dźwięczna aspirowana, lecz w szeregach: długa, preglottalizowana, „czysta". Świadczą o tym różne prawa głosowe. W artykule wspomniane jest prawo Wintera-Kortlandta, Lachmanna i Lubockiego oraz prawo operujące w języku hetyckim, pokrewne do prawa Wintera. Celem artykułu jest przyjrzenie się, jakie konsekwencje ma koncepcja glottalna w odniesieniu do rozumienia jednego z najbardziej podstawowych praw głosowych indoeuropeistyki, jakim jest prawo Bartholomaego, operujące w językach indo-irańskich.

SŁOWA KLUCZOWE

indoeuropeistyka, teoria glottalna, prawo Wintera, prawo Bartholomaego, Kortlandt

INFORMACJE O AUTORZE

Szymon Huptyś
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: szhuptys@wp.pl

W 1976 roku, podczas swojego wystąpienia konferencyjnego, Werner Winter zaproponował sformułowanie prawa głosowego operującego w językach bałtosłowiańskich[1]. Wyniki opublikował dwa lata później[2]. Prawo to, obecnie nazywane prawem Wintera lub Wintera-Kortlandta, jako że Frederik Kortlandt naniósł w nim pewne poprawki, dotyczy rozwoju krótkich samogłosek odziedziczonych z języka praindoeuropejskiego w konkretnym kontekście. Zakłada ono, że samogłoski te (**e*, **o*, **a* < **h_2e*, **i*, **u*) uległy wzdłużeniu przed dźwięczną nieaspirowaną spółgłoską zwartą w sylabie zamkniętej, po czym otrzymują intonację akutową (rosnącą) oraz akcent[3].

pie. **sed-* > bsł. **sēd-tej* > lit. *sésti*;
pie. **$h_2$ebl-* > **abl-* > bsł. **ābl-* > sch. *jȁbuka* etc.

Co ważne, prawo to musiało obowiązywać przed zmianą: pie. **b^h* > bsł. **b*; pie. **d^h* > bsł. **d*, pie. *g^h* > *g*, ponieważ samogłoski stojące przed pie. **b^h*, **d^h* i **g^h* nie wykazują tego rozwoju. Podobnie musiało być ono wcześniejsze niż spłynięcie bsł. **o* i **a* do **a*, ponieważ pie. **o* ulegało w tym kontekście wzdłużeniu do **ō*, przez co uniknęło tej zmiany[4].

Prawo Wintera obejmuje zatem dwa zjawiska fonetyczne. Po pierwsze, samogłoska, po której występuje pie. **b*, **d* lub **g*, zyskuje intonację akutową i akcent. Jest to dość szczególne, bowiem zachodzi tu dokładnie takie samo zjawisko, jak w przypadku, gdy w sąsiedztwie praindoeuropejskiej samogłoski pojawia się spółgłoska laryngalna. Wówczas również samogłoska zyskuje intonację akutową: w przeciwnym razie samogłoska posiada intonację cyrkumfleksową. Dobrze pokazują to przykłady z języka litewskiego:

vémti ‘wymiotować’ < pie. **u̯emh$_1$-*,
mélžiu ‘doję’ < pie. **$h_2$melǵ-*, ale:
pie. **u̯lk-* > lit. *vil̃kas* ‘wilk’.

[1] N. E. Collinge, *The Laws of Indo-European*, Amsterdam–Philadelphia 1985, s. 225.

[2] W. Winter, *The Distribution of Short and Long Vowels in Stems of the Type Lith. ésti: vèsti: mèsti and OCS jasti: vesti: mesti in Baltic and Slavic languages*, [w:] *Recent Developments Historical Phonology*, ed. J. Fisiak, Haga 1978, s. 431–446.

[3] R. S. P. Beekes, *Comparative Indo-European Linguistics. An Introduction*, Amsterdam–Philadelphia 2011, s. 129.

[4] NB później w psł. to **ō* zlało się z **ā*, dając **ā*. Później, w scs. uległo ono skróceniu do **a*.

