
SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

19

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 19 (2017/II)

Polish Studies

EUT



SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

—
SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

19
—

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 19 (2017/II)

Polish Studies

ISSN **1592-0291** (print) & **2283-5482** (online)

WEB **www.slavica-ter.org**

EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD **Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)
Margherita De Michiel (*University of Trieste*)
Tomáš Glanc (*University of Zurich*)
Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics,
Russian Academy of Sciences*)
Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, technical editor*)
Ivan Verč (*University of Trieste*)

EDITORIAL
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)
Đurđa Strsoglavac (*University of Ljubljana*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)

DESIGN & LAYOUT **Aljaž Vesel & Anja Delbello / AA**

Copyright by Authors

Contents

STUDIES IN POLISH LITERATURE AND CULTURE

- 10 **Literackie wzorce walecznych kobiet na przykładzie
wybranych polskich utworów z przełomu XVIII i XIX wieku**
*Literary Examples of Brave Women in Polish Works from
the 18th and 19th century*
✦ **BEATA WALĘCIUK-DEJNEKA**
- 30 **The Self in a Crystal Sphere: Juliusz Słowacki's Concept of the Subject
(in his works from the 1830's)**
*„Ja” w kryształowej kuli: Juliusza Słowackiego koncepcja podmiotu
(na podstawie twórczości z lat 30-tych)*
✦ **MAREK STANISZ**
- 60 **Бруно Ясенский против футуризма: роман Ноги Изольды Морган**
Bruno Yasensky against Futurism: a Novel The Legs of Isolda Morgan
✦ **EWA KOZAK**
- 80 **Wizualność w polskiej poezji międzywojennej**
Visuality in Polish Interwar Poetry
✦ **SŁAWOMIR SOBIERAJ**
- 106 **„Nieprzystosowana jestem...” Narracja maladyczna w Opowieści dla przyjaciela
Haliny Poświatowskiej**
“Awkward I am ...” Maladic narrative in Halina Poświatowska's A Tale for a Friend
✦ **BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK**
- 140 **23 dowody na to, że życie jest podróżą... Poemat odjazdu Andrzeja Mandaliana**
23 Pieces of Evidence showing that Life is a Journey... Poemat odjazdu by Andrzej Mandalian
✦ **ROMAN BOBRYK**
- 164 **Poetyckie sensuarium Zbigniewa Herberta
(sformułowanie problemu i perspektywy badawcze)**
Poetic Sensorium of Zbigniew Herbert: Formulating Research Problem and Perspectives
✦ **RADOŚŁAW SIOMA**

- 186 **Wciąż o Ikarach głoszą – dwugłos o podniebnym wypadku**
They Still Preach of Icarus – a Duet on the Accident in the Sky
 ✦ BERNADETTA ŻYNIŚ
- 204 **Rozmyte pojęcia. Historia badania literatury kryminalnej w Polsce**
The Out-of-focus Terms. The History of the Crime Fiction Studies in Poland
 ✦ JUSTYNA TUSZYŃSKA

VARIA

- 226 **М.М.Бахтин, Р. Ингарден, П.П. Пазолини о категории «ответственности»**
M.M.Bakhtin, R. Ingarden, P.P. Pasolini on the Category of Responsibility
 ✦ СЕРГЕЙ ШУЛЬЦ
- 244 **Czech-Israeli Writer Viktor Fischl in the Context of World Events during the 20th century**
Чешско-израильский автор Виктор Фишл в контексте мировых событий XX века
 ✦ MARTINA HALAMOVÁ
- 264 **Redefining North Africa: Modern Algeria, Tunisia and Egypt in Russian Travel Literature**
Представления о современном Алжире, Тунисе и Египте в русских травелогах
 ✦ ANITA FRISON

REVIEWS

- 294 **Gledališče za mesto**
Citizens Theatre
 ✦ TATIANA NICOLESCU
- 302 **Nowa książka o polskiej semiotyce kultury**
A New Book on Polish Semiotics of Culture
 ✦ ROMAN BOBRYK

Studies in Polish Literature and Culture

■■■■■

**Literaĉkie wzorce walecznych
kobiet na przykĹadzie
wybranych polskich utworów
z przełomu XVIII i XIX wieku¹**

■■■■■

Artykuł jest próbą pokazania literackich wizerunków kobiet męźnych na przykładzie utworów przedromantycznych i romantycznych, z końca XVIII i XIX wieku. Są to utwory: Franciszka Makulskiego: *Polskie bohaterki* oraz Adama Mickiewicza: *Grażyna i Żywilla*. Bohaterki utworów poprzez ofiarę i poświęcenie, uczestniczyły w życiu publicznym swojego kraju (narodu). Ich literackie kreacje nie są tylko autorskimi wyobrażeniami, ale przede wszystkim mają pokrycie w faktach i historycznych przykładach. Takie literackie realizacje miały dla ówczesnych Polaków bardzo duże znaczenie.

KOBIETY ODWAŻNE, LITERATURA
POLSKA, ROMANTYZM,
ADAM MICKIEWICZ

The article is presenting literary examples for brave women, based on works by Adam Mickiewicz: *Grażyna* and *Żywilla*, and by Franciszek Makulski *Polskie bohaterki*. These are brave women which made an offering from themselves to the homeland. These are not only portraits from an author's creative point of view, but examples historical, associated with events of Poland also.

BRAVE WOMEN, POLISH
LITERATURE, ROMANTISM,
ADAM MICKIEWICZ

1
Artykuł jest nieco zmodyfikowaną wersją tekstu, który ukazał się z dużym opóźnieniem w: *Drogi kobiet do polityki (na przestrzeni XVIII-XXI wieku)*, red. Teresa Kulak, Małgorzata Dajnowicz. Wrocław 2016. 93-107.

2
Szerzej o etymologii
zob. Masłowska-Nowak, 1990: 72-75.

Obraz kobiety-wojowniczk, odważnej i niezłomnej patriotki walczącej w obronie ojczyzny, jest w literaturze motywem dobrze znanym, wyrosłym na gruncie starożytnego piśmiennictwa. Antyczną przedstawicielką tej grupy niewiast jest Atena, córka Zeusa, ukazywana w tekstach poetyckich i rzeźbach oraz w ikonografii najczęściej w pełnym uzbrojeniu, czyli z tarczą i włócznią, w hełmie i zbroi. Analogicznie wyobrażane są amazonki, waleczne, piękne i dzielne kobiety, które zamieszkiwały na wybrzeżach Morza Czarnego, jeździły konno i brały udział w wojnach. Jak podają znawcy mitologii „ubierały się w skóry dzikich zwierząt, świetnie ciskały oszczepem i strzelały z łuku. Występować miały w hełmach, ozdobionych piórami i z tarczą w kształcie półksiężyca (zob. Parandowski 1989: 128-129; Strzelczyk 2008: 36-39). Nazywano je *antiareiras* – co znaczyło równe mężczyznom, współzawodniczące z mężczyznami (Rudaś-Grodzka 2005: 219). Badaczom etymologii nie udało się jednoznacznie wyjaśnić znaczenia tego słowa. Jego proveniencję starożytni uczeni wiązali głównie z faktem „pobawienia się jednej lub obu piersi” przez te kobiety oraz z charakterem ich wspólnotowego „życia razem, w sposób odmienny od tego, co dla Greków było naturalne, zwyczajne i codzienne”, a także z powodu „niekarmienia niemowląt piersią” (zob. Masłowska-Nowak 1990: 43-71, 72-75). Współczesne interpretacje uwypuklają ich niechęć do mężczyzn, ponieważ kobiety te nie pozwalały, „aby lubieżnie dotykał je mężczyzna” (Masłowska-Nowak 1990: 74). Wyjaśnienie wyrazu amazonki poszukuje się też w innych etymologiach, np. azjatyckim *maza* (księżyc) lub *emmetch*, też w tradycji kaukaskiej.²

W Biblii wzorem walczącej niewiasty jest Judyta, bogobojna wdowa, która dla swojego ludu ratuje miasto oblegane przez rozliczne wojsko pod wodzą Holofernesa (Mayer 2005: 74-84). Czyni to za pomocą podstęp: pięknie i ponętnie ubrana udaje się do obozu wroga,

by zauroczyć swoim wyglądem dowódcę. Kiedy Holofernes upojony winem zasypia, wtedy Judyta jego własnym mieczem odcina mu głowę i pokazuje ją wojsku. Wówczas żołnierze rozpraszają się, spostrzegłszy, że ich wódz nie żyje. Anna Misiak, pisząc o literackim fenomenie Judyty zauważa, że jej wyraźna przewaga nad mężczyznami zarysowuje się w trzech obszarach: wiary, odwagi i intelektu. Wskutek organicznej symbiozy wymienionych czynników „kobieta nie tylko podejmuje inicjatywę, lecz również [jej atak] wskazuje, iż opanowała trudną sztukę strategicznego myślenia” (Misiak 2004: 24–25).

Stawiając w centrum badawczym zagadnienie waleczności i dzielności literackich bohaterek, pragnę pokazać jak twórczość artystyczna doby przedromantycznej i romantycznej, radziła sobie z niestereotypowym i niekonwencjonalnym wizerunkiem kobiety, obecnym jednak, choć nie często, w życiu i historii. Przykładem z pierwszej epoki są *Polskie bohaterki*, utwór Franciszka Makulskiego z 1794 r., natomiast romantyczną genealogię mają dzieła Adama Mickiewicza: *Grażyna* (1823 r.) i *Żywilla* (ok. 1819 r.). W ich merytorycznej analizie treści i ocenie historycznoliterackiej można wydzielić kilka sekwencji interpretacyjnych, związanych z polityką. Zaprezentowane w nich niewiasty, poprzez swoją aktywność i wynikające z niej czyny, nakreślone literacko, jednak w kontekście wydarzeń historycznych i politycznych, wkroczyły do życia publicznego. Ich odmienność w działaniach, losy i dążenia zostaną potraktowane jako exempla i omówione poniżej.

„POLSKIE BOHATYRKI”

Tytuł tej części artykułu został zaczerpnięty ze zbioru wierszy Franciszka Makulskiego, wydanego w Warszawie – jak wynika z jego karty tytułowej – „w dniu 5. Miesiąca Czerwca Roku 1794”.³ Zbiorek ukazał

3
Zob. zbiór wierszy Franciszka Makulskiego, *Polskie bohaterki*, W dniu 5. Miesiąca Czerwca Roku 1794, s. 4–6. (Biblioteka IBL PAN, wiersze w wydaniu elektronicznym na CD, sygnatura CD 3075). Tytuł zbioru nawiązuje do zawartych w nim czynów niestereotypowych kobiet-rodaczek, które odważnie walczyły i broniły swojego kraju oraz swojej stolicy na wzór trojańskiej Heleny czy Joanny d’Arc. Autor przywołuje też postać mężnej „Kazanowskiej”, żony komendanta Trembowli – chodzi oczywiście o Annę Dorotę Chrzanowską, żonę komendanta Chrzanowskiego, która jako niezłomna kobieta i patriotka wspierała męża i pomagała w obronie Trembowli w 1675 r. Kilkadziesiąt lat później stała się wzorem dla Henryka Sienkiewicza (Basia Wołodzyowska).

się w ważnym dla Polaków czasie powstania kościuszkowskiego, które wybuchło 23 marca w Krakowie. Po zwycięskiej bitwie pod Racławicami (4 kwietnia) z armiami rosyjskimi, naczelnik powstania, Tadeusz Kościuszko, walcząc z wojskami rosyjskimi, wspieranymi przez siły pruskie, bezskutecznie starał się przedrzeć z wojskiem do Warszawy (zob. Drozdowski, Zahorski 1981: 146–158). Korzystając z tej trudnej dla Polaków sytuacji, część skupionych pod stolicą rosyjskich wojsk przygotowywała się do ataku na Arsenał i do rozbitcia polskiego garnizonu broniącego miasta. Nie doszło do tego, ponieważ wysłannik Kościuszki zmobilizował do obrony warszawski lud, na którego czele stanął szewc Jan Kiliński. W Warszawie zacięte walki z Rosjanami toczyły się w dniach 17 i 18 kwietnia 1794 r., znane jako insurekcja warszawska, podczas której wojsko polskie i mieszkańcy Warszawy stanęli do zwycięskiej walki przeciwko zagrażającym miastu siłom rosyjskim (zob. Drozdowski, Zahorski 1981: 158–164). Szczególną walecznością i odwagą w tych dniach wykazały się kobiety, spontanicznie włączające się do walki zbrojnej. Budziły swą postawą podziw wśród współczesnych, którzy podkreślali ich wielką gotowość czynu, dużą przytomność umysłu oraz zdecydowanie w rozprawieniu się z wrogiem (Wawrzykowska-Wierciochowa 1988: 160–161). Dzięki patriotycznemu zaangażowaniu ludu warszawskiego, wojska carskie poniosły ogromne straty i zmuszone zostały do odwrotu.

Franciszek Makulski (1740–1795), mało znany poeta, w tomiku wierszy *Polskie bohaterki* zawarł portrety odważnych niewiast, które w Warszawie bohatersko walczyły w obronie swego miasta. Wiadomo o nim tyle, że pochodził z rodziny mieszczańskiej. W 1788 r. przybył do Warszawy, gdzie podjął ożywioną działalność publicystyczną podczas rozpoczynających się obrad Sejmu Czteroletniego. W 1790 r. wydał kilka bajek i powiastek alegorycznych (*Bajka i nie bajka*), także zbiorek

erotyków (*Nieprzyjaciel kobiet i mężczyzn*). Bardziej znany był jako publicysta, autor licznych broszur i ulotek o charakterze polemicznym, listów, dialogów, pieśni patriotycznych (np. zbiorok *Marsz i pobudka Polaków*, 1790), w których opowiadał się za reformami Sejmu Czteroletniego. Występował m.in. z poparciem w sprawie uchwalenia prawa dla miast i mieszczan oraz w obronie pańszczyźnianych chłopów. Wspierał ograniczenie wolnej elekcji, pochwalał reformy sejmowe proponowane przez stronnictwo patriotyczne i słał jego dzieło – Konstytucję 3 Maja (*Literatura Polska...* t. 1, 1984: 629). W Warszawie przeżył Makulski dokonany przez Rosję i Prusy drugi rozbiór Polski w 1792 r., po haniebnej konfederacji targowickiej, utworzonej przez stronnictwo hetmańskie, przeciwne reformom Sejmu Czteroletniego. Stał po stronie zwalczanego stronnictwa patriotycznego, które opowiedziało się za uratowaniem pozostałego obszaru państwa i zaczęło przygotowania do walki zbrojnej z Prusami oraz z Rosją. Targowiczanie rozwinęły system szpiegowski i donosicielski, zaczęły słabnąć życie kulturalne stolicy, co także wpłynęło na sytuację Makulskiego. Literatura polityczna musiała zejść do podziemi. Po Warszawie, mimo ostrej cenzury i policyjnych zakazów, krążyły jednak teksty anonimowych autorów (zob. Drozdowski, Zahorski 1981: 146–158).

Dopiero po insurekcji warszawskiej w kwietniu 1774 r. nastąpiły polityczne zmiany, które umożliwiły Makulskiemu opublikowanie wierszy. Podkreślał w nich waleczność kobiet pochodzących z ludu i ofiarną ich pomoc, jaką niósły walczącym i rannym żołnierzom oraz mieszkańcom miasta, w którym toczyły się regularne walki. Bohaterkami jego utworów były „rodaczki, obywatelki” Warszawy, swoją postawą i zachowaniem wyrażające patriotyzm i oddanie sprawie narodowej. Trzeba w tym miejscu wspomnieć, iż w dobie Sejmu Wielkiego kobiety z arystokracji żywo interesowały się sprawą narodową i kwestiami

4
 Oto fragment Odezwy:
 „Pozwólcie mi podać
 wam, współobywatelki
 moją myśl, w której
 znajdziecie i dogodne-
 nie czułości waszej i
 dogodzenie potrzebie
 publicznej. Taki jest los
 ludzkości nieszcze-
 śliwy, iż ani praw
 Narodu odzyskać nie
 można bez przykrych
 i kosztownych sercem
 tkliwych ofiar... Bracia,
 synowie, mężowie
 wasi bić się idą...
 Kobiety! Krew nasza
 musi wasze upewnić
 szczęście. Niechaj
 onej wylew wasze
 wstrzymają starania.
 Raczcie, proszę was o
 to na miłość ludzkości,
 robić szarpie i bandaże
 dla wojska; ofiara ta
 rąk pięknych ulży
 cierpieniom i męstwo
 samo zachęci”, cyt. za:
 Wawrzykowska-Wier-
 ciochowa 1988: 157–158.

związanymi z projektami reform, zwłaszcza dotyczących powiększenia armii polskiej. Niektóre damy, świadome politycznej wagi toczonych obrad, licznie przesiadywały na galerii izby sejmowej. Sprawami ojczyzny interesowały się również matki i żony mieszczan warszawskich (zob. Drozdowski, Zahorski 1981: 153–157). Wiedziano o tym, że naczelnik Kościuszek, rozpoczynając w Krakowie 23 III 1794 r. powstanie i szukając narodowego poparcia, skierował *Odezwę do kobiet*. Liczył na to, że w walce o narodowe wyzwolenie stanowiąc będą one ważną siłą moralną i odegrają określoną rolę pomocniczą. Nazwał kobiety współobywatelkami i wezwał je do pomocy dla wojska powstańczego oraz do ofiarności w „potrzebie publicznej”. Przede wszystkim chodziło o to, aby robiły one „szarpie i bandaże” dla rannych.⁴ Niewiasty w Krakowie już w marcu zareagowały ofiarnie, a miesiąc później, podczas walk w Warszawie, „obywatelki ziemskie i miejskie oraz kobiety z ludu pośpieszyły z pomocą rannym i poszkodowanym”. Zamożniejsze z nich, po sprzedaży klejnotów, otwierały swoje domy, utrzymując „chorych i cierpiących” (Wawrzykowska-Wierciochowa 1988: 160–161).

Pisząc pod wrażeniem ofiarności i bohaterskiej walki warszawianek z Rosjanami, Makulski określił je wszystkie mianem „Polskie bohaterki”. Widząc w nich bohatera zbiorowego, w poszczególnych utworach porównywał je z Heleną, idącą na wojnę trojańską. Zapowiadał, iż na wieki:

*Twa zaś, Heleno, nie zgaśnie chwala,
 Że przykład z siebie Rodaczkom dajesz,
 Kiedy na czele konno ich stajesz (Makulski 1794: 4).*

Chociaż konna walka kobiet na ulicach warszawskich nie była możliwa, jej przywołaniem w wierszu nadawał poeta walce kobiet rycerski kontekst. Powrócił do niego w innym utworze, w którym, zachowując

w pamięci kobiety, mężnie podejmujące zaciętą walkę z rosyjskim wrogiem-zaborcą i agresorem, dostrzegał analogię: patriotyczny czyn Joanny d'Arc. Do nieznannej, bohaterskiej warszawianki kierował następujące słowa:

*Tyś po Joannie d'Arc wojowniczką,
Twa cnota warta nie zwiędłych blasków,
Lecz nieśmiertelnych zawsze oklasków.
Tyś zachęciła własnym przykładem
Płeć twą, by dzieci wiodła twym śladem
Płeć piękna, któraś jej pomagała,
Aby Warszawa bezpieczna się stała (Makulski 1794: 6).*

Chociaż utwór pod względem literackiej formy i ładunku artystycznego nie daje satysfakcji czytelnikowi, jednak emanuje z niego uznanie dla patriotycznego zapału kobiet i ich miłości do ojczyzny. Makulski podkreślał też kobiecą gotowość i zagrzewanie do walki „dzieci” Warszawy, która została uratowana przed wrogiem, dzięki ich męstwu – dla chwały i bezpieczeństwa miasta. Wiersz stanowi więc dowód, że czyny warszawianek w 1794 r. – poprzez udział w walce z wojskami rosyjskimi i pruskimi oraz dowody ich ofiarności i troski o rannych – stały się godne upublicznienia i przekazania tego potomnym. Franciszek Makulski postarał się, aby ślad ten o warszawiankach pozostał w następnych stuleciach, tak jak trwa pamięć o Helenie i Joannie d'Arc.

GRAŻYNA, CZYLI „NIEWIASTA Z WDZIĘKÓW, A BOHATER Z DUCHA”

Z historycznych przekazów wiadomo, że wiek XIV obfitował na Litwie w zatargi i walki o zwierzchnictwo polityczne między wielkimi

książętami litewskimi w Wilnie a książętami dzielnicowymi, którzy sprawowali władzę nad większymi grodami w swych rozległych włościach. Równolegle o byt i niepodległość Litwy toczyły się zmagania z jej sąsiadami, tzn. z Moskwą (Rusią) oraz z Państwem Krzyżackim. Ono właśnie było jej głównym wrogiem, znacznie groźniejszym niż Ruś, gdyż planowano zabranie Żmudzi, czemu mogłoby sprzyjać szukanie wśród książąt sojuszników i wywołanie na Litwie wojny domowej (Ochmański 1982: 58).

Sygnalizowane tu wydarzenia z dziejów Litwy stały się tłem historycznym dla „powieści litewskiej” Adama Mickiewicza *Grażyna*. Akcja utworu została osadzona na Litwie w czasach, kiedy rządy w kraju, w imieniu polskiego króla Władysława Jagiełły, sprawował Witołd, jego stryjeczny brat. Zamierzał on odebrać zwierzchnią władzę Jagielle, co wydawało się możliwe po zawarciu sojuszu z Krzyżakami, od XIV w. zagrażającymi również Polsce. Do tej historycznej sytuacji nawiązuje treść poematu i tło konfliktu między Litaworem, księciem Nowogródka, a jego żoną Grażyną. Nie aprobuje ona jego decyzji o współdziałaniu z Krzyżakami i wspólnej walce z Witołdem. Polityczny alians księcia Litawora wytwarza poważny konflikt między małżonkami, a chodzi o słuszność wyboru: paktu z wrogiem czy też bezkompromisowej z nim walki.

Wiadomo, że napisanie *Grażyny* poprzedziły długie i żmudne studia Mickiewicza nad dziejami Litwy. W opracowaniach literackich, dotyczących poematu, pisano o godzinach spędzonych przez autora w bibliotece oraz o wygrzebywaniu wiadomości z ksiąg i dokumentów z przeszłości,⁵ którą chciał pokazać w swojej artystycznej wersji, bowiem ziemia nowogródzka była miejscem urodzenia i dzieciństwa poety. Wymyślił on imię tytułowej bohaterki poematu – pięknej kobiety, wysokiego rodu, o której pisał:

*Była naonczas księżęciu zamężną
 Córa na Lidzie możnego dziedzica,
 Z cór nadniemeńskich pierwsza krasawica,
 Zwana Grażyną, czyli piękną księżną (Mickiewicz 1952: 52).*

Mickiewicz przeznaczył Grażynie szczególną misję: obrony ojczyzny oraz rolę całkowitego oddania się sprawie ludu-narodu, nad którym panowała jako małżonka Litawora. Nie przedstawił jej jako biernego świadka zachodzących zdarzeń, lecz wyposażył ją w cechy, które jej postawie nadały aktywności i odwagi. Grażyna zareagowała w chwili, gdy Litawor, książę Nowogródka, dążąc do zdobycia władzy na całej Litwie, zatracił w pewnym momencie właściwą hierarchię oceny faktów i osób. Stał się „ślepy” na dobro swego księstwa, a widząc się w kraju na drugim planie w sprawowaniu władzy, traktował tę sytuację jako szkodę własną. Nie zauważał w swej decyzji potencjalnej krzywdy narodu, który znajdzie się pod władzą Zakonu. Uznając Witołda za swojego wroga zapomniał, że łączyły go z nim sprawy Litwy i jej nieprzyjaciół. Tymczasem on, groźnych wrogów narodu, uznał za swoich sojuszników i podjął działania przeciw wielkiemu księciu. Grażyna nie mogła pogodzić się z poglądami i postawą męża, dlatego, w tajemnicy przed nim, zorganizowała wyprawę przeciwko Krzyżakom. I chociaż zginęła w niej, to odniosła zwycięstwo moralne, dowodząc swej politycznej odpowiedzialności za los Litwy. Wbrew pozorom nie poniosła klęski i nie stała się postacią tragiczną, ponieważ odparcie Krzyżaków i tym samym udaremnienie antynarodowej akcji oraz nieuchronnego zaboru litewskiej ziemi okazało się jej triumfem.

Waga sprawy narodowej była bowiem tak wielka i ważna, że niepowodzenie osobiste jednostki przestawało mieć znaczenie. Grażyna krzyżując polityczne plany męża, działała świadomie i z namysłem,

odważnie i konsekwentnie. Rezygnując z własnego szczęścia i poświęcając się dla wyższych racji, pokazała do czego zdolna może być kobieta, dla której uczucia i wartości patriotyczne odgrywają pierwszorzędą i zasadniczą rolę, górującą nad miłością do męża. Nie jest ona jednak ani agresywną, ani zbuntowaną niewiastą, nie walczy o swoje prawa, ale o prawa narodu i kraju. Doskonale orientuje się w sytuacji i rozumie swoją pozycję. Świadoma ograniczeń własnych praw i obowiązków, działa skrycie. Stara się zrozumieć odmienną od swojej drogę postępowania męża, co jednak jej nie powstrzymuje od zamierzonego działania. Litawor jest księciem, włada Nowogródkiem, broni ziem odziedziczonych po przodkach. Musi być silny i twardy, czasem nieprzejednany w swej polityce. Ale, jak każdy człowiek, nie jest wolny od popełniania błędów, miewa chwile niepewności i niezdecydowania, mimo wszystko pozostaje władcą. To w jego rękach spoczywa dobro kraju, to on ma zapewnić godziwy byt sobie, rodzinie, poddanym. Grażyna, rozumiejąc jego powinności, jest jego pomocą, wsparciem, służy mądrą radą, roztropnym słowem. Może to czynić, gdyż jest o wszystkim doskonale poinformowana, ponieważ w małżeństwie jest z Litaworem:

*zjednoczona zabawą i trudem
 Oślodą smutku, spółniczką wesela,
 Nie tylko łożę i serce podziela
 Lecz myśli jego i władzę nad ludem (Mickiewicz 1952: 54).*

„Grażyna jest jakby sumieniem męża – podkreśla Zofia Szymdtowa – musi jednak sprzeciwić się woli tego, którego ceni i kocha. Walczy nie przeciw niemu, ale przeciw jego zaślepieniu”. Nie podziela męzowskiej „pewnej jednostronności w patrzeniu na dobro ojczyzny”, którą miałyby być jego zwierzchnia władza nad Litwą (zob. Szymdtowa

1946: 13). Uważa, że nie może do tego dopuścić, gdyż skutki mogłyby być tragiczne. W poemacie Mickiewicza pojawia się jako „kobieca potrzeba ofiary i poświęcenia się za drugich”. Jak pisał Jan Prokop, „konieczność ofiary z siebie, wymaganej od kobiety (matki, żony, córki), zgodna była z normą XIX-wiecznego etosu w Polsce” (Prokop 1991: 415–416). Przeświadczenie o konieczności ofiary i jednocześnie pewność słuszności, co do kwestii powziętego zamiaru walki zbrojnej, bohaterka osiąga przy łóżku męża, gdy:

*Bierze szablę, książęciu leżącą u głowy,
Pancerz kładzie, mężowski płaszcz na pierś zawiesza
(Mickiewicz 1952: 77).*

Przywdziewając jego zbroję, zamierza jako Litawor poprowadzić wojska w bój, gdyż tylko w ten sposób może ocalić dobre imię męża. Ryzykuje, jest niepewna i trochę zagubiona, bowiem wie, że z jednej strony działa słusznie, jednak z drugiej – postępuje wbrew poleceniom i zamiarom męża, czyli niejako „zdradza go”.

Mickiewicz, pisząc *Grażynę*, w historyczny kostium ubrał problem współczesnych Polaków. Funkcja tak pomyślanego utworu stała się bowiem jasna: był to sprzeciw wobec oportunistów polskich klas panujących i ich polityki niezgodnej z potrzebami narodu (Szymdtowa 1946: 23). Treści motywacji i starań bohaterów literackich stały się dla Polaków w dobie niewoli narodowej wyraźnym przekazem politycznym. I chociaż dotyczyły walki z Zakonem Krzyżackim, to ich odbiór i czytelność były jasne i zrozumiałe. Pod historyczną szatą wystąpił ostro problem współczesny – brak niepodległości.

Konrad Górski w swoich *Uwagach o Grażynie* dostrzega, że „Mickiewicz obdarzył [...] Grażynę sposobem odczuwania patriotyzmu

właściwym dla XIX wieku” (Górski 1959: 97). Tak więc utwór nie był dla odbiorców tylko i wyłącznie poematem historycznym z dawnych dziejów Litwy, ale stał się dziełem służącym zagadnieniom politycznym epoki, w której powstał. W czasach, kiedy rozgrywała się fabuła poematu, jak pisze dalej Górski: „nie było jeszcze poczucia solidarności narodowej, bo nie było pojęcia narodu; państwo istniało jako twór osobistej dzielności władcy i w przekonaniu tegoż władcy stanowiło jego własność” (Górski 1959: 97). Ofiarą Grażyny Mickiewicz wskazywał, że panujący powinien ponosić odpowiedzialność nie tylko za ziemię jego państwa, lecz również za mieszkającą w nim ludność. Powiązanie tych dwóch czynników w dobie romantyzmu dokonało na polu literatury i w świadomości współczesnych radykalnych zmian: utożsamiono ziemię ojczystą z narodem, rozumiejąc przez naród ludzi o wspólnym pochodzeniu, języku, kulturze i przeszłości.

W analizach postępowania Grażyny przywykliśmy do stereotypowego ujmowania jej postaci jako kobiety-rycerza, osoby trzeźwej i świadomej spraw państwowych, kierującej się miłością wobec ojczyzny, gotową do całkowitego poświęcenia i rezygnacji z osobistego szczęścia. Czesław Zgorzelski zwraca uwagę na ważny rys w konstrukcji tej literackiej postaci wskazując, że „jest w niej również jakieś wzruszające znamię prawdziwego człowieka, jakaś wartość postaci, w której dostrzegamy osobowość o pewnych, choć słabo zaznaczonych rysach własnej indywidualności” (Zagorelski 1976: 123). Grażyna, postępując zgodnie z motywującym jej działania patriotyzmem, równocześnie pozostaje świadoma powinności, wynikających z małżeństwa. Bezustannie oscyluje między obowiązkiem miłości i lojalności wobec kraju a miłością w stosunku do męża. Stąd też wypływa jej moralne rozdwojenie, ale w istocie jest ona przede wszystkim żoną i dlatego jej działania oraz metamorfoza, jaką przechodzi, czerpane są z tego stanu. Trafne w tym

kontekście okazuje się spostrzeżenie Zdzisława Libery, dotyczące jej i również innych bohaterów Mickiewicza. Dostrzegł on bowiem, że z ich działań i zachowań „promieniuje jakaś ogromna energia duchowa, która mimo tragicznych załamania i upadków, napawa optymizmem i wiarą w człowieka” (Libera 1956: 114).

Mickiewicz nieprzypadkowo uczynił Grażynę główną postacią swojego poematu, ponieważ jej misja posiada wyraźny cel i sens: dobro własnej ojczyzny. Poprzez osobiste cechy bohaterki podkreślił godność kobiety, jej równorzędne z rolą domową powołanie, określające tym samym tożsamość i równość w małżeństwie z Litaworem. Poprzez śmierć i ofiarę, złożone krajowi, postawa Grażyny uczyć ma odpowiedzialności, wrażliwości i osobistego męstwa. Niewiasta została też wyposażona w przymioty i reakcje, ujawniające się w toku akcji poematu i potwierdzające założenia wieszczca, znamionujące na niwie politycznej jej konkretyzm działania i ofiarność, aż po śmierć. Maria Janion i Maria Żmigrodzka we wspólnym tomie *Romantyzm i historia* piszą, że „w ówczesnej kulturze polskiej – a romantyzm miał w tym udział decydujący – śmierć bywa cenniejsza niż życie. Heroiczny zryw poświęcenia i bohaterski zgon uzyskiwały wyższy walor – jako »świadectwo« złożone wielkości idei, niż życie wypełnione »cichym trudem«” (Janion, Żmigrodzka 1978: 291).

Pomysł na męzną kobietę, w życiu prywatnym motywowaną patriotycznie, narodził się w twórczości Mickiewicza ok. 1819 r. Wtedy bowiem powstała *Żywila. Powiastka z dziejów Litwy*, utwór pisany prozą, którego pierwodruk w „Tygodniku Wileńskim” ukazywał się w odcinkach. *Żywila* ma analogiczny jak *Grażyna* wydźwięk polityczny. Nie akcentował jednak w *Żywili* Mickiewicz problemu niemieckiego, lecz rosyjski. Bez wątpienia utwór jest wyrazem umiłowania przeszłości litewskiej i dowodem patriotyzmu poety, jest również świadectwem jego sprzeciwu wobec ugody i wiernopoddaństwa współczesnych.

Bohaterką utworu jest tytułowa Żywila, księżniczka, w której kocha się ubogi rycerz Poraj. Dziewczyna „ma cnoty doskonałej kochanki i obywatelki” – jak pisze we wstępie do powiastki Piotr Chmielowski. „Pokochawszy Poraja, gotowa jest znieść wszelkie męczarnie zadawane jej przez dumnego Koryata, jej ojca; gotowa nawet pójść na śmierć, ale chce widzieć swego kochanka szlachetnym i wiernym synem ojczyzny” (Chmielowski 1947: 8–9). Jednak w momencie jego zdrady, kiedy Poraj przystąpił do obozu wroga, „kniazia Iwana ruskiego”, Żywila:

to usłyszawszy [nieomal] nie zemdląta, po tym nagle miecz od boku Poraja wychwyciwszy, tak silnie sztychem w piersi mu uderzyła, iż na skroś przepadł. »Zdrajco«, wołając, [...] człowieku bez czci, tak mi odpłaciłeś za moje stateczne miłości? [...]. To mówiąc, powoławszy lud do obrony, z mieczem na nieprzyjaciół blisko stojące godziła.
(Mickiewicz 1947: 26–28)

Walcząc dzielnie, odniosła jednak ciężkie rany i umarła, „pochowano ją pod Mendogową górą” (Mickiewicz 1947: 28). Była ofiarą własnej miłości i politycznej zdrady ukochanego.