Dodatkowo, jak dowodzi prawo Hirta[5], praindoeuropejskie samogłoski, po których następowała spółgłoska laryngalna, przejmowały w językach bałtosłowiańskich akcent od następnej sylaby – i też nigdy nie był to oryginalnie akcent cyrkumfleksowy, por.: pie. *$d^huh_2mós$ > skr. *dhūmá-*, gr. *thūmós*, ale: lit. *dū́mai*, pol. *dym*. Inny jest też rozwój akcentuacji pie. sonantów w zależności od tego, czy stały one przed spółgłoską laryngalną, czy nie:

pie. *$k̍m̥tóm$ > lit. *šim̃tas* ‘sto’, ale
pie. *$pl̥Hnós$ > lit. *pìlnas* ‘pełny’.

Jak widać, *circumflex* pojawia się tylko tam, gdzie nie występowała spółgłoska laryngalna. Można zatem powiedzieć, że intonacja zmieniała się z cyrkumfleksowej na akutową pod wpływem **H*. Podobny efekt na poprzedzającą je samogłoskę mają **b*, **d* i **g*.

Drugim zjawiskiem związanym z prawem Wintera jest wzdłużenie samogłoski w sąsiedztwie wspomnianych spółgłosek. Również jest to podobne zjawisko do tego, jakie towarzyszy spółgłoskom laryngalnym, i przypomina operujące w języku łacińskim prawo Lachmanna. Zgodnie z formułą tego prawa w łacińskim participium perfecti passivi ostatnia samogłoska tematu czasownika uległa wzdłużeniu, jeśli temat czasownika zakończony był na dźwięczną nieaspirowaną spółgłoskę zwartą (choć później ulegała ona asymilacyjnemu ubezdźwięcznieniu antycypacyjnemu według sufiksalnego *-t-* i ewentualnym dalszym zmianom). Ponieważ była to pierwotnie zawsze sylaba zamknięta, bardzo przypomina to kontekst, który sprzyjał zajściu prawa Wintera w językach bałtosłowiańskich. Przywołać można następujące łacińskie przykłady:

lĕg-ō ‘czytam’ → **lĕg-tos* > *lēctus*;
ăg-ō ‘prowadzę’ → **ăg-tos* > *āctus*;
căd-ō ‘padam’ → *căd-tos* > **cāssus* > *cāsus*[6], ale:
vĕh-ō ‘niosę’ → **vĕc-tos* > *vĕctus*.

[5] H. Hirt, *Der indogermanische Akzent: Ein Handbuch*, Strasburg 1895, s. 165–166; zob. też T. Lehr-Spławiński, *Najstarsze prasłowiańskie prawo cofania akcentu*, [w:] *Symbolae grammaticae in honorem Ioannis Rozwadowski vol. 2*, red. J. Rozwadowski, W. Taszycki, Kraków 1928, s. 85–100; N. E. Collinge, op. cit., s. 81.

[6] Uproszczenie geminaty *-ss-* > *-s-* musiało nastąpić już po wygaśnięcia prawa głosowego zwanego rotacyzmem, zgodnie z którym stojący pomiędzy samogłoskami spirant *-s-* przechodził w języku łacińskim w *-r-*, na przykład gen. sg. *rur-is* < **rus-is* (nom. sg. *rus*).

Wygląda więc na to, że zmiana długości samogłoski nastąpiła w momencie ubezdźwięcznienia spółgłoski tematycznej. To z kolei prowadzi do konkluzji, że wzdłużenie owo jest wzdłużeniem zastępczym: nabycie jednej cechy przez samogłoskę rekompensuje utratę innej przez następującą po niej spółgłoskę. Ponieważ wydaje się mało prawdopodobne, aby sama cecha dźwięczności mogła wywierać tak przemożny wpływ na strukturę fonetyczną wyrazu, uczeni doszli do wniosku, że różnica pomiędzy tym, co rekonstruuje się dla języka praindoeuropejskiego jako na przykład **k* i **g*, jest większa, niż dotąd przypuszczano.