Problem kobiecej ofiary jako czynnika podnoszącego jej społeczną pozycję i morale nurtował Mickiewicza, co zauważyć można w jego wykładach paryskich. W jednym z nich (lekcja XXX), zaprezentowanym słuchaczom w Collège de France w 1842 r., czyli niemal po 20 latach od wydania *Grażyny*, odniósł się do społecznego statusu kobiety w Polsce. Wzmiankując o utworzeniu w 1807 r. Księstwa Warszawskiego przez Napoleona, stwierdził, że on za tę łaskę od Polaków domagał się „na-przód ofiary” (konkretnie: pieniędzy na utrzymanie swojej Wielkiej Armii). W czasie prelekcji Mickiewicz wyjaśniał, „taka jest konieczna kolej w rzeczach ludzkich: żeby nabyć jakie prawo, potrzeba pierwaj

uczynić ofiarę. Otóż tym porządkiem i kobieta wyzwala się w Polsce. Jest ona w tym kraju wolniejsza niż gdziekolwiek, jest więc szanowana, zda się być towarzyszką mężczyzny. Otrzymała to nie za pomocą rozpraw o prawach płci żeńskiej, nie przez szerzenie teorii wymyślanych na zdobycie dla niewiasty stanowiska w społeczeństwie, ale przez poświęcenie się, przez ofiary. Polka układa spiski z mężem i braćmi, naraża się niosąc wsparcie więźniom, jest wleczona przed sąd jak zbrodzień stanu, idzie na Sybir. Niejedna w Polsce kobieta wysokiego urodzenia odebrała chłostę z rąk kata na placu publicznym. Stąd też mają one odwagę sięść na koń i prowadzić do boju szwadrony.” (Mickiewicz 1929: 292)

Przedstawione w artykule literackie wzorce walecznych kobiet, które przez ofiarę i cierpienie, poświęcenie i oddanie, zmierzały do życia publicznego/politycznego, to nie tylko autorsko wykreowane portrety niewiast, lecz przykłady umocowanych historycznymi wydarzeniami bohaterek, uczestniczących w walkach o narodowe wyzwolenie. Stanowią one także literackie metafory, przypominające nie tylko losy odważnych i ważnych kobiet, lecz również ideę naczelną patriotyzmu i narodowej wolności. Kobiety-bohaterki miały dla Polaków w XIX wieku wymiar polityczny, a wchodząc poprzez literackie teksty do narodowej kultury, uzyskiwały też miejsce w obiegu publicznym. ♡

Bibliografia

- CHMIELEWSKI, PIOTR, 1947: *Wstęp*, [w:] MICKIEWICZ Adam, 1947, *Żywila. Powiastka z dziejów Litwy*, w nicejskiej oficynie Tyszkiewiczów [Nicea], s. 5–9.
- DROZDOWSKI MARIAN, ZAHORSKI ANDRZEJ, 1981: *Historia Warszawy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- GÓRSKI, KONRAD, 1959: *Z historii i teorii literatury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław.
- JANION MARIA, ŻMIGRODZKA MARIA, 1978: *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- LIBERA, ZDZISŁAW, 1956: *Bohaterowie Mickiewiczowscy*. [w:] *Mickiewicz. Siedem odczytów*, Julian Krzyżanowski, Warszawa 1956, s. 95–115.
- MAKULSKI, FRANCISZEK, 1794: *Polskie bohaterki*, W dniu 5. Miesiąca Czerwca Roku 1794.
- MASŁOWSKA-NOWAK, ARIADNA, 1990: *Amazonki – greckie źródła literackie do historii mitu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa.
- MAYER, HANS, 2005: *Odmieńcy*, tłum. Anna Kryczyńska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa.
- MICKIEWICZ, ADAM, 1929, *Dzieła*, red. Manfred Kridl, t. 15–16, *Literatura słowiańska*, Rok drugi 1841–1842, tłum. Feliks Wrotnowski, Biblioteka Arcydzieł Literatury, Warszawa.
- MICKIEWICZ, ADAM, 1947: *Żywila. Powiastka z dziejów Litwy*, w nicejskiej oficynie Tyszkiewiczów [Nicea].
- MICKIEWICZ, ADAM, 1952: *Grażyna*. Oprac. Alina Nofer. Wrocław: Wydawnictwo Narodowe Zakładu Ossolińskich.

- Mickiewicz. *Siedem odczytów*, 1956: Krzyżanowski Julian (red.).
Warszawa: Czytelnik.
- MISIAK, ANNA, 2004: *Judyta. Postać bez granic, Słowo/Obraz/*
Terytoria, Gdańsk.
- OCHMAŃSKI, JERZY, 1982: *Historia Litwy*. Wrocław:
Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PARANDOWSKI, JAN, 1989: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków*
i Rzymian. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Polka: medium, cień, wyobrażenie*, 2005: Red. nauk. Maria Janion.
Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
w Warszawie: Fundacja Odnawiania Znaczeń.
- PROKOP, JAN, 1991: *Kobieta Polka*. [w:] *Słownik literatury polskiej*
XIX wieku. Red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowi. Wrocław.
s. 414-417.
- RUDAŚ-GRODZKA, MONIKA, 2005: *Wanda*. [w:] *Polka: medium, cień,*
wyobrażenie. Red. nauk. Maria Janion. Warszawa. s. 219-231.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, 1991: Red. Józef Bachórz, Alina
Kowalczykowi, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- STRZELCZYK, JERZY, 2008: *Mity, podania i wierzenia dawnych*
Słowian. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- SZMYDTOWA, ZOFIA, 1946: *Problematyka i kompozycja „Grażyny” na*
tle jej rodowodu literackiego. Warszawa (nadbitka ze Sprawozdania
T.N.W. Wyzd. I, XXXIX, 1946, zeszyt b1-2).
- WAWRZYKOWSKA-WIERCIOCHOWA, DIONIZJA, 1988: *Rycerki*
i samarytanki. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa
Obroń Narodowej.
- ZGORZELSKI, CZESŁAW, 1976: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*.
Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Summary

The article is presenting literary examples for brave women, based on works by Adam Mickiewicz: *Grażyna* and *Żywilla*, and by Franciszek Makulski *Polskie bohaterki*. These are brave women which made an offering from themselves to the homeland. These are not only portraits from an author's creative point of view, but examples historical, associated with events of Poland also. The historical heroines participated in fights for national freeing their country. The heroines had a political sens for Poles in the 19th century. But, entering the national culture through literary texts, they also got a place in public life.

Beata Walęciuk-Dejneka

Beata Walęciuk-Dejneka is an Professor at the Department of Polish Philology and Logopaedics, Faculty of Humanities, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. She published three monographs (Chleb w folklorze polskim – w poszukiwaniu znaczeń, Siedlce 2010; Inny obraz feminy. Szkice folklorystyczno-literackie, Siedlce 2012; Ludowy obraz kobiety – perspektywa inności. Folklor i literatura, Siedlce 2014) and numerous articles in Poland and abroad.

**The Self in a Crystal Sphere:
Juliusz Słowacki's Concept
of the Subject (in his
works from the 1830's)**

The aim of this paper is to characterise the key existential metaphors used by Juliusz Słowacki in his works from the 1830's. Looking at the images used by the author of *Kordian*, one can observe an original concept of a Romantic subject, his identity, ways of experiencing the world and himself, as well as the relations between the "self", the reality, and other people. The motifs which are present in Słowacki's works from that time (the image of a man on "top of the world", motifs of the dream of life, pondering in front of a grave, being enclosed in a crystal sphere, journey without a destination) focus only on a typically Romantic image of human greatness and loneliness in relation to the infinite *universum*. They also depict the world as an incomprehensible and hostile area governed by mechanic laws, a kingdom of inanimate matter. These motifs are coupled with metaphors expressing the wish to restore the cosmic order and "enchanted" the reality again by means of emotion and poetic imagination.

JULIUSZ SŁOWACKI, POLISH
ROMANTICISM, EXISTENTIAL
METAPHORS, THE ROMANTIC "SELF"

Tematem artykułu jest charakterystyka kluczowych metafor egzystencjalnych, którymi posługiwał się Juliusz Słowacki w swoich utworach z lat 30-tych XIX wieku. Z używanych przez autora *Kordiana* obrazów wyłania się oryginalna koncepcja romantycznego podmiotu – jego tożsamości, sposobów doświadczania świata i samego siebie, a także więzi łączących „ja” z rzeczywistością oraz innymi ludźmi. Motywy obecne w ówczesnej twórczości Słowackiego (obraz człowieka na „wierzchołku świata”, motywy snu życia, dumania na grobie, zamknięcia w szklanej kuli, podróży bez celu) skupiają się nie tylko na typowo romantycznym obrazie wielkości i samotności człowieka na tle nieskończonego *uniwersum*. Przedstawiają także otaczający świat jako niezrozumiały i wrogi obszar rządzonej mechanicznymi prawami, królestwo martwej materii. Tym motywom towarzyszą metafory ukazujące pragnienie przywrócenia kosmicznego ładu oraz ponownego „zaczarowania” rzeczywistości za pomocą uczucia oraz poetyckiej wyobraźni.

SŁOWACKI JULIUSZ, ROMANTYZM
W POLSCE, METAFORY EGZYSTENCJI,
ROMANTYCZNE „JA”

1
Unless I refer to an existent translation, all the other fragments quoted in this work have been translated by Karolina Puchała-Ladzińska.

2
Juliusz Słowacki (1809–1849): one of the most outstanding Polish Romantic poets; author of eminent lyric poems (i.a., *Smutno mi Boże, Testament mój, Rozłączenie, Rzym, Piramidy, Do Ludwiki Bobrówny, W pamiętniku Zofii Bobrówny* [I am referring to these poems later in the article] as well as plays (*Kordian, Balladyna, Lilla Weneda, Fantazy, Mazepa, Horsztyrski, Książd Marek, Sen srebrny Salomei*), poetic poems (*Mnich, Arab, Godzina myśli, Lambro*), digressive poems (*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu, Beniowski*), and epic lyric poems (*Wacław, W Szwajcarii, Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle, Ojciec zadżumionych, Król-Duch*).

3
I would like to express my sincere gratitude to Anna Stanis� for her review and valuable comments regarding the English context of this work.

The classical maxim of great realists says: by describing your village you describe the world (Pilch 2003: 39).¹

A long time ago a man used to build his identity. Now he is looking for it (Dąbrowski 2009: 32).

1.

The monologue of the main protagonist in Juliusz Słowacki's² play *Kordian (Kordian)*, uttered "on the highest peak of Mont Blanc" („na najwyższej igle góry Mont-Blanc”), begins with expressing the fear of “gazing into the dark abyss of the world” („spojrzenie w przepaść świata ciemną.”)³ Immediately afterwards Kordian ecstatically experiences the infinite space:

*Tu szczyt... lękam się spojrzeć w przepaść świata ciemną.
Spojrzę... Ach! pod stopami niebo i nad głową
Niebo... Zamknięty jestem w kulę kryształową;
Gdyby ta igła lodu popłynęła ze mną
Wyżej – aż w niebo... nie czułbym, że płynę.
Stąd czarne skrzydła myśli nad światem rozwinę. (Słowacki 1952: II, 143)*

*/ This is the summit... but I am afraid
To gaze into the dark abyss of the world
I'll look... No!... Sky above and sky below!
I've become enclosed in a crystal ball;
And if this spike of ice could float with me
High into the sky... I would not feel adrift.
Here I'll unfurl the black wings of my thoughts. / (Słowacki ENG)*

However, the spike of ice does not float with the protagonist, who, unfurling “the black wings of his thoughts” („czarne skrzydła myśli”), listens to people’s prayers that are “drifting to God” („płynących do Boga”) and to the barely audible “sound” of out-of-tune human voices. Then he defines his position again, describing the landscape:

*Tu pierwszy zginę, jeśli niebo się zawali.
A ten kryształ powietrza by tchnieniem rozbity
Kręgami się rozpułynie na nieba błękity,
I gwiazdy w nieznaną uciekną krainę...
I znikną, jakby ich nigdy nie było...
Spróbuję – westchnę i zginę... (Słowacki 1952: II, 143)*

*/ I'll be the first to die if heaven falls.
What if a puff cloud burst this crystal sphere
And scatter it in circles throughout heaven,
Even the stars at the elusive border
Would disappear as if they never were...
I'll try it – I will perish with a sigh... / (Słowacki ENG)*

His further line of thought is equally twisted and unpredictable – Kor-dian recalls the “tomb of nations” („narodów mogiła”), but this image disappears from his mind as quickly as it appeared. The protagonist looks at the landscape again and, after describing a flock of eagles circling around the peak and “a blue river of fissures” („błękitna szczelin rzeka”), he exclaims, almost triumphantly: “I’m a statue of a man / On the statue of the world” („Jam jest posąg człowieka na posągu świata.”) However, the feeling of superiority is immediately accompanied by the painful realisation of helplessness and loneliness:

O gdyby tak się wdrzeć na umysłów górę,
 Gdyby stanąć na ludzkich myśli piramidzie,
 I przebić czołem przesądów chmurę,
 I być najwyższą myślą wcieloną...
 Pomyśleć tak – i nie chcieć? o hańbo! o wstydzie!
 Pomyśleć tak – i nie móc? w szmaty podrę łono!
 Nie móc? to piekło! (Słowacki 1952: II, 143)

*/ If only I could scale mountains of thoughts
 The way I have scaled this mountain of ice,
 If I could stand atop the pyramid
 Of thoughts and knock my head against the clouds
 Of misconceptions- -to become myself
 The incarnation of the highest thought...
 To think such thoughts and not desire it still?
 A disgrace that each man dreads!
 To think such thoughts and not be able to?
 I'd tear by breast to shreds!
 To not be able to? Now that is hell! / (Słowacki ENG)*

In the next parts of Kordian's monologue, the thoughts and images are combined in a similar way until they are replaced with a vision of resurrecting Winkelried who, like *deus ex machina*, "rises from the ice" („powstaje z lodów”) in front of Kordian, and induces him to fly on a cloud to Poland...

A reader who expects literature to reflect reality, may be utterly confused by Kordian's monologue. It is difficult to understand its hidden logic; Kordian's stream of thought might seem strange. It is not clear why Winkelried is mentioned in the monologue and why the image

of a man enclosed in a crystal sphere was the reason for Kordian to return to Poland. Was he motivated by internal emptiness and futility of existence, or some sudden and unexpected impulse of heart? Or maybe just a whim and boredom influenced, at once, the ill-fated cloud? There are more unanswered questions like these.

Konrad, the main protagonist of Mickiewicz's⁴ *Forefather's Eve, Part III* (*Dziady, część III*) speaks in the famous scene of *The Great Improvisation* (*Wielka Improwizacja*) in a substantially different way. The imagination of the protagonist is equally vivid, but far more predictable and, although he is mad himself, he seems to respect the principles of "common sense" to a much greater degree. Having destroyed the walls of the prison cell and then enlarged them to the size of space, his conscious places itself in its centre.

Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie. –
 Godna to was muzyka i godne śpiewanie. –
 Ja mistrz!
 Ja mistrz wyciągam dłonie!
 Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
 Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
 To nagłym, to wolnym ruchem
 Kręcę gwiazdy moim duchem;
 Milijon tonów płynie; w tonów milijonie
 Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
 Zgadzam je, dzielę i łączę,
 I w tęczę, i w akordy, i we strofy plączę,
 Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach. –
 (Mickiewicz 1995: 157)

⁴ The oeuvre of the Polish Romantic Adam Mickiewicz (1798–1855) was for Słowacki one of the most significant points of reference and a stimulus for creative dialogue (cf. Bąk 2013).

*/ Then heed me, God and nature, for my song
Is worthy you, worthy to echo long.
A master I!
I stretch my hands on high
And touch the stars. Ah, see!
Now forth there peels
As from the crystal wheels
Of some harmonica, a melody;
And as the circles roll
I tune the turning planets to my soul.
A million notes stream on;
I catch each one,
I braid them into rainbow-colored chords,
And out they flow and flash like lightning swords. /
(Mickiewicz 1997: 74)*

Konrad's thought becomes greater and more powerful, and grows along with the world until it reaches the size of the universe; his "self" seems to absorb the experience of mankind: it is possessive and comprises various forms of existence.

*Boga, natury godne takie pienie!
Pieśń to wielka, pieśń-tworzenie;
Taka pieśń jest siła, dzielność,
Taka pieśń jest nieśmiertelność!
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
Cóż Ty większego mogłeś zrobić – Boże?
Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
Wcielam w słowa, one lecą,*

Rozsypują się po niebie,
 Toczą się, grają i świecą;
 Już dalekie, czuję jeszcze,
 Ich wdziękami się lubuję,
 Ich okrągłość dłonią czuję,
 Ich ruch myślą odgaduję:
 Kocham was, me dzieci wieszczę!
 Myśli moje! gwiazdy moje!
 Czucia moje! wichry moje!

W pośrodku was jak ojciec wśród rodziny stoję,
 Wy wszystkie moje! (Mickiewicz 1995: 157–158)

*/ My song is worthy God and nature; great
 It is, for with it I create!
 Such song is power and deathless energy,
 Such song is immortality!
 Yes, I have made this immortality I feel;
 What greater deed, O God, can you reveal?
 I body forth my songs in words; they fly,
 They scatter over all the sky,
 They whirl on high, they play, they shine;
 I touch them still though they are far,
 Their tender graces I caress
 And their rounded forms I press:
 Their every movement I divine.
 I love you, children of my poetry,
 I love my thoughts, my songs, each one a star;
 My feelings, tempests swirling high and far.
 Amid the lot of you I stand, the sovereign*

And loving father of his progeny,
For you are mine, all mine! (Mickiewicz 1997: 74-75)

Here, “feeling” and “suffering for millions” is, in a way, prepared and justified with the internal dynamic of the protagonist’s thought. Thanks to this dynamic, Konrad may feel that he is the most sensitive man in the world, a new Adam, the greatest poet, experiencing and thinking for himself and others, positioned on the boundary between God and Nature. His rebellion against God stems naturally from the logic of the preceding vision. It is the result of accumulating the great power of imagination and empathy. In this way, Konrad prepares himself for becoming a worthy interlocutor to God and a mediator between heaven and Earth. Then, on the verge of blasphemy, he undergoes a transformation.

Słowacki, however, despite clear references to Mickiewicz’s *Improvisation*, chose a different way. In Kordian’s monologue, there is no point in looking for analogous building of the dynamic of tension that would lead directly to a climax and transformation of personality. Rather, his wandering thoughts resemble a chain of loose associations, a record of scattered impressions that neither follow from the previous ones nor are linked to them by a cause and effect relationship. This chain is governed by loose dynamics of associations and determined by changeable images and emotions, as well as by increasing and reducing the tension. One may have the impression that at the end of his monologue, Kordian is exactly the same as at its beginning. The only difference is that his mind is filled with a slightly different thought. This mind, being an echo of the world, resembles modern reflexivity which is both situational and “self-questioning” (Ziemba 2006: 35).

2.

Kordian's monologue encourages me to analyse the nature of the subject in Juliusz Słowacki's works, that which Kwiryna Ziemia describes as a relation between "poetic imagination or poetic consciousness" („wyobraźnią poetycką lub poetycką świadomością") and something "that can be referred to as an image of a poet's mind in a literary work, or a thematic plan of deep structures of his existence" („co można nazwać obrazem umysłu poety w dziele czy stematyzowanym w nim planem głębokich struktur jego egzystencji" – Ziemia 2006: 44). Therefore, as Marta Piwińska argues, if "the inspired poet makes momentary revelations in metaphors" („poeta natchniony dokonuje chwilowych rewelacji w metaforach" – Piwińska 1981: 178), if, as says Czesław Miłosz, "the way in which a man visualizes space, situates himself in his imagination in relation to other things, is synonymous with his way of thinking" (Miłosz 1985: 199) („sposób, w jaki człowiek układa sobie przestrzeń, czyli jak siebie samego w swojej wyobraźni umieszcza wobec innych rzeczy, jest równoznaczny z jego sposobem myślenia" – Miłosz 2013: 223), if, as argued by Lakoff and Johnson, "our ordinary conceptual system [...] is fundamentally metaphorical in nature" (Lakoff 1980: 3), and "metaphor plays an essential role in characterizing the structure of the experience" (Lakoff 1980: 118), and finally if, as Charles Taylor put it, "to know who I am is a species of knowing where I stand" (Taylor 2006: 27), it means that in each metaphor, each poetic imagery, both the beauty of poetry and the truth of existence are included to an equal degree.

Therefore, following the metaphors of existence in Juliusz Słowacki's works from the 1830's,⁵ I will make an attempt to find the answers to several crucial questions: how do Słowacki's protagonists perceive

5

In the Polish scholarly tradition, there is often a distinction between Słowacki's oeuvre from the 1830's and 1840's. The former is full of strong individualism and Romantic pessimism, whereas the latter, since it is dominated by religious experience, tends to be called "the mystical period".

6

The article refers to numerous suggestions included in the following literature about Juliusz Słowacki's works: Kowalczykowska (1994), Janion, Żmigrodzka (2004), Łubieniewska (1998), Piwińska (1992), Ziemia (2006), Kleiner (2003), Przychodniak (2001), Zwierzyński (2003), Przychodniak (2007), Bąk (2013).

themselves? What is their attitude towards reality? What is the relationship between the protagonists, the world, and other people? Which is more important to them: their mind or the surrounding reality they perceive and experience? What is the nature of the world, according to them: is it a product of their mind, or does it have a more tangible character? What is this perceiving and experiencing “self” like: is it strong or weak, subjected to reality or independent of the laws of the world? What is it filled with: the contents of its own soul, or the exterior impressions? Does it have any centre, continuity, past, present, and future? Does it undergo any changes? I am also going to investigate how the metaphors of existence in Słowacki's poetry relate to each other, whether they form a certain pattern, and by what kind of logic they are governed.

Therefore, I suggest reading the images and metaphors concerning man and his existence in Słowacki's works from the 1830's simultaneously. On the basis of this, I will try to create a story, perhaps an arbitrary and certainly incomplete one, about the narrative identity of Słowacki's protagonists. The story will comprise comments on the poet's most popular figures of existence, just as a film comprises individual stills recorded on a reel.⁶

It is not my intention to include biographical facts in this article. I am not going to prove that these metaphors of existence refer directly to the poet's personality. Rather, I am looking for metaphorical (self-) portraits of a Romantic protagonist described in these works, and to specify Słowacki's general vision of man, that is his concept of the subject. Therefore, it is of no concern to me whether the author of *Kordian* presents himself or only some of his protagonists in this way. I am not so much interested in Słowacki as a person, as in Słowacki's protagonist and his experience of the world, self-understanding, and subjectivity.

3.

Facing the vastness, on top of the world – powerful and lost

In Słowacki's poetry from the 1830's, there are many images of a man "on top of the world". The poet was interested especially in setting the scenes of monologues of his protagonists in a mountainous scenery, or on top of high buildings, with the characters facing the infinity and vastness of heaven, Earth, or sea. Sometimes the scenes were set on tops of pyramids, e.g., in the poem *On the Top of the Pyramids* (*Na szczycie piramid*); on the rocks of Dover (*Kordian*) or some secluded place on the shore of the Leman Lake – ,e.g., the poem *Separation* (*Rozłączenie*). At other times, there were empty meadows of The Roman Campagna – the poem *Rome* (*Rzym*), Alpine summits – the poem *In Switzerland* (*W Szwajcarii*), and also the open sea "One hundred miles away from either shore" – *Hymn* "I am sad, Saviour..." (*Hymn „Smutno mi, Boże..."*). Such a situation is depicted almost perfectly by the poet in the opening part of the poem, *A Journey to the Holy Land from Naples* (*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*). A narrator-protagonist says about himself:

*Chrystusa diabeł kusił i mnie kusi.
Na wieży świata postawił smutnego
Życia nicością i pokazał wszędzie
Pustynie mówiąc: „Tam ci lepiej będzie”. (Słowacki 1956: 17)*

*/ The Devil tempted Christ and he is tempting me.
He put me on top of the world's tower, saddened
By life's nothingness, and showed me the surrounding
wilderness saying: "You will be happier there." /
(qtd. in Kalinowska 2004: 70)*

7
 Romantic experience
 of the summit is
 depicted in Kolbusze-
 wska (2007: 35–73).

The image mentioned is a portrait of a man experiencing the vastness of the world and feeling lofty emotions in the face of the infinite.⁷ However, all the metaphors present Słowacki's Romantic subject in the state of *peculiar duality*. On the one hand, it is a man elevated above the temporality, suspended between heaven and Earth, God and the world, experiencing metaphysical feelings and a typically Romantic loftiness; a protagonist of a powerful spirit, imagination and emotion, aspiring to gain spiritual control over the world. On the other hand, however, he is also presented as a small particle, lost in the infinity, separated from reality and other people. It may be claimed that Słowacki's protagonist is tragically torn between contradictions: top and bottom, greatness and smallness, strength and weakness, good and evil, timelessness and history, radical individuality and a return to the community. The protagonist is lost in the wilderness of the world, but at the same time he is marking his own way, choosing the directions, looking for the purpose of his own life journey.

In a crystal ball – separated from the world and people

The *motif of separation from the world* is particularly disturbing in these images. It reappears consistently and in various forms in Słowacki's works: in the form of a man enclosed in a crystal ball – “Sky above and sky below! / I've become enclosed in a crystal ball [...]” (Słowacki ENG; „Ach! pod stopami niebo i nad głową / Niebo... Zamknięty jestem w kulę kryształową [...]” – Słowacki 1952: II, 143), or being trapped in “a circle of charms” („w kole czarów tajemniczym”), from which one cannot escape – “[...] from which I will never escape. / I could have been something... I will be nothing ...” (Słowacki ENG; „Nie wyjdę z niego... Mogłem być czymś... będę niczym...” – Słowacki 1952: II, 122); it is also an experience of being trapped in a crystal bowl – “Goldfish

in a crystal bowl / Pound against the hard but unseen borders. / This crystal sphere of air in which you splash, / This world is an abyss of nothingness” (Słowacki ENG; „O! złota rybko w kryształowej bani, / Tłucz się o twarde brzegi niewidzialnych granic; / Mały kryształ powietrza, w którym pluszczesz skrzela, / Jest wszystkiem, a świat cały nicości topielą.” – Słowacki 1952: II, 191); or in the form of experiencing loneliness in the “space of the world” („świata przestrzeni”) and an “alien crowd” („obcego tłumu”) – in the poem *A Mother to a Son* (*Matka do syna*). It is also an experience of alienation on the “desert of the world” („na pustyni świata”) – in poems such as *Clouds; Rome; Hymn* “I am sad, Saviour...” (*Chmury, Rzym, Hymn „Smutno mi, Boże...”*). This feeling of alienation is explicitly expressed by the poet in the words of the poem *The Last Memory. To Laura* (*Ostatnie wspomnienie. Do Laury*): “Nothing bids me farewell, nothing awaits me, / Nothing behind or in front of me.” („Nic mię nie żegna, nic mię nie czeka, / Nic za mną! i nic przede mną!” – Słowacki 2005: 107). It usually happens that in his works, Słowacki strengthens the effect of huge distance between the poetic “self” and other people – he does this by means of placing his protagonists on summits (which has already been mentioned), and by means of a motif of protagonists separated by the lake – as in the poem *Conscience* (*Sumnienie*), or the impassable space of the whole world – the poem *Separation* (*Rozłączenie*).

In the examples above, there is clearly the ancient motif of *homo bulla*: a man enclosed in a crystal ball (or in a soap bubble). The motif was intensively used, i.a., in the 17th century *vanitas* allegories (Purc-Stępiński 2004), and symbolised “the fragility and transience of human life” („kruchosc i ulotnosc życia ludzkiego” [Bobryk 2011: 146]) and “the constant changeability which entangles a human” („nieustanną zmienność, w którą uwikłany jest człowiek” [Purc-Stępiński 2004: 5]).

Słowacki transformed it in a very interesting way: in his oeuvre, the recurrent images of the elevation of the human and his enclosure in a crystal ball emphasise his extraordinariness, or even triumphant individualism, but at the same time, they highlight his alienation, separation from nature, inability to experience a union with others, the lack of closeness to God; in short, a sense of isolation from the world.

The sense of these metaphors concentrates mostly on experiencing *abnormal estrangement*, because the protagonists themselves describe their existential situation in this way.

On a grave – silence of people, silence of God

In this “multitude of things”, Słowacki’s subject appears not only as a small, lonely island, immersed in the ocean of the world, but he is also depicted as a man with a “torn and bloody heart” and a “soul of ashes” (o „sercu rozdartym i krwawym” i „duszy z popiołów”) – *In Switzerland* (*W Szwajcarii* – Słowacki 1952: III, 149, 160), as a “ghost of coffin”, “proud with sadness” („duch trumny”, „smutkiem dumny”) – *Clouds* (*Chmury* – Słowacki 2005: 103), silent on a grave, speechless under the empty sky, with pessimist thoughts in a cemeterial scenery.

There is an image which opens Słowacki’s autobiographical poem *An Hour of Thought* (*Godzina myśli*) which depicts a suffering, disinherited man, living his tragic life in an “disenchanted world”, deprived of God’s presence:

Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy,
Są hymnem tego świata – a ten hymn posepny,
Zbłąkanemi głosami wiecznie wniebowstępnym,
Wpada między grające przed Jehową sfery,
Jak dźwięk niesfornej struny. Ziemia ta przeklęta,

Co nas takim piastunki spiewem w sen kołyszcie.
 Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę,
 Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta. (Słowacki 1952: II, 79)

8
 This passage
 evokes William
 Blake's visions.

*/ Remote moans of the suffering, phony human laughter
 Are the hymn of this world – and this sullen hymn
 Enters heaven with its roaming voices
 Joins the choirs singing for Jehovah
 Like a sound of an unruly string. This land is cursed
 And lulls us to sleep with this song
 Happy is he who locked himself in the silence of dark dreams
 Who dreams and remembers the moments of dreaming. /*

This extract portrays perfectly the relations between the dying spirituality of the protagonist and the silent, incomprehensible, and hostile world. Here, reality takes the form of *inanimate matter*, the Newtonian world-mechanism, deprived of real life and going insane⁸.

What appears in such a scenery are Słowacki's omnipresent images of a grave and a "pondering" man, being in a state of "internal fossilisation" („wewnętrzne skamienienie" – Ziemia 2006: 111). Such images may be found in *Kordian* and *A Journey to the Holy Land from Naples*; in *Anhelli* and *The Father of the Plague-Stricken* (*Ojciec zadżumionych*); in *Poetic Letters from Egypt* (*Listy poetyckie z Egiptu*) and in the poet's letters. These images accompany the protagonists who are lacking a sense of purpose and are lost, dead "in the womb of an alien land" („w obcej ziemi łonie" – Słowacki 1956: 34). These protagonists are destined "to sit on graves" („na grobowcach siadać"), "to possess somnambulant kingdoms" („sennie królestwa posiadać"), "to have harps that are voiceless and listeners who are deaf" („nieme mieć harfy i słuchaczy

głuchych”) – *Agamemnon’s Tomb in A Journey to the Holy Land from Naples* (*Grób Agamemnona z Podróży do Ziemi Świętej...* – Słowacki 1956: 73, english translations Kalinowska 2004: 80–81). “I was supposed to find here people - I see the corpses” („Miałem tu znaleźć ludzi – widzę trupy” – Słowacki 1952: II, 20) – says the main protagonist of the poetic novel *Lambro*.

Paradoxically, the images of being elevated above the world and pondering on a grave often merge into one vision. Classic examples of this are the monologues on top of the pyramids – which are “mountains” and graves at the same time – *On the Top of the Pyramids, Conversation with the Pyramids* (*Na szczycie piramid, Rozmowa z piramidami*). But this pondering on a grave may actually take place anywhere because, according to Słowacki, a grave means the whole world: the tomb of people, history, culture and God.

On the way – without direction, dreamily

The images of wandering (exile, pilgrimage, roaming, moving), which are omnipresent in Słowacki’s works, complete this vision in an interesting way. Here, though, the situation is also paradoxical: this wandering sometimes has a specific direction in a geographical sense (which can be seen in the title of the poem *A Journey to the Holy Land from Naples*), but at the same time, in a spiritual sense, it lacks an explicit direction. The internal journey of the protagonists in Słowacki’s poetry is a rather interminable, somnambulist “roaming” without a specific purpose; *a dreamy journey of a “Pole errant”* among the diversity of the world; the somnambulist wandering of an expelled man in a ghost-like world of silent signs and mute culture. This world resembles a ghost because it has lost its life, because it is like a grave: silent, bereft of spirit. I assume that this world is a different form of the same,

disenchanted, Newtonian world-mechanism that is connected to the motif of “pondering on a grave.”

Therefore, Słowacki’s dreamy protagonists do not have a close contact with “harsh” reality, they are in a state of stupor and inertia, and their wandering does not seem to be filled with materiality, or depend on the laws of gravity. The oneiric metaphor plays a crucial semantic role here. Słowacki’s protagonists experience a feeling that nothing in the world really happens, and “a poor tent of an errant Pole” („biedny namiot błędnego Polaka” – preface to the poem *The Father of the Plague-Stricken* – Słowacki 1952: III, 133) has been put up in a land of dreams. “And my soul comes back to sleep among the graves” („I dusza moja wraca spać pomiędzy groby” – *En s’veillant...* – Słowacki 2005: 76). That is the essence of this existential experience: “I will sleep” because I am destined to “possess somnambulant kingdoms” (*A Journey to the Holy Land from Naples* – Słowacki 1956: 34, 73). It is summarised also by another symbolic image, included in the lyric *To A. M. (Do A. M.)*:

Bo moje serce jest w płaszczu rycerzy,
Którzy na bieli mają krzyż czerwony,
A nad nim jeszcze jest pancierz stalony,
A ono jeszcze głębiej – w trumnie leży. (Słowacki 2005: 189).

/ Because my heart is in the coat of knights
Which is white with a red cross
With a steel armour above
And the heart lies much deeper – in a coffin. /

Comparing these groups of images, which are contradictory to a certain degree, but at the same time complement each other, I notice another

regularity. In all the cases (images of a man contemplating the infinity, pondering on a grave or making a dreamy journey of life), *there is no correspondence between the “self” and the world*. This discrepancy means a lack of spiritual harmony between the “self” and “non-self”, but it also defines the spatial relations between the individual elements of the world presented in Słowacki’s works. Therefore, if the “self” remains motionless, existent in timelessness, then the landscapes whirl around it and become larger. However, if the “self” wanders, the world seems to be standing still in an unaltered form. As a result, either: “[...] I remained alone in a desert – with the collapsing Rome” („[...] ja zostałem / W pustyni sam – z Rzymem, co już się wali” – *Rome* – Słowacki 2005: 113), and “the view in thoughts” („widok w myślach”) changes from the contemplation of a landscape to the vision of flying centuries – “like rain / on the granite walls, on the glows of fires, / on the thunders foreshadowing disasters...” („jak deszcze / Po granitowych ścianach; na pożarów łuny, / Na ogromnych wypadków bijące pioruny...” – as in the poem *On the Top of the Pyramids* – Słowacki 2005: 160). Or, it happens the other way round: “The Faulhorn summit, St. Peter’s dome, Vesuvius, the pyramids, for me they were like the highest twigs of a tree, on which I, a poor wandering bird, would sit for a while to rest” („Szczyt Faulhornu, kopuła świętego Piotra, Wezuwiusz, piramidy, były to dla mnie jak najwyższe gałązki na drzewie, na których ja, biedny ptaszek wędrujący, siadałem na chwilę, aby odetchnąć” – Słowacki 1962: 343). The second image, of a man as a bird sitting on the branches of a tree-world, is a recurring one (especially in Słowacki’s letters from the 1830’s) it is like a persistent *leitmotiv*.

The expressive portrait of a man experiencing a sense of being lost and lonely was presented by Słowacki *expressis verbis* in the preface to volume III of *Poetry* in 1833, where he was trying to prove that this state

of alienation and senselessness is a common existential experience of a man of the 19th century. Consequently, the poet endowed his literary protagonists with such features. The following is a description of one included in the preface mentioned:

[...] Lambro jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czym być mogli, o których nieznanymi mówią, że nie byli niczym. (Słowacki 1952: II, 11)

/ [...] Lambro is a person exemplifying our century and its futile attempts; it is an incarnated derision of fate and his life resembles the life of many people dying now, whose friends write of them who they could be, and strangers say that they had been nothing. /

To enchant the world – that means to come back to life...

However, the above-mentioned images of isolation are accompanied by attempts to wake up from this dreamy lethargy, the wish to revive a dead soul which lies in a coffin and is covered with ashes, which is very frequent in Słowacki's works from the 1830's. The following appeal was addressed to Kordian, one of the most representative protagonists of Słowacki's works of that time:

*Synu! powstań z prochu
I leć do Boga, ale przebacz światu.
Bóg cię wyrывa z lwiej paszczy, i z lochu,
W którym byś uwiądnął na kształt mdłego kwiatu...
(Słowacki 1952: II: 198)⁹*

⁹ These are the words of the Priest uttered to Kordian before his execution.

10

I am referring to the famous quotation by Max Weber (“Entzauberung der Welt”), who in this way described the consequences of modern consciousness. Cf. Habermas (1990: 1-2).

11

Thorough analyses of the creative power of imagination in Słowacki’s works are presented in Kowalczykova (1994: 161-168, 233-301) and Stanisiz (2007: 240-283).

/ My son! Rise from the ashes; fly to God,
 Forgive the world. God will deliver you
 Out of the lion’s mouth and from his dungeon,
 Where you would wilt just like a faded flower... / (Słowacki ENG)

One may conclude that this spiritual liberation is the main aim of Słowacki’s protagonists, and might be achieved by reconnecting the subject and reality. It turns out that in order for the “self” to exist in Słowacki’s poetry, it has to *fight with the disenchanting world*.¹⁰ The world can be *enchanted again* by the fire of emotion and imagination in the state of dream, euphoria of poetic inspiration, creating a new reality and a new world, saturating it with signs of spirituality (Ziemia 2006: 114, 120).