Zaproponowano dla języka praindoeuropejskiego istnienie spółgłosek zwartych o innym niż wcześniej sądzono charakterze. Uznano, że to, co do tej pory było uznawane za spółgłoskę zwartą dźwięczną nieaspirowaną, musiało być nacechowanym wariantem odpowiadającej jej co do miejsca artykulacji spółgłoski zwartej nieaspirowanej bezdźwięcznej i że tą dodatkową cechą była preglottalizacja. Warto zauważyć przy tym, że obecnie indoeuropejskie spółgłoski laryngalne uważa się za spółgłoski glottalne. Ponadto – to, co wcześniej rekonstruowano jako zwartą spółgłoskę bezdźwięczną, zaczęto traktować jako spółgłoskę długą, geminatę, zaś to, co uznawano za zwartą spółgłoskę dźwięczną aspirowaną – jako zwartą spółgłoskę bezdźwięczną nieaspirowaną. Kortlandt uważa, że taki system powstał w języku praindoeuropejskim na skutek wpływu substratu północnokaukaskiego[7]. Nie miałby to być jedyny rezultat kontaktu użytkowników wczesnych odmian praindoeuropejskiego (albo późnego indo-uralskiego) z ludami północnego Kaukazu. Również z nim wiąże się zanik wszystkich nieakcentowanych samogłosek i zlanie się pozostałych w jedną we wczesnym języku praindoeuropejskim: rzeczywiście w rejonie Kaukazu występują języki, w których systemie fonologicznym występuje tylko jeden fonem samogłoskowy[8]. Postulowany obecnie przez uczonych, przede wszystkim przedstawicieli szkoły lejdejskiej, system spółgłosek zwartych uwzględniający koncepcję glottalną wygląda następująco (kursywą oznaczono tradycyjny zapis rekonstrukcji praindoeuropejskiej, a w nawiasie kwadratowym – proponowaną realizację danych fonemów)[9]:

labialne	*p* [p:], *b* [p’], b^h [p]
dentalne	*t* [t:], *d* [t’], d^h [t]
welarne[10]	*k* [k:], *g* [k’], g^h [k]

[7] F. Kortlandt, *Studies in Germanic, Indo-European and Indo-Uralic*, Amsterdam 2010, s. 35–39.

[8] Zob. A. Kuipers, *Phoneme and Morpheme in Kabardian*, Haga 1960, s. 32–39.

[9] R. S. P. Beekes, op. cit., s. 119.

[10] „Czyste” spółgłoski welarne uważa się obecnie za warianty pozycyjne palatalnych lub labiowelarnych.

palatalne	$\acute{k}$ [ḱ:], $\acute{g}$ [ḱ’], $\acute{k}^{h}$ [ḱ]
labiowelarne	k^{u} [k$^{\text{u}}$:], g^{u} [k$^{\text{u}}$’], g^{uh} [k$^{\text{u}}$]
laryngalne	h_1 [ʔ], h_2 [ʕ], h_3 [ʕ$^{\text{u}}$]

Widać zatem, że według tej koncepcji nie jest istotne kryterium dźwięczności, gdyż wszystkie spółgłoski są bezdźwięczne. Ich nacechowanie wyraża się poprzez ich długość lub preglottalizację. Kortlandt zwrócił uwagę, że sekwencja **VD* daje taki sam efekt w językach bałtosłowiańskich, jak sekwencja **VHD*^{h}:

pie. *$b^{h}eh_1d^{h}$- > lit. *bėdà* ‘bieda’;
pie. *$b^{h}eg^{u}$- > lit. *bégti* ‘biec’.

Z fonologicznego punktu widzenia fonem [t’] rozwinął się więc w taki sam sposób, jak sekwencja fonemów [ʔt], identycznie oddziałując na poprzedzającą samogłoskę, powodując jej wzdłużenie. Podobnie [p’] i [ʔp] oraz [k’] i [ʔk]. Być może zatem bardziej trafnym oznaczeniem fonemów wykazujących się preglottalizacją powinny być odpowiednio [ʔt], [ʔp] i [ʔk].

Należy przyjrzeć się, jak takie postawienie sprawy wpływa na rozumienie fonetyki indoeuropejskiej. Jednym z praw głosowych, o których warto w tym kontekście wspomnieć, jest prawo Bartholomaego, operujące w językach indo-irańskich[11]. Mówi ono, że sekwencja następujących fonemów w języku praindoeuropejskim (rekonstruowanych w sposób tradycyjny, nieuwzględniający teorii glottalnej): dźwięcznej spółgłoski zwartej aspirowanej i bezdźwięcznej spółgłoski zwartej, dawała w językach iir. sekwencję dźwięcznej nieaspirowanej spółgłoski zwartej i spółgłoski zwartej dźwięcznej aspirowanej. Najbardziej znanymi przykładami są:

skr. *buddhá* < pie. **bud*^{h}*-tó-* (< **b*^{h}*ud*^{h}*-to*[12]) ‘budzić’;
skr. *drugdhá* < pie. **drug*^{h}*-tó-* ‘oszukiwać’.

Ciekawie przedstawiają się formy awestyjskie, gdzie aspiracja została ostatecznie utracona:

[11] Zdaniem Aleksandra Lubockiego w iir. spółgłoska laryngalna zanika zupełnie przed spółgłoskami preglottalizowanymi, jeśli po nich następuje jeszcze jedna spółgłoska, na przykład skr. *pajrá-* ‘mocny’, *pakṣá-* ‘skrzydło’, *pakṣín-* ‘plak’ vs. *pā́paje* ‘usztywniony’, *pjas-* ‘rama’, *pājasyà-* ‘bok’. Jest to zatem pewna forma dysymilacji: [ʔk’] > ([ʔ’g] >) [g’]. A. M. Lubocki, *Gr. πήγνυμι : Skt. pajrá- and the loss of laryngeals before mediae in Indo-Iranian*, “Münchener Studien zur Sprachwissenschaft” 1981, No. 40, s. 133–138.

[12] Zgodnie z prawem Grassmanna **b*^{h} i **d*^{h} uległy dysymilacji.

aw. *aogə-da* [aogda] < **augd$^{(h)}$a* < **aug^{h}-ta* ‘powiedział’

i gdzie prawo to operowało nie tylko wtedy, gdy drugim członem zbitki była spółgłoska zwarta, ale też wtedy, gdy był to pie. spirant **s*:

aw. *aoγ-žā* < **augža* < **augž^{h}a* < **aug^{h}-sa* ‘powiedziałeś’.

Co ważne, ta zasada nie obowiązuje w sanskrycie, gdzie jedynym wynikiem interakcji między daną spółgłoską dźwięczną i spirantem jest ubezdźwięcznienie antycypacyjne tej spółgłoski:

pie. **leiǵ^{h}-si* > **leiksi* > skr. *lekṣi*[13] ‘liżesz’.

Jest to zatem w tym ujęciu proces „transferu” aspiracji na drugi element zbitki spółgłoskowej, połączony z asymilacją progresywną co do dźwięczności.

Aby zrozumieć, jakie konsekwencje w rozumieniu prawa Bartholomaego może nieść teoria glottalna, należy przyjrzeć się fonetycznemu zapisowi prajęzykowych form.

pie. **drug^{h}-to-* [t’rukt:o] > skr. *drugdhá*
pie. **b^{h}ud^{h}-to-* [putt:o] > **bud^{h}to* [p’utt:o] (Grassmann) > skr. *buddhá*

Mając to na uwadze, można dojść do wniosku, że prawo Bartholomaego nie polegało na przeniesieniu aspiracji na koniec zbitki spółgłoskowej, lecz raczej na udźwięcznieniu międzysamogłoskowej sekwencji [CC:], gdzie C odpowiada każdej spółgłosce zwartej. Pozostaje więc pytanie, czy da się jakoś wyprowadzić aspirację na końcu tej zbitki pojawiającą się w sanksrycie. Okazuje się, że (pre) glottalizacja, aspiracja i geminacja są zjawiskami blisko skorelowanymi, na co wskazują przykłady z różnych języków. Ciekawym *comparandum* jest tutaj rozwój historyczny jednego z fonemów języka zupełnie niespokrewnionego z językami indoeuropejskimi, mianowicie języka birmańskiego, gdzie wystąpiła zmiana **ʔb* > **ʔp* > *hp*[14]. Zależność między tymi cechami występuje także we współczesnych językach skandynawskich[15]. Skoro tak, interpretacja geminacji drugiej

[13] Regularny rozwój: pie. **ei* > skr. *e*; pie. **s* > skr. *ṣ* po **r*, **u*, **k* oraz **i* (tzw. zasada RUKI).