The process of replenishing the world with spirit is accomplished by heating one’s own heart (and then the whole world) with the fire of emotion. An image of such a man is presented in the poem addressed to *Zygmunt (Do Zygmunta)*, in which Krasiński was depicted as a “reviver of hearts” („serc wskrzesiciel”), who can “do magic with the heart” („robić z sercem czary”): he changed the heart blood into tears, then he pulled out the heart, “took it to his womb, / warmed it, lit it, so that it doesn’t die / neither less calm nor less proud” („wziął we własne łono, / Ogrzał, oświecił, by nie poszło w trumnę / Ani spokojne mniej – ani mniej dumne” – Słowacki 2005: 192). With this attitude, the poet’s mind is capable of creating new worlds, more genuine than the real ones, because they are revived with the creative power of poetry. This concept of a poet and poetry is mentioned in Słowacki’s prefaces to his works from the 1830’s: preface to a two-volume edition of *Poetry* (Paris 1832), preface to volume III of *Poetry* (Paris 1833), and the prefaces to *The Father of the Plague-Stricken*, *Wacław*, *Balladyna*, and *Lilla Weneda (Ojciec zadżumionych, Wacław, Balladyna, Lilla Weneda)*.¹¹

The great “self” of a Romantic poet versus the reality

We already know that it was the movement of imagination and strong emotions that created the *real world, the living reality, saturated with signs of the spirit*, although it existed within the mind of the observer. But this reality not only exists in the subject’s mind, but it is also created by it, because it consists of memories that are processed and embellished by the imagination and experiences gathered during the dreamy journey of life. It might be argued that the entity that *enchants the reality again* is the strong “self” of a Romantic artist – through the prism of his psyche, we can observe the world depicted in Słowacki’s poetry (Zwierzyński 2003: 22). This logic of enchanting the world with the power of imagination is fully explained by the poet in prefaces to his works and in numerous poetic pieces (for instance, the poem *In Switzerland* and the famous description of the Mega Spoleon monastery in the poem *A Journey to the Holy Land from Naples* – Słowacki 1956: 65–67).

There is, however, a problematic issue here. The very same reality which is enchanted again by the poet creates a virtually impenetrable *barrier between the “self” and the world*; acts like a pane separating him from what is called a source experience. “My thought / Drowning in a swirling starry whirlpool” (Słowacki ENG; “myśli w gwiazd tonące wirze” – Kordian’s words – Słowacki 1952: II, 127) constantly encounters obstacles: things that attract the observer’s attention and through which he perceives the world (like the moon which in Słowacki’s numerous poems, such as *The Moon, Separation, Conscience* [Księżyc, Rozłączenie, Sumnienie], plays the role of an irremovable mediator between the subject, the world, and the reader), or reflections and metamorphoses (as in *Separation* or *Paris*). In Słowacki’s poetry even the thought can become independent, and then alienated (as in the poem, *On the Top of the Pyramids*, where the moment of ecstasy is immediately suppressed by a series of historic images). As

12
Marian Maciejewski's
quotation (cited after
Zwierzyński 2003: 28).

a result, the landscapes are certainly beautiful, but there is something disconcerting, or even ghastly about them: they form a growing, cancerous matter of imagination, are “a decoration’s rebellion” („bunt dekoracji”)¹², enter the mind of the observer, make him further, and not closer to the world. They are partly responsible for the loneliness of the Romantic subject.

What is interesting is that the absorbed and processed images do not overlap or accumulate, but they replace each other. Słowacki himself provides evidence for it in one of his letters: “I saw the pyramids, but I lost the image that they created in my imagination” („Widziałem więc piramidy, ale za to straciłem obraz, który sobie o nich moja imaginacja tworzyła” – Słowacki 1962: 343).

The “self” – a lamp and a mirror of the world

These whirling and at the same time growing images present the duality of a Romantic mind, which acts as a mirror, but an enchanted one: reflecting and simultaneously transforming the reality, directed towards the mind of the poet rather than the world around him (Abrams 1971: 48–53). Słowacki illustrates this phenomenon by means of two images.

At first, there is an image of the “self” *absorbing the experience of the world*. This aspect is also included in a later poem – *To Ludwika Bobrowna* (*Do Ludwiki Bobrówny*), in which the process of filling the blank card of the protagonist’s mind is described in the following way. First, her eyes “fed with gold and rainbow-like vanity” („karmione złotem i tęcząwą czczością”) have to fill the spiritual emptiness. The addressee of the poem can do this when her eyes are able to look at people in chains and shed tears, when they do not ignore the picture of poverty, and when they reflect “the heavens with the souls azure and more” („niebiosa, aż do błękitu dusz i jeszcze dalej”), and finally “throw two columns of light, /

like fires on volcanoes” („rzuć [...] dwie światła kolumny, / Jak ognie, które na wulkanach stoją”). Only then will her eyes become “full of heaven” („niebieskie”), which means they will be filled with psychological content, expressing the truth and power of spiritual existence (Słowacki 2005: 254).

Then, there is a second type of image, connected with *processing experiences*. It will happen when “the soul sits” on the eyes of the observer (*The Pyramids*), and, like a lamp, activates the creative imagination (Abrams 1971: 167–184; Bowra 1957). The act of seeing cannot be separated from the conditions determining it.

What conclusion can be drawn from this? In Słowacki’s works, the act of filling poetry with the experiences of the subject is done according to the principle illustrated by the idea of St. Thomas Aquinas, who described the notion of participation. He specified two types of participation in existence. One resembles a light beam reflected in a mirror, and disappearing when its source disappears. The other can be compared to heating: an object receiving heat becomes warmer, and when laden with heat, it can keep returning it for a long time.¹³

If we were to refer the metaphor of St. Thomas Aquinas to Słowacki’s protagonists, it would transpire that they are like mirrors reflecting the light. Here, the “self” is not the “self”; it is rather all that it experiences. It also means that it is deprived of a centre. Consequently, the concept of the subject in Słowacki’s poetry from the 1830’s presents a series of self-portraits of the “self”,¹⁴ whose part is reflexivity not immersed in itself, not independent and not changing, not keeping anything forever, and not embedded in corporality. Hence, the mirrored mind of Słowacki’s protagonists would be like “interiority without the interior”, an emptiness being filled with experiences of the world, looking at the reflection, oscillating between recording and processing the experiences. Zbigniew Przychodniak commented on this fact accurately, in the following way:

13
This idea is owed to Dr. Adam Workowski, whom I would like to heartily thank.

14
The significance of self-portrait in Słowacki’s works is discussed in Kowalczykowa (1994: 55–56).

[...] poetyckie „ja” liryki Juliusza Słowackiego ucieka od pytań „istotowych”, uchyla się przed samookreśleniem, zdefiniowaniem własnej tożsamości. Pogrążony w egzystencji podmiot-bohater jego wierszy nie stawia pytań o esencję. Poeta tworzy „obrazy autora” w myśl zasady rozszczepiania, multiplikowania form – istnienia i pisania. Ryzykowne pytania o „prawdę” życiową tych obrazów, o tożsamość podmiotu zmieniają się w ciąg pytań o prawdę literatury. (Przychodniak 2007: 160)

/ [...] the poetic “self” in Juliusz Słowacki’s poetry avoids the “essence” questions, evades self-defining and specifying its own identity. The subject-protagonist of his poems, immersed in existence, does not ask questions about the essence. The poet creates “the author’s images” according to the principle of splitting and multiplying the forms of existence and writing. The risky questions about life “truth” of these images and about the subject’s identity change into a series of questions about the truth of literature. /

In one of his essays, Jorge Luis Borges wrote – *nota bene* about Shakespeare, whom Słowacki highly respected – that the author of *Hamlet* did not have a soul because only in this way could he impersonate his protagonists; only in this way could he become the voice of the world (Borges 1999: 77–78). The same appears to be true about Słowacki’s protagonists: the poet’s narration about the adventures of the “self” seems to be the story about a hollow subject, always ready to become someone else. It brings to mind the concept of an “epty self”, which is characteristic of postmodernism (Hoskins, Leseho 1996: 247–248). ♡

— Translated by Karolina Puchała-Ladzińska

References

- ABRAMS MEYER, HOWARD, 1971: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- BORGES, JORGE LUIS, 1999: *Everything and Nothing*. Trans. by Donald A. Yates, James E. Irby, John M. Fein, and Eliot Weinberger, introduction by Donald A. Yates. New York: New Directions.
- BOBRYK, ROMAN, 2011: *Martwa natura. Gatunek, motyw, kompozycje*. Siedlce.
- BAK, MAGDALENA, 2013: *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*. Katowice.
- BOWRA, CECIL MAURICE, 1957: *The Romantic Imagination*. Cambridge-Massachusetts.
- DĄBROWSKI, TADEUSZ, 2009 : *Czarny kwadrat*. Kraków.
- HABERMAS, JÜRGEN, 1990: *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Trans. by Frederick Lawrence, Cambridge: Polity Press.
- HOSKINS, MARIE, LESEHO, JOHANNA, 1996: Changing Metaphors of the Self: Implications for Counseling. *Journal of Counseling & Development*. Vol. 74. 243–252.
- JANION, MARIA, ŻMIGRODZKA, MARIA, 2004: *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*. Gdańsk.
- KALINOWSKA, IZABELA, 2004: *Between East and West. Polish and Russian Nineteenth-Century Travel to the Orient*. University of Rochester Press. [<http://books.google.com/books?id=PQFJTYS4a2sC&pg=PA70&lpq=PA70&dq=between+east+and+west+kalinowska&source>]
- KLEINER, JULIUSZ, 2003: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. With the introduction and commentary Jerzy Starnawski. Vols. 1–4. Kraków.

- KOLBUSZEWSKA, EWA, 2007: *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*. Wrocław.
- KOWALCZYKOWA, ALINA, 1994: *Słowacki*. Warszawa.
- LAKOFF, GEORGE, JOHNSON, MARK, 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- ŁUBIENIEWSKA, EWA, 1998: *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*. Kraków.
- MICKIEWICZ, ADAM, 1995: *Dzieła. Wydanie Rocznicowe. Vol. III: Dramaty*. Warszawa.
- MICKIEWICZ, ADAM, 1997: *Forefather's Eve*. In: *Polish Romantic Drama. Three Plays in English Translation*. Selected, edited and with an introduction by Harold B. Segel. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- MIŁOSZ, CZESŁAW, 1985: *The Land of Ulro*. Trans. by Louis Iribarne. Manchester: Carcanet.
- MIŁOSZ, CZESŁAW, 2013: *Ziemia Ulro*, Kraków.
- PILCH, JERZY, 2003: *Rozpacz z powodu utraty furmanki*. Kraków.
- PIWIŃSKA, MARTA, 1981: *Wyobraźnia a pamięć*. In: Maria Janion, Maria Źmigrodzka (eds.): *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium 10–11 grudnia 1979*. Warszawa.
- PIWIŃSKA, MARTA, 1992: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa.
- PRZYBYLSKI, RYSZARD, 1982: *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków.
- PRZYBYLSKI, RYSZARD, 1999: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa.
- PRZYCHODNIAK, ZBIGNIEW, 2001: *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana” – w kręgu tyrteizmu Juliusza Słowackiego*. In: idem: *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*. Poznań. 32–57.

- PRZYCHODNIAK, ZBIGNIEW, 2007: *Antyerotyki, czyli Juliusza Słowackiego walka z formą człowieka*. In: Zofia Trojanowiczowa, Jerzy Borowczyk (eds.): *Biografie romantycznych poetów*. Poznań. 159–171.
- PURC-STĘPNIAK, BEATA, 2004: *Kula jako symbol „vanitas”. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*. Gdańsk.
- SŁOWACKI, JULIUSZ, 1952: *Dzieła wszystkie*. Kleiner Juliusz (ed.). Vol. II. and III. Wrocław.
- SŁOWACKI, JULIUSZ, 1956: *Dzieła wszystkie*. Kleiner Juliusz (ed.). Vol. IX. Wrocław.
- SŁOWACKI, JULIUSZ, 1962: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, vol. I, Eugeniusz Sawrymowicz (ed.), Wrocław.
- SŁOWACKI, JULIUSZ, 2005: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak (eds.). Poznań.
- SŁOWACKI, JULIUSZ, ENG: *Kordian*. Translated, with notes and introduction by Gerard T. Kapolka. [<http://www.scribd.com/doc/20371505/Kordian-by-Juliusz-Slowacki-translated-by-Gerard-T-Kapolka>]
- STANISZ, MAREK, 2007: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*. Kraków.
- TAYLOR, CHARLES, 2006: *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZIEMBA, KWIRYNA, 2006: *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciężki dalsze*. Gdańsk.
- ZWIERZYŃSKI, LESZEK, 2003: *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*. Katowice.

Streszczenie

Tematem artykułu jest charakterystyka kluczowych metafor egzystencjalnych, którymi posługiwał się Juliusz Słowacki w swoich utworach z lat 30. XIX wieku. Z używanych przez autora *Kordiana* obrazów wyłania się oryginalna koncepcja romantycznego podmiotu – jego tożsamości, sposobów doświadczania świata i samego siebie, a także więzi łączących „ja” z rzeczywistością oraz innymi ludźmi. Motywy obecne w ówczesnej twórczości Słowackiego (obraz człowieka na „wierzchołku świata”, motywy snu życia, dumania na grobie, zamknięcia w szklanej kuli, podróży bez celu) skupiają się nie tylko na typowo romantycznym obrazie wielkości i samotności człowieka na tle nieskończonego *uniwersum*. Przedstawiają także otaczający świat jako niezrozumiały i wrogi obszar rządzony mechanicznymi prawami, królestwo martwej materii. Tym motywom towarzyszą metafory ukazujące pragnienie przywrócenia kosmicznego ładu oraz ponownego „zaczarowania” rzeczywistości za pomocą uczucia oraz poetyckiej wyobraźni.

Koncepcja podmiotowości zawarta w poezji Słowackiego z lat 30-tych XIX wieku ukazuje serię autoportretów człowieka romantycznego, których treścią jest obraz samotnego indywidualisty o rozmytej tożsamości, stroniącego od pytań esencjalnych na rzecz doświadczenia egzystencji, „ja” niezanurzonego w sobie i niezakorzonego w cielesności. Lustrzana świadomość bohaterów Słowackiego okazuje się „wewnętrznością bez wnętrza”, przestrzenią wypełnianą wrażeniami świata, oscylującą między rejestrowaniem a przetwarzaniem wrażeń.

Marek Stanisz

Marek Stanisz is a professor of Polish and literary studies at the University of Rzeszów (Poland). He is interested in Romantic literature (especially Romantic literary consciousness and criticism as well as Polish Romanticism in the European context) and the relationship between philosophy and literature, and literature and the arts. He is the author of the following books: Wczesnoromantyczne spory o poezję (Kraków 1998), Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem (Kraków 2007). He has co-edited a number of joint publications, i.a., Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej (Rzeszów 2007), Między biografią, literaturą i legendą (Rzeszów 2010), Stolicy i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej (Warszawa 2012), Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii (Rzeszów 2013), Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii 2. Światy możliwe. Projekty (Rzeszów 2016), Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii 2. Światy możliwe. Interpretacje (Rzeszów 2016). He has published in "Teksty Drugie", „Colloquia Litteraria”, „Studia Norwidiana”, „Świat Tekstów”, „Zeszyty Szkolne” and in joint publications. He is the editor-in-chief of the literary journal “Tematy i Konteksty”.

■■■■■

**Бруно Ясенский против
футуризма: роман
*Ноги Изольды Морган***

■■■■■

Бруно Ясенский – это один из крупнейших поэтов польского футуризма. На его творчество значительное влияние оказал итальянский и русский футуризм, который призывал к увлечению техническим развитием, в частности, его основными символами – городом и машиной. Свое восхищение машиной Ясенский отмечал, среди прочего, в *Манифесте к польскому народу о немедленной футуризации жизни*, где называет ее «основным моментом жизни». В 1923 году Бруно Ясенский написал роман *Ноги Изольды Морган*, в котором отвергает все футуристические идеи, в первую очередь машину, указывая на ее разрушительные свойства и называя ее причиной деградации человека.

БРУНО ЯСЕНСКИЙ, ФУТУРИЗМ,
ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА,
МАШИНА, ЧЕЛОВЕК, ЦИВИЛИЗАЦИЯ,
ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС

Bruno Yasensky is one of the greatest poets of Polish futurism. Significant impact on his work had both Italian and Russian futurism that called for the fascination with technical development, particularly its main symbols – the city and the machine. His fascination with the machine Yasensky underlined, among others, in *To the Polish nation. Manifesto on the immediate futurisation of live*, where he called it “an essential moment of life”. In 1923 Bruno Yasensky wrote a novel *The legs of Isolda Morgan*, where he denies all of futuristic ideas, especially he opposes the machine, indicating its destructive properties and characterizes it as cause of degradation of the human.

BRUNO YASENSKY, FUTURISM, POLISH
LITERATURE OF THE 20th CENTURY,
MACHINE, MAN, CIVILIZATION,
TECHNICAL DEVELOPMENT

Важнейшей чертой футуристической литературы является прославление цивилизационного прогресса, которого символами становятся город и машина: «Футуристы были очарованы городом, человеческими массами, восхищались красотой машины, современной скоростью, разнообразием форм, присутствующих в городе» (Baranowska 1982: 1152, перевод – Э.К.). Научно-техническая революция инспирировала возникновение и развитие футуризма и, как утверждает Эдвард Бальцежан, «позволила ощутить реальность предметной действительности – автономность космоса вещей современного города» (Balcerzan 1972: LI, перевод – Э.К.). Футуристы рассматривали цивилизацию сквозь призму биологии, в первую очередь физиологии, а в частности ощущения. Такой подход футуристов подчеркивает также польский ученый, когда пишет, что футуристы «вдруг услышали вещи». Соглашаясь с мнением исследователя, можно прийти к выводу, что футуристы, как сторонники цивилизационно-технического прогресса, ощущали физическое присутствие машин, восхитились ними, полюбили их и «усыновили». В творчестве футуристов произошел своего рода обмен: машины заменили природу, город был показан как живой организм. Их поэзия была данью уважения к цивилизации, своим звучанием имитировала звуки города, идентифицировалась с городом, с машиной – с цивилизацией, отвергая старую культуру, искусство и природу.

Восхищение городом с самого начала сопровождало футуризм, который обращался также к природе с целью противопоставить ей современный город. Создатель футуризма, Филиппо Томмазо Маринетти, писал, что в поэзии должен звучать хаотический ритм «цивилизации машин», не имеющий ничего общего с естественным ритмом жизни человека. Маринетти характеризует

европейскую цивилизацию с точки зрения необходимости покорения природы (Поэзия... 2005: 82), поставив в оппозиции к ней технику.

Манифест Филиппо Томмазо Маринетти послужил «указателем» для русских футуристов, которые подчеркивали превосходство городской культуры над сельской. Свое увлечение цивилизацией особенно выразили в лексике подражающей звуку города (Поэзия... 2005: 83).

Глубокий интерес к оппозиции «цивилизация – природа» проявился также в творчестве польских футуристов. Тадеуш Пейпер, руководитель Краковского Авангарда, в объявленном в 1922 году на страницах журнала «Кроссовера» („Zwrotnica”) манифесте *Город. Масса. Машина* говорит о своеобразной эволюции «естественного» человека, тесно связанного с окружающей средой, который путем изменения идеологии (отказ от враждебных урбанизации взглядов) адаптируется к городу, замечая в нем неоспоримую красоту.¹ Очередным дружественным жестом в сторону цивилизации в манифесте Пейпера является возвеличивание машины, которая, превращая жизнь человека, по мнению автора стала специфическим объектом «обожания»:

Maszyna raziła człowieka, jak długo wpływami swoimi obejmowała tylko część życia ludzkiego; przestała go razić, kiedy całkowicie przekształciła życie ludzkie. Jak długo panowała tylko częściowo, była tolerowanym intruzem; kiedy zapanowała całkowicie, stała się adowanym suwerenem. Cóż się stało? Trzeba było, ażeby korzyści wniesione w nasze życie przez maszynę, rozlały się tak szeroko, by ukazać się wszystkim. Trzeba było, ażeby maszyna wyczarowała ze siebie nie przewidywane dotąd wyspy wygód i rozkoszy, dostępnych dla wszystkich.

1 Художественную функцию города заметил также Бруно Ясенский. В Прологе к *Песне о голоде* говорит: «poeci w ogóle są zbędni, bo współczesny poeta pisze Miasto. Komunikaty o wypadkach, plotki, prognozy pogody, informacje o strajkach, morderstwach, samobójstwach – oto jest prawdziwa gigantyczna poezja» (Kuźma 2006: 321).

Trzeba było, ażeby maszyna (kolej żelazna, tramwaj elektryczny, autobus, telegraf, telefon, światło elektryczne etc.) mogła być konsumowana przez wszystkich i przez wszystkich odczuwana jako dobrodziejstwo. Jeżeli w epokach minionych życiowy stosunek człowieka do jego narzędzia wyrastał na podłożu produkcji, to dzisiaj pośrednikiem przyjaźni między nimi staje się konsumpcja. Dzięki niej maszyna zdobywa powoli serce człowieka (Peiper, подчеркивания Пейпера – Э.К.).

Описывая машину, Пейпер называет ее предметом, который был введен в жизнь человека как продукт полезный, но в то же время искусственный. Однако с течением времени машина начинает завоевывать сердца людей. Причиной возникновения такого процесса оказался технический прогресс, так как привел к тому, что человек начал испытывать удовольствие в результате комфорта, который может обеспечить станок. Благодаря этому машина рассматривается в терминах благодати, а ее назначением – о чем говорится в последующей части манифеста – является служить человеку.

Подход Пейпера и его взгляды на тему футуризма соотносятся с мнением Бруно Ясенского, заинтересованного итальянским и русским футуризмом. Ясенский отмечает, что итальянский футуризм велел видеть в машине образец и идеал организма. Путем постоянного восхваления машины он надеялся ввести ее в общественное сознание в качестве эротического момента. Русский футуризм заставлял идентифицировать машину как продукт и слугу человека. Таким образом отношение человека к машине сводилось к чисто экономическому отношению работодателя к работнику (Jasieński 1976: 60).

По мнению автора Бала манекенов, польская сторона, в которой футуризм появился поздно и которая в «производстве вышеуказанных форм цивилизации не принимала непосредственного участия» (Jasieński 1976: 60, перевод – Э.К.), должна продемонстрировать свою позицию в отношении к машине. Позиция, которую предлагает Ясенский оказалась совершенно разной от показанной в вышеприведенных цитатах. Писатель определяет ее следующим образом:

Człowiek w nieustannej swojej ekspansji na zewnątrz musi wytwarzać coraz to nowe formy percypowania, tzn. przebudowywać nieustannie samego siebie, stosownie do nowych, wyrastających przed nim zagadnień, którym ma się przeciwstawić. Jedną z takich form jest właśnie maszyna. Maszyna nie jest produktem człowieka – jest jego nadbudową, jego nowym organem, niezbędnym mu na obecnym szczeblu rozwoju. Stosunek człowieka do maszyny jest stosunkiem organizmu do swego nowego organu. Jest ona niewolnikiem człowieka o tyle tylko, o ile niewolnikiem jest jego własna ręka, podlegająca rozkazom jednej i tej samej centrali mózgowej. Pozbawienie tak jednej, jak i drugiej przyprawiłoby człowieka współczesnego o kalectwo (Jasieński 1976: 60).²

В приведенной цитате Ясенский отмечает необходимость адаптации человека к прогрессу цивилизации – к «экспансии вовне». Однако, в отличие от итальянских и русских футуристов, а также Пейпера или своих коллег-футуристов (например, Титуса Чижевского, который призывал «любить машины, потому что они наши сестры» – Czyżewski 1976: 41, перевод – Э.К.), Ясенский считает, что человек должен противостоять машинам. С другой стороны футурист пишет что-то совершенно противоположное:

2
Взгляд Ясенского соответствует концепции «органопроекции» Павла Флоренского, согласно которой устройства, какими пользуется человек, являются продолжением его тела, и, следовательно, построены по образцу человеческих органов. Термин «органопроекция», по словам российского философа, означает производство технических устройств при помощи образцов, получаемых от природы (Органопроекция «Декоративное искусство» № 12, 1969) Автором термина «органопроекция» является немецкий философ Эрнст Капп. Слово Organprojektion появляется первый раз в его работе Grundlinien einer Philosophie der Technik (Westermann 1877; Фёдоров-Фёдоров 179).

З Ясенский, говоря о своем произведении *Ноги Изольды Морган*, утверждает, что публика и критика не заметила его по поводу определения «роман» и удивительного заглавия (Jasiński 1976: 49).

утверждает, что в эпоху цивилизационного развития машина является неотъемлемой частью человека. Такое мнение выражает в своем произведении *Ноги Изольды Морган*, в котором показывает, что настоящее разделение человека и машины уже невозможно.

Написанный в 1923 году роман *Ноги Изольды Морган*³ Ясенский называет историей футуризма (Jasiński 1976: 49). Одновременно автор отмечает, что это история «против футуризма». Этим утверждением Бруно Ясенский подчеркивает важность произведения, основные задачи которого – демонстрация оппозиции «человек – машина» и явное противостояние идеям футуризма, в том числе его важнейшему символу – машине. В опубликованном в том же самом году, что упомянутый роман, *Балансе футуризма* (*Bilans futuryzmu*) Ясенский четко заявляет: «Я уже не футурист» (Jasiński 1976: 49), а роман *Ноги Изольды Морган* послужил доказательством этой декларации.

В данном произведении находим пример разрушительного влияния технических достижений на человека, понимаемого как часть окружающей среды, что может указывать на негативное отношение писателя к футуристическим предположениям. В своем романе автор изображает разрушение трамвая природной человеческой красоты, отображенной в виде совершенного женского тела. Целое событие заключил Ясенский в трех коротких абзацах, в форме лаконичного, лишённого эмоциональной окраски, реферата. Такой способ представления ситуации позволил ему показать незащищенность и хрупкость человеческого тела, то есть того, что соединяет человека с миром природы (Freud 1995: 21), а также разрушительную силу цивилизационного прогресса:

Kiedy czternaście par zdenerwowanych rąk gołych i urękawiczonych wyciągnęło wreszcie spod przedniego pomostu tramwaju nr 18 okrwawione ciało Izoldy Morgan z okropnymi, wlokącymi się na taśmach kilku ścięgien, obciętymi poniżej pachwiny nogami, wszyscy ci ludzie doznali nagle nieprzyjemnego uczucia popętnionego nietaktu.

Dziewczyna miała lat dwadzieścia trzy, duże kasztanowe włosy rozsypane w nieładzie, twarz nieskazitelnie piękną i smukłą, cudowne nogi, sięgające w biodrach nieomal wysokości piersi – nieomylny talizman kobiet rasowych (Jasieński 2005a: 33).

В цитированном отрывке писатель заключил контрастные образы обгащенного кровью тела Изольды с висящими на нескольких сухожилиях, обрезанными ниже паха ногами, и отличную, безупречную красоту женского тела. Употребив в описании события номер трамвая, автор указывает на «виновника», как будто называя его по фамилии. Таким образом, уже в начале Ясенский дает понять, что произведение будет иметь обвинительный характер, а осуждению будет подвергаться машина. Писатель не уточняет, какую машину имеет ввиду, говорит о любой машине, понимаемой как техническое устройство, имеющее как своих сторонников, так и противников. В романе Бруно Ясенского на стороне технического изобретения в первую очередь выступают представители простого народа, а против чрезмерного развития техники, чувствующий потребность разрушения машины, инженер Витольд Берг. Сторонники машины называют ее «культурным достоянием человечества», а ее уничтожение определяют как «возвращение к варварству». Пользуясь этими терминами Бруно Ясенский относится к объявленному в 1921 году польскими

футуристами и зачитанному ним *Манифесту к польскому народу о немедленной футуризации жизни (Manifest do narodu polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia)*. В соответствии с манифестом, основными проявлениями футуризации жизни являются машина, демократия и толпа:

Do głosu dochodzi nowa siła – uświadomiony proletariat. Zaczyna się wielkie przewartościowanie wartości. Mierzą się wszystkie prawości i nieprawości 1000-wiekowej, za jego plecami, jego kosztem wytworzonej kultury (...). Podkreślamy trzy zasadnicze momenty życia współczesnego: maszynę, demokrację i tłum (Jasieński 2005b: 93).

В этих словах заметно предсказание нового этапа культуры, в котором доминировать будут машина и толпа. Несомненно, роман Ноги Изольды Морган был своеобразным путем реализации футуристических тезисов, так как его предназначением была «инициация реформ в области романа как жанра» (Jarosiński 1976: XXVI, перевод – Э.К.): было отвергнуто все классическое наследие и, следовательно, не могло быть места восхищению природой или человеческой красотой. Поэтому инженер Берг, со своей заботой об освобождении человека из-под власти машины, представлен в произведении как «пережиток» ушедшей культуры.

Машина в то время, как бы не была полезной, всегда будет представлять собой противоположность природы. Но, как справедливо отмечает Анна Драбарек в книге *Натура и культура (Natura i kultura)*, «развитая техническая культура не в состоянии полностью изменить наше естественное восприятие мира» (Drabarek 1995: 10, перевод – Э.К.).

Вмешательство техники в жизнь человека и ее влияние на человеческую природу, – это основная проблема, которой коснулся Бруно Ясенский в произведении *Ноги Изольды Морган*. В этом романе, как подчеркивает Ежи Квятковски, автор работы *Межвоенное двадцатилетие (Dwudziestolecie międzywojenne)*, в первую очередь обращает на себя внимание факт, что «футуристическое увлечение машиной проявило здесь свой отрицательный аспект: эту книгу можно читать – ни больше, ни меньше – как предупреждение перед механизированным миром будущего» (Kwiatkowski 2000: 239, перевод – Э.К.). Аналогичный взгляд на произведение Ясенского выражает Александер Вуйтович в книге *Cogito i «сейсмограф» подсознания. Проза Первого Авангарда (Cogito i «sejsmograf» podświadomości. Proza Pierwszej Awangardy)*. Автор пишет:

Rdzeniem problematyki utworu jest stosunek człowieka do techniki, przy czym zagadnienie to zostaje w powieści wyrażone za pomocą argumentów charakterystycznych dla krytyków nowoczesnej cywilizacji, utożsamiających modernizację z dehumanizacją (Wojtowicz 2010: 97).

В соответствии с мнением исследователя, главной идеей романа является показать сосуществование и взаимное функционирование человека и машины, но этот вопрос в произведении выражается с помощью аргументов, характерных для критиков современной цивилизации, идентифицирующих модернизацию с дегуманизацией.

В романе *Ноги Изольды Морган* Ясенский показывает проблему воздействия технического устройства как на духовную структуру человека, так и его физическое состояние. Писатель вспоминает об этом в *Балансе футуризма*:

Wprowadzenie maszyny w życie człowieka jako elementu nieodzownego, dopełniającego, musiało pociągnąć za sobą przebudowanie gruntowne jego psychiki, wytworzenie własnych równoważników podobnie jak wprowadzenie do organizmu żywego – obcego ciała zmusza organizm do wydzielania specjalnych przeciwciał, które zmieniają dopiero antygeny w ciała zdolne do przyswajania lub możliwe do wydalania. Jeżeli organizm ludzki czy społeczny energii tej w dostatecznej ilości nie wytworzy, następuje intoksykacja, zakażenie ciałem obcym (...). W Nogach Izoldy Morgan przedstawiłem ten proces zakażenia psychiki współczesnej przez maszynę (Jasieński 1976: 51).

В анализированном произведении футурист показал процесс функционирования главного героя после «трансплантации» машины в его жизнь, при чем сама машина была представлена как живое тело. Сравнивая машину с живым организмом Ясенский относится к категории «органопроекции», целью которой является уподобление машины/приспособления живому органу. В романе Ясенского главный герой пытается этот орган отклонить путем уничтожения машины:

Berg wyjmuje z palta młot i pilnik.

Oczy zegarów wpatrują się w niego zimno i spokojnie. Ręka, w której ściska młotek jest chłodna i pewna. Teraz tylko dużo spokoju.

Oczy manometrów stają się dziwne i magnetyzujące. Bergowi przychodzi na myśl fakir, którego widział w cyrku, obezwładniającego wzrokiem węża. Teraz czuje to, co czuć musiał wąż, który przyszedł ukłuć, a nie może się poruszyć spętany tym dziwnym wzrokiem. To trwa chwilę.

Wtedy ostatnim wysiłkiem woli podnosi Berg nagle młot i z niepojętą dla siebie samego siłą uderza nim w tablicę (Jasieński 2005a: 41–42).

Инженеру Бергу, сотруднику городской электростанции, не удалось уничтожить машины, а импульсом, толкающим героя к действию, была борьба со страхом, вызванным трагическим несчастным случаем его любимой, заглавной Изольды Морган. Прожитый шок является в произведении источником возражения против повсеместной механизации, а страх перед машинами стал причиной того, что герой начал воспринимать их как живые и, одновременно, дикие и ужасные существа:

Za chwilę przyciąga jego [Берга – Э.К.] uwagę ogromny tłok wznoszący się i opadający z jednostajną dokładnością. Wydobywa się z niego głucho, zmęczone sapanie. Bergowi przychodzi na myśl akt płciowy. Przypatruje się prawie z przerażeniem, jak olbrzymi tłok spada i podnosi się niezmordowanie. Maszyna spółkuje. – Dlaczego one jednak same się nie rozmnażają – mówi Berg i czuje zimne mrowienie wzdłuż kręgosłupa. – Dzikie, bezpłodne zwierzęta – rzuca nie oglądając się za siebie i przyspiesza kroku (Jasieński 2005a: 38).

Пользуясь категорией страха, Ясенский хотел показать читателю угрозы, вытекающие из экспансивной роли машины в жизни человека, о которой писатель однозначно высказался в *Балансе футуризма*: «Машина не является продуктом человека, является его надстройкой» (Jasieński 1976: 49, перевод – Э.К.). Таким образом автор подчеркивает неразрывность машины и человека, его деградацию в результате потери способности функционировать

без технических устройств. Такая ситуация показана тоже в анализированном романе:

Teraz widzi [инженер Витольд Берг – Э.К.], że maszyna czyha na niego wszędzie. Każdy krok jego uzależniony jest od maszyny.

Berg czuje się nagle osaczony. Wszystkie maszyny, oglądane kiedykolwiek, wypętlają zza zakrętów świadomości i otaczają go żelaznym pierścieniem (Jasieński 2005a: 40).

Зависимость человека от машины привела к тому, что без нее стал неполноценным, ограниченным в своих действиях и, следовательно, несовершенным существом. О последствиях подчинения человека машине пишет Бронислав Малиновский в книге *Свобода и цивилизация (Wolność i cywilizacja)*:

Pierwsze typy niebezpieczeństwa, które maszyna stanowi dla człowieka, pojawiają się wtedy, gdy mechanizmy należące do człowieka stają się celem samym w sobie. Prędkość nowoczesnych środków poruszania się, z całym mytem płaconym w postaci ludzkiego życia i kalectwa, z bezsensownym zniekształceniem, jakie rozkład jazdy wniósł do egzystencji ludzkiej, z marnotrawstwem energii i zamiarów, które niezbyt często prowadzą do jakiegokolwiek celu o wysokiej wartości, jest przykładem maszyny uciskającej człowieka (Malinowski 2001: 2016).

Процесс зависимости от машины, о котором пишет цитируемый ученый, и который аналогично отмечает Ясенский в своем романе, неизбежный, так как люди настолько нуждаются в технических устройствах, что не допускают и мысли о том, что сами

становятся этим устройствам подчиненными. Наука, которая должна служить человеку, постепенно и неумолимо берет над ним власть и побеждает его. Роже Кайуа уточняет эту проблему следующим образом:

Człowiek spodziewał się od nauki jasności, poczucia bezpieczeństwa oraz możliwości panowania nad przyrodą. Tymczasem spostrzega [...], że jasność prowadzi do niezrozumiałości, władza do licznych klęsk, będących przeciwieństwami każdego z odniesionych sukcesów, a obiecane poczucie bezpieczeństwa do ustawicznego lęku [...].

Tak więc nauka, narzędzie jego potęgi i źródło jego dumy [человека – Э.К.], zaczęła w końcu niepokoić tego, który ponosi za nią odpowiedzialność i zarazem czerpie z niej korzyści. Nieuchronność jej decyzji i ciągłego postępu stopniowo przekonuje człowieka [...], że jego los jest stosunkowo banalny, a zarazem całkowicie niepewny (Callois 1989: 194–195).