[14] D. Bradley, *Proto-Loloish*, London 1979, s. 130.

[15] Por. G. Ó. Hansson, *Remains of a Submerged Continent: Preaspiration in the Languages of Northwest Europe*, [w:] *Historical Linguistics 1999. Selected Papers from the 14th International Conference on Historical Linguistics*, ed. L. Brinton, Amsterdam 2001, s. 157–173; F. Kortlandt, *Studies...*, op. cit., s. 293–303.

spółgłoski ze zbitki jako aspiracji nie powinna dziwić, tym bardziej, że aspiracja w sanskrycie występuje również jako rozwój pie. sekwencji fonemów **tH* [t:ʔ]/[t:ʕ]/[t:ʕʷ], dając *th*.

Zastanawiać przy tym może rozwój pie. fonemu [p] (tradycyjnie rekonstruowanego i zapisywanego jako **b^{h}*), [t] (**d^{h}*) do skr. *bh*, *dh*. Jak sugeruje Kortlandt, taki rozwój jest możliwy jeszcze w obrębie pie. Warto przy tym zauważyć, że wobec tego sanskrycki zapis <bh>, <dh> historycznie odpowiada różnym rekonstruowanym realizacjom fonetycznym w prajęzyku. Niewykluczone zatem, że ten zapis początkowo stosowano do nieco różnych realizacji nawet w samym sanskrycie. Może na to wskazywać wzmiankowany zapis <th>. Zapis aspiracji mógł mieć nawet trzy różne źródła:

1. pierwotną geminację,
2. glottalizację (przez którą rozumiem tutaj bliską obecność spółgłoski laryngalnej, nie zaś oryginalną preglottalizację),
3. pierwotną spółgłoskę bezdźwięczną nieaspirowaną.

Koncepcja glottalna przyjmowana jest raczej sceptycznie, choć ma swoich wiernych propagatorów, takich jak Kortlandt. Sugeruje on na przykład, że to dzięki niej można wytłumaczyć istnienie sylaby *he-* w greckim liczebniku oznaczającym '100'. Proponuje zatem rekonstruować dla pie. **dḱm̥tóm* zamiast tradycyjnego **ḱm̥tóm*[16]. Polski uczony Andrzej Pisowicz odnosi się do tej koncepcji dość sceptycznie, komentując ją z punktu widzenia armenisty i zarzucając jej autorom „zbytni formalizm" i brak uwzględnienia generalnych tendencji językowych[17].

Podsumowując, nie wszyscy zgadzają się z koncepcją glottalną, uważając ją za zbyt daleko idącą i niepotrzebnie komplikującą obraz języka praindoeuropejskiego. Jeśli jednak zgadzamy się, by brać tę hipotezę jako możliwą, należy wyjaśnić, jak powinniśmy rozumieć te prawa głosowe, które świetnie zgadzały się z tradycyjną rekonstrukcją. Prawo Bartholomaego według tej koncepcji powinniśmy traktować nie jako przeniesienie aspiracji na koniec zbitki spółgłoskowej, lecz jako udźwięcznienie zbitki między samogłoskami. Samą koncepcję istnienia w prajęzyku spółgłosek glottalnych można zaś postrzegać jako szansę na reinterpretację i uaktualnienie wielu istniejących rekonstrukcji.

---

[16] F. Kortlandt, *Studies...*, op. cit., s. 105. V. Blažek rekonstruuje liczebnik '100' jako **ḱm̥tóm* i zakłada, że pochodzi on z haplologii pierwotnego wyrażenia **dekm̥t dḱm̥tom*, dosł. 'dziesięciokrotnie dziesięć' (V. Blažek, *Numerals. Comparative – Etymological Analyses Of Numeral Systems And Their Implications (Saharan, Nubian, Egyptian, Berber, Kartvelian, Uralic, Altaic and Indo-European languages)*, Brno 1999, s. 306).