Приведенный выше тезис находит подтверждение в романе *Ноги Изольды Морган*. Второстепенную позицию человека, живущего среди машин, заметил Ясенский и выразил ее в судьбе героя произведения, Витольда Берга, который, с одной стороны, будучи инженером, использует научные достижения, а с другой, потеряв невесту, становится жертвой этих достижений. В образе героя явно присутствует непрерывный страх, о котором пишет Кайуа, а также чувство незначительности судьбы человека по сравнению ее с позицией техники.

Как мы уже упоминали, Ясенский выражает мысль о «заражении современной психики машиной». Писатель развивает ее

и уточняет в высказывании Берга, в котором развитие техники определяется как инфекционное заболевание преследовавшее человечество. Вес процесс становится тем страшнее, что вначале машина служит людям, чтобы потом отнять у них власть над собой, и, в конце концов, жизнь. Герой Ясенского уже с первого момента находится в положении проигравшего, так как лозунги о полезной роли машины в жизни общества, провозглашенные рьяными сторонниками прогресса, заглушают его протест.

Футурист не уточняет, кто в его романе становится жертвой «инфекции психики посредством машины», однако Витольд Берг представлен как человек погряз в безумии и, вместе с тем как единственный, способен увидеть проблему экспансии машин и предсказать ее последствия. Зато рабочие электростанции и чиновники изображены как элементы производственного процесса: это люди, живущие с машинами и для машин; персонажи, которых, повторяя за Элвином Тоффлером, можно назвать «Промышленными людьми».

Черты «индустриализации» характерны в романе не только для людей. Автор совершил своеобразную замену ролей: оживляя машину, отдал ее технические свойства природе. Поэтому она в этом произведении неживая, искусственная, ее движения напоминают работу машины, являются скоординированными и целенаправленными. Отсюда и появляются такие описания, как «прыгающий калейдоскоп деревьев в диафрагме окна» („skaczący kalejdoskop drzew w diafragmie okna”), «сухие листья срывающиеся ритмично один за другим» („suche liście odrywające się rytmicznie jeden za drugim”) или «мертвый застой» („martwy bezruch”). В отличие от природы машина кажется живой – это она «совокупляется» („spółkuje”), «таится и подстерегает» („czai się i czyha”), трамвай

«выплывают и глотают на остановках новые транспорты людей» („wypluwają i połykają na przystankach nowe transporty ludzi”), а потом «мчатся обезумевшие» („mkną oszalałe”).

Односторонность в восприятии мира «оснащенного» техническими устройствами была для героя романа Ясенского причиной тревоги о человеческое будущее, в котором доминируют машины. Польский футурист видел в развитии техники большую угрозу, опасался, что человек будет отстранен, станет второстепенным существом. К аналогичным выводам приходит Александер Вуйтович:

Można powiedzieć, że Nogi Izoldy Morgan to alegoryczna opowieść o tym, w jaki sposób modernizacja wytwarza swój cień, wywołując postawy katastroficzne oparte na przekonaniu, że rewersem rozwoju techniki jest dehumanizacja (Wojtowicz 2010: 90).

В произведении Ясенского техника показана как понижающее человека явление. Несмотря на то, что автор дает понять, что – в соответствии с идеей футуристов – цивилизационный прогресс осуществляется посредством машин, то его главной целью является сделать человека несамостоятельным. По мнению Ясенского человек по отношению к машине займет позицию подчиненного, станет несамостоятельным и полностью зависимым от машин. Таким образом, в этом коротком романе польский футурист выступает против футуризма, отвергает его основные и наиболее важные предположения, пытается убедить читателя, что пришествие «цивилизации машин» обозначает конец цивилизации человека. ♣

Literatura

- BARANOWSKA, MAŁGORZATA, 1992: *Urbanizm*. B: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. J. Sławiński. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. 1151–1154.
- BALCERZAN, EDWARD, 1972: Wstęp. B: B. Jasiński: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Оформление: E. Balcerzan. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, III-LXXXVI.
- CAILLOIS, ROGER, 1989: *Science fiction*. B: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*. Сост.: R Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. 179–200.
- CZYŻEWSKI TYTUS, 1976: *Od maszyny do zwierząt*. B: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*. Оформление: Z. Jarosiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 41–42.
- DRABAREK, ANNA, 1995: Wstęp. B: *Natura i kultura*. Red. A. Drabarek. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. 9–11.
- FREUD, SIGMUND, 1995: *Kultura jako źródło cierpień*. Перевод: J. Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- JASIEŃSKI, BRUNO, 1976: *Futuryzm polski (bilans)*, B: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*. Оформление: Z. Jarosiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 49–63.
- JASIEŃSKI, BRUNO, 2005a: *Nogi Izoldy Morgan*. Warszawa: Jirafa Roja.
- JASIEŃSKI, BRUNO, 2005b: *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*. B: B. Jasiński: *Nogi Izoldy Morgan*. Warszawa: Jirafa Roja. 91–99.

- JAROSIŃSKI, ZBIGNIEW, 1976: Wstęp, B: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*. Оформление: Z. Jarosiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, III-CXXV.
- KUŹMA, ERAZM, 2006: *Literatura popularna a literatura wysokoartystyczna*. B: *Słownik literatury popularnej*. Ред. Т. Żabski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 320–323.
- KWIATKOWSKI, JERZY, 2000: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MALINOWSKI, BRONISŁAW, 2001: *Wolność i cywilizacja oraz studia z pogranicza antropologii społecznej, ideologii i polityki*. Перевод: J. Mucha, J. Obrębski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- PEIPER, TADEUSZ: *Miasto. Masa. Maszyna*. B: *Kulturologia polska XX wieku: Tadeusz Peiper*. Оформление: A. Karpowicz. [<http://www.kulturologia.uw.edu.pl> (23.03.2017)]
- WÓJTOWICZ, ALEKSANDER, 2010: *Cogito i «sejsmograf» podświadomości. Proza Pierwszej Awangardy*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- ПОЭЗИЯ... , 2005: *Поэзия русского авангарда*. Басинский, Павел (сост.). Москва: Издательство ЭКСМО.
- ФЛОРЕНСКИЙ, ПАВЕЛ: *Органопроекция*. [<http://nffedorov.ru/mbnff/biblio/knigi/antrukos/florior.html> (14.03.2017)]
- ФЁДОРОВ, АНТОН, ФЁДОРОВ, АЛЕКСАНДР: *Моделирование интерфейса человек – компьютер*. [http://www.russcomm.ru/rca_biblio/f/fedorov.shtml (23.03.2017)]

Streszczenie

Zasadniczą cechą literatury futurystycznej jest gloryfikacja postępu cywilizacyjnego. Jego symbolami są dwa główne obiekty fascynacji futurystów – miasto i maszyna. Futuryści, jako zwolennicy postępu cywilizacyjno-technicznego, odczuwali fizyczną obecność maszyn, zachwycili się nimi, pokochali je i «zaadoptowali». W ich twórczości nastąpiła swego rodzaju zamiana: maszyny zastąpiły naturę, miasto zaś ukazywano jako żywy organizm. Poezja futurystyczna była hołdem oddanym cywilizacji, naśladowała swym brzmieniem odgłosy miasta, utożsamiała się z miastem, z maszyną – z cywilizacją, odrzucając starą kulturę, sztukę i przyrodę.

Zdaniem Brunona Jasińskiego, jednego z głównych przedstawicieli polskiego futuryzmu, strona polska, do której futuryzm dotarł późno, winna zaprezentować własną postawę w stosunku do maszyny. Jasiński zauważa, że futuryzm włoski uczył widzieć w maszynie wzór i ideał organizmu. Przez nieustanne apoteozowanie maszyny miał on nadzieję wprowadzić ją do świadomości powszechnej jako jeden z momentów erotycznych. Futuryzm rosyjski natomiast ujmował maszynę jako produkt i sługę człowieka. Nastawienie człowieka do maszyny sprowadzało do czysto ekonomicznego stosunku robotnika do swego pracodawcy.


Jasiński zauważył konieczność przystosowania się człowieka do postępu cywilizacyjnego – do «ekspansji na zewnątrz». Jednakże w odróżnieniu od futurystów włoskich i rosyjskich, uważał, że człowiek musi się przeciwstawić maszynom, przy czym zaznacza, że w dobie rozwoju cywilizacyjnego maszyna jest integralną częścią człowieka. Taki pogląd wyraża w swoim utworze *Nogi Izoldy Morgan*, gdzie pokazuje, iż tak naprawdę rozdzielenie człowieka i maszyny jest już niemożliwe.

Napisana w 1923 roku powieść *Nogi Izoldy Morgan* została określona przez Jasińskiego mianem historii futuryzmu. Jednocześnie autor podkreśla, że jest to historia «przeciwko futuryzmowi». Stwierdzeniem tym kładzie nacisk na znaczenie utworu, którego głównym zadaniem było zaprezentowanie opozycji człowiek-maszyna i jawne przeciwstawienie się ideom futuryzmu oraz jego najważniejszemu symbolowi – maszynie. W opublikowanym w tym samym roku *Bilansie futuryzmu* Bruno Jasiński wyraźnie informuje, że już nie jest futurystą, a wspomniana powieść została stworzona jako dowód powyższej deklaracji.


W utworze Jasińskiego technika została ukazana jako zjawisko degradujące człowieka. Mimo, że autor daje do zrozumienia, że – zgodnie z ideą futurystów – postęp cywilizacyjny realizuje się dzięki maszynom, to jego głównym celem jest uczynienie człowieka niesamodzielnym. Według Jasińskiego, to człowiek będzie zajmował pozycję podrzędną wobec maszyny, stanie się od niej uzależniony i bez niej będzie nieporadny. Takim przesłaniem, zawartym w powieści *Nogi Izoldy Morgan*, polski futurysta sprzeciwia się futuryzmowi, odrzuca jego podstawowe i najważniejsze założenia oraz stara się przekonać czytelnika, że nadejście „cywilizacji maszyn” jest równoznaczne z końcem cywilizacji człowieka.

Ewa Kozak

Ewa Kozak PhD is an Assistant Professor at the Institute of Modern Languages and Interdisciplinary Research at the Faculty of Humanities, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. In her studies she focuses on science fiction works of Alexander Belyaev, the futurological fantastic prose of Bruno Yasensky and science fiction discourses in Slavonic literature of the 20th and 21st century.



Wizualność w polskiej poezji międzywojennej



Autor przedstawia w zarysie zagadnienie wizualności poezji polskiej w okresie międzywojennym. Omawia przemiany awangardowe w kulturze europejskiej początku XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem narodzin poezji wizualnej w kręgu futuryzmu i dadaizmu. Dokonuje klasyfikacji utworów lirycznych w zakresie podjętej problematyki, wskazując na ich związki ze sztukami plastycznymi. Do najważniejszych typów poezji wizualnej zalicza wiersze: figuratywne, werbalno-ikoniczne z elementami graficznymi jako intekstami i typograficzne. Na przykładzie tekstów Tytusa Czyżewskiego, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna i innych przedstawia różnorodne sposoby wizualizacji wiersza w praktyce twórców awangardowych.

POEZJA WIZUALNA, POEZJA
POLSKA XX WIEKU, POLSKA
AWANGARDA LITERACKA

The author outlines the problem of visibility of Polish poetry in the interwar period. He discusses the avant-garde transformations in European culture of the beginning of the 20th century emphasizing the birth of visual poetry in the field of Futurism and Dadaism. He classifies lyrical texts within the scope of the problem pointing at their relations with visual arts. According to the author, the most important types of poems associated with visual poetry are: figurative poems, verbal-iconic poems with graphic elements as in-texts and typographical poems. The author presents various ways of poem visualization in the works of the avant-garde artists with an example of the texts written by Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern and others.

VISUAL POETRY, POLISH POETRY
OF THE XXth CENTURY, POLISH
LITERARY AVANT GARDE

Poezja jako jeden z rodzajów literackich utrwalana jest przy pomocy pisma w postaci liter i składanych z nich słów. Jej rozumienie i odbiór wynika zazwyczaj z semantycznej wartości językowego komunikatu. Warto jednakże pamiętać, że niekiedy walor optyczny przekazu odgrywa nie mniej ważną rolę, uzupełnia wypowiedź o dodatkowe treści znaczeniowe i emocjonalne. W dobie dominacji multimediów w naszym życiu codziennym, w którym niebagatelną rolę odgrywa obrazowość i aspekt wizualny, nie można zapominać, że pismo absorbuje zmysł wzroku nie tylko w wymiarze odszyfrowywania jego znaków, ale też przekazuje inne informacje percypowane przez nasz umysł, a wynikające ze sposobu zapisu. Znają to zagadnienie redaktorzy gazet i projektanci okładek książek, rozmieszczając słowa w najróżniejszych układach, w których łączą się ze sobą dwa różne kody: werbalny i ikoniczny. Przypomnijmy, że pismo na początku było obrazkowe, czyli piktograficzne. Później powstało pismo ideograficzno-fonetyczne, czego przykładem jest np. tzw. hieroglificzny system zapisu języka w dawnym Egipcie. Jeszcze później pojawiły się takie odmiany pisma, jak: sylabiczne i alfabetyczne (zob. Rypson 1989: 11–13).

Zagadnienie wizualności poezji, zasygnalizowane w temacie artykułu, ma związek z historią literatury i historią sztuk plastycznych. Odnoszę je do walorów optycznych utworu literackiego, które wynikają ze specyfiki zapisu słów bądź liter, albo są też skutkiem wprowadzenia w obręb tekstu werbalnego enklaw o charakterze pikturalnym. Wiersz cechuje w tym przypadku oryginalność struktury wersyfikacyjnej, niekiedy przełamująca zasadę porządku linearnego, który narzuca kolejność czytania od lewej do prawej i od góry do dołu strony. Uwagę skupiam na tekstach, w których funkcjonuje koegzystencja słowa i obrazu, wynikająca z zastosowania przez poetów dwukodowości przekazu, na który składają się zarówno znaki języka naturalnego,

jak i formy (kszałty) o charakterze graficznym, stosowane w sztukach plastycznych. Wypowiedź moja dotyczy zatem komunikatów heterogenicznych, w większości zazwyczaj zaliczanych do poezji wizualnej. Chcę zwrócić szczególną uwagę na zabiegi wizualizacyjne, uobecniające się w poezji międzywojennej, w których z reguły warstwa werbalna jest dominująca, a ikoniczność istnieje na zasadzie dopowiedzenia, lub zupełnie incydentalnie. Niewątpliwie, podjęty temat jest sporym wyzwaniem ze względu na brak opracowań w tym zakresie, stąd też i rekonesansowy charakter niniejszego studium.

Twórczość literacka, określana współcześnie mianem poezji wizualnej, nawiązuje do początków pisma i pierwotnych związków słowa i obrazu. Z owych związków wyrastają parantele literatury i malarstwa, wywodzi się idea sztuk siostrzanych. Zaistniała ona już w antycznej Grecji. Według relacji Plutarcha, już znany poeta Simonides z Keos w V wieku p.n.e. twierdził, iż malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem. Jednakże dużo bardziej nośną formułą, i bardziej spopularyzowaną, była ta, którą przywołał Horacy w *Liście do Pizonów* ok. 20 r. p.n.e. – *Ut pictura poesis*, czyli poezja jak obraz. To określenie na długie wieki twórcom i badaczom sztuki wyznaczyło kierunek myślenia o literaturze, której istotny walor miała stanowić obrazowość wyrażana zazwyczaj przy pomocy techniki opisowej.

Równoległe do poezji tradycyjnej i jej nurtu opisowego już w starożytności rozwinął się nurt poezji wizualnej, a mianowicie u schyłku IV w. p.n.e. powstały pierwsze greckie *technopaegnia*. Cechą charakterystyczną tych wierszy-obrazów było formowanie mas słownych w kształcie przedmiotów. Autorem pierwszych tego typu utworów jest Simiasz z Rodos (*Jajko*, *Topór* i *Skrzydła*), nieco późniejsze są wiersze Teokryta (*Syringa*) czy Dosiadasa i Besantinusa (ołtarze). Ich nowy wymiar zapisu wynikał z przekroczenia tradycyjnych reguł literatury,

1
W klasyfikacji autora
wierszów przypisano
do grupy: „Inne typy
wierszy wizualnych”.

teraz jej przestrzeń rozciągała się między „semantyką słów a ich ikonografią” (Rypson 1989: 17).

Natomiast Publiliusz Optacjan Porfiriusz za czasów cesarza Konstantyna Wielkiego nie tylko naśladował greckich poprzedników w pisaniu technopaegniów, ale był także wynalazcą nowego gatunku poezji wizualnej – wiersza kratkowego. Jego utwory o kształcie regularnych prostokątów zawierały inteksty m. in. w postaci krzyża i monogramu Chrystusa, a pożądaną figurę osiągnano dzięki dużym literom wpisanym pośród mniejszych. Wiersze kratkowe (*carmina cancellata*) w epoce średniowiecza zyskały szczególną popularność, podlegając różnym modyfikacjom (np. wplatanie w nie akrostychy); stały się sposobem wyrazu ideologii religijno-państwowej.

W okresie odrodzenia i baroku następuje tryumf „konwencji ikonicznej”, obok dużej liczby utworów schematycznych, o charakterze imitacyjnym (technopaegnia, *carmina cancellata*, wiersze labiryntowe) rozkwita nowy typ literatury o aspektach wizualnych – emblematyka. W Polsce pojawiają się wiersze herbowe. Jednym z najciekawszych utworów wizualnych tamtych czasów, jest jednak wiersz przypisywany Adamowi Nieradzkemu z wydanego anonimowo druku *Kirys hartowny starożytnego rycerza* (1663), który przedstawia bardzo dynamiczną kompozycję wyobrażeń pociętych bochnów chleba, pałaszy i chorągwi, przy czym każdy z przedmiotów opatrzony został wpisaną weń maksymą. To niestereotypowe dzieło poetycko-plastyczne mocno odbiega od statycznej formuły technopaegniów starożytnych i barokowych, głównie z powodu wprowadzenia wieloobietkowej struktury ikonicznej, nie mieszczącej się w tradycyjnym katalogu motywów (zob. Rypson 2002: 177).¹

Zahamowanie rozwoju poezji wizualnej przypada na wiek XVIII. Duch oświecenia i racjonalistyczne widzenie świata dały asumpt do

porzucenia barokowego świata wyobraźni. Ważnym przyczynkiem do podważenia idei wspólnoty sztuk siostrzanych była rozprawa Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i literatury* (1766). Lessing udowodniał osobność i jakościową odmienność malarstwa jako sztuki przestrzennej i poezji – jako sztuki czasowej. Mimo tego w praktyce poetyckiej epoki romantyzmu i początków romantyzmu idea pokrewieństwa i korespondencji sztuk była bardzo żywotna.

Kolejne wiersze wizualne pojawiają się w literaturze polskiej na przełomie wieku XIX i XX, na przedprożu okresu międzywojennego, nawiązują one zarówno do wzorców przejętych z przeszłości (teksty Tadeusza Micińskiego w kształcie krzyża: „*Tu znamiona światów obu...*” (Miciński 1999: 148), *Wzniesienie krzyża*,² jak też wprowadzają nowe rozwiązania w zakresie struktury wersyfikacyjnej, np. „schodkowe” utwory Ligockiego (*Step zadnieprzański*) lub zapisu liniowego – anonimowy tekst *Biedny poeta*.³

W wieku dwudziestym poezja wizualna przeżywa prawdziwy renesans za sprawą eksperymentów wprowadzanych przez artystów awangardy, które zadawały kłam twierdzeniom Lessinga. Ważnym kontekstem obchodzącej mnie kwestii – obok ponad dwudziestu wieków doświadczeń literatury europejskiej – były twórcze poszukiwania takich poetów jak Mallarmé, Marinetti i Apollinaire. To w ich dziełach znajdujemy odnowioną koncepcję korelacji w jednym wierszu dwóch kodów: ikonycznego i werbalnego.

Rzut kośćmi Mallarmego opublikowany w r. 1897 przynosił wizualne rozwinięcie tekstu na karcie książki pojmowanej jako płaszczyzna, jako jedność. Słowa zapisane przy użyciu czcionek zróżnicowanego typu i wielkości są w tym wypadku swoistym zestawem do składania na różne sposoby, kreującym „nową sztukę czytania i patrzenia”, jak zauważa Michał Paweł Markowski (Markowski 2005: 17, *passim*). Niewątpliwie,

² Miciński Tadeusz, *Wzniesienie krzyża*, „Echo Polskie” 1915, nr 1, s. 6.

³ „Kurier Świąteczny” 1896.

rewolucja w kulturze i literaturze polegająca na łączeniu języków dwu rodzajów sztuk, fundowana była na zdobyczach francuskich symbolistów i promowanego przez nich wiersza wolnego, którego teoretyczne podwaliny ustanowił Gustaw Kahn. W poemacie Malarmégo komunikat zawarty jest w „trzech planach: typograficznym, poetyckim i metafizycznym” (Markowski 2005: 22) i obliguje czytelnika do spowolnionego czytania. Ekspresja utworu wyraża się zarówno w planie przekazu werbalnego, jak i wizualnego. Przyczyniają się do tego również puste miejsca na stronie, „białe plamy”, pojawiające się w wyniku rozsunęcia wyrazów i wersów. Pojawia się koincydencja czasu i przestrzeni wbrew ustaleniom Lessinga.

Istotnym faktem w dobie opisywanych przemian poezji na przełomie XIX i XX wieku stało się też wystąpienie Apollinaire’a z odczytem *Duch nowych czasów i poeci* (1917), w którym stwierdzał: „Efekty typograficzne stosowane radykalnie z dużą odwagą mają tę zaletę, że dzięki nim powstaje *liryzm wzrokowy* [podkreślenie. – S. S.], prawie całkiem nieznaną przed naszą epoką. Efekty te mogą pójść jeszcze dalej i dokonać syntezy wszystkich sztuk, muzyki, malarstwa i literatury” (Apollinaire 1980: 740). Wydany rok później tom wierszy *Kaligrama* (1918), ukazywał w praktyce realizację postulatu łączenia kodu werbalnego sztuki z kodem ikonycznym, co nie ograniczało się jednak wyłącznie do operowania zróżnicowaną czcionką, ale obok tego przedstawiało przy pomocy nietypowego zapisu słów i liter przestrzenną koncepcję kształtów, których kompozycja przypominała ideę zestawiania przedmiotów znaną chociażby z popularnego również na początku XX wieku gatunku malarskiego, tj. martwej natury. Oczywiście, w tym estetyczno-symbolicznym projekcie Apollinaire’a widać wyraźne nawiązanie do greckich korzeni poezji wizualnej. Sam poeta, kilka lat wcześniej miał wypowiedzieć zdanie: „I ja jestem

malarzem”, a we florenckim piśmie „Lacerba” jeszcze w 1913 roku opublikował manifest *Futurystyczna antytradycja* (Baumgarth 1978: 63, 163), w którym w formie słowno-graficznej wyraził swoje poparcie dla włoskich futurystów.

Nie można też zapominać, że autor *Alkoholi* współtworzył elitę awangardową Paryża, będąc mocno osadzonym w środowisku malarzy, głównie kubistów, o których twórczości wielokrotnie pisał w artykułach prasowych i esejach, wypowiadając się z pozycji dość autorytatywnego już w tych kręgach krytyka sztuki. Mówiąc o nowoczesnym malarstwie, m.in. Picassa i Braque’a, w książce eseistycznej *Malarze kubiści. Medytacje estetyczne* (1913), w sposób aluzyjny odwoływał się do matematycznego terminu „czwartego wymiaru”, który wykorzystywał do własnych koncepcji teoretycznych dotyczących sztuki. W jego interpretacji, czwarty wymiar stanowił „w sensie filozoficznym i poetyckim symbol przetrwania, wszechobecności”, ujęty w nowej perspektywie „skorzeń pojęciowych i przedmiotowych” oraz holistycznego wyobrażenia czasu i przestrzeni. Zdaniem Elżbiety Grabskiej, koncepcje te mogły mieć związek ideowy z powstającymi w tym czasie poematami-rozmowami Apollinaire’a, a formalne i estetyczne wartości kompozycji malarskich kubistów znalazły wyraz również w niektórych późniejszych kaligramach (Grabska 2003: 103). Chodziło o zasadę symultanizmu, a także przekraczanie reguł zdaniowości i arbitralności słowa. Geometryzacja kształtów przeniesiona ze sztuk plastycznych na gruncie literatury wiązała się z jej uprzestrzennieniem, z odejściem od zasady naśladowczego przedstawiania rzeczywistości (z odejściem od przedmiotowości w sztuce, w rozumieniu mimetycznym), a zastąpienie jej zasadą komponowania oraz tworzenia napięć intelektualnych. Tym samym, dzieło sztuki, zarówno malarskiej, jak i poetyckiej zyskiwało walor swoistej alchemiczności.

Nie bez znaczenia dla obchodzącej nas kwestii pozostają wcześniejsze eksperymenty futurystów, sprowadzające się do tworzenia wierszy-obrazów i książek-objektów (Lista 2002: 104–105). „Czas i Przestrzeń umarły wczoraj” – pisał Marinetti w *Manifestie futuryzmu* z 1909 roku (Baumgarth 1978: 35), jakby dworując sobie z tradycyjnych ograniczeń i rozgraniczeń kulturowych, obowiązujących dotychczas w sztuce. Później w kolejnych programowych wystąpieniach głosi następne rewolucyjne hasła, odnoszące się do zniesienia składni (*Manifest techniczny*, 1912) oraz odlogicznienia języka, który miał się stać „jedynie następstwem uczuć i obrazów” (Baumgarth 1978: 249) – *Likwidacja składni. Fantazja bez drutu. Słowa wyzwolone*, 1913. *Idea parole in liberta* prowokowała do eksperymentów, ale nie spotkała się z dużym oddźwiękiem, oprócz książek Marinettiego – *Zang Tumb Tumb* (1914), a także dzieł, które przynależą jednakże do dziedziny sztuk plastycznych. To właśnie m.in. pod wpływem inspiracji włoskich „podpalaczy muzeów” powstają w drugiej dekadzie XX wieku kolaże nie tylko Marinettiego, ale także Braque’a i Picassa oraz Schwittersa. Fuzja języków literatury i malarstwa znajduje również swój wyraz w rysunkach tuszem Francisco Picabii – *Portret Tristana Tzary* (zob. Richter 1983: 121), *Guillaume Apollinaire* – oraz jego obrazach olejnych, w malarstwie Juana Grisa i George’a Groscha. Mamy do czynienia z techniką montażu wizualnego, wykorzystującego w sztukach plastycznych akcenty werbalne w postaci napisów (np. szyldów), co znalazło odbicie w nowej wówczas dyscyplinie sztuki, zwanej fotomontażem (reprezentatywne w tym względzie są dzieła Raoula Hausmanna i Johna Heartfielda (Richter 1983: 209). Oczywiście walor montażowej kompozycji słowno-wizualnej zawierają również wiersze z kręgu dadaizmu: Tristana Tzary, Hugo Balla i innych. Willard Bohn w swojej monografii poświęconej nowoczesnej poezji wizualnej,

której początek datuje na rok 1914, do jej znaczących twórców zalicza również hiszpańskich ultraistów z najwybitniejszymi przedstawicielami, Dámano Alonso i przede wszystkim Guillermo de Torre (Bohn 1993: 6–8).

Utworky przywołanych autorów, tj. Mallermégo, Apollinaire'a, Marinettiego ewokują „uprzestrzennienie lektury”, co wiąże się z rozsunieniem słów, fraz, zdań i obrazów. Dochodzi w nich do „przerwania naporu liniowego” – według określenia Dicka Higginsa (Higgins 2000: 163), i odrzucenie arystotelesowskiej filozofii liniowej, która implikuje retorykę wynikania i przekonywania. Następuje naruszenie zasady jednoznacznego następstwa kolejnych faz dzieła literackiego, a w radykalnych przypadkach można nawet mówić o jej zaprzeczeniu, kiedy „obiekty” werbalne i wizualne pozostają wobec siebie w relacjach w żaden sposób nieokreślonych czasowo.

W różnych krajach i regionach Europy, także na Wschodzie pojawiają się na przełomie drugiego i trzeciego dziesięciolecia XX wieku eksperymentalne wiersze wizualne, powstałe pod wpływem inspiracji awangardą włosko-francuską, a także ruchem dadaistycznym. Tak jest w przypadku utworów rosyjskich futurystów: Aleksieja Kruzczonego i Wasylego Kamieńskiego, ukraińskiego twórcy wierszy rubrykowych, Mychajło Semenki (zob. Rypson 1989: 266–267), jak również węgierskiego poety, Lajosa Kássaka i jego wierszy numerowanych, „obrazowierszy”, które w wymiarze konstruktywistycznym zawierają treści słowne niejednoznaczne, mieszczące się w poetyce dadaistyczno-surrealistycznej (Brendel 1984: 36–37). Podobnie w Polsce lat dwudziestych echa awangardowej rewolucji liryki na Zachodzie znajdują swoich naśladowców, najwydatniej w twórczości Czyżewskiego, Sterna i Jasińskiego, a liczba utworów nacechowanych formalną wizualizacją liczy się w dziesiątki.

W moich rozważaniach śledzę wizualność przejawiająca się w postaci koegzystencji słowa i obrazu w wierszu, który zawiera przekaz dwukodowy, pomijam zatem obrazowość uzyskiwaną poprzez werbalizację przedstawień, czyli tzw. malowanie słowem. Obchodzi mnie wizualność pojmowana w sensie fizycznym, podobnie do tego, jak określali fizyczność słowa Wat i Stern w manifestie drukowanym w almanachu *gga* w 1920 r.: „SŁOWA mają swoją wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI” (Stern, Wat 1978: 5).

Pragnę zwrócić uwagę nie tylko na wiersze wizualne, w których kod werbalny egzystuje na zasadzie partnerstwa z kodem ikonycznym, ale również na wiersze nacechowane obecnością zabiegów wizualizacyjnych, w których ikonizacja funkcjonuje incydentalnie i na zasadzie dopowiedzenia, nie dając podstaw do zastosowania tej zasadniczej kwalifikacji. Niekiedy wizualizacja tekstu, przejawiająca się w postaci wytyśzczenia pojedynczych wyrazów (lub liter), ich zapisu przy użyciu majuskuły bądź kursywy, służy wyłącznie zaznaczeniu ich dźwiękowej ekspozycji, a nie plastycznej organizacji przestrzeni karty książki. Znamy wiele takich utworów Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Stanisława Młodożeńca, także Tytusa Czyżewskiego i Brunona Jasińskiego. Podobne zabiegi – ale już nie związane z wyżej zasygnalizowaną funkcją „dźwiękowości”, sporadycznie występują w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego Stanisława Grędzińskiego, Adama Bederskiego, Emila Zegadłowicza, Józefa Czechowicza, Juliana Przybosia i innych. Motywacja owych zaznaczeń, także niekiedy wertykalnego zapisu – nie zawsze jest klarowna; jak się wydaje, można te zabiegi traktować jako inną metodę podziału wiersza na sekwencje lub strukturyzacji wersyfikacyjnej albo jako doraźne wzmocnienie znaczenia.

W polskiej poezji międzywojennej można wyróżnić kilka typów utworów nacechowanych walorem wizualności.

- 1) Wiersze figuratywne, a wśród nich dwie odmiany:
 - tradycyjne (jednoobiektywne), np.: *Arka Anatola Sterna*, *kandelabr* Stanisława Młodożeńca, fragment *Dziwanna* Emila Zegadłowicza, *Morze Brunona Jasieńskiego*;
 - nawiązujące strukturą do kaligramów, zawierające kilka obiektów pikturalnych, np.: *Mechaniczny ogród*, *Płomień i studnia*, *Hamlet w piwnicy* Tytusa Czyżewskiego;
- 2) wiersze werbalno-ikoniczne, z elementami graficznymi (ideogramami) jako intekstami, np.: *Elektryczne wizje* Czyżewskiego, *Cukier krzepi* Edwarda Szymańskiego, *X* Stanisława Młodożeńca, *Podrózne szachy* Adama Ważyka;
- 3) wiersze werbalno-ikoniczne o oryginalnej wizualnej formie układu mas słownych, np.: *Poznanie*, *Hymn do maszyny mojego ciała*, *Noc-Dzień* Czyżewskiego, *Do mieszkańców Marsa* Szymańskiego, *Kino* oraz *wieczór ulicy*– Młodożeńca, *erotyk* Jana Brzękowskiego, *Wyrok* Jana Nepomucena Millera, *Batalia* Ważyka;
- 4) wiersze typograficzne
 - akrostychiczne, np.: *Muzyka z okna* Czyżewskiego, *Płomienie* Jerzego Toma;
 - „wiersze w wierszu” (Sobieraj 2011: 60–63), np.: *gwoździak z szanghaju*, *excentrycy* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Tęsknota* Jana Hryńkowskiego, *Twarz widziana* Czyżewskiego, *XX wiek* Młodożeńca;
 - nieregularne – zmienny układ zapisu wersów, zróżnicowany krój oraz wielkość czcionki, dwuszpaltowość, np.: *Portret mój* Sterna, *Melodia tłumy*, *Oczy tygrysa* Czyżewskiego, *Aproksymacje* Artura Rzeczyca;

4 Szerzej omawiam to zagadnienie w monografii poświęconej twórczości Czyżewskiego, zob. Sobieraj 2009: 123, *passim*.

- wiersze werbalno-dźwiękowe wykorzystujące wyróżnienia liter i słów w celu uzyskania efektów fonicznych (np.: *Wiosenno Jasieńskiego*, *Czarny staw Toma*, *ucieczka* (cz. III *romansu peru*) Sterna
- 5) wiersze wolne o oryginalnej, schodkowej budowie wersyfikacyjnej (nawiązującej do struktury niektórych wierszy Władimira Majakowskiego) – np.: *Krawędź Rzeczycy*, *Przeciwko nim* Czesława Miłosza;
- 6) wiersze raki – Sterna *arak* (Stern 1986: 84).

Powyższa klasyfikacja nie rości sobie prawa do ostatecznej wykładni interpretacyjnej tekstów przywołanych autorów. Służy rekoniesansowemu uporządkowaniu materiału; oczywiste są wzajemne interferencje między poszczególnymi typami. Przede wszystkim, należy mieć na uwadze, że wiersze werbalno-ikoniczne mogą posiadać walentny aspekt foniczny – i wówczas mamy do czynienia z trójkodowością przekazu poetyckiego. Zarówno wiersze werbalno-ikoniczne oraz werbalno-foniczne, jak i trójkodowe zaliczamy do tzw. poezji intermedialnej.⁴

Istnieje wiele sposobów wizualizacji tekstowej wiersza w dwudziestoleciu, należą do nich następujące w większości uwzględnione w powyższej klasyfikacji, np.: wprowadzanie paralingwistycznych elementów w postaci strzałek, klamer, rysunków palców i dłoni, kwadratów, ozdobnych liter, obramowania tekstu, linii pionowych i poziomych, podkreśleń, stosowanie wykropkowania i wykreskowania (por. Bałuch 1986: 112–115) oraz używanie znaków interpunkcyjnych, które funkcjonują jako paraplastyczne. Poza tym należałoby wspomnieć o wprowadzaniu odstępów między wyrazami, skrajnie różnej długości wersów, wreszcie całościowym operowaniu wersem, np. spacjowaniu. Utwory werbalno-ikoniczne percypujemy inaczej niż tradycyjne, najpierw je oglądamy i niejako rozbieramy na części,

czytamy wielokrotnie ich fragmenty, zestawiamy ze sobą i porównujemy z ideą plastycznego układu lub kształtu całości, a dopiero potem następuje zrozumienie.

Wiersz pojmowany jako swoista kompozycja układu przestrzennego (a w jego obrębie znaków i obrazów) wyzwala się z porządku nie tylko składniowego, ale i przyczynowego, wyrażając się w technice montażu niejednorodnych elementów.

Jedną z najważniejszych inspiracji „kompozycyjnego myślenia” o wierszu była dla polskich poetów dwudziestolecia cytowana już wcześniej wypowiedź Apollinaire’a *Duch nowych czasów i poeci*), w której padają stwierdzenia projektujące model poezji intermedialnej:

W epoce, w której sztuka docierająca do najszerzych kręgów, kinematograf, jest książką obrazkową, byłoby rzeczą dziwną, gdyby poeci nie próbowali komponować obrazów dla umysłów bardziej refleksyjnych i bardziej wyrafinowanych [...]

Nie należy się wcale dziwić, że używając jedynych środków, którymi dotąd rozporządzają, usiłują oni przygotować się do tej nowej sztuki [...], w której, jako dyrygenci orkiestry o niesłychanych rozmiarach, będą mieli do dyspozycji cały świat, jego dźwięki i wygląd, myśl i język ludzki, śpiew i taniec, wszystkie sztuki i efekty, jeszcze więcej cudów niż te, które mogła wyczarować Morgana na Górze Gibel – żeby komponować dla oka i dla słuchu książki przyszłości [podkreślenie moje – S.S.].

Także jego poezje, w szczególności kaligramy miały niemały wpływ na eksperymentalną twórczość poetycką Tytusa Czyżewskiego, np. *Mechaniczny ogród* (Czyżewski 1992: 97) swoją konstrukcją przypomina kompozycję pejzażową, charakterystyczną dla niektórych wierszy

5
 Badacz wyróżnia trzy
 rodzaje kaligramów:
 martwe natury,
 portrety, pejzaże
 (Bohn 1993: 60).

6
 „Zwrotnica” 1923,
 nr 4, s. 114.

graficznych francuskiego autora (por. Bohn 1993: 62).⁵ Już przed pół wiekiem o powinowactwach konkretnych utworów autora *Pastorałek* z słowografią Apollinaire’a pisał sugestywnie, wyciągając jednak zbyt pochopne i nieuzasadnione wnioski z powierzchownych analiz, Witold Morawski (Morawski 1961: 157–159). Z racji dobrej znajomości kultury awangardowej i fascynacji paryskim życiem artystycznym, oczywiste są w przypadku polskiego pisarza i malarza inspiracje wizualnym komponowaniem, ową ideą poezji syntetycznej, która wiąże się z mieszaniem ikony i litery oraz materializacją języka (Sobieraj 2009: 135–136), ale nie może być mowy o trawestowaniu wierszy bądź bezpośrednim kopiowaniu pomysłów.

Wśród wierszy figuratywnych oryginalnością wyróżnia się również utwór Jasieńskiego, *Morze* – drukowany pierwotnie w „Zwrotnicy”,⁶ obok wizualnej poezji Sergiusza Jesienina i Tytusa Czyżewskiego. Mimo że w myśl tytułu mamy do czynienia z wyobrażeniem jednoobiektywnym, to można ten niezwykły tekst potraktować jako ekwiwalent pejzażu, a więc kompozycję bardziej złożoną. Słowa ukazują falowanie żywiołu morskiego w postaci sekwencji trzykrotnych uniesień (szczytowań), powtórzonych ośmiokrotnie w formie quasi-wersów („falujących linijek”), co w interpretacji teoretycznoliterackiej można uznać za odpowiednik wersyfikacyjnego uporządkowania (oktostych o trzech zestrojach akcentowych), a treść komunikatu nasycona erotyzmem w sposób ludyczny doskonale koreluje z wariacjami wzrokowymi, które zostały zintensyfikowane poprzez wprowadzenie między wszystkimi wyrazami przerywnika – litery „o”. Ów przerywnik sprawia, że tekst zatracą częściowo porządek linearny, prowokuje do odczytywania jednostek językowych w różnym zestawieniu, przypominając tym samym rodzaj rozrywki, zwany szaradą. To z kolei budzi pewne skojarzenia ze znanymi ze średniowiecza i renesansu wierszami

labiryntowymi. Warto ponadto zauważyć, iż litera „o” występuje tu nie tylko w roli ekspresywnej, skutkując wykrzyknieniowym charakterem całej wypowiedzi, ale też pełni funkcję paraplasytyczną. Wyrafinowanie koncepcyjne utworu i jego wielokodowość podkreśla dodatkowo aliteracja (ważne są zarówno aspekty werbalne i wizualne, jak też foniczne).

Wizualna, czyli podporządkowana czysto plastycznym wyobrażeniom organizacja utworów, zaczerpnięta z „plakatu” koncepcji futurystów i kubistów⁷ bardzo często znajduje wyraz w eksperymentach lirycznych Anatola Sterna, Edwarda Szymańskiego (Sobieraj 2014: 113) i Stanisława Młodożeńca. U tego ostatniego z wymienionych ogranicza się zazwyczaj do ekspresywnej uduchowionej typografii, ale niekiedy jest ona na tyle uplastyczniona, że daje nadzwyczaj oryginalne efekty, jak w wierszu *wieczór ulicy* (1935, Młodożeniec 1973: 309–311), w którym wersalikowy zapis nazw instytucji przy zastosowaniu powiększonego rozmiaru czcionki imituje nie tylko tablice informacyjne, szyldy i neony, ale buduje jednocześnie w sposób iluzyjny kształty budowli miejskich. Pierwsza część tekstu zawiera w sobie ponadto wrysowane wewnątrz linie pionowe i poziome, co powoduje, że odbiorca percypuje go w sposób wizualny, a strona zapisanych nieregularnie słów przypomina topograficzny prospekt miasta. Niektóre wyrazy nabierają kształtów, przemawiają zarówno semantycznie, jak i obrazowo, stając się obiektami do oglądania. Ich graficzne przedstawienia odsyłają do myślenia plastycznego, zakłócają linearny tok lektury, przenosząc składniowy komunikat – uwikłany w temporalność – w perspektywę przestrzeni statycznej, która jest na pierwszym planie.

W niektórych wierszach werbalno-ikonicznych o oryginalnej wizualnej formie układu mas słownych (typ 3 i 4) znajdujemy wypełnianie przestrzeni słowami, pojedynczymi literami bądź znakami interpunkcyjnymi w celu stworzenia bliżej nieokreślonych kształtów

⁷ Plakatowy charakter mają projekty okładek lub stron tytułowych książek futurystów, czego przykładem u nas jest debiutancki tomik Czyżewskiego: *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* z roku 1920.

albo ledwie zarysowanych, które przypominają malarstwo abstrakcyjne. W perspektywie odbiorczej dwa spośród analizowanych przeze mnie utworów można potraktować jako portrety. Dotyczy to – także z racji tytułu – tekstu *Portret mój* Sterna (Stern 1985: 42), w którym dodatkowo da się odczytać konstrukcję wiersza w wierszu uzyskaną przy pomocy wytłuszczenia i majuskuły. Również w *Hymnie do maszyny mojego ciała* Czyżewskiego (Czyżewski 1992: 103–104) układ słów tworzy zarys wizerunku głowy, a znane są obrazy artysty i rysunki tytułowane jako *Głowa* oraz portrety ukazujące w sposób wyeksponowany ten anatomiczny element ciała człowieka (Pollakówna 1971: 10–12, *passim*). Dwuszpaltowy i trójszpaltowy zapis przedstawia swojego rodzaju wykres, ilustrujący „schemat działania ludzkiego organizmu”, który zawiera w sobie aspekt fizjologiczny i psychiczny (Sobieraj 2009: 128).

Wizualność tekstu literackiego uzyskiwana przy użyciu innowacji graficznych odsyła do konkretyzacji odbiorczych także poza obszarem sugerowanym przez tworzywo werbalne lub do innego tworzywa werbalnego, zmuszając do lektury wielokrotnej. To odesłanie poza słowo (a czasami do innego słowa) wiąże się ponadto z kluczowym dla wierszy wizualnych zagadnieniem symultanizmu. Zatrzymanie lub zakłócenie układu następstwa fazowego (czasowego) poszczególnych części dzieła generuje międzytekstowe relacje trojakiego typu: słowo – obraz (np. w technopaegniach), słowo – słowo (np. w wierszach typograficznych o strukturze akrostychicznej lub intekstowej), obraz – obraz (kaligramach itp.). Wszystkie typy tych relacji występują jednocześnie w niektórych utworach Apollinaire’a i takich wierszach Czyżewskiego jak *Hamlet w piwnicy*, *Mechaniczny ogród*.

Relacje, w których pojawiają się elementy o charakterze plastycznym (obiekty ikoniczne), często ewokują znaczenia symboliczne i

alegoryczne. Natomiast relacje czysto międzytekstowe zazwyczaj sugerują odczytania metaforyczne.

W polskiej poezji międzywojennej o aspektach wizualnych z reguły dominuje system języka werbalnego, ikonografia jest tu mu podporządkowana i zasymilowana. Wiersz zawierający piktogramy wciąż przynależy do sztuki słowa, czyli literatury; tak jak plakat zawierający słowa, frazy lub zdania – przynależy do sztuk plastycznych. Decyduje o tym sposób nadania komunikatu, forma jego przekazu. Asymilacja drugiego kodu nie prowadzi jedynie do jego deprecjacji, ale do powstania „nowej całości znaczącej”, można powiedzieć nowego wspólnego kodu, który jest generowany przez nowy system.

Innowacje graficzne można traktować jako rodzaj środków stylistycznych, które po pierwsze spowalniają odczytanie (to funkcja retardacyjna), odsyłając do konkretyzacji poza obszarem sugerowanym przez warstwę werbalną, po drugie – zmuszają do lektury wielokrotnej. Zmultiplikowany plan przedstawiania jest zazwyczaj skorelowany z polifonicznym planem wyrażania („rozdrabnianie” perspektywy, „rozdrabnianie” słów i zdań), odwołującym się do różnorodnych stylistyk i kodów. Struktura zestawienia i mozaiki różnorodnych tematów, motywów oraz technik artystycznych, metonimiczna w swym charakterze, w przeciwieństwie metaforycznej, daje więcej możliwości komunikacyjnych (w sensie „nadawczym” dzieła), jak też interpretacyjnych, jeśli chodzi o analizy i badania kontekstowe.

Tego rodzaju praktyki artystyczne świadczą o rewolucji w sztuce literackiej, która polega na zerwaniu z liniowym porządkiem komunikatu poetyckiego, a także na koncepcji przełamującej metaforyczny porządek dyskursu lirycznego i zwrocie w stronę kompozycji metonimicznej. Duży wpływ na „kompozycyjne” traktowanie tekstów poetyckich przez polskich autorów w okresie międzywojennym, w których

dotatkowym sposobem wyrazu treści stały się zabiegi wizualizacyjne, miała bez wątpienia zarówno malarska, jak i liryczna twórczość kubi- stów i dadaistów zachodnioeuropejskich oraz rosyjskich futurystów. Poświadczają to recepcja teŝe twórczości w prasie i czasopiśmiennictwie krajowym przełomu drugiej i trzeciej dekady XX wieku. Wiele utworów awangardowych w obcych językach, tłumaczeniach oraz ich omówień publikowano wówczas na łamach pism artystyczno-literackich, takich jak: „Zdrój”, „Formiści”, „Nowa Sztuka”, „Ponowa”, „Zwrotnica”. ♡

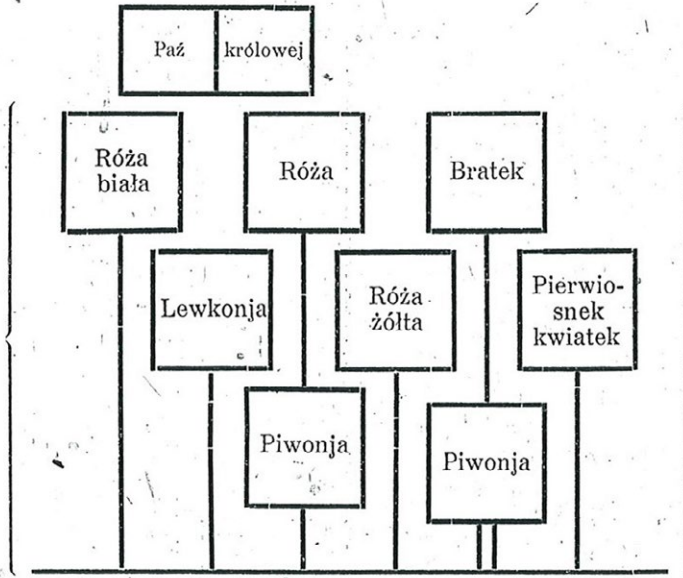
FIG. 1 →
[Morze Brunona
Jasińskiego]

MORZE

Fale ○ olbrzymie ○ brzuchate ○ i ○ mokre
ciężko ○ sapaty ○ powalone ○ na ○ plecy
słońce ○ ogromne ○ i ○ śniade ○ jak ○ okręt
gniotto ○ ich ○ ciała ○ bezwstydnie ○ kobiece
słońce ○ huśtało ○ się ○ stąbnąc ○ i ○ dymiąc
w ○ spazmach ○ rozkoszy ○ krzyk ○ długi ○ fal ○ rōst
gdy ○ ssaty ○ wodę ○ krwią ○ czarnych ○ wymion
krtani ○ im ○ taskotał ○ słoneczny ○ fallus.

Mechaniczny ogród.

FIG. 2 ←
[Mechaniczny ogród
Tytusa Czyżewskiego]



Rano	Rosa	Róże
słońce	słoneczniki	w dali góry
motyl	paź królowej	żółte róże
trawa się śmieje		słońce
śmieje się	i	ja i moja nadzieja

(1920)

Bibliografia

- APOLLINAIRE, GUILLAUME, 1980: Duch nowych czasów i poeci.
W: *Wybór pism*. Oprac. Adam Ważyk. Warszawa. 739–752.
- BALUCH, ALICJA, 1986: Wizualność poezji Tytusa Czyżewskiego.
W: „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1986,
z. 101. 99–137.
- BAUMGARTH, CHRISTA, 1978: *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski.
Warszawa.
- BOHN, WILLARD, 1993: *The aesthetics of visual poetry 1914–1928*.
Chicago.
- BRENDEL, JÁNOS, 1984: Obrazowiersze Lajosa Kássaka. W: *Biuletyn
Historii Sztuki* 1984/1. 29–40.
- CZYŻEWSKI, TYTUS, 1992: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. Alicja
Baluch. Wrocław.
- GAZDA, GRZEGORZ, 1970: Architektonika graficzna poetyckiego
utworu drukowanego. W: *Literatura i metodologia*. Jan
Trzynadłowski (red.). Wrocław. 213–227.
- GRABSKA, ELŻBIETA, 2003: „Moderne” i straż przednia. *Apollinaire
wśród krytyków i artystów 1900–1918*. Kraków.
- GROCHOWSKI, GRZEGORZ, 2006: *Na styku kodów. O literackich
użyciach znaków ikonicznych*. W: *Teksty Drugie* 2006/4. 47–71.
- HIGGINS, DICK, 2000: Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty.
W: *Nowoczesność od czasów postmodernizmu oraz inne eseje**.
Oprac. Piotr Rypson. Gdańsk. 161–180.
- HIGGINS, DICK, 1987: *Pattern Poetry. Guide to an Unknow
Literature*. New York.
- JASIEŃSKI, BRUNO, 2008: *Poezje zebrane*. Oprac. Beata
Lenta. Gdańsk.

- LISTA, GIOVANNI, 2002: *Futuryzm*. Tłum. E. Gorządek. Warszawa.
- MARKOWSKI, MICHAŁ P, 2005: *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi Stéphane’a Mallarmé“*. W: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer (red.). Kraków. 7-23.
- MICIŃSKI, TADEUSZ, 1999: *Wybór poezji* Oprac. Wojciech Gutowski. Kraków.
- MIŁOSZ, CZESŁAW, 2011: *Wiersze wszystkie*. Kraków.
- MŁODOŻENIEC, STANISŁAW, 1973: *Utwory poetyckie*. Opracował Tomasz Burek. Warszawa.
- MORAWSKI, WITOLD, 1961: *Poezja Tytusa Czyżewskiego i Apollinaire*. W: *Przegląd Humanistyczny* 1961/4. 151-166.
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, MARIA, 1998: *Wybór poezji*. Oprac. Jerzy Kwiatkowski. Wrocław.
- POLLAKÓWNA, JOANNA, 1971: *Tytus Czyżewski*. Warszawa.
- RICHTER, HANS, 1983: *Dadaizm*. Tłum. Jacek S. Buras. Warszawa.
- RYPSON, PIOTR, 1989: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989.
- RYPSON, PIOTR, 2002: *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Warszawa.
- SOBIERAJ, SŁAWOMIR, 2009: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*. Siedlce.
- SOBIERAJ, SŁAWOMIR, 2011: *Typograficzne wizualizacje tekstu w poezji Stanisława Młodożeńca*. W: *Notatnik Multimedialny* 2011/1-2. 57-65.
- SOBIERAJ, SŁAWOMIR, 2014: *Retoryka rewolucji i awangardowy sztafaż w wierszach Edwarda Szymańskiego*. W: *Conversatoria Litteraria* 2014/8. 95-114.

STERN, ANATOL, 1986: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. Andrzej K. Waśkiewicz. Wrocław.

STERN ANATOL, WAT ALEKSANDER, 1978: *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Oprac. Zbigniew Jarosiński, wybrała Helena Zaworska. Wrocław. 3–6.

SZYMAŃSKI, EDWARD, 1971: *Dzieła zebrane*. T. 1. Oprac. Łukasz Szymański. Kraków.

WAŻYK, ADAM, 1957: *Wiersze i poematy*. Warszawa.

Summary

The author outlines the problem of visibility of Polish poetry in the interwar period. He discusses the avant-garde transformations in European culture of the beginning of the 20th century emphasizing the birth of visual poetry in the field of Futurism and Dadaism. He classifies lyrical texts within the scope of the problem pointing at their relations with visual arts. According to the author, the most important types of poems associated with visual poetry are: figurative poems, verbal-iconic poems with graphic elements as in-texts and typographical poems. The author presents various ways of poem visualization in the works of the avant-garde artists with an example of the texts written by Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeńiec, Anatol Stern and others. He also mentions the use of punctuation, which fulfils the function of para-artistic images. To the author's mind, graphic innovations can be treated like the stylistic devices, which slow down the process of reading and make the reader specify them beyond the area suggested by the verbal layer and make you read the text multiple times. The artistic practices of this kind denote revolution in literary art, which is based on the resignation from the linear order of the poetic message and on the concept, which breaks the metaphorical order of lyrical discourse and on the return to the direction of metonymic composition.

Sławomir Sobieraj

Sławomir Sobieraj, prof. UPH, dr hab. in Institute of Polish Philology and Speech Language Therapy at the Faculty of Humanities, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, the head of the Department of Polish Literature, literary historian and literary critic. He studies Polish literature of

the 19th and 20th centuries focusing on avant-garde and contemporary poetry. He is also interested in the literary works related to the regions of Warmia and Masuria in the scope of the problem of the existing cultural borders. The author of such monographs: *The Alchemy of Imagination. The Resonance of Tadeusz Miciński's Writing in the Interwar Poetry* (2002) [*Polish: Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*], *Masurian Tangle. Studies and Literary Sketches* (2003) [*Polish: Mazurski splot. Studia i szkice literackie*], *The Laboratory of Avant-Garde. About the Literary Work of Tytus Czyżewski* (2009) [*Polish: Laboratorium awangardy. O twórczości Tytusa Czyżewskiego*]. The editor and co-editor of such collective volumes: *The Cultural Territories of Literature* (2006) [*Polish: Kulturowe terytoria literatury*], *From the Literary Text to the Cultural Text* (2007) [*Polish: Od tekstu literatury do tekstu kultury*], *The Study of Ernst Wiechert's Literary Work* (2010) [*Polish: Studia o twórczości Ernsta Wiecherta*], *Between Man and Man. The Works Dedicated to Professor Zbigniew Lisowski* (2013) [*Polish: Między człowiekiem i człowiekiem. Prace dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Lisowskiemu*], *Avant-Garde, Avant-Gardism in Theory and Practice* (2016) [*Polish: Awangarda, awangardyzm, awangardowość w teorii i praktyce*], *Reading Tadeusz Miciński. Studies* (2016) [*Polish: Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*]. He published dozens of articles and reviews, among others, in: *Ruch Literacki*, *Pamiętnik Literacki*, *Teksty Drugie*, *Twórczość*, *Borussia and Nowe Książki*. He is a member of the editorial board of a yearbook *Mrągowskie Studia Humanistyczne* and periodical *Conversatoria Litteraria*.

■■■■■
„Nieprzyśtosowana jestem...”

**Narracja maładyczna w
Opowieści dla przyjaciela
Haliny Poświatowskiej**

■■■■■

Artykuł omawia główne cechy narracji maladycznej skonkretyzowanej w *Opowieści dla przyjaciela* Haliny Poświatowskiej. Skupia się na niestereotypowych aspektach doświadczania siebie w chorobie. Omawia współwystępowanie niedogodności psychosomatycznych, których źródłem jest nieuleczalna choroba serca, lęku przed śmiercią oraz lęku przed całkowitym wyzdrowieniem. Poświadcza, że udana operacja nie uwolniła poetki od myślenia o utracie i oczekiwania na to, co wydarzyć się musi.

NARRACJA MALADYCZNA, PROZA
 AUTOBIOGRAFICZNA, GATUNKOWA
 HYBRYDA, TOŻSAMOŚĆ,
 NIEPRZYSTOSOWANIE, DOŚWIADCZANIE
 CHOROBY, CHOROBA NIEULECZALNA,
 LĘK PRZED WYZDROWIENIEM

The article presents the main features of maladic narrative concretized in *A Tale for a Friend* by Halina Poświatowska. It focuses on non-stereotypical aspects of the experience of self in disease. The article discusses concomitance of psychosomatic inconvenience, which main source are: incurable heart disease, the fear of death and the fear of full recovery. It also proves that successful surgery hasn't released the author from thinking about loss and waiting for something that must inevitably happen.

MALADIC NARRATIVE,
 AUTOBIOGRAPHICAL PROSE, GENRE
 HYBRID, IDENTITY, NON-ADAPTATION,
 EXPERIENCING A DISEASE, INCURABLE
 DISEASE, THE FEAR OF RECOVERY

Anna Nasiłowska omawiając twórczość autorki *Hymnu bałwochwalczego*, akcentuje:

Cóż takiego zrobiła Halina Poświatowska, że wciąż się o niej pamięta? Była jedną z wielu poetek, które debiutowały niedługo po 1956 roku, w czasie szczególnego urodzaju dla polskiej literatury, gdy długo tłumiona energia mogła nareszcie się ujawnić. Przypominam o tym, choć jej twórczość nigdy nie podnosiła wprost problemów politycznych. (Nasiłowska 1997: 5)

Poetyckiego fenomenu Haliny Poświatowskiej nie wiąże się bezpośrednio z październikowym przełomem, nie klasyfikuje w kategoriach reprezentanta określonej formacji artystycznej (zob. m.in. Grochowiak 1959; Grochowiak 1967; Kwiatkowski 1959; Wyka 1977; Nasiłowska 1979; Kiec 1996; Kiec 1997; Morzyńska-Wrzosek 2004; Hurnikowa 2006: 38–53; Legeżyńska 2009; Piotrowiak 2011). Głównym tematem jej liryków nie jest bowiem próba rozliczenia z przemijającą epoką, a raczej skupienie na trwaniu, zwielokrotnieniu odczuwania siebie i tego, co inne, jak również uważne przyglądanie się wewnętrznej energii pozwalającej na poznawanie siebie w zwątpieniu, tęsknocie, poszukiwaniu namiętności, ulegania pokusie zapomnienia. Jej utwory akcentują zmysłowość, obrazują ciało kobiety, jego ograniczenia i możliwości. Wielokrotnie podejmują kwestie celebrowania urody, dyscyplinowania siebie przywoływaniem spojrzenia mężczyzny, ukazują też zmieniający się stosunek do siebie, tłumaczą pragnienie miłości rozwijającą się chorobą. Ten przymus funkcjonowania w sytuacji naruszenia naturalnego porządku, wobec nieustannego realnego zagrożenia powołuje potrzebę definiowania siebie, którą charakteryzuje balansowanie między świadomością unicestwienia a dążeniem do zintensyfikowanego

odkrywania indywidualnej obecności. Podkreśla wypełnianie jej silnie spolaryzowanymi odczuciami, zarysowywaniem nadzwyczajnej uwagi poświęconej wyjawianiu zasad osvajania utraty, odkrywaniem osamotnienia, lęku, tajemnicy odchodzenia. Poezja Poświatowskiej jest świadectwem konfrontacji z nieuchronnym, oczekiwaniem na wypełnienie tego, co przeznaczone, odczytywaniem tego, co naoczne, dotykalne, zawierzeniem temu, co materialne i skazane na przemijanie. Miłość i śmierć, intensywnie doświadczana bliskość i tęsknota za spełnieniem, namiętnością, budzący niepokój czas oraz miejsca, które pozostaną nierozpoznane, przestrzenie, których doświadczanie cechuje postępujące uczucie zamknięcia, wykluczenia, narastające przekonanie o obojętności świata decydują o swoistości jej twórczości.

Opowieść dla przyjaciela zajmuje w niej miejsce szczególne, posiada cechy gatunkowej hybrydy (Borkowska 2001: 126–142; Borkowska 2010: 7–13), wprowadza w intymne przeżycia autorki silnie naznaczone potrzebą kreacji, poszukiwaniem formy oddającej skomplikowane aspekty konstruowanej podmiotowości. W tej elegii autobiograficznej (Borkowska 2001: 126–142; Borkowska 2010: 7–13) Halina Poświatowska wspomina dzieciństwo i młodość naznaczone chorobą, pobyt w Stanach Zjednoczonych, udaną operację serca (w Hahnemann Hospital w Filadelfii), która przedłużyła i poprawiła jakość jej życia. Wyjawia zasadę kodowania siebie we wspomnieniu naznaczonym tęsknotą i rezygnacją, poczuciem nieustannego nieprzystosowania oraz zdecydowanie ograniczoną możliwością dokonywania wyborów. Znajdują się one u podstaw kształtowania jej relacji z samą sobą, z Innym/innością, które dodatkowo dookreślają uczucia dyskomfortu i osamotnienia.

Konstruowana w prozie obrachunkowej narracja maładcyczna ujawnia budowanie i redefiniowanie tożsamości naznaczonej doświadczeniem granicznym, zmianą radykalnie przeformułującą oczekiwania,

wyznaczającą nowe potrzeby, ustalającą inny zakres pragnień. Jej cechą wyróżniającą jest zarówno uwikłanie w sytuacje bólowe, szczegółowa charakterystyka dysfunkcji organizmu i zmagania z psychosomatycznym cierpieniem, jak też skupienie uwagi na lęku przed wyzdrowieniem, koniecznością projektowania nowych zasad funkcjonowania, gdy śmierć nie stanowi już bezpośredniego zagrożenia. Obejmuje ona zmanifestowanie wzrostu zainteresowania światem zewnętrznym, próbę zintensyfikowania indywidualnej aktywności i w ich konsekwencji podjęcie decyzji o pozostaniu za oceanem, nauce języka i rozpoczęciu studiów (w Smith College w Northampton w stanie Massachusetts). Przewycięzanie trudności związanych ze zmianą miejsca zamieszkania, akcentowanie spraw właściwych dla migracyjnej codzienności, zmagania z poczuciem obcości uzupełnia obserwacja nieznannej cywilizacji, dostrzeganie jej wielokulturowości, subiektywne doświadczanie przestrzeni nowoczesnych metropolii i amerykańskiej prowincji oraz odnajdywanie się w nowych personalnych relacjach.

Choroba, intensywne odczuwanie jej obecności, ból, wykraczając poza spokojną egzystencję, równocześnie spowalniając i intensyfikując jej rytm, ogniskując uwagę na tym co kruche i bezcenne. Oddziałując na kształtowanie wszystkich aspektów rozumienia siebie, inspirując oddalenie od tradycyjnego typu relacji z Innym, kreują budowanie poczucia wspólnoty na zasadach realizujących usprawiedliwiony egoizm osoby niedomagającej (Baranowska 1994; Ładoń 2011: 103). Przytłumieniu ulega również codzienna aktywność, a postrzeganie siebie przenika przekonanie o konieczności poddawania się degradacji współuczestnictwa, a także niekontrolowanej, nieprzewidywanej dynamice cierpienia.

Susan Sontag przybliżając myślowe stereotypy, którymi naznaczone jest społeczne i kulturowe funkcjonowanie choroby, pisała:

Choroba jest nocną stroną życia, jest naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem. Od dnia narodzin każdy z nas posiada bowiem jakby dwa paszporty – przynależy zarówno do świata zdrowych, jak i do świata chorych. I choć wszyscy wolimy przyznawać się tylko do lepszego z tych światów, chociażby na krótko, musimy uznawać również nasz związek z tym drugim. (Sontag 2016: 5)

Amerykańska eseistka w doświadczeniu choroby charakteryzuje głównie dwa aspekty – z jednej strony rejestrowanie zmian fizjologicznych, z drugiej towarzyszącą im metaforyzującą interpretację, która łączy odległe semantycznie obszary, kreuje szereg skomplikowanych przekształceń, uruchamia złożony proces tworzenia nowych, domagających się objaśnienia znaczeń. Kulturowe wyobrażenia choroby uwodzą siłą pozorów, złudnym naddatkiem (*Osoby. Transgresje* 3 1984: 355–356), wprowadzają doznawanie somatycznego defektu, jego tajemniczości w sferę skojarzeń bądź nadmiernie estetyzujących, bądź naznaczonych zdecydowaną brutalizacją, akcentujących wstyd towarzyszący organicznej przypadłości, degradację organizmu i towarzyszącą mu negatywną energię.¹ Autorka postuluje, aby w sytuacji utraty zdrowia skupić się wyłącznie na fizjologii, bo „choroba to nie metafora i [...] najbliższy prawdzie sposób jej postrzegania – jest w najwyższym stopniu wolny od myślenia metaforycznego i najbardziej nań niepodatny” (Sontag 2016: 5). Pacjent poszukując w chorobie ukrytego sensu, uznając ogólnie przyjęte jej etyczne wartościowanie, ulegając ewokowanym nim uprzedzeniom i mistyfikacjom, pogłębia tylko odczuwanie siebie w kryzysie, poddaje się chaosowi, rozciąga go w czasie, kształtuje i utrwala proces biernego reagowania. Według Sontag demaskacja utrwalaonych w tradycji mitologizujących wyobrażeń, unieważnienie nadbudowywanych treści, odczytywanie choroby wyłącznie w kategoriach somatycznej

1 Susan Sontag, charakteryzując dwa typy schorzeń – gruźlicę i raka, wskazuje na odmienne nacechowanie ich wyobrażeń, np. „Umierający gruźlik przedstawiany jest jako człowiek piękny i uduchowiony; umierający na raka, upokorzony przez strach i cierpienie, jest ograbiony z wszelkiej zdolności do autotranscendencji” oraz „Nikt nie myśli o raku tak, jak myśłano o gruźlicy, to znaczy jako o pięknej, niekiedy lirycznej śmierci. Rak w poezji jest nadal tematem rzadkim i bulwersującym; estetyzacja tej choroby wydaje się niemożliwa” (Sontag 2016: 18 i 21).

2 Doświadczenie choroby, zaburzenie zdrowego rytmu funkcjonowania, obserwacja postępujących niepokojących zmian cielesnych i związanego z nimi doznawania siebie wielokrotnie stawały się przedmiotem refleksji (Baranowska 1994; Chirpaz 1998; *Literatura piękna i medycyna* 2015; Ładoń 2013: 51–62; *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku* 2005; *Między literaturą a medycyną*, cz. 2: *Problemy psychologiczne ludzi cierpiących w badaniach interdyscyplinarnych* 2007; Pietrych 2009; Szubert 2011).

dysfunkcji (Szubert 2011: 34), prowadząc do uwolnienia jej rozumienia od błędnych interpretacji, szkodliwych przekonań, skutecznie otwiera drogę ku „najzdrowszemu sposobowi chorowania” (Sontag 2016: 5).

Artykulacje zmagania z organicznymi dolegliwościami, odczuwania siebie w chorobie, poddawania się przewlekłemu bólowi, ogniskujące uwagę na uczuciu bezradności, uwięzienia we własnym słabnącym ciele wyraźnie wskazują jednak, że doświadczenie choroby zdecydowanie wykracza poza poziom somatyczny. Obserwowane tu zaburzenia wywołują istotne konsekwencje na poziomie psychicznym, emocjonalnym. Najczęściej skryształizowaniu podlega zindywidualizowane rozumienie utraty, nieakceptowanej na początku zmiany, koncentracja na wyczerpaniu, odczuwaniu skumulowanego nacisku czasu, niepewności jutra, narastającego bezładu oraz zredefiniowanie dotychczasowych oczekiwań i pragnień. Ustalanie nowych zasad doświadczania siebie w sytuacji totalnej dezintegracji wywołanej somatyczną niemocą determinuje przede wszystkim próba odzyskania równowagi i nadania cierpieniu sensu.²

W przypadku Haliny Poświatowskiej udana operacja serca oddaliła groźbę unicestwienia i postępującą dynamikę cierpienia, wywołaną nią degradację fizycznej aktywności, załagodziła uczucie zmęczenia oraz odcięcia od świata zewnętrznego, które towarzyszyły jej od dziewiątego roku życia. Wprowadzając wzrost kontroli, możliwość swobodnego posługiwania się ciałem, uruchamiając projektowanie przyszłości ustaliła dość niestereotypową w narracji maladycznej perspektywę. Zwykle pojawiające się fizyczne niedomaganie wywołuje napięcie, wyzwala konieczność ustalenia nowych relacji z samym sobą, rozpoznania odczuwania siebie wobec coraz słabszego ciała, przytłaczającej, obeszładniającej świadomości, że przyszłość jest przewidywalna, a ból deformując dotychczasową egzystencję, coraz bardziej odsłania

jej materialność (Riemann, Schütze 1992: 89–109). Poetka rejestrując w *Opowieści dla przyjaciela* proces doświadczania siebie zarówno w chorobie, jak i rekonwalescencji, konkretyzuje nie tylko cielesną ułomność, bezpośrednie zagrożenie czy tuż po operacji „witalistyczny entuzjazm” (Jochemczyk 2015: 100). Ważne miejsce zajmuje też niepokój, bezradność zainicjowane zarówno organiczną słabością, rozwijającym się zniedołężnieniem, jak i powrotem do zdrowia, możliwością pozytywnej przemiany, odnajdywania siebie w nieznanym dotąd formach aktywności, w których ułomne ciało nie ustala już tak wyraźnych granic, jego niedyspozycyjność nie determinuje boleśnie podmiotowej obecności.

Halina Poświatowska w autobiograficznej opowieści rejestruje metamorfozę tożsamości, w centrum której znajduje się oddalenie zdeterminowania egzystencji nieustannym niebezpieczeństwem, świadomością śmierci, koniecznością poddawania się zalecanym formom terapii, potrzebą konstruowania chwiejnego poczucia równowagi w sytuacji, gdy choroba wyczerpując energię, jednoznacznie zawęża postrzeganie rzeczywistości. Jej nowym wymiarem staje się wprowadzenie jakości ustalonych możliwością zapanowania nad chorym ciałem, urywanym oddechem oraz nadzieją na poszerzenie egzystencjalnych perspektyw. Autorka rozpoznaje fascynacje adekwatne do zmienionej sytuacji, dąży do skonstruowania nowych wzorów poznania, innego niż dotychczas typu refleksji. Deklaruje rozzuchwalenie nadzieją, niecierpliwość doznań, intensywność, zachłanność przeżyć,³ jednak mimo udanej operacji i rekonwalescencji nie są one wolne od strachu, nie eliminują tak dobrze znanego uczucia zagrożenia. Nie towarzyszy im wyłącznie beztroska, odczuwanie przyjemności dookreśla bardzo wyraźnie świadomość ukojenia tylko, oddalenia na bliżej nieokreślony czas emocji ewokowanych somatycznymi niedogodnościami, fizycznym cierpieniem. Wychodzenie naprzeciw nowym wyzwaniom, ich rozpoznawanie, kreacja często są

3
Np. „Przyjrzyj się mojej nadziei – jest taka mocna. Nie potrafią jej zniechęcić żadne trudności, nie słucha głosów rozsądku, najbardziej przekonujące argumenty nie są w stanie zachwiać jej pewności. Wdzięczność odsuwa również daleko jak ból, nie chce pamiętać żadnego z przedoperacyjnych dni. Rozzuchwalona jej podszeptami, myślę – moje życie uratowali ludzie, ale przecież należy ono do mnie, tylko do mnie, i mam prawo uczynić z nim, co zechcę. Niecierpliwie wyglądam przez pocięte deszczem okno – chcę wyjść z sanatorium jak najprędzej.” (Poświatowska 1998a: 103).

oceniane jako naiwne, niepewne, tymczasowe, lecz zawsze inspirowane tęsknotą, której patronuje m.in. pragnienie doświadczania siebie bez bólu, oddalenie uczucia codziennego obcowania ze śmiercią czy marzenie imigranta o powrocie do kraju. Ponadto w rozumieniu siebie tę skomplikowaną grę zachowań i emocji, wywołaną wcześniejszą chorobą oraz obecną pozytywną zmianą w funkcjonowaniu organizmu, wyraźnie konkretyzowanym zmniejszeniem jego dolegliwości, zauważalnym wzrostem witalności, poszerzeniem horyzontu percepcji o autentyczny ruch, możliwością przesunięcia dotychczasowych granic bezpośredniego poznania, rozwija odczuwanie nieprzynależności. Mimo że ustalające jego dynamikę nieprzystosowanie i obcość w radykalnie zmienionej sytuacji projektują aktywność dookreśloną nowymi zasadami interpretowania przemijania, jego zmysłowo postrzeganymi przejawami, chwilowym zniesieniem, zawieszeniem prymatu choroby, to potwierdzają one również kontynuację dobrze znanych sprzed przyjazdu do Ameryki nawyków i doznań.