[17] A. Pisowicz, 1988, *Objections d'un arménologue contre la théorie glottale*, "Folia Orientalia" 1988, no 25, s. 213–225

CONSEQUENCES OF THE GLOTTALIC THEORY FOR THE INDOEUROPEISTICS ON THE EXAMPLE OF BARTHOLOMAE'S LAW

In the IE linguistics the glottalic theory becomes more and more popular among scholars. It says that in PIE, unlike the traditional reconstruction says, the stops in series: voiced, voiceless, voiced aspirated did not exist, but in series: long (geminated), preglottalised, plain instead. Several sound laws can be treated as proofs for that. In the article there are few sound laws mentioned in this context: Winter's-Kortlandt's Law, Lachmann's Law, Lubotsky's Law and a law operating in Hittite which is similar to Winter's Law. The aim of this paper is to focus on the consequences that this glottalic theory can have on one of the basic IE sound laws, namely Bartholomae's Law that operates in Indo-Iranian languages.

KEYWORDS

indoeuropeistics, glottalic theory, Winter's law, Bartholomae's law, Kortlandt

WYKAZ SKRÓTÓW

bsł. – język pra-bałtosłowiański
gr. – język grecki (starożytny)
het. – język hetycki
iir. – języki indoirańskie
lit. – język litewski (współczesny)
pie. – język praindoeuropejski
pol. – język polski
sch. – język serbsko-chorwacki
skr. – sanskryt
staw. – język staroawestyjski

BIBLIOGRAFIA

1. Beekes R. S. P., *Comparative Indo-European Linguistics. An Introduction*, Amsterdam–Philadelphia 2011.
2. Blažek V., *Numerals. Comparative – Etymological Analyses Of Numeral Systems And Their Implications (Saharan, Nubian, Egyptian, Berber, Kartvelian, Uralic, Altaic and Indo-European languages)*, Brno 1999.
3. Bradley D., *Proto-Loloish*, London 1979.
4. Collinge N. E., *The Laws of Indo-European*, Amsterdam–Philadelphia 1985.
5. Hansson G. Ó., *Remains of a Submerged Continent: Preaspiration in the Languages of Northwest Europe*, [w:] *Historical Linguistics 1999. Selected Papers from the 14th International Conference on Historical Linguistics*, ed. L. Brinton, Amsterdam 2001, s. 157–173.
6. Hirt H., *Der indogermanische Akzent: Ein Handbuch*, Strasburg 1895.

7. Kloekhorst A., *The Hittite Inherited Lexicon*, Lejda 2008.
8. Kortlandt F., *Italo-Celtic Origins and Prehistoric Development of the Irish Language*, Amsterdam 2007.
9. Kortlandt F., *Studies in Germanic, Indo-European and Indo-Uralic*, Amsterdam 2010.
10. Kuipers A., *Phoneme and Morpheme in Kabardian*, Haga 1960.
11. Lehr-Spławiński T., *Najstarsze prasłowiańskie prawo cofania akcentu*, [w:] *Symbolae grammaticae in honorem Ioannis Rozwadowski vol. 2*, red. J. Rozwadowski, W. Taszycki, Kraków 1928, s. 85–100.
12. Lubocki A. M., *Gr. πήγνυμι : Skt. pajrá- and the loss of laryngeals before mediae in Indo-Iranian*, "Münchener Studien zur Sprachwissenschaft" 1981, No. 40, s. 133–138.
13. Pisowicz A., 1988, *Objections d'un arménologue contre la théorie glottale*, "Folia Orientalia" 1988, no 25, s. 213–225.
14. Smoczyński W., *Słownik etymologiczny języka litewskiego*, Wilno 2007.
15. Winter W., *The Distribution of Short and Long Vowels in Stems of the Type Lith. ésti: vèsti: mèsti and OCS jasti: vesti: mesti in Baltic and Slavic languages*, [w:] *Recent Developments Historical Phonology*, ed. J. Fisiak, Haga 1978, s. 431–446.