Wyjaśnienia dla tego typu nacechowania doświadczania siebie w chorobie można poszukiwać w rozważaniach odnotowanych tuż przed operacją. Potwierdzają one nie tylko lęk o jej efekt, wysuwają również pytania o nowe możliwości, mówią o wątpliwościach, emocjach towarzyszących projektowaniu przyszłości:

Każą mi leżeć nieruchomo, mówiłam ci już, a ja tak bardzo lubię chodzić. Kiedy zostawiają mnie samą w pokoju, wstaję z łóżka i chodzę w koszuli od okna do drzwi. Coraz częściej myślę o tym, że może nie powinno się udać. Bo widzisz, kiedy już będę mogła oddychać, to trzeba będzie żyć, a ja tak bardzo boję się życia. Nieprzystosowana jestem, te wszystkie szpitale sprawiły, że mam skrzelą zamiast płuc i może mi się zrobić duszno właśnie wtedy, kiedy już będę mogła oddychać. (Poświatowska 1998: 10–11)

Dlatego sugestywnie formułowane spostrzeżenia:

I nawet już się tak bardzo nie boję i dziwnie wierzę, że wszystko uda się pięknie i przecież może będę zdrowa. Słyszysz Pan – zdrowa?! Jak to jest – tak długo, tak bardzo długo chorowałam, że nie pamiętam zupełnie. Trzeba się będzie uczyć tego zdrowia – przyzwyczajając – ale to podobno łatwo – a ja mam tyle energii – że starczyłoby na dwóch albo na trzech zupełnie zdrowych ludzi. (Poświatowska 1998b: 81)

„Nie masz pojęcia, jak szybko można się przyzwyczaić do zdrowia. Wstajesz po prostu rano – pracujesz po prostu i na myśl ci nie przyjdzie, że mogłoby być inaczej...” (Poświatowska 1998b: 173–174), choć podkreślają wagę zdarzenia, początek kolejnego etapu i towarzyszące mu pełne zachwyty oczekiwania, fascynację inspirowaną nową fizyczną kondycją, to modyfikacja w rozpoznawaniu siebie-jako-siebie zainicjowana udaną operacją nie potwierdza w pełni tak entuzjastycznie deklarowanej radykalnej zmiany. Opiera się ona raczej na uruchomieniu mechanizmu powtórzenia. Nowe przeżycia, doznania powoływane są w dawnych uwarunkowaniach, konfiguracjach, co gwarantując zanurzenie w to, co wypracowane, dobrze zapamiętane, uprawomocnia swoiste zobowiązanie wobec przeszłości. Narracja maładyczna obejmuje więc optymizm towarzyszący procesowi zdrowienia, planowanie przekraczania dotychczasowych granic, jak również długoletnie przyzwyczajenie do fatalnych zmian w organizmie, ekspozowanie konieczności skupienia na groźnych chorobowych symptomach, dolegliwym cierpieniu, a jej podstawę stanowi nieustanna świadomość utraty, niemożność oddalenia poczucia niebezpieczeństwa. Mimo wyeliminowania bezpośredniego zagrożenia życia odczuwanie siebie nadal dookreśla napięcie ustalone presją zdeponowanego w pamięci doświadczenia

choroby. Indywidualna świadomość nie potrafi zneutralizować dotychczasowej niepewności, unieważnić lęk i niemoc, porzucić je czy też przetransponować na zdecydowanie inny typ doświadczeń. Halina Poświatowska w jednym z listów do Anny Orłowskiej wyznaje wprost:

Oni myślą, że ja jestem wyleczona, że człowieka można jak dziurawy but sztyłem i nicią. Potem dusze zeszyte niefortunnie błędzą i patrzą w tył, zawsze w tył, chodzą niechętnie ociągając się, w tył patrzą... (Poświatowska 1998b: 232)

Również w korespondencji do profesora Juliana Aleksandrowicza pojawia się problem mocnego zakorzenienia w przeżyciach sprzed operacji serca:

Myślałam o rzuceniu tego edukacyjnego bałaganu, czy poetyckiego kramu rozmaitości, i pracy w szpitalu. Może w szpitalu dla kolorowych

– w biednym szpitalu; tak mi trzeba czasem popatrzeć na nie domknięte oczy, na przyspieszony oddech, coś zrobić, jakoś pomóc, obojętnie w którą stronę. To może być bardzo święte pragnienie i bardzo sadyistyczne – kwestia interpretacji. Brakuje mi walki ze śmiercią i w braku śmierci walczę ze sobą i z życiem. (Poświatowska 1998b: 236)

Jak można dostrzec, długoletnie obcowanie z chorobą, związane z nią codzienne psychosomatyczne dolegliwości nawet w sytuacji, gdy zostały załagodzone, nadal w najwyższym stopniu determinują egzystencję, dookreślają każde jednostkowe przedsięwzięcie. Stąd pojawiające się w *Opowieści dla przyjaciela* liczne konstytuowane wspomnieniem obrazy, które wskazują na nieustanną obecność choroby. Przypominają

momenty zmagania z jej atakami, osvajanie z symptomami, eksponują umiejętność rozpoznawania i przewidywania kolejnych zaburzeń, wypracowywanie szczegółowych zasad ich opanowywania, np.:

Choroba stała się moją dobrą znajomą. Już mnie niczym nie mogła zaskoczyć. Znałam na pamięć wszystkie jej objawy, odróżniałam gatunki bólu i duszności, wiedziałam też, jak im przeciwdziałać. W taktykę obronną wyposażyła mnie przyroda. Nieruchomiałam, kiedy nadchodziło niebezpieczeństwo, leżałam zupełnie cicho. Tak nieruchomieją na ręce człowieka owady obdarzone kolorem ochronnym. Leżałam i pozwalałam matce wlewać we mnie krople i czynić te wszystkie zabiegi, które w swej troskliwości przepisywali mi lekarze. (Poświatowska 1998a: 33)

Wnikliwa analiza stanowczego, metodycznego działania, by załagodzić ból, umożliwić powrót znormalizowanego oddechu, zaakcentowanie horyzontalnego ułożenia ciała i jego znieruchomienia odsłania nie tylko zawieszenie czy wykluczenie zainteresowania światem zewnętrznym. Ujawnia osamotnienie, tendencję do zintensyfikowanego odczuwania czasu, uzmysławia kruchość, dezintegrację codzienności. Potwierdza, że na doznawanie siebie bezpośredni wpływ ma odczuwanie presji tego, co wewnętrzne, bliskie a obce, nieprzewidywalne, wrogie. Ponadto każdy atak dokonując segmentacji egzystencji, dzieląc ją na ogniwa „pomiędzy” kolejnymi momentami niedyspozycji, zaślabnięcia, podważa poczucie ciągłości, koncentruje uwagę na przymusie funkcjonowania w niewielkich odcinkach czasowych i przy ograniczonych możliwościach antycypowania przyszłości. Wyznacza to w modelowaniu nastrojów i oczekiwań eksponowanie terażniejszości, próbę zamknięcia w niej zróżnicowanych emocji, nasycenia

zmysłową intensywnością. Mimo lęku, bezradności, świadomości „skończoności i nieprzekraczalności granic poznania” (Dumowska 1986: 157), pewności dotyczącej destrukcyjnego działania czasu, jego nieodwracalnego ograniczenia, istotna jest uważna obserwacja, aktywność, aby „przechwycić na gorącym uczynku” (Poświatowska 1997: 53), utrwalić chwilę, zwielokrotnić jej odczuwanie. Te zabiegi związane z przekonaniem o temporalnej niewystarczalności, a także rozwijająca je gwałtowność oraz upragniona sensualność stanowią próbę przeciwstawienia się organicznej dysfunkcji (Marx 1993: 181–206; Morzyńska-Wrzosek 2004: 79 i n.). Sygnalizują bowiem podjęcie wysiłku, by zrekompensować ewokowane nią niedogodności, odnaleźć formy zadośćuczynienia za obezwładniającą słabość, niemoc bezpośredniego przeciwstawienia. Dążą do podważenia odczuwania somatycznego zakłócenia, konieczności podporządkowywania się ogarniętemu bólem ciała. Potwierdzają je liczne w *Opowieści dla przyjaciela* opisy intymnej bliskości, eksponujące w osobowych relacjach przewyciężanie obcości, oddalenia, wyraźnie doceniające poznawanie siebie w sytuacjach innych niż szpitalne sale, w relacjach innych niż te konstruowane z lekarzami i innymi pacjentami, np.:

Odnależliśmy się w tym samym gorącym pragnieniu, aby odwrócić wytknięty bieg zdarzeń, aby zaprzeczyć światu, który nas skazał na chorobę i przedwczesną śmierć. Nie byliśmy już sam na sam z buntem, z cierpieniem potęgowanym bolesną kontemplacją. W miłości mieliśmy znaleźć siłę, która wprawdzie nie powróciła nam zdrowia, ale uleczyła naszą chorobę wiarę. Wierzyliśmy, że jeśli tylko zechcemy, potrafimy być zdrowi. [...] I widział, że patrzę z miłością, i widział tży w moich oczach, i pochylał się, żeby je wypić, i całował mnie znowu. Szliśmy powoli, przytuleni do siebie, zaplątani w siebie tak, że trudno nam było iść,

nasz uścisk rozluźnił się dopiero wtedy, gdy wychodziliśmy na szosę wiodącą do sanatorium. (Poświatowska 1998a: 80–81)

Moje ciało, które do tej pory było jedynie obiektem zainteresowania lekarzy, stało się nagłe ważne i użyteczne. W miarę jak poznawałam ciepło jego zakłębnięć, wrażliwość naskórka, podziwiałam je i lubiłam coraz bardziej. (Poświatowska 1998a: 56)

Obok pragnienia zbliżenia, natężonej waloryzacji sensualnej wrażliwości, celebrowania współistnienia regułą w doświadczaniu siebie w chorobie jest również bardzo silne odczuwanie ograniczenia obszarów, które swobodnie ustala zdrowy rytm życia. Ich niedostępność, zdecydowana redukcja wiąże się z „zapadaniem w siebie, w swoje ciało” (Chirpaz 1998: 72), ze zmęczeniem i zniecierpliwieniem, niepewnością, jak również zintensyfikowanym odczuwaniem przemijania. W prozie autorki *Jeszcze jednego wspomnienia* przyglądaniu się ciału, jego zamknięciu w porządku natury oraz zróżnicowanym napięciom związanym z ekspozycją postępującej słabości (Wałęciuk-Dejneka 2013: 90), towarzyszy ustalenie oglądu wskazującego na próbę zracjonalizowania zachodzącego procesu (Piotrowiak 2011: 67 i n.) oraz uwzględniającego perspektywę dookreśloną bezpośrednim doznawaniem własnej cielesności:

Choroba czyniła gwałtowne postępy w moim ciele, zaborczo wdzierała się w nie opanowane dotąd rejony, znaczyła mnie swoim piętnem. Wkrótce moja skóra pokryła się sinymi wybroczynami, które wolno, nieubłaganie zaczęły się zlewać w fioletowe plamy. Każde naczynie krwionośne miałam rozdęte ponad wytrzymałość. (Poświatowska 1998a: 35)

Ten istotny element budowania relacji jednostki z samą sobą jest jednym z najczęściej przywoływanych zarówno w prozie, jak i w poezji Haliny Poświatowskiej (Błażejowska 2014; Borkowska 2001; Dumowska 1986; Glondys 1977; Grochowiak 1959; „*Ja minę, ty miniesz...*” O Halinie Poświatowskiej. *Wspomnienia, listy, wiersze* 2000; Marx 1993; Morzyńska-Wrzosek 2004; Zacharska 1969). Przypisywanie ciała wyjątkowej roli potwierdza formuła jego przedstawienia, którą organizuje uruchomienie asocjacji dokonujących bardzo wyraźnego wartościowania. Obrazowanie wyłania przede wszystkim bezwarunkową zmienność, postępujące w czasie oddalanie życiowej dynamiki, nietrwałość, podatność na zniszczenie. Ciało ma określony kształt, buduje poczucie przynależności, komplikuje też egzystencję, jego niedomaganie pozostaje tajemnicą, która wymusza poddawanie się fizycznej niemocy przy równoczesnym bolesnym doświadczaniu skutków wykluczenia. Umożliwiając wkroczenie w świat, dookreślając zmysłową obecność, przypomina o nieodwracalnym ubywaniu, determinuje odczuwanie osamotnienia, w momentach słabości nabiera szczególnego ciężaru, konsekwentnie nie pozwalając o sobie zapomnieć (Morzyńska-Wrzosek 2004: s. 124 i n.). Ustalając jakość jednostkowej egzystencji, będąc źródłem rozkoszy, a także śmiertelnego zagrożenia, znużenia, osłabienia, warunkując manifestowanie odrębności i poczucia wspólnoty, ogniskuje uwagę na konieczności skondensowania odczuwania jego substancjalności oraz zdolności percepcyjnych.

W namyśle nad jego kondycją, postępującą niewydolnością dominują sugestywne wyobrażenia ewokowane bezpośrednim niebezpieczeństwem, nasilonym przekonaniem o niespełnieniu, potrzebie równoważenia rozpaczy buntem (Poświatowska 1998a: 28). Szczególny rodzaj konkretyzowania somatycznej przypadłości opiera się na konstruowaniu metafor uwydatniających skojarzenia z wewnętrzną

nieoswojoną dynamiką, ruchem potęgującym zaburzenie oraz brakiem możliwości swobodnego dysponowania ciałem:

Zapalenie wsierdzia, jak nazywano moją chorobę, powróciło w jesieni wraz z nowym przeziębieniem. Już w październiku w łóżku z owiniętym gardłem i kiedy gorączka narastała, czułam, że moje serce żyje własnym, osobnym życiem. Trzepotało, jak gdyby chciało się wyrwać z uwięzi żeber, unosilo kołdrę i dawało o sobie znać ostrym bólem przy każdym głębszym oddechu. Jego gwałtowny rytm uspokajał się tylko pod zimnymi okładami. Prosiłam matkę, aby często zmieniała lód w termo-forze, aby mi nie zdejmowała w ogóle termoforu z piersi. (Poświatowska 1998a: 28-29)

Serce rosło we mnie jak dziwny płaz, rozsadzało mi piersi, coraz mniej miejsca zostawiając na oddech. (Poświatowska 1998a: 38)

Oba fragmenty koncentrując się na najistotniejszym organie ciała, wyliczając szereg fizjologicznych objawów jego niewydolności, sygnalizują próbę przybliżenia tego, co skazuje na niepewność, stanowi źródło cierpienia, a wymaga nieustannej konfrontacji. Potwierdzają konieczność podporządkowania zdominowaną łagodzeniem uciążliwych somatycznych skutków rozstrojenia, wskazują na wyeliminowanie bezpośredniego kontaktu z jakąkolwiek innością, podkreślają potrzebę poszukiwania ocalenia w izolacji, ograniczeniu podmiotowej aktywności. Życie wewnętrzne ciała pozostaje w ukryciu, odczuwane są tylko skutki jego najdrobniejszych zachwiań, fatalnych zmian, które wywołują narastające uczucie dezorientacji oraz uległości, prowadząc jednostkową obecność nie tylko do właśnie doznawanej chwili, ale przede wszystkim do chwili wypełnionej wyłącznie odczuwaniem bólu,

4
 Jak zauważa Bogumiła Dumowska: „Skojarzenie ptaka z sercem nie jest pomysłem oryginalnym. Trudno jednak nie dostrzec, że jest ono obdarzone u Poświatowskiej znaczną nośnością poetycką. Przywołuje tutaj wrażenie jego (ptaka) wrodzonej płochliwości, organizuje nastrój tłumionego niepokoju. W innym kontekście „ptak” będzie synonimem głodu, co w tej poezji oznacza zwykle intensywną, ludzką potrzebę, pragnienie [...]. Kiedy indziej „uwięziony ptak”, tkący skrzydłami, symbolizuje tę szczególną granicę, jakiej dotyka śmiertelnie chory człowiek trawiony gorączką [...], dźwigający resztkami sił ciężar uchodzącego życia (podkreślenie – B.M.-W) [...]. Ale „ptak” staje się również symbolem życia, jego ekstraktem, ogniskiem siły poetyckiej [...]. (Dumowska 1986: 149).

bezsilności wobec kolejnych skurczów serca. Objawia ono swój dyktat, wymuszając w doświadczaniu siebie odrzucenie tego, co poza nim, przekonuje o swojej bezcenności, kruchości, podatności na zniszczenie.

Rejestrowanie groźnych oznak jego zaburzonego funkcjonowania doprecyzowują najczęściej konstrukcje uaktualniające zmysłowe jakości, konotujące niezwykle nieujarzmiony ruch, który sprawia ból, powoduje wzrastające uczucie fizycznego słabnięcia. Często projektują je zestawienia metaforyczne wprowadzające elementy ze świata zwierząt (Pantuchowicz 1995: 65–73; Pietruszewska-Kobiela 2014: 160–176), które konkretyzują oddzielność opisywanego organu, jego niesprawność, wymykanie się woli jednostki, a także zachwianie poczucia jedności z własnym ciałem, zintensyfikowanie postępującego wewnętrznego rozkładu (Isakiewicz 1985: 44–45; Dumowska 1986: 149–151; Morzyńska-Wrzošek 2004: 166–172). Powołany animalizacją w pierwszym zacytowanym fragmencie kompleks skojarzeń, bazując na konfrontacji chorego serca z ptakiem, nie nawiązuje do jego klasycznego obrazowania, utrwalonego w tradycji znaczenia. Nie eksponuje ruchu w przestrzeni powietrznej, jego swobody i płynności, nie poddaje też pozytywnej waloryzacji.⁴ Ograniczenie w konstrukcji metaforycznej efektu naoczności na rzecz uwypuklenia walorów audialnych oraz przywołanie skojarzeń z zamkniętą przestrzenią uaktualniają napięcia ewokowane podkreśleniem oddzielności funkcjonowania wnętrza ciała, zdiagnozowaniem braku możliwości jego poznania. Realizowane w polu semantycznym nawiązania kreowane sugestią nieskoordynowanego ruchu, gwałtownym, nieprzewidywalnym rytmem zmian konkretyzują degradację, słabość chorego organu. Zwracając uwagę na dynamikę beżładu, uwypuklają brak możliwości angażowania się w jakiegokolwiek działania skierowane ku światu zewnętrznemu, w definiowaniu siebie bardzo wyraźnie rekonstruują zachwianie równowagi,

niepewność, wieloaspektowe odczuwanie nieodwracalnej utraty. Barbara Markiewiczówna analizując zaznajomienie autorki *Ody do rąk* z cierpieniem fizycznym i psychicznym, przedstawia dramatyzm usytuowania jego źródła w najważniejszym wewnętrznym organie:

Śmierć w przypadku Poświatowskiej mieści się w sercu. Poetka wyodrębnia je więc z całości organizmu, animizuje, a zarazem przeciwstawia je sobie samej. Równocześnie otacza je jednak szczególną opieką i troską [...].

Serce przestało więc być częścią organizmu, stało się szczególnym, jedynym ptakiem, który zagnieździł się w ciele człowieka. Z ptakiem nie można nawiązać równorzędnej walki. Można tylko uspokajając jego trzepotliwe skrzydła, rozedrgane strachem. Ta metaforyka odgrywa jeszcze jedną rolę – „ptak serce” uwięziony w klatce (poetka wykorzystuje wieloznaczność tego terminu) pragnie wydostać się na wolność, ale wolność tego ptaka jest równoznaczna zarówno ze śmiercią człowieka, jak i jego samego. Przeciwstawiono więc sobie dwie równorzędne wartości: wolność i życie, z których wybór jednej wyklucza drugą. Tak rodzi się dramat. (Markiewiczówna 1971: 97)

Świadomość alienacji, bezpośredniego realnego zagrożenia, zniszczenia dotychczasowego stylu życia dodatkowo dookreśla wprowadzenie w obrazowaniu choroby przestrzeni nacechowanej negatywnie. Choć aktualizuje ona skojarzenia z obszarem niewielkim, zamkniętym, nawet sekretnym, intymnym, to jednak ostro wydzielonym, wykluczającym poszukiwanie w nim schronienia, oddalającym potrzebę emocjonalnego zestrojenia (Bachelard 1976: 233–243; Buczyńska-Garewicz 2006: 216 i n.). Jej specyfikę wyznacza brak możliwości dobrowolnego

opuszczenia i związane z tym oddalenie swojskości, prywatności czy poczucia bezpieczeństwa. Przestrzeń zacieśniona, pełniąca funkcję centrum, ewokująca tajemnicę własnego ciała (Brach-Czaina 1999: 133) konstruuje uczucie wyraźnej zależności, ograniczenia, konieczności bezwzględnego podporządkowywania. Sugestia klatki, wyraźnego atrybutu uwięzionego ptaka, wzmacnia więc w doznawaniu siebie uczucie uwewnętrznionej obcości, rozwijającej się w ciełe ułomności, postępującej niemocy i chaosu. Jej przywołanie eksponuje fizyczną słabość, rozpoznawanie siebie wyłącznie w sytuacji zdecydowanego ograniczenia aktywności, narastającej niepewności. Podkreśla, że wsłuchiwanie się we własne ciało towarzyszy wyłącznie niepokój, zuciłość, uczucie wyczerpania i zależności.

Znaczące w podmiotowym doświadczaniu choroby skonkretyzowanie animalistycznych zestawień nie sugeruje przejściowych komplikacji, niewielkich somatycznych niedyspozycji. Wskazuje na organiczne zaburzenie, które zagnieżdżając się w jednym z organów, obejmuje całe ciało, odbiera życiową energię, zdolność poszerzania perspektywy poznania, boleśnie wyczuła na przemijanie. Charakteryzuje nacechowane dramatyzmem budowanie relacji z samym sobą i ze światem, wskazuje na dokonywanie ich nieuchronnego przewartościowywania i pragnienie osiągnięcia w permanentnym kryzysie względnej równowagi (Riemann, F. Schütze 1992). Nie aktualizuje faz wyciszenia i odpoczynku, stonowania, ukojenia bólu, eksponuje natomiast momenty nasilenia, narastające uczucie niebezpieczeństwa, jego nieustanne trwanie zdominowane obserwowaniem niepokojących zmian. Umiejscowienie bólu, jego właściwości, przewlekłość, zakres leczenia obejmujący wyłącznie uśmierzanie skutków niedomagającego serca, intensywność eksponowania trudności z oddychaniem, zdeterminowanie nimi terażniejszości konkretyzują

skalę odczuwania lęku, dookreślają również podporządkowane mu zachowania. Rejestrowanie tego typu fizycznego osłabienia, braku możliwości oddalenia, załagodzenia stanu wyczerpania i jego długotrwałego natężenia uświadamia konieczność minimalizowania potrzeb, redukcjonowania pragnień. Ciągła utrata, jej nieuchronność powodują wyeliminowanie poszukiwania jakiegokolwiek formy rekompensaty, która oddaliłaby odczuwanie swojego ciała w innych kategoriach niż niewydolność, niemoc, zamknięcie i ograniczenie.

Choroba bezlitośnie obnaża postępującą fizyczną degradację, izoluje, dokonuje weryfikacji planów, wymaga zdecydowanej redukcji w odczuwaniu temporalnej i przestrzennej rozległości jednostkowej egzystencji. Narazając na ból i permanentne zmęczenie, uświadamiając utratę samodzielności, wyczula na czas terażniejszy, motywuje do jego zintensyfikowanego interpretowania, uważniejszej obserwacji (Riemann, F. Schütze 1992: Baranowska 1994). Ponadto ewokując niestabilność stanu fizycznego, domagając się konfrontacji z tym, co nieznanne, niechciane, powodując wycofywanie z aktywności właściwej zdrowym ludziom, znacząco zawęża kształtowanie form własnego życia. Dotyczy to zarówno redukcjonowania specyfiki więzi z miejscem, ograniczania poznawanych, penetrowanych obszarów, percypowania ich różnorodności, jak i budowania więzi z Innymi. Zostają one zwykle zdominowane swoistą asymetrią, która uwzględnia zrozumienie złego samopoczucia, zachwiania równowagi psychosomatycznej osoby chorej, a także jej potrzebę samotności czy szczególnej uwagi i czulej troski.

Warunek jednego z najistotniejszych aspektów doświadczania siebie, jakim jest potrzeba intymności, bliskości, porozumienia i akceptacji, determinują relacje z innymi osobami. Mają one wpływ na kształtowanie poczucia wspólnoty i własnej odrębności, modyfikują

obraz samego siebie, zdecydowanie wpływają na jego zmiany, potwierdzają lub kwestionują zasady samookreślenia siebie (Gołaszewska 1977: 174 i n.; Wolicka 1998: 45–49; Gałdowa 2000: 9–16). W sytuacji, gdy fizyczne niedomaganie wyraźnie wpływa na budowanie tożsamości jednostki, ten wymiar najczęściej odsłania potrzebę wysłuchania, przyzwolenia dla słabości, poszukiwanie zrozumienia dla egoizmu pacjenta i konieczności jego izolacji wobec świata zewnętrznego. Projektuje poszanowanie kondycji jednostki, jej cierpienia i strachu, skupienia na sobie, aprobatę oddalenia szans na trwanie nacechowane normalną aktywnością (Kwiatkowski 2001: 27).

Pełne poświęcenie, stała opieka, dążenie do zapewnienia względnego komfortu, wysiłek, by przyjść choremu z pomocą, uśmierzyć jego cierpieniu to częste elementy charakterystyki matki Haliny Poświatowskiej. Np.:

Leżałam więc nieruchomo, usiłując oszukać ból, i czekałam na matkę.

Przychodziła, siadała przy łóżku i czytała mi książki. Słuchałam i z jej słów budowałam obrazy tak żywe, że nieomal rzeczywiste. Byłam wszędzie: w stepach zachodniej Ameryki, brałam udział w ekspedycji afrykańskiej, płynęłam przez wzburzony ocean... Matka przerywała czytanie, żeby mi podać lekarstwa. Wypijałam szybko gorzkie krople, połykałam proszki, byle tylko nie przerywała czytania. W ten sposób upłynęło nam sześć miesięcy. Kiedy słońce coraz częściej zaczęło zaglądać w okna pokoju, niecierpliwiłam się i prosiłam matkę, żeby mi pozwoliła wstać. Była jednak nieprześlądana. Na moje prośby odpowiadała, że mam chore serce i nie wolno mi chodzić. W końcu czerwca sprowadziła kilku lekarzy. (Poświatowska 1998a: 27)

Operacja sama przez się nie należała do skomplikowanych, ale moje serce było w stanie zapalnym i organizm, jakkolwiek młody, wyczerpany był chorobą. Poszliśmy – jak zwykle razem – pod drzwi gabinetu chirurga: matka i ja. Stanęłam zdecydowanie w progu, przywarłam rękoma do framugi i zażądałam, żeby matce pozwolono wejść ze mną. Musiała tam być, stać naprzeciw mnie. To było ważne. Jej oczy kryły tajemny kod, którego każdy znak umacniał we mnie poczucie bezpieczeństwa. Wtedy jeszcze nie wiedziałam, nie podejrzewałam nawet, że matka potrafi kłamać oczyma. Patrzyłam na nią także wtedy, kiedy lekarz przechylił mi głowę i zanurzył w gardle ostre narzędzia.

[...]

Nie chciałam nic, musiałam jednak widzieć jej oczy, musiałam patrzeć na jej twarz. Nie płakała, pochylała nade mną zupełnie suche oczy i drżące kąciki ust unosiły się w leciutkim uśmiechu. (Poświatowska 1998a: 30–31)

Już tylko te wybrane spośród licznych fragmentów *Opowieści dla przyjaciela*, których bohaterką jest Stanisława Mygowa, potwierdzają w życiu poetki jej rolę – wiernej towarzyszki, uważnej opiekunki, mądrej sojuszniczki⁵. Zachowanie matki cechuje bezwzględne oddanie, poświęcenie, rezygnacja z własnych ambicji, współczucie, a także wiara, że podjęte wysiłki lekarzy, przestrzeganie ich zaleceń polepszą stan zdrowia jej córki. Grażyna Borkowska podkreśla, że

Matka była gwarantem istnienia; sama jej obecność wprowadzała uspokajający ład. Był to inny rodzaj opieki niż ten, którego doświadczała ze strony ojca. W ojcu Halina widziała po prostu siłę. Lubiła z nim

5 Relacje Haliny Poświatowskiej z matką wnikliwej analizie poddała Grażyna Borkowska (Borkowska 2001: 14–55; „Ja minę, ty miniesz...” O Halinie Poświatowskiej... 2000: 151–153 i 277–294).

spacerować, podtrzymywał ją tak mocno, że prawie unosiła się nad ziemią, płynęła. Siła matki była dyskretna, ukryta, magiczna i nieodparta. (Borkowska 2001: 37)

Specyfikę porozumienia między matką i córką wyznaczają nie tylko słowa, wymyka się ona poza ich płaszczyznę, obejmuje mowę ciała, głos, jego barwę, natężenie, a także dotyk rąk, ułożenie ust oraz spojrzenie. Prowadzi to w konsekwencji do wypracowania ujednoczonej pozawerbalnej warstwy komunikacyjnej zapewniającej chorej poczucie bezpieczeństwa, uspokojenia i pewności, że nie może wydarzyć się nic złego. Tworzy intymny kod zarysowujący w sposób szczególny skupienie na potrzebach pacjenta, budujący i potwierdzający bliskość, ufność, ostro kontrastujący z przestrzenią, okolicznościami, w których powstawał. Częstokroć w uścisku dłoni matki, ledwie dostrzegalnym ruchu jej ramion, głowy czy wyrazie oczu Poświatowska próbuje odnaleźć pocieszenie, uśmierzenie cierpienia, oddalenie lęku. Przesunięcie komunikacji w sferę pozasłowną dokonuje jej intensyfikacji, dla innych niedostrzegalne bądź nic nieznaczące znaki uobecniają bardzo bliski związek oparty na zobowiązaniu, oddaniu, nieprzerwanej czujności, nieustannej gotowości, by ustrzec osobę słabszą przed niebezpieczeństwem. Matka jest przy poetce przez cały czas, dopinguje ją w nauce, dba o intelektualny rozwój, wybiera cenne lektury, namawia do pisanja, wspiera w artystycznych wyborach. Stara się stworzyć warunki sprzyjające nie tylko kontrolowaniu choroby, łagodzeniu jej skutków, ale także wychodzeniu poza jej doświadczenie („*Ja minę, ty miniesz...*” *O Halinie Poświatowskiej...* 2000: 272–275).

Kształtujące podmiotową tożsamość osobowe relacje z Innymi, ich jakość ustalana centralną kategorią – chorobą, ewokowaną nią dezintegracją rytmu życia – dopełnia zaakcentowanie roli lekarzy, innych

pacjentów, a także młodych mężczyzn najczęściej poznawanych w sanatoriach. Spośród lekarzy Halina Poświatowska wyróżnia profesora Juliana Aleksandrowicza, z którym zawarła przymierze już podczas pierwszego spotkania (Poświatowska 1998a: 66). Zaufała mu, bo zrozumiał jej lęk, bezradność, cierpienie, nerwowość, podjęła więc wobec niego swoisty rodzaj zobowiązania, dzięki któremu podporządkowywała się proponowanej kuracji, mimo buntu usprawiedliwiała jego troską kolejne pobyty w szpitalach. Zaprzyjaźniła się m.in. z Anną Orłowską, psycholożką pracującą w klinice profesora Aleksandrowicza, również chorującą na serce. Uczestnicząc w codziennych szpitalnych rytuałach, obrządkach, przyglądała się innym pacjentkom, śledziła ich zmagania z cierpieniem, lękiem, pogarszającym się stanem zdrowia, obserwowała sposoby oswojania nieuchronnego. W amerykańskim szpitalu, czekając na operację, gdy jej kontakty utrudniała słaba znajomość języka, doceniała chwile, gdy odwiedzał ją lekarz Białorusin mówiący po polsku:

Kiedy dowiedział się, że tu jestem, przyszedł mnie odwiedzić, przyniósł wiązki ciemnych winogron i trzy żółte banany. Co za ulga mieć go na przeciw siebie i mówić, nareszcie mówić. Opowiadam mu o moim lęku, o bezsennych nocach w Hahnemann, o tych wszystkich, którzy zniknęli poza kwadratowymi drzwiami pokoju operacyjnego, żeby już nigdy i nigdzie nie powrócić. (Poświatowska 1998a: 18–19)

Ponadto podczas licznych pobytów w uzdrowiskach, szukając bliskości, intymności, zrozumienia, wspólnoty doświadczenia, nawiązywała bliskie znajomości z mężczyznami. Tu spotkała także swojego przyszłego męża – Adolfa Poświatowskiego (Poświatowska 1998a: 43 i n.).

Wskazane aspekty definiowania siebie w sytuacji przyspieszonego dojrzewania do kresu w twórczości autorki *Dnia dzisiejszego* bardzo

wyraźnie dookreśla wysiłek poznawania tego, co nieubłagane. Konkretyzuje on stwarzanie przeciwwagi dla tego, co nieuchronne, próbę oddalenia rozpaczy, wyeksponowanie poddawania się sensualnemu doznawaniu siebie i inności. Niestandardowość narracji maladycznej w *Opowieści dla przyjaciela* ustala współwystępowanie niedogodności psychosomatycznych, których źródłem jest anomalia najważniejszego organu, pragnienie wyzdrowienia, jak również lęku przed załagodzeniem cielesnej niedyspozycyjności, uśmierzeniem bólu. Zarejestrowanemu po operacji oddaleniu fizycznego wyczerpania, oczekiwania bezlitosnego końca, braku możliwości unieważnienia cierpienia, uczucia niespełnienia towarzyszy nasycenie refleksji wspomnieniem choroby, odczuwaniem swoiście rozumianego jej braku. Dlatego gdy:

Znajoma duszność podpełza mi pod gardło, chwytam oddech szeroko otwartymi ustami, z satysfakcją nasłuchując głuchych, nierównych uderzeń.

- Więc jednak nie jest zdrowe - myślę z ulgą i uśmiecham się do Yasuko, która zdołała mnie wreszcie dogonić. (Poświatowska 1998a: 150)

Skomplikowane, niejednoznaczne pragnienie funkcjonowania bez strachu o kolejny oddech sugestywnie uzupełnia nadzieja, że jednak serce nie jest do końca zdrowe, nie można panować nad własnym ciałem, a jego wnętrze nadal pozostanie tajemnicą. Radykalna zmiana, choć oczekiwana i pozytywna, zmniejszająca somatyczne dolegliwości, znosząca zawężenie przestrzeni życiowej do szpitala i sanatorium, ograniczająca dysfunkcję organizmu i wywoływane nimi napięcia warunkuje nie tylko pragnienie zintensyfikowania poznawania Innych i inności. Zdecydowanie wpływa także na odczuwanie siebie w

kategoriach nieprzystosowania, aktualizuje przypominanie doświadczeń sprzed operacji, co poświadcza mocne zakorzenienie definiowania siebie-jako-siebie w alienującej sytuacji choroby przewlekłej, w oczekiwaniu na to, co wydarzyć się musi. ♡

Literatura

- BACHELARD, GASTON, 1976: *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*. Tłum. Wiktoria Krzemień. [W:] *Pamiętnik Literacki* 1. 233–243.
- BARANOWSKA, MAŁGORZATA, 1994: *To jest wasze życie. Być sobą w przewlekłej chorobie*. Kraków: Wydawnictwo „Znak”.
- BŁĄŻEJOWSKA, KALINA, 2014: *Uparte serce. Biografia Poświatowskiej*. Kraków: Wydawnictwo „Znak”.
- BORKOWSKA, GRAŻYNA, 2001: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BORKOWSKA, GRAŻYNA, 2010: *Długie pożegnanie. „Opowieść dla przyjaciela” jako elegia autobiograficzna*. [W:] *Halina Poświatowska. Czytanie wielokrotne*. Pod redakcją Agnieszki Czajkowskiej, Elżbiety Hurnikowej, Anny Wypych-Gawrońskiej. Częstochowa: Wydawca Muzeum Częstochowskie. 7–13.
- BRACH-CZAINA, JOLANTA, 1999: *Szczeliny istnienia*. Kraków: Wydawnictwo „eFKA”.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ, HANNA, 2006: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków: Wydawnictwo „Universitas”.
- CHIRPAZ, FRANÇOIS, 1998: *Ciało*. Tłum. Jacek Migasiński. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- DUMOWSKA, BOGUMIŁA, 1986: „Anegdota o istnieniu”. Wokół liryków Haliny Poświatowskiej. [W:] *Pamiętnik Literacki* 2. 137–159.
- GAŁDOWA, ANNA, 2000: *Wprowadzenie*. [W:] *Tożsamość człowieka*. Pod redakcją Anny Gałdowej, Kraków. 9–16.
- GLONDYS, KRZYSZTOF, 1977: *Kultura i zmysły*. (W dziesiątą rocznicę śmierci Haliny Poświatowskiej). [W:] *Życie Literackie* 44.

- GOŁASZEWSKA, MARIA, 1977: *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- GROCHOWIAK, STANISŁAW, 1959: Ciało. [W:] *Współczesność* 5.
- GROCHOWIAK, STANISŁAW, 1967: Krzywda. [W:] *Kultura* 44.
- HURNIKOWA, ELŻBIETA, 2006: *Z częstochowskiej ziemi na „literacki Parnas”*. Częstochowa: Wydawca Muzeum Częstochowskie.
- ISAKIEWICZ, ELŻBIETA, 1985: *Oswajanie śmierci*. [W:] *Akcent* 2–3.
- „JA MINĘ, TY MINIESZ...” O HALINIE POŚWIATOWSKIEJ.
WSPOMNIENIA, LISTY, WIERSZE, 2000: „*Ja minę, ty miniesz...*”
O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze. Opracowanie Mariola Pryzwan. Warszawa: Wydawnictwo „Domena”.
- JOCHEMCZYK, MARIUSZ, 2015: *Odwrócona perspektywa. Mała Ameryka Haliny Poświatowskiej*. [W:] *Balaghan, Mikroświaty i nanohistorie*. Pod redakcją Mariusza Jochemczyka, Magdaleny Kokozki, Beaty Mytych-Forajter. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 99–107.
- KIEC, IZOLDA, 1996: *Na przekór stereotypom. O poezji Haliny Poświatowskiej*. [W:] *Polonistyka* 8.
- KIEC, IZOLDA, 1997: *Halina Poświatowska*. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”.
- KWIATKOWSKI, JAN, 1959: *Nowa miłość*. [W:] *Twórczość* 7.
- KWIATKOWSKI, WALDEMAR, 2001: *O hermeneutycznym znaczeniu fenomenu choroby*. [W:] *Choroba jako zjawisko społeczne i historyczne*. Pod redakcją Bożeny Płonki-Syroki. Wrocław: Oficyna Wydawnicza „Arboretum”. 18–28.
- LEGEŻYŃSKA, ANNA, 2009: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

- Literatura piękna i medycyna*, 2015. Pod redakcją Macieja Ganczara, Piotra Wilczka. Kraków: Wydawnictwo „Homini”.
- ŁADOŃ, MONIKA, 2011, „Moje życie utajone to – rak”. Doświadczenie choroby w „Dziennikach” Anny Kowalskiej. [W:] *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Pod redakcją Ingi Iwasiów, Arlety Galant. Kraków: Wydawnictwo „Universitas”.
- ŁADOŃ, MONIKA, 2013: Wobec choroby. O literackich reprezentacjach gruźlicy i raka. [W:] *GorszeNIE w literaturze, języku, mediach i edukacji*. Pod redakcją Bogusława Skowronka, Elżbiety Rudnickiej-Firy. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- MARKIEWICZÓWNA, BARBARA, 1971: Motyw śmierci w poezji Haliny Poświatowskiej. [W:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie* 21. Kraków.
- MARX, JAN, 1993: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*. Warszawa: Wydawnictwo „Alfa”.
- MIĘDZY LITERATURĄ A MEDYCYNĄ. LITERACKIE I POZALITERACKIE DZIAŁANIA ŚRODOWISK MEDYCZNYCH A PROBLEMY EGZYSTENCJALNE CZŁOWIEKA XIX I XX WIEKU, 2005: *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*. Pod redakcją Eugenii Łoch, Grzegorza Wallnera. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- MIĘDZY LITERATURĄ A MEDYCYNĄ. PROBLEMY PSYCHOLOGICZNE LUDZI CIERPIĄCYCH W BADANIACH INTERDYSCYPLINARNYCH, 2007: *Między literaturą a medycyną. Problemy psychologiczne ludzi cierpiących w badaniach interdyscyplinarnych*. 2. Pod redakcją Eugenii Łoch, Grzegorza Wallnera. Lublin: Wydawnictwo „Norbertinum”.

- MORZYŃSKA-WRZOSEK, BEATA, 2004: „zawsze byłam tu...”
Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej.
 Kraków: Wydawnictwo „Universitas”.
- NASIŁOWSKA, ANNA, 1997: *Krzyk Julii i czarodziejstwo słów.*
 [W:] Halina Poświatowska. *Dzieła. T. 1. Poezja.* Kraków:
 Wydawnictwo Literackie.
- NASIŁOWSKA, ANNA, 1979: *Ucieczka w życie.* [W:] *Literatura* 29.
- OSOBY. TRANSGRESJE 3, 1984: *Osoby. Transgresje 3.* Wybór,
 opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek.
 Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- PANTUCHOWICZ, AGNIESZKA, 1995: *Klucz do domu liryki*
Poświatowskiej. [W:] *Język artystyczny. T. 9.* Pod redakcją
 Aleksandra Wilkonia przy współudziale Bożeny Witosz.
 Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 65–73.
- PIETRUSZEWSKA-KOBIELA, GRAŻYNA, 2014: *Poświatowska*
posthumanistyczna? [W:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin*
i maszyn w kulturze. T. 2: Od humanizmu do posthumanizmu.
 Pod redakcją Justyny Tymienieckiej-Suchanek. Katowice:
 Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 160–176.
- PIETRZYCH, KRYSZYNA, 2009: *Co poezji po bólu?*
Empatyczne przestrzenie lektury. Łódź: Wydawnictwo
 Uniwersytetu Łódzkiego.
- PIOTROWIAK, JAN, 2011: *Namysł i emocje. Studia i szkice*
o doświadczeniu poetyckim Haliny Poświatowskiej. Katowice:
 Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- POŚWIATOWSKA, HALINA, 1997: *Dzieła. T. 2. Poezja.* Kraków:
 Wydawnictwo Literackie.
- POŚWIATOWSKA, HALINA, 1998a: *Dzieła. T. 3. Proza.* Kraków:
 Wydawnictwo Literackie.

- POŚWIATOWSKA, HALINA, 1998b: *Dzieła. T. 4. Listy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- RIEMANN, GERHARD, SCHÜTZE, FRITZ, 1992: „Trajektoria” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych. Tłum. Zbigniew Bokszański, Andrzej Piotrowski. [W:] *Kultura i społeczeństwo* 2. 89-109.
- SONTAG, SUSAN, 2016: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Tłum. Jarosław Anders. Kraków: Wydawnictwo „Karakter”.
- SZUBERT, MATEUSZ, 2011: *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy*. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław.
- WAŁĘCIUK-DEJNEKA, BEATA, 2013: *Poezja „lęku” Haliny Poświatowskiej – próba lektury wybranych wierszy*. [W:] *Arachnofobia – metaforyczne odstępstwa kobiecych lęków. Peregrynacje w przestrzeniach kultury*. Pod redakcją Barbary Stelingowskiej, Beaty Wałęciuk-Dejneki. Siedlce: Wydawnictwo Stowarzyszenia „tutaj teraz”.
- WOLICKA, ELŻBIETA, 1998: *Osobowa tożsamość i odrębność w perspektywie hermeneutyki dialogicznej*. [W:] *Tożsamość, odmienność, tolerancja a kultura pokoju*. Pod redakcją Jerzego Kłockowskiego, Sławomira Łukasiewicza. Lublin: Wydawnictwo Instytut Europy Środkowo-Wschodniej. 45-49.
- WYKA, MARTA, 1977: *Miłość i wszystkie żywyoty*. [W:] *Magazyn Kulturalny* 3.
- ZACHARSKA, JADWIGA, 1969: *Czekanie na cios*. [W:] *Poezja* 4.

Summary

The article analyzes *A Tale for a Friend* by Halina Poświatowska. In this autobiographical prose the author recalls her childhood and youth marked by a heart disease, successful surgery and her stay in the USA. It also records metamorphosis of the identity, with alleviation of the effects of the disease, relief from the fear of death at the center. It carefully records a new dimension of the experience of self, and that is a distance from unavailability of the body and the possibility to widen the perspective of a direct cognition. Soon after the surgery the poet declares the impatience of sensation, intensity, rapacity of experiences. However, her maladic narrative does not express stated features. Subjective experience of self after the surgery is characterized by a deep involvement in the experience of disease, hope that the heart is not fully recovered. Complicated emotions and behaviors, awakened by the pre-existing disease and positive changes in function of the body, are accompanied by the feeling of lack of belonging to the world of healthy people, non-adaptation to a new situation.

Beata Morzyńska-Wrzosek

Beata Morzyńska-Wrzosek – doctor habilitated, reader at Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz. Interested in research from anthropological perspective. Deals with the problems of space, identity, category of memory, intimacy, pain, suffering. The organizer of conferences on previously listed issues. The author of monographs a/o „... i na piękność, i na burzy”. Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej („...both for the beauty and the action of the storm”. Process of identity creation in the poetry of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska) (Bydgoszcz

2013), Dialog z tekstem. Analiza i interpretacja wybranych utworów poetyckich (Dialogue with the text. Analysis and interpretation of selected poems) (co-author Iwona Benenowska, Bydgoszcz 2014). Chief editor of journal „Literaturoznawstwo” („Literary Criticism”).

██████████

**23 dowody na to, że życie jest
podróżą... *Poemat odjazdu*
Andrzeja Mandaliana**

██████████

Artykuł jest próbą odczytania wydanego w 2008 roku tomu wierszy Andrzeja Mandaliana *Poemat odjazdu*. Tom ten traktuje się jako spójny tekst. W warstwie tematycznej spójność ta konstruowana jest przez fakt powiązania wszystkich utworów z przestrzenią Dworca Centralnego w Warszawie. W planie symbolicznym wszechobecny w zbiorze motyw podróży należy odczytywać jako metaforyczny obraz ludzkiego życia.

ANDRZEJ MANDALIAN, POEZJA
POLSKA XX WIEKU, CYKL POETYCKI

The article is an attempt of deciphering Andrzej Mandalian's 2008 volume of poems titled *Poemat odjazdu*. The volume is treated as a coherent piece of literature. On the thematic level, the cohesion is constructed through the connection of every poem with the Warsaw Central Railway Station. In the symbolic plan, the omnipresent motif of journey is to be interpreted as a metaphorical description of human life.

ANDRZEJ MANDALIAN, POLISH POETRY
OF THE XXth CENTURY, POETIC CYCLE

1
 Hasło Mandalian
 Andrzej (Współcze-
 śni 1997: 278–280).

Zapewne na długie jeszcze lata zmarły 24. listopada 2011 roku Andrzej Mandalian pozostawał będzie w świadomości zwłaszcza mniej obeznanymi czytelnikami poezji jako autor wiersza o majorze bezpieczeństwa, który zasypia po męczących przesłuchaniach, a we śnie widzi Dzierżyńskiego, który utwierdza go w sensie misji jego „zawodu”. Taki też obraz poety może się wytworzyć na podstawie informacji o poecie zawartych w 5. tomie słownika biobibliograficznego *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*.¹ Sam Mandalian tłumaczył ten i kilka podobnych „błędów młodości” na okładce swego ostatniego tomiku wierszy *Poemat odjazdu*:

Urodziłem się w Szanghaju, w grudniu 1926 roku, w rodzinie wędrownych wyrotowców, którzy i w dalszej swojej wędrówce nie ominęli żadnej światowej zawieruchy, bez różnicy, czy się zdarzyła w Chinach, czy w Hiszpanii.

Konsekwencją tego stało się niezbyt stabilne dzieciństwo spędzone w ówczesnym Związku Sowieckim.

Wiersze zacząłem pisać jeszcze w Rosji, oczywiście po rosyjsku, a że moja dotychczasowa edukacja narzucała pewne gotowe już wzory (wzory poezji radzieckiej lat 20.), po przyjeździe do Polski z łatwością odnalazłem swoje miejsce w ówczesnym socrealu.

Tyle o sobie poeta, który bronić się już nie może... „Broni się” natomiast doskonale późniejsza twórczość Andrzeja Mandaliana.

Na wydany w 2007 roku – ostatni w artystycznej biografii poety – tom wierszy *Poemat odjazdu* składają się dwadzieścia trzy wiersze. Zbiorek ten należy bezsprzecznie traktować jako spójną całość, jako precyzyjnie

skomponowany cykl poetycki. W sposób pośredni świadczyć może o tym już chociażby to, że pozbawiony jest on spisu treści. Ten błąd z pozoru fakt, w zestawieniu z tytułem książki, sprawia, że całość może, a nawet powinna, zostać odebrana jako poemat właśnie, a poszczególne wiersze jako niezbywalne i integralne części tego poematu.

Uznanie tytułu za metatekst nazywający całość i będący wspólnym dla wszystkich składających się na książkę wierszy nad-tematem to nie jedyny sposób budowania spójności tekstu (tomu).

Innym środkiem służącym realizacji tego celu są pisane kursywą indeksy-oznaczniki (*Centralny*, *Poczekalnia*) umieszczone nad tytułami większości składających się na zbiorek utworów. Co prawda można byłoby je uznać za oznaczenia dwóch różnych serii wierszy, ale w takim razie nieomal automatycznie nasuwa się pytanie, z jakiego powodu wiersze składające się na poszczególne serie/cykle miałyby zostać rozdzielone?... Należy raczej uznać, że obie te „serie” składają się na jakąś nadrzędną całość. Tym bardziej, że obie serie łączy pierwiastek „dworcowy” – „Centralny” to popularna, skrótowa nazwa kolejowego Dworca Centralnego (w Warszawie),² a „poczekalnia” jest nieodzownym elementem przestrzeni każdego dworca (w tym kolejowego i Dworca Centralnego). Przynajmniej w pewnym stopniu jedność obu serii buduje również pierwszy wiersz opatrzony indeksem – *Requiem po Centralnym* (Mandalian 2007: 8–9).³

Spójność tą zdają się rozbijać cztery pozbawione takich indeksów-oznaczników wiersze opatrzone tytułem *Pasaż* i odpowiednimi rzymskimi numerami (*I*, *II*, *III*, *IV*) oraz również pozbawiony indeksacji, otwierający tomik wiersz *O wyższości transportu kolejowego nad lotniczym* (5–7).

Brak indeksów w przypadku *Pasaży* sugeruje ich odmienny status, który dodatkowo podkreślany jest jeszcze inną czcionką (tylko te

2 Zważywszy na fakt, że w pozostałych większych miastach Polski (np. Bydgoszczy, Gdańsku, Krakowie, Poznaniu, Toruniu, Wrocławiu) najważniejszy dworzec opatrywany jest przymiotnikiem „Główny/Główna”, „Centralny” jest, tak na poziomie funkcji, jak i na poziomie onomastycznym, rzeczywistym centrum polskich kolei (i najważniejszym z dworców), a więc w pewnym sensie i swoistą ich „reprezentacją”...

3 Dalej w tekście wszystkie cytaty za tym wydaniem, w nawiasach podaję numery stron.

4 Nota bene w tomie Mandaliana zauważalny jest brak indeksu „peron”, natomiast przestrzeń i motywika peronowa pojawiają się w warstwie treściowej poszczególnych utworów.

5 Wygodnym objaśnieniem będzie tu odwołanie się do jednego z podstawowych zagadnień teorii tekstu – do kwestii spójności. Jedną z podstawowych koncepcji teorii tekstu jest rozróżnienie spójności linearnej/gramatycznej/syntaktycznej i spójności logicznej/semantycznej (możemy również, za Teresą Dobrzyńską, przywołać anglojęzyczne terminy „cohesion” i „coherence” – szerzej na temat teorii tekstu i mechanizmów spójności tekstu zob. np.: De Beaugrande, Dressler 1990; Dobrzyńska 1993; Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009). O ile w odniesieniu do wierszy składających się na cykl (o jednakowym statusie w strukturze cyklu) możemy mówić o swoistej „spójności gramatycznej” („cohesion”), to elementy metatekstowe pozostają w stosunku do nich przede wszystkim w relacji semantycznej („coherence”) i w zasadzie nie powinny wchodzić w relacje „gramatyczne”.

wiersze drukowane są kursywą) i zróżnicowaną tematyką. Przy tym słowo „pasaż” może się kojarzyć z tematyką muzyczną. Ale słowo to służy także dla określenia przejścia między budynkami lub ulicami (por. znane z historycznej i współczesnej topografii Warszawy Pasaż Simonsa czy Pasaż Wiecha). W zestawieniu z liczbą (4) można dojść do wniosku, że chodzi tu o pasaż-przejścia wokół peronów dworca Warszawa Centralna, usytuowane poniżej poziomu hali głównej i poczekalni, a powyżej poziomu peronów.⁴ Zróżnicowana tematyka miałyby tu zapewne być przejawem indywidualności/zróżnicowania przechodzących tymi pasażami ludzi (podróżnych/pasażerów?). Także te utwory wpisują się zatem w paradygmat „dworcowości”.

Jeszcze inny jest status wiersza otwierającego cykl. Z obszarem „dworca” wiąże się on jedynie na zasadzie metonimicznej – przez przywoływany w tytule i pierwszych wersach „transport kolejowy”. Zakładając, że całość tomu, już choćby z powodu specyficznej indeksacji utworów, jest cyklem poetyckim, należałoby przyjąć, że utwór ten pełni funkcję swoistego metatekstowego wprowadzenia o całości. Status taki w zasadzie zwalniałby go z „obowiązku” ścisłego treściowego powiązania z tematyką pozostałych wierszy.⁵

WPROWADZENIE, ALBO O WYŻSZOŚCI TRANSPORTU KOLEJOWEGO NAD LOTNICZYM

Tytuł otwierającego *Poemat odjazdu* wiersza *O wyższości transportu kolejowego nad lotniczym* sugerowałby, że jego tematem będzie konfrontacja właściwości dwóch różnych sposobów podróżowania. Oczekiwania takie zdają się potwierdzać pierwsze wersy utworu. Jednocześnie podważają one od razu najbardziej oczywistą różnicę (prędkość = czas podróży) pomiędzy wspomnianymi

środkami lokomocji.⁶ W świetle początkowych strof podróż lotnicza jawi się jako swoiste spojrzenie z góry i ma charakter punktowy, podczas gdy kolei właściwy jest ruch linearny i pewna ciągłość czy wręcz jednostajność.

W świecie wiersza możliwy jest jeszcze trzeci sposób podróżowania – sen, który umożliwia prawdziwy, szybki („bez przestawiania zegarów”) kontakt. Sen wydaje się przy tym najprostszym i w pewnym sensie najbardziej prymitywnym sposobem podróżowania/komunikowania, skoro same podróże/odległości, do przebywania których miałyby być zastosowane określane są jako „najkrótsze”, a i przy wyborze sposobu odbywania takiej podróży pada stwierdzenia, że dla takich „najkrótszych” odległości „wystarczy nam mapa snu”. Stanowi on przy tym dwoisty analogon lotu – pozwala

*wymknąć się ołowianym tablicom
z ich dziesięciorgiem przykazań prawa ciężenia,
według których latanie jest sprzeczne z naturą rzeczy*

Rzecz jasna ten typ „komunikacji” odbywa się nie w płaszczyźnie materialno-cielesnej, lecz wyłącznie duchowej.

Zamiana materii „tablic” (zamiast starotestamentalnych kamiennych tablic otrzymanych od Boga na Synaju mamy w wierszu tablice „ołowiane”, co w świecie rzeczywistym oznacza po prostu większy ciężar) podkreśla niemożność przekroczenia reguł „prawa ciężenia”, oderwania się od ziemi. Jest to jednak możliwe we śnie.

Sugerowana w tytule „wyższość” transportu kolejowego nad lotniczym (nawiasem mówiąc widać tu pewien słowny paradoks – bardzo „przyziemny” sposób podróżowania okazuje swoją „wyższość” nad podróżami podniebnymi) to nic innego jak tylko możliwość swoistego

6
Pierwsze strofy zawierają wyraźne nawiązanie do popularnego szkolnego zadania z pociągami podróżującymi z różnymi prędkościami z punktów A i B, w którym należy obliczyć, w jakim punkcie trasy pociągi te będą się mijać. Nawiasem mówiąc, pierwsze wersy zawierają najoczywistszy błąd rzeczowy. Wynika z nich bowiem, że szybszym środkiem transportu jest kolej, podczas gdy w rzeczywistości sytuacja ma się odwrotnie.

7
Mało tego, stanowią one w świetle utworu czynnik ożywiający ten świat. Jako, że mają „pulsować” aż do jego końca, stanowią odpowiednik krwi w organizmie.

„spotkania”, dotknięcia świata z jego niespełnieniem, cierpieniem, codziennością. Podróż lotnicza zyskuje w tym kontekście dodatkową semantykę – dosłowne oderwanie od ziemi, a więc istota transportu lotniczego, staje się jednocześnie oderwaniem metaforycznym – zerwaniem rzeczywistego związku ze światem (i ludźmi). Tymczasem to właśnie wszystko, co „przyziemne”, jest w wierszu konceptualizowane jako żywe/związane z życiem. A pulsowanie tych wszystkich „hospicjów biedy”, „schronisk przegranych” (w najbardziej oczywistych skojarzeniach możemy się domyślać, że chodzi przede wszystkim o dworce, jako kolejne punkty na trasie podróży) można wręcz utożsamiać z tętnem/pulsem życia. Zwłaszcza, że będzie ono trwać „aż do skonania” (= śmierci) świata.

„Wyższość” transportu kolejowego manifestowana jest też w samym języku opisu. Wartościujący (negatywnie) charakter mają zwłaszcza określenia dotyczące lotnictwa (które „punkty” na mapie pomija „wyniosłym milczeniem”, a samo jest „zadufane”). Oczywiście owa „wyniosłość” i „zadufanie” podróży lotniczych ma w pewnym stopniu swoje umotyowanie i w rzeczywistości pozatekstowej – w momencie powstania utworu podróż lotnicza wiązała się z dużo większymi kosztami niż kolejowa, co może się z kolei przekładać na stosunek podróżujących tym środkiem lokomocji do podróżujących w inny sposób. Jest to zatem i swoiste „oderwanie od ziemi” w sensie metaforycznym – wynika z „zasobności portfela”. W tym kontekście podróżowanie koleją jawi się natomiast jako dosłownie i w przenośni „przyziemne”, pokazujące prawdziwe życie.

Ponieważ zaś jednocześnie owe pomijane milczeniem przez „zadufane stajnie airbusów” „punkty” nazywa się „stacjami męki”, można mówić o ich swoistej sakralizacji. Wyłaniający się z takich konceptualizacji obraz świata ma charakter zdecydowanie pesymistyczny, skoro to właśnie te ponure zjawiska mają istnieć „aż do skonania świata”.⁷

CENTRALNY, POCZEKALNIA, PASAŻE...

Spośród dwudziestu dwóch wierszy składających się na zasadniczą część cyklu (pomijamy tu wiersz otwierający tom, który, jako się rzekło, pełni tu rolę wstępu i określa tematykę całości, a przy tym, jako jedyny nie daje się włączyć w żaden z ciągów budowanych przez konstrukcje tytułów (jak ma to miejsce w przypadku *Pasaży*) czy indeksy (serie „Centralny” i „Poczekalnia”)), najwięcej, bo dziesięć, opatrzonych jest indeksem „Centralny”.⁸ Indeks „Poczekalnia” opatrzonych zostało osiem utworów, zaś cztery – tytułem „Pasaż”.

Przynajmniej na pierwszy rzut oka w układzie indeksów przypisywanych poszczególnym utworom i w układzie samych utworów próżno doszukiwać się jakiegokolwiek uporządkowania. Oto bowiem mamy w tomie kolejno: wiersz wstępny (*O wyższości transportu kolejowego nad lotniczym*), po nim trzy „Centralne”, *Pasaż I*, kolejny „Centralny”, *Pasaż II*, trzy „Poczekalnie”, dwa „Centralne”, *Pasaż III*, dwa „Centralne”, *Pasaż IV*, trzy „Poczekalnie”, dwa „Centralne” i dwie „Poczekalnie”. W zestawieniu z układem warszawskiego Dworca Centralnego zrozumią jawnie się jedynie liczba *Pasaży*.

O ile na poziomie uszeregowania utworów doszukiwanie się jakiegokolwiek uporządkowania może się okazać trudne, to pewne prawidłowości można zaobserwować na poziomie treściowym. Najogólniej rzecz biorąc, chodzi o to, że utworom opatrzonym indeksem „Centralny” właściwa jest pewna „fabularność”⁹ (posiadają swoich bohaterów, prezentują przy tym najczęściej jakieś zdarzenia), to „Poczekalnie” charakteryzują się przede wszystkim refleksyjnością i prezentują przede wszystkim stany wewnętrzne podmiotu. Taka „afabularność” utworów oznaczonych indeksem „Poczekalnia” wynika ze „statycznego” charakteru rzeczywistej poczekalni jako części przestrzeni dworcowej.

8 Oprócz tego mamy 8 utworów opatrzonych indeksem „Poczekalnia” i 4 „Pasaże”.

9 Jest to w tym wypadku, rzecz jasna, kategoria umowna.

10

W szeregu tym w dwu „zewnątrznych” (tj. pierwszym i czwartym) pytaniach czasownik „pójść” ma znaczenie metaforyczne, oparte na semantyce stałego związku frazeologicznego (idiomu), natomiast dwa pytania „środkowe” zawierają czasownik „pójść” w jego znaczeniu podstawowym.

11

To jest, z pozycji ogólnie uznawanego systemu wartości społecznych, a nie subiektywnych zapatrywań wpisanego w utwór podmiotu.

W pewnym bowiem sensie podróżni oczekujący w poczekalni zostają pozbawieni elementu dynamicznego, ruchu. W świecie tomu Mandaliana takie „unieruchomienie” przekłada się na swoiste pograżanie się we własnym wnętrzu, refleksję...

CENTRALNY PO RAZ PIERWSZY...

Zasadniczy korpus cyklu i jednocześnie serię „Centralny” otwiera wiersz *Requiem po Centralnym* (s. 8–9). Utwór ten ma w całości formę (być może wielopodmiotowej) rozmowy lub wyliczenia wszelkich strat związanych ze zbliżającą się (przynajmniej w mniemaniu mówiącego/mówiących) zagładą Dworca. Przy czym wyliczenie owo przybiera postać szeregu pytań retorycznych opartych na wieloznaczności słów „pójść/iść” („- Gdzie pójdziemy z torbami? / - gdzie pójdziemy na piwo? / gdzie pójdziemy na laski? // Z kim pójdziemy w zaparte?”)¹⁰ oraz szeregu czasowników utworzonych od rdzenia „ciągnąć” („wyciągnie”, „pociągnie”, „naciągnie”, „obciągnie” – nota bene każdy z nich w tym kontekście, w jakim pojawia się w wierszu, ma semantykę różną od czasownika podstawowego oraz różną od pozostałych czasowników szeregu). Na podstawie tych pytań można odnieść wrażenie, że tytułowy Centralny jest dla mówiącego/mówiących rzeczywistym centrum zainteresowania i centrum życia. Jest to jednak jednocześnie – z tych samych powodów, ale już z zewnętrznego, społecznego i kulturowego punktu widzenia¹¹ – specyficzna „stacja męki” i siedlisko wszelkich ludzkich grzechów i ułomności. To, co wartościowe z punktu widzenia mówiącego, jest dla ogółu społeczeństwa synonimem upadku moralnego i najniższych ludzkich popędów. I to właśnie te najbardziej przyziemne aspekty ludzkiej egzystencji (w ich wydaniu dworcowym, a zatem przede wszystkim w odniesieniu do zamieszkujących dworce

w ogóle i Centralny w szczególności bezdomnych), w połączeniu z niemożnością komunikacji międzyludzkiej, są zasadniczym tematem wszystkich w zasadzie składających się na cykl wierszy.

W *Requiem po Centralnym* następuje w zasadzie pełne utożsamienie mówiącego/mówiących z tytułowym dworcem. O ile na początku utworu o mówi się o Centralnym, że „idzie do piachu, / pod Złote Ściany”, to w zakończeniu wiersza nieomal identyczne stwierdzenie odnosi się już do nadawcy wypowiedzi: „ – Obstąpiły nas Złote Ściany / (idzie im na wspak i od pionu)”. Można na tej podstawie przypuszczać, że świat utworu, ale i świat cyklu jako całości, przedstawiany jest z perspektywy ludzi dworca...

DWORZEC: ROZSTANIE, NIEMOŻNOŚĆ SPOTKANIA, BRAK...

Jedną z charakterystycznych cech dworca jako lokusu jest obrzęd pożegnania i następujące po nim rozstanie, często powiązane z odczuciem braku, nieobecności. Pierwiastek ten jest dość wyraźnie uobecniowany w składających się na *Poemat odjazdu* utworach.

Motywy pożegnania i odczucie braku drugiej (pożegnanej)¹² wszechobecne są zwłaszcza w wielu (w większości) utworów z serii „Centralny”.

W wierszu *Koniec widzenia* (s. 12–13) mamy, przynajmniej na pierwszy rzut oka, do czynienia z prezentacją typowej sytuacji dworcowego pożegnania. Obraz przypomina sceny melodramatyczne - mężczyzna stoi na peronie i patrzy za odjeżdżającym pociągiem, w którym siedzi ukochana kobieta. Odjazd pociągu rozpatrywany jest tu w kategoriach stopniowej utraty wszelkiego kontaktu z żegnaną osobą - poczynając od zwiastującego odjazd gwizdka kolejarza, przez zmaganie się odjeżdżającej z szybą, po bieg stojącego na peronie za odjeżdżającym pociągiem.

12 Zarówno poszczególne utwory, jak i cykl jako całość należałoby czytać w zasadzie przynajmniej na dwu poziomach - dosłownym, odnosząc przedstawiane sytuacje i przemyślenia do dworca, oraz metaforycznym. W tym drugim przypadku wszelkie rozważania mają charakter zdecydowanie uniwersalny. Dochodzi do tego jeszcze poziom/wariant trzeci - odczytywanie przez przyzmat osobistej sytuacji samego autora, który powrócił do pisania poezji po wstrząsie, jakim była dla niego śmierć żony (*Poemat odjazdu* jest drugim tomikiem opublikowanym przez Mandaliana po tym wydarzeniu). Niedawna śmierć poety, niezależnie, czy leżała to w zamierzeniu autorskim, „dopisała” jeszcze czwarty wariant interpretacyjny - zapowiedź własnego „odjazdu”... Przy czym wszystkie te warianty są w zasadzie równoprawne i mogą być traktowane jako „jednoczesne”. W przypadku motywu „pożegnania” może się on odnosić jednocześnie do sytuacji typowej dworcowej - odjazdu drogiej osoby, jak i do sytuacji ostatecznej (tj. pożegnania kogoś, kto, jak zwykle się to eufemistycznie określać, „odszedł”).

13

W przypadku wieloznaczności tekstu poetyckiego, czy w ogóle tekstu artystycznego, znaczenie podstawowe, odnoszące się do przedstawianej sytuacji i neutralnego, komunikacyjnego poziomu języka, nie zostaje usunięte, lecz stanowi właściwą podstawę do wieloznacznego (wielopoziomowego) odbioru tekstu. Mało tego, ono właśnie jest źródłem tekstowej wieloznaczności i semantycznego „zagegżczenia” tekstu. Inna sprawa, że przy lekturze na tzw. wyższych poziomach tekstu znaczenie to jest odsuwane na plan dalszy.

14

Światło, wśród innych kulturowych znaczeń, jest też symbolem życia. Związek ten (światła z życiem) ma swoje odbicie i w języku – por. wyrażenia typu: „tli się iskierka życia”, czy „życie w nim zgasło”. Semantyka ta odnosi się w znacznym stopniu również do narządu, za pomocą którego postrzegamy światło – do oczu (i tu wśród przymiotników, za pomocą których zwykło się je opisywać, znaleźć można wiele powiązanych z semantyką światła („lśniące”, „żarzące się”, „błyszczące” itp.)). „Zanurzenie się w ciemność” może tu zatem oznaczać – oprócz dosłownego oddalania się i wjazdu do →

Już jednak pobieżne przyjrzenie się sposobowi opisu tego rozstania pozwala przypuszczać, że odczytanie utworu jako li tylko opisu pożegnania odjeżdżającej kobiety bynajmniej nie wyczerpuje możliwości interpretacyjnych tekstu. Jest on bowiem skonstruowany w oparciu o wieloznaczność samego słowa „pożegnanie”, ale i tytułowego „widzenia”. „Pożegnanie” oprócz wynikającej z kontekstu sytuacji przedstawionej semantyki „dworcowej” jest jednocześnie „pożegnaniem” w wymiarze ostatecznym, wynikiem odchodzenia/odejścia (=śmierci) „żegnanej” osoby. Wszystkie z pozoru neutralne elementy „dworcowego” pożegnania dają się odczytać również w odniesieniu do takiej właśnie sytuacji. Najpowszechniejsze zapytanie o to, „jak wiele czasu nam zostało” zyskuje w świecie utworu jednocześnie¹³ wymiar egzystencjalny, zbliżony w pewnym sensie do powtarzanego przez stulecia jak przestroga „memento mori”.

O tym, że rozstanie ma wymiar ostateczny świadczyć może fakt, że jego „efektem” jest stan kompletnego braku, nieobecności, niemożności kontaktu. Śmierć jest bowiem nie czym innym jak właśnie „odłączeniem zmysłów” (tak z perspektywy osoby zmarłej, jak i tych „pozostających”). W przypadku „zwykłego” odjazdu możliwość ewentualnego kontaktu jednak istnieje – zwłaszcza dziś, w dobie rozwiniętych środków komunikowania (Internet, telefon itp.). A jeśli istnieje/jest możliwy kontakt, to wszelkie „odłączenie zmysłów” siła rzeczy ma charakter niepełny (w przypadku kontaktu telefonicznego aktywnym pozostawałby słuch, w przypadku listów czy poczty elektronicznej – wzrok). Tymczasem pełne „wyłączenie” zmysłów potwierdzone zostaje w kolejnych wersach w obrazie ciszy w telefonicznych słuchawkach.

Również obrazy zawarte w końcowych wersach utworu, w warstwie „mimetycznej”, dosłownej odnoszące się do finalnego

aktu sceny pożegnania (odjazdu pociągu i biegu za nim) dają się z łatwością odczytać w odniesieniu do „ostatecznego pożegnania” (śmierci). Możemy tu zaobserwować ciekawe zjawisko. O ile całość utworu miałyby być w warstwie dosłownej wierszową prezentacją sceny pożegnania, która daje się jednak odczytać jako metafora śmierci bliskiej („żegnanej”) osoby, to opis samego finału „pożegnania” właśnie w warstwie dosłownej dawałby się raczej odnosić o opisu śmierci („umierające tętno”), a powiązanie go z odjazdem pociągu ma charakter zdecydowanie metaforyczny (skojarzenie turkotu odjeżdżającego pociągu z zanikającym tętnem). Z kolei „zanurzanie się w ciemność / tych z wolna gasnących świateł” – na poziomie mimetycznym równoznaczne ze znikaniem świateł pociągu w tunelu – można odczytać jako metaforyczny opis powolnego odchodzenia/umierania.¹⁴

Nieco inaczej kształtuje się obraz dworca w wierszu *Szmat czasu do świąt* (16–17). Na poziomie treściowym utwór ten rozpada się na dwie części. Pierwsza obejmuje sześć początkowych strof¹⁵ i ma postać wypowiedzi bezosobowej (w kategoriach tradycyjnej poetyki powiedzielibyśmy, że jest to liryka pośrednia). Następujący po nich dwuwiersz ma charakter swoistego „łącznika”, po którym wypowiedź (cztery ostatnie strofy) przyjmuje postać osobistej wypowiedzi mówiącego „ja”.

W pierwszej dominuje pierwiastek opisowy i odnosi się on (na poziomie realiów świata) do kolejowego rozkładu jazdy i nazw niektórych pociągów. Nie są to jednak przypadkowo dobrane nazwy, lecz imiona postaci historycznych lub literackich (a w zasadzie par postaci). Rzecz w tym, że w świetle wiersza te nierozłączne kulturowo pary imion stały się sobie bardzo odległe – do tego stopnia, że ich spotkanie jest w zasadzie niemożliwe. Jadące po „równoległych

tunelu – także stopniowe obumieranie, z metaforycznym określeniem śmierci jako „zgaśnięcia” (co z kolei może i wiązać się z ludowymi wyobrażeniami, według których świeca jest symbolem ludzkiego życia – zob. np. Энциклопедия 1999: 449). Można tu również doszukiwać się echa wyobrażeń, że człowiek/dusza ludzka w momencie śmierci znajduje się ciemnym tunelu i widzi światełko na jego końcu... O symbolice światła zob. też: Leksykon 1992: 159 (tu także o symbolice świecy); Lurker 1989: 237–238.

15
Posługuję się tu do opisu utworu tradycyjną kategorią strofy jedynie dla uproszczenia wywodu i ze względów stylistycznych – ściśle bowiem rzecz biorąc, należałoby mówić nie tyle o strofach, ile o typowych dla współczesnego wiersza wolnego strofoidach (zob. np. Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2009: 525–527).

16

Na poziomie świata rzeczywistego „głośniki, z wieży Babel rodem” można objaśniać przede wszystkim wygłaszanymi (zwłaszcza na Centralnym) wielojęzycznymi komunikatami dla pasażerów/oczekujących.

torach” (a zatem – tak jak w znanym z geometrii przypadku dwóch prostych równoległych) „Jadwiga” i „Jagiełło” „nigdy się nie spotkają”; „Oleńka” i „Kmicic” nie dość, że jadą w różnych porach (pierwszy „o piątej pięćdziesiąt”, drugi „o dziewiętnastej”), to jeszcze zmierzają w dwóch przeciwnych kierunkach; pociągi noszące imiona dwóch największych wieszczów epoki romantyzmu – „Mickiewicz” i „Słowacki” – są oddzielone („zawsze o peron od siebie”). Stykają się (a zatem w jakimś sensie spotykają) natomiast ze sobą „imiona” historycznie i kulturowo odległe – „Sobieski”, „Chopin” i „Kościuszko” („co dzień o tej samej porze, / poza świętami”). Wszystko to sprawia, że rozkład jazdy staje się (w świecie utworu) niezrozumiały, a dworzec jeszcze bardziej przypomina wieżę Babel.¹⁶ Jedynym czasem, kiedy wszystkie pociągi nie będą się rozmijać jest okres świąteczny. Można się jedynie domyślać, że wtedy ich kursy są zawieszony (co w pewnym sensie można interpretować jako ekwiwalent spotkania).

Druga część wiersza ma charakter osobistego wyznania i przynajmniej pozornie nie ma nic wspólnego z tematyką części pierwszej. Liryczne „ja” zwierza się: „Umieram każdego listopada / a jednak żyję”. Pora tego „umierania” nie jest przypadkowa. Ma ono miejsce na jesień. To w listopadzie obchodzone są święta poświęcone zmarłym (Wszystkich Świętych i Zaduszki). Wyznanie lirycznego „ja” jest punktem wyjścia do właściwej prezentacji własnego położenia, która przybiera postać krótkiej scenki:

Kiedy pytam: po co?

Powiadają mi:

abyś świadczył.

Nim zapytam: na czyją korzyść?

rozkładają rozkłady jazdy.

„Rozmowa” ta skonstruowana jest w taki sposób, by uwypuklić niemożność porozumienia pomiędzy obu stronami. Mandalian wykorzystuje tu między innymi zjawisko polisemii językowej. Każde z uczestników dialogu zdaje się inaczej rozumieć słowo „świadczyc”: „oni” – najprawdopodobniej w kategoriach patetycznego „dawania świadectwa”, dochowania wiary i pamięci, liryczne „ja” w kategoriach czysto pragmatycznych – zeznawania (na czyjąś korzyść). Sama niemożność postawienia drugiego pytania wskazuje przy tym w sposób pośredni na samotność/osamotnienie lirycznego „ja” i brak zainteresowania ze strony „rozmówców”. Tym samym sytuacja mówiącego podobna jest do sytuacji mijających się na stacji pociągów, którym nie jest nigdy dane spotkać się na tym samym torze.

LUdzie DWORCA...

W zasadzie wszystkie wiersze opatrzone indeksem „Centralny” zawierają pierwiastek „fabularny”, zaczątek mikroopowieści. Ich bohaterami są ludzie usytuowani na obrzeżach życia społecznego: babcia klozetowa (*Graffiti*), dworcowa prostytutka (*Mańka Skoroświt*), opiekunka bezdomnych kotów na Dworcu (*Wędrująca z kotami*) czy pijany mężczyzna, którego głos dobiega zza betonowego filaru (*Pochwała niekonsekwencji*). Każda z tych postaci opisana została w sposób odmienny, zindywidualizowana. Mandalian posługuje się w tym celu także odmiennymi konwencjami literackimi. Widać to wyraźnie, jeśli zestawimy na przykład reportażową *Mańkę Skoroświt* z na pół ekfrastyczną *Wędrującą z kotami*. Różnica pomiędzy nimi zaznacza się już an poziomie usytuowania podmiotu lirycznego. W pierwszym z wymienionych wierszy jest on bezpośrednim uczestnikiem i obserwatorem wydarzeń, a jego relacje z bohaterką i sposób autoprezentacji

*(„Wstaję
i odór dworca staje się we mnie ciałem,
zalatującym piwem, spermą, paloną gumą,
bezdechym gwałtów zbiorowych, cuchem pocących się murów –
ciałem zjętcałych snów i zbutwiałych skarpet.” – Mandalian 2007: 24)*

sugerują, iż i on jest mieszkańcem dworca. Utwór jest zatem przykładem liryki roli, a podmiot liryczny przybiera maskę towarzysza dworcowej prostytutki. Opisuje przy tym świat z punktu widzenia dworcowego kłoszarda i charakteryzuje go z perspektywy jego poglądów „estetycznych” i aksjologii. Tematem wypowiedzi są natomiast jego refleksje na temat tytułowej bohaterki i odczucia powstałe w trakcie śledzenia jej poczynañ na dworcu. Opowiadający jest nią zafascynowany i dostrzega w jej zachowaniu godność i szlachetność („ma w sobie coś z majestatu / szesnastowiecznych dam dworu”) – cechy, których nikt nie szukałby u dworcowej prostytutki.

Z kolei bohaterka wiersza *Wędrująca z kotami* opisywana jest przez „zewnątrzny” w stosunku do świata podmiot liryczny. W pierwszej strofie mówi się o niej, że

*ma twarz jak z flamandzkich płócien,
zaciętą.
Usta zamknięte na ekler,
tylko z oczu od czasu do czasu
bije blaszana łuna (Mandalian 2007: 31)*

Określenie „Wędrująca z kotami” powraca w strukturze wiersza jeszcze kilkakrotnie, przy czym zajmuje ono zwykle pozycję inicjalną (anafora) w określonych cząstkach kompozycyjno-semantycznych. Powstały

w ten sposób szereg można potraktować w kategoriach transformacji tytułowej bohaterki (kolejnych reinterpretacji jej osoby ze strony podmiotu lirycznego). Przy czym w układzie kompozycyjnym wiersza zarysowują się na poziomie konstrukcyjno-tematycznym dwie pary paralelnych wobec siebie strof. Pierwszą parę stanowią strofy opisujące twarz bohaterki, drugą – strofy odnoszące się do jej zachowań. Cechą charakterystyczną „Wędrującej” jest zwłaszcza jej spojrzenie – łuna bijąca z oczu. „Łuna” ta ewoluuje w toku wiersza – od „blaszanej”, poprzez „niebieską”, by w końcu stać się „pamięcią stosu” i „oparzeniną”. Wydawać by się mogło, że bohaterka funkcjonuje w oderwaniu od świata i nie zwraca nań uwagi („Pewna nieprzydatności całego świata, / idzie doliną cienia, /.../ idzie własną drogą”). Podmiot liryczny uznaje jednak, że cała jej egzystencja jest w rzeczywistości wielkim wołaniem o miłość, choć trudno jednoznacznie określić, czy chodzi jej wyłącznie o koty, czy też (i) o nią samą. A może należałoby zapytać, czy jej troska o koty nie wynika właśnie z potrzeby kochania i bycia kochaną...

Rozpatrując tomik w perspektywie swoiście pojmowanego „mimetyzmu” trzeba byłoby przyznać, że Mandalian sportretował w nim najbardziej charakterystyczne cechy „ludzi dworca” – bezdomnych okupujących podziemne przejścia i tunele Centralnego. Jest w tym przypadku wnikliwym obserwatorem i interpretatorem, nie pozbawionym przy tym odrobiny empatii.

POCZEKALNIA

O ile seria wierszy oznaczonych indeksem „Centralny” charakteryzuje się pewną dynamiką i fabularnością, to seria opatrzona indeksem „Poczekalnia” stanowi pod tym względem jej przeciwieństwo. Brak dynamizmu tłumaczyć można w tym przypadku znaczeniem słowa

17

Nawiązanie do znanego z wiersza Jana Andrzeja Morsztyna motywu pszczoły zatopionej w bursztynie widoczne jest zwłaszcza w wierszu *W bursztynowej komnacie (cd.)*, gdzie sytuację wypowiedzianego się zbiorowego „my” (a raczej zbiorowości, z którą utożsamia się podmiot liryczny) określa się słowami: „Zatopieni w żywicznej smole”. W jednej z kolejnych strof pojawia się natomiast zapowiedź dotycząca dalszych losów tej zbiorowości – „Zostaniemy na zawsze w tej kopalnej ciszy” (48).

„poczekalnia” i przeznaczeniem rzeczywistej poczekalni w przestrzeni dworca. Poczekalnia (dworcowa) jest bowiem miejscem, w którym podróżni oczekują (zwykle siedząc) na przyjazd właściwego pociągu. Już choćby z tego powodu poczekalnia staje się miejscem sprzyjającym różnego rodzaju rozmyślaniom czy wspomnianiu.

Taki właśnie refleksyjny charakter mają wiersze opatrzone indeksem „Poczekalnia”. Tylko w tej serii pojawiają się twory bez tytułu, co może być interpretowane jako sygnał zamyślenia. Tematyka wierszy z tej serii rozciąga się od wspomniania zmarłych i rozpamiętywania przeszłości do ogólnych rozważań na temat sensu ludzkiego istnienia i powinności człowieka. Jest więc Poczekalnia swego rodzaju projekcją świadomości podmiotu całego cyklu. Podmiot ten zdradza przy tym daleko idące podobieństwa z samym autorem.

Szczególne uwagę przyciąga wiersz *W bursztynowej komnacie* (21–22), mający swoją kontynuację w dalszej części tomu (*W bursztynowej komnacie (cd.)* – 48). Tytułowa „bursztynowa komnata” wydaje się być lokusem szczególnego rodzaju – swoistą „poczekalnią”, stanem zawieszenia dla błędzącej ludzkiej świadomości. Jak się wydaje, stan ten rozciąga się poza jakąkolwiek realnością, poza życiem i śmiercią. Przypomina to raczej znany z poezji barokowej obraz pszczoły zatopionej w bursztynie, która wprawdzie nie żyje, ale jednocześnie trwa na wieki.¹⁷ Podobną rolę odgrywa i „umiejscowienie” refleksji (a raczej rozpamiętującego „ja”) w „bursztynowej komnacie”. Ten zaginiony w czasie II wojny światowej skarb pozostaje do dziś jednym z mitów europejskiej kultury, a powracające co jakiś czas rewelacje o możliwych miejscach jego ukrycia tylko ten mit podsycają. Powszechnie wierzy się, że Bursztynowa Komnata nadal istnieje, tylko nikt nie wie, gdzie jej szukać...

Do serii utworów oznaczonych indeksem „Poczekalnia” należy również wiersz zamykający tomik, a zaczynający się od incipitu * * *

(*A że bytów półtrwanie...*, 49). Utwór ten odbiega na poziomie konstrukcji od wszystkich poprzedzających go wierszy,¹⁸ charakteryzuje się bowiem regularną budową stroficzną i stałym układem rymowym. W perspektywie całości tomu regularność ta wydaje się być znacząca. Jedną z jej „przyczyn” może być pozycja wiersza w strukturze tomu (zwłaszcza w powiązaniu z tematyką całości *Poematu...*). Inną jest sam gatunek wypowiedzi – modlitwa poetycka. Szykujący się do „odjazdu” / śmierci poeta w imieniu całej ludzkości prosi Stwórcę o zachowanie „nas w pamięci / nie takimi, jacyśmy byli, lecz jakimi chcielibyśmy być”. Prośba ta brzmi jednak dwuznacznie. Nie wiadomo przecież o jaką (czyją) pamięć chodzi: czy o pamięć ludzką, czy o to, jakimi nas ma zapamiętać „Pan Zastępów”. W pierwszym przypadku chodziłoby o to, jakimi zostaniemy zapamiętani przez potomnych (jak będzie nas opisywać historia), w drugim zaś – o obraz człowieka w oczach Boga. Ten zaś pociąga za sobą skutki natury eschatologicznej...

ŻYCIE – PODRÓŻA...

Już fakt, że tematem swojego cyklu uczynił Mandalian dworzec mógłby sugerować, że poeta sięga w nim do tradycyjnego literackiego toposu „życia” jako „podróży”. „Podróż” ta ma charakter wieloaspektowy i odbywa się na różnych poziomach organizacji tomu.

Jednym z takich aspektów (wariantów „podróży”) jest życie człowieka jako takiego. W przestrzeni *Poematu...* jest to droga od „wód płodowych” z wiersza *Kanałami* (10–11) do tożsamego ze śmiercią „peronu z którego niebawem odjadę” (*A więc to jest ten peron, z którego niebawem odjadę* – 45–46) i pamięć u potomnych (***) [*A że bytów półtrwanie...*] – 49). A „po drodze” liryczne „ja” rozważa jeszcze utratę dziecięcej niewinności i przywołuje w pamięci „swoich” zmarłych.

18

Wprawdzie niektóre spośród nich wydają się stosunkowo regularne (np. większość strof w przedostatnim – *W bursztynowej komnacie (cd.)**) – to dystychy, a jedynie jeden z wersów funkcjonuje samodzielnie), ale tylko w wierszu finałowym mamy tak daleko idące uporządkowanie stroficzno-rymowe.

Mandalian zdaje się przy tym modyfikować klasyczny model toposu „życia - podróży” – życie jest bowiem u niego „obecnością”, „trwaniem”, natomiast udanie się w podróż, odjazd, konceptualizuje się w *Poemacie*... w kategoriach śmierci/umierania. Poeta posługuje się zatem mechanizmem analogicznym do tego, po który sięgają dorośli, nie chcący wprost powiedzieć małemu dziecku o śmierci kogoś bliskiego (mówią mu wówczas np., że wyjechał bardzo daleko).

Poeta nie tylko przeżywa w świadomości „odjazdy” bliskich osób, ale i sam przygotowuje się do ostatniej „podróży”. *Explicite* daje temu wyraz w wierszu *A więc to jest ten peron, z którego niebawem odjadę* (45–46) opatrzonej indeksem „Centralny”. Otwierające utwór słowa: „A więc to jest ten pociąg” sugerują, że osoba wypowiadająca te słowa zidentyfikowała już swoje przyszłe *vehiculum*. Widok ten zamiast grozy (liryczne „ja” ma przecież świadomość charakteru oczekującej go „podróży”) wywołuje u niego zdziwienie, by nie powiedzieć zgorzniecie. Spodziewał się bowiem widoku znanego z tradycyjnych wyobrażeń o piekle – czarnych diabłów uwijających się wśród kotłów, w których gotują się grzesznicy („Gdzie firmowi złodzieje dusz / [...] / włamywacze do sumień, złe moce, diabelski motłoch?”), tymczasem dociera doń, że obraz ten nie ma nic wspólnego z rzeczywistością („Minął czas lokomotyw, nikt nas grzesznych, nie wrzuca do kotłów.”). Zamiast czegoś poważnego („A zdawało się – pociąg ostatni – musi w sobie mieć coś z majestatu”) liryczne „ja” dostrzega przedziwne *panopticum* przypominające przedstawienie w cyrku. Śmierć zostaje w ten sposób odarta ze swojej powagi. Przestaje być momentem wzniosłym i ostatecznym, a sprowadzona zostaje do rangi jarmarcznej rozrywki. Podmiot liryczny nie potrafi się odnaleźć w takim „towarzystwie” („Jakim cudem w tym ścisku / miałbym znaleźć osobny przedział?”). Z drugiej jednak strony, w żaden sposób nie próbuje się tu podważyć samego sensu śmierci-„podróży”. Bohater

wiersza zdaje sobie sprawę z jej nieuchronności i wydaje się być z nią pogodzony. Mało tego, wydaje się tej chwili wręcz wyczekiwać, choć sama „forma” zawodzi jego oczekiwania...

Poemat odjazdu można przy tym odczytywać i jako jak najbardziej rzeczywiste pożegnanie twórcy ze światem. Jest to bowiem ostatni tom poetycki w dorobku Andrzeja Mandaliana, a przeświadczenie o zbliżającym się „końcu” pobrzmiwa wielokrotnie na kartach zbiorku. Poeta zmarł 24. listopada 2011 roku w Warszawie. ♡

Literatura

- BARTMIŃSKI JERZY, NIEBRZEGOWSKA-BARTMIŃSKA STANISŁAWA, 2009: *Tekstologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- DE BEAUGRANDE ROBERT-ALAIN., DRESSLER WOLFGANG U., 1990: *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Tłumaczenie Aleksander Szwedek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- DOBZYŃSKA TERESA, 1993: *Tekst. Próba syntezy*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- GŁOWIŃSKI MICHAŁ, KOSTKIEWICZOWA TERESA, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA ALEKSANDRA, SŁAWIŃSKI JANUSZ, 2008: *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wydanie piąte bez zmian. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.
- LEKSYKON, 1992: *Leksykon symboli*: Opracowała Marianne Oesterreicher-Mollwo. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo ROK Corporation S.A.
- LURKER, MANFRED, 1989: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłumaczył bp Kazimierz Romaniuk. Poznań: «Pallotinum».
- MANDALIAN, ANDRZEJ, 2007: *Poemat odjazdu*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- SKRENDO, ANDRZEJ, 2008: „Mańka Skoroświt” i inne wiersze. W: *Twórczość 2008/3*. [<http://culture.pl/pl/artykul/manka-skoroswit-i-inne-wiersze> (30.03.2017)]
- WILKOŃ, ALEKSANDER, 2002: *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*. Kraków.
- WSPÓŁCZEŚNI, 1997: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. Opracował zespół pod redakcją Jadwigi Czachowskiej i Alicji Szałagan. Tom piąty: L – M. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ, 1999: *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.*
Москва: «Локид-Миф».

Summary

The article is an attempt of deciphering Andrzej Mandalian's 2008 volume of poems titled *Poemat odjazdu*. The volume is treated as a coherent piece of literature. On the thematic level, the cohesion is constructed through the connection of every poem with the Warsaw Central Railway Station. In the symbolic plan, the omnipresent motif of journey is to be interpreted as a metaphorical description of human life. This "journey" is of multi-faceted nature and takes place on various levels of the volume's organisation. It can be understood as a collective experience as well as a individual one, or even the poet's personal witnessing.

Roman Bobryk

Roman Bobryk is an Associate Professor at the Department of Polish Philology and Logopaedics Faculty of Humanities, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. He published monographs: Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje (Siedlce 2011), Martwa natura w poezji polskiej XX wieku (Siedlce 2015), Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta (Siedlce 2017) and numerous articles.

**Poetyckie sensuarium
Zbigniewa Herberta
(sformułowanie problemu
i perspektywy badawcze)**

Artykuł jest wprowadzeniem w problematykę zmysłowości w poezji Zbigniewa Herberta. Wstępnie wyróżnia się tu trzy odmiany sensualizmu. Pierwszy z nich ma charakter percepcyjny i związany jest z dekonstruowaną przez poetę idealistyczną (esencjalistyczną) opozycją istoty i zjawiska. Drugi to sensualizm afektywny, który wiąże się z rozkoszą i cierpieniem. Trzeci natomiast – sensualizm metafizyczny, prowadzi ku pojęciu modernistycznej epifanii.

ZBIGNIEW HERBERT,
POEZJA POLSKA XX WIEKU,
SENSUALIZM POETYCKI

The article is an introduction to the issues of sensuality in Zbigniew Herbert's poetry. In which we can distinguish three types of sensualism. The first one is perceptive and connected to the idealistic (essentialist) opposition of essence (idea) and phenomena, which is being deconstructed by the poet. The second one is affective sensualism, which is related to experiencing pleasure and suffering. Following one, metaphysical sensualism, leads to the notion of modernist epiphanies.

ZBIGNIEW HERBERT, POLISH
POETRY OF THE XXth CENTURY,
POETIC SENSUALISM

1

Stosuję następujące skróty tytułów zbiorów wierszy i esejów Zbigniewa Herberta: SŚ – *Struna światła*, wyd. II poprawione, Wrocław 1994; HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. II poprawione, Wrocław 1997; N – *Napis*, wyd. II, Wrocław 1996; SP – *Studium przedmiotu*, wyd. II poprawione, Wrocław 1995; PC – *Pan Cogito*, wyd. II poprawione, Wrocław 1993; ROM – *Raport z obłożonego miasta*, wyd. II (I krajowe), Wrocław 1992; R – *Rovigo*, Wrocław 1992; LM – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.

2

Pisano już trochę o inspiracjach filozofią starożytną, zazwyczaj jednak były to stoicyzm lub epikureizm. W wielu tekstach widać jednak wpływ sceptycyzmu właśnie. Można by nawet powiedzieć, że jeśli chodzi o status poznania i wiedzy, to Herbert jest w niemalym stopniu konstruktywistyczny (sceptycki).

MODERNISTYCZNY GŁÓD RZECZYWISTOŚCI

Sensualizm poezji Zbigniewa Herberta nie doczekał się dotąd zbyt wielu opracowań. Niekiedy w ogóle kwestionowany (zob. Fiut 2001), egzystował przez długi czas gdzieś na marginesach rekonstruowanego przez badaczy światopoglądu. Długo łączono go raczej z właściwym poecie zainteresowaniem sztuką (Ruszar (red.) 2006) lub uwagą, którą poświęcał przedmiotom określonym mianem konkretnych, ku czemu skłaniały liczne ich studia poetyckie, takie jak *Stołek* (SŚ), *Przedmioty* (HPG), *Drewniana kostka* (SP) czy odległe od problematyki zwykłych, codziennych rzeczy, łączące się jednak z nimi tytułem *Studium przedmiotu* (SP).¹ Jednak Herbert, będąc dzięki studiom filozoficznym jednym z najlepiej zorientowanych w problematyce teoriopoznawczej poetów drugiej połowy XX wieku, skonstruował bardzo oryginalną epistemologię afektywną (zob. Sioma 2016), w której zmysły odgrywają bardzo ważną rolę.

Zmysłowy odbiór rzeczywistości nie jest zresztą w tej poezji czymś prostym i jednolitym, ma swoje przynajmniej trzy wymiary: percepcyjny, afektywny i, powiedzmy, epifanijski czy metafizyczny. Sprawa komplikuje się o tyle, że nobilitacja zmysłowego odniesienia do świata idzie w parze z Herbertowskim sceptycyzmem, zdystansowaniem się do wszelakich form redukcjonizmu poznawczego, w tym również do jego sensualistycznej odmiany, oraz świadomością ograniczeń tej formy poznania (*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ). Pomiędzy tymi dwoma dyspozycjami: silną, określoną, jak zauważył to Michael Krüger, historycznie tęsknotą metafizyczną,² a nieufnością wobec całościowych, „esencjalizujących” światopoglądów rozpościera się również sensuarium tego poety. Trzeba zarazem przyznać, że Herbertowskiemu światoodczuciu właściwa jest jakaś intensyfikacja zmysłowego doświadczenia

rzeczywistości, jakieś „wołanie oczu” (*Stołek*, SŚ) czy żądza patrzenia, jak chyba należy przełożyć neologizm Krügera *Sehsucht*, akcentujący, zresztą również bezpośrednim zestawieniem w tytule jego krótkiego szkicu, podobieństwo tej żądzy do tęsknoty (*Sehsucht*) metafizycznej (zob. Krüger 1998: 4).³ Jeżeli w jednym ze swych wierszy Herbert mówi o kimś „syty świata” (*Zobacz*, SŚ), to w jego twórczość wpisane jest właśnie nienasycenie światem, by nawiązać do znanego tytułu powieści Witkacego, „głód rzeczywistości” (jak ujmie to sam poeta – zob. *Za nami...* 2008: 35). Tym samym należy Herbert do wielkich sensualistów polskiej poezji metafizycznej XX wieku, wraz z Bolesławem Leśmianem, Józefem Czechowiczem, Czesławem Miłoszem...

„SKRAJ PRAWDY” (SENSUALIZM PERCEPCYJNY)

Jednym z zasadniczych rysów poetyckiej epistemologii Zbigniewa Herberta jest antyidealistyczna i antyracjonalistyczna (dziś powiedzielibyśmy: anty-esencjalistyczna) nobilitacja poznania zmysłowego, w którą jednak wpisana jest świadomość jego ograniczeń. Jeżeli w racjonalistycznej filozofii od starożytności po Husserlowską fenomenologię zmysły były gorszym rodzajem poznania: mylącego, niedoskonałego, po prostu nieprawdziwego, a poznanie pewne gwarantował rozum/intelekt, to w tej poezji myślenie o świecie i przeżywanie tego świata jest niemożliwe bez zmysłów. Więcej – właśnie w imieniu prawdy zmysłów prowadził będzie Herbert polemikę z filozofią racjonalistyczną, przyjmując właściwą człowiekowi zmysłowość za punkt wyjścia do konstruowania swojego poetyckiego światopoglądu i światoodczucia. Obronie zmysłów przed „biednym rozumem” (*Stołek*, SŚ) i deprecjującą je filozofią poświęci Herbert kilka wierszy w swoich dwóch pierwszych tomach. Będą to m.in. wspomniany już *Stołek* i *Uprawa*

3 Jest to wstęp Krügera do niemieckojęzycznego wyboru utworów Herberta pt. *Das Land, nach dem ich mich sehne. Lyrik und Prosa, Auswahl und Vorwort* M. Krüger, Nachwort J. Błoński, aus dem Polnischen von G. von Birkenfeld, K. Dedecius, K. Staemler, O. J. Tauschinski, W. Tiel, Frankfurt am Main 1987. Tytuł oryginału – *Sehsucht und Sehnsucht*.

4 Większość wierszy epistemologicznych Zbigniewa Herberta opublikowana została w jego pierwszych trzech tomach – *Struna światła* (1956), *Hermesie, psie i gwieździe* (1957) oraz *Studium przedmiotu* (1961); w mniejszym zaś stopniu w *Panu Cogito* (1974).

5 Poglądy Oakeshotta referuję za: Wolska 2012.

filozofii z pierwszego zbioru pt. *Struna światła* (1956) czy *Dotyk* z kolejnego (HPG, 1957).⁴

Jeśliby jednak przyjąć za Michaeliem Oakeshottem, wyróżniającym cztery *modi* doświadczenia: Historię, Naukę, Praktykę (zob. Oakeshott 1985),⁵ a także wyodrębnioną znacznie później Poezję (Oakeshott 1999), oraz że tej ostatniej odpowiada „świat rządzący się zasadą kontemplacji” (Wolska 2012: 33), to należy podkreślić, że dla Herberta kontemplatywność nie jest przezwycięzeniem czy odrzuceniem percepcji zmysłowej lub – patrząc z innej strony – konkretności istnienia, lecz jest możliwa jako swoiste jej dopełnienie, poznawczo-emotywne „otwarcie” zmysłów – przede wszystkim wzroku – na nieoswajalną tajemnicę (ontyczną obcość) rzeczy. Sam Herbert mówi zresztą w jednym z wywiadów, że „domena rzeczy, domena przyrody wydawała m[*u*] się punktem oparcia, punktem wyjścia umożliwiającym stworzenie takiego obrazu świata, który byłby zgodny z naszym doświadczeniem” (Herbert 2008a: 24–25), gdzie indziej zaś powiada, że „sferą działalności poety” jest „rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji” (Herbert 2008b: 243).

Kategoria percepcji zmysłowej pojawia się nierzadko wraz z idealistyczną opozycją zjawiska (fenomenu) i idei (istoty rzeczy, substancji), jak na przykład w *Stołku*. Argumentem na rzecz prawdy zmysłów jest powtarzalność codziennego doświadczenia:

*jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw
przychodzisz zawsze na wołanie oczu
nieruchomością wielką tłumacząc na migi
biednemu rozumowi: jesteście prawdziwi
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy*

Egzystencjalistyczne z ducha odrzucenie idei (istoty rzeczy) skutkuje ontycznym nieufundowaniem rzeczywistości, jednakże prawda o przedmiotach i o świecie nie wyczerpuje się dzięki zmysłom, aczkolwiek to dzięki nim doznajemy rzeczywistości świata:

– *wiesz mój kochany byli szarlatani
którzy mówili: kłamie ręka kłamie
oko kiedy dotyka kształtów co są pustką –*

*to byli ludzie źli zawistni rzeczom
świat chcieli złowić na wędkę zaprzeczeń (zob. Sioma 1999).*

Radosnej afirmacji zmysłowości jednakże – dzięki której percypujemy to, co istnieje (a więc to, co w swej jednostkowości nie podporządkowuje się intelektualnym typologiom) towarzyszy świadomość niebezpieczeństw naiwnego realizmu czy, patrząc na to z innej strony – sensualistycznego redukcjonizmu:

*jeśli zaufasz pięciu zmysłom
świat zbiegnie się w laskowy orzech (Kłopoty małego stwórcy, SŚ)*

W tym sensie zmysły w poezji Herberta pozostają otwarte, nie tylko dlatego że potrzebują dopełnienia innymi formami poznawania świata, że nie są absolutyzowane, ale i dlatego, że otwierają na nieredukowalną tajemnicę i niepowtarzalność rzeczy; biorą udział w „obronie różnorodności świata przed unifikacją” (*Za nami...* 2008: 39).

Stąd z jednej strony krytyka filozofii racjonalnej, niezbyt wiele uwagi poświęcającej zmysłom, z drugiej dystans do nauki, której poznawczej i praktycznej wartości Herbert nie kwestionuje, jednakże

ten modus ludzkiego doświadczenia (Oakeshott) nie jest przedmiotem zainteresowania poety:

*Próba nawiązania przez artystę dialogu z nauką daje najczęściej, jeśli nie zawsze, efekty opłakane, po prostu dlatego, że obraz świata fizyków jest nieprzetłumaczalny na język sztuki. Od awangardy, od futurystów jesteśmy bogatsi o jeszcze jedno rozczarowanie: runął mit, który w postępie wiedzy upatrywał gwarancję rozwiązania problemów i niepoko-
jów ludzkości. Raj pozytywistów okazał się pusty. (Herbert 2008b: 243)*

Pamiętać jednak należy, że mamy do czynienia z poetą metafizycznym, adorującym rzeczywistość, nie zaś wyjaśniającym ją i opisującym; poeta „niewyczerpanej wspaniałości świata” (Herbert 2000: 90). Jeżeli poświęcam tu nieco więcej miejsca problematyce nauki w poezji Herberta, to dlatego, że bywa ona podejmowana także w związku z percepcją zmysłową, z oderwaniem się od bezpośredniego świadectwa zmysłów

*my z białą laską astronautów
niezgrabnie potrącamy gwiazdy
nic nie widzimy nie słyszymy
bijemy pięścią w ciemny eter
na wszystkich falach jest skomlenie (Naprzód pies, SP)*

Cytowany wcześniej fragment o zaufaniu pięciu zmysłom (*Kłopoty małego stwórcy*), z powodu którego świat zbiega się w laskowy orzech, kończy się jak następuje:

jeśli powierzysz rwącym myślom
na wielkich szczudłach teleskopów
zajdziesz daleko w pewną ciemność

6
Pan Cogito a wy-
obraźnia (ROM).

Kategoria pewnej ciemność współbrzmi z niepewną jasnością (ze znacznie późniejszego wiersza)⁶, której wierny pragnie pozostać bohater poetyckiego cyklu pt. *Pan Cogito*. Ta ostatnia – niepewna jasność – ma raczej znaczenie moralno-metafizyczne, termin ten jednak znakomicie pasuje do Herbertowskiej epistemologii. Herbertowska krytyczna wierność zmysłom – od samego początku twórczości – sprawia jednak, że ta metafora ma swój wymiar poznawczy.

to właśnie chyba twoim losem
być tworem bez gotowych kształtów
który poznaje – zapomina

nie marzyć ci o takiej chwili
gdy głowa będzie stałą gwiazdą
nie ręką lecz promieni pękiem
pozdrowisz ziemię już wygasłą

Cytowany wyżej wiersz, o wyraźnym rysie konstruktywistycznym (sceptyckim), tematyzuje właśnie poszukiwanie pewności, epistemiczne osvajanie rzeczywistości, która raz po raz wymyka się ludzkiemu pojmowaniu („gdy noc pustoszy świat na nowo”). Herbert tworzy tu swoistą, poetycką psychologię wiedzy: poznanie (ogólne) jest konstrukcją, lękową kreacją umysłu, odwracającego się od grozy świata. Stąd świadomość ograniczoności poznania zmysłowego (*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ; Ścieżka, N) i jednoczesny postulat wierności zmysłom.

Tę dwoistość najlepiej oddaje to zakończenie wzorowanego na fragmencie poematu Lukrecjusza *O naturze rzeczy* hymnu do jednego ze zmysłów: „na skraju prawdy rośnie dotyk” (*Dotyk*, HPG – zob. Sioma 2006: 99–101). Percepcja zmysłowa jest więc w poezji Herberta i punktem wyjścia poznania świata, i gwarantem jego prawdziwości/realności.

„WYPOWIEDZIEĆ MIŁOŚĆ” (SENSUALIZM AFEKTYWNY)

W cytowanym ledwie co wierszu *Dotyk* o tytułowym zmyśle powiada się: „ty jeden umiesz wypowiedzieć miłość”. Cytat ten, ale i cały wiersz, pokazuje niejednoznaczność pojęcia sensualności i jego związek ze sferą afektów i uczuć. Co ciekawe, wiersz *Dotyk* rozpoczyna się „epistemologicznie”, słowami: „podwójna pięciu zmysłów prawda”, i początkowo można odnieść wrażenie, że mowa jest o ograniczonych możliwościach poznania zmysłowego i jego niedoskonałości. Bardzo szybko okazuje się jednak, że ta dwoistość dotyczy również dwóch przeciwstawnych doznań: rozkoszy i cierpienia, z którym łączy się percepcja zmysłowa. Ten hymn na cześć jednego ze zmysłów jest wyrazem zarówno poszukiwania pewności poznawczej i ograniczeń poznawczych człowieka, jak i świadomości afektywnego wymiaru percepcji zmysłowej. Oto zakończenie wiersza:

*wtedy przychodzi pewny dotyk
rzeczom przywraca nieruchomość
nad kłamstwo uszu oczu zamęt
dziesięciu palców rośnie tama
nieufność twarda i