INFORMACJE O AUTORACH

Tomasz B a b n i s – student V roku historii i filologii klasycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Aktualnie przygotowuje prace magisterskie o obrazie barbarzyńców i ich kraju w poezji wygnańczej Owidiusza (filologia klasyczna) oraz o wykorzystaniu motywu przeszłości u mówców attyckich w epoce 338–322 p.n.e. (historia). Zainteresowania: literatura rzymska epoki augustowskiej i cesarskiej, poezja wygnańcza Owidiusza, historia Grecji IV w. p.n.e., twórczość mówców attyckich epoki klasycznej.

Wojciech F a t u ł a – absolwent filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant Wydziału Filologicznego UJ. Interesuję się zagadnieniem języka ustroju totalitarnego, jego przejawami w różnych krajach, a także wpływem języka mediów na świadomość społeczną.

Szymon H u p t y ś – językoznawca, doktorant UJ. Zajmuje się językoznawstwem porównawczym indoeuropejskim.

Alicja K o s t e r s k a – absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych oraz Kultury Współczesnej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się politycznością sztuk wizualnych i studiami nad pamięcią.

Patryk M i e r n i k – magister ekonomii, licencjat filozofii (specjalność Filozofia Wschodu), obecnie doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obszar zainteresowań badawczych: kontrkultura w Stanach Zjednoczonych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, szczególnie awangardowy ruch literacki Beat Generation, anarchizm filozoficzny oraz transcendentalizm amerykański.

Ada M i n g e – studentka filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach na Uniwersytecie Jagiellońskim. Interesuje się obliczami filmowego postmodernizmu oraz polskim kinem współczesnym. Współredaktorka Magazynu Filmoznawców UJ „16mm". Współpracuje również z „Kulturą Liberalną" i „Dziennikiem Teatralnym".

Paweł S o b o l – absolwent filologii polskiej UJ. Interesuje się literaturą polską XVIII i XIX wieku, zwłaszcza klasycyzmem postanisławowskim oraz wczesnym romantyzmem.

Justyna W y s o c k a – doktorantka w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opiekunka i badaczka spuścizny archiwalnej Krystyny i Czesława Bednarczyków w Pracowni-Archiwum Oficyny Poetów i Malarzy. Interesuje się historią literatury polskiej XX wieku, polskim powojennym ruchem wydawniczym na emigracji oraz filologią francuską.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ
NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ramach serii humanistycznej Zeszytów Naukowych TD UJ publikowane są teksty z różnych dyscyplin, głównie filozofii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, teorii czy historii sztuki, filmoznawstwa, teatrologii. Na łamach czasopisma publikujemy:

- artykuły naukowe,
- opracowania będące wynikiem badań empirycznych,
- raporty i komunikaty,
- recenzje i omówienia tekstów ważnych dla danej dyscypliny,
- sprawozdania z konferencji, sympozjów, sesji naukowych, warsztatów.

Teksty publikowane na łamach Zeszytów Naukowych poddawane są procedurze recenzowania opisanej na stronie internetowej www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania, ponadto informuje się, że Redakcja zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego prowadzi działania antyghostwritingowe.

Osoby zainteresowane opublikowaniem tekstu w Zeszytach Naukowych TD UJ proszone są o nadsyłanie materiałów w językach polskim, angielskim, niemieckim, francuskim lub innym kongresowym. Do druku przyjmowane są wyłącznie prace oryginalne, wcześniej niepublikowane. Materiały powinny zawierać dodatkowo streszczenia w języku polskim i angielskim, słowa kluczowe w języku polskim i angielskim oraz bibliografię, a także notę o Autorze wraz z afiliacją i adresem mailowym. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w tekście. Na ostatnim etapie przygotowywania publikacji przewidziana jest także korekta autorska i autoryzacja.

Kontakt z redakcją: zeszytyhumanistyczne@gmail.com

Adres redakcji: ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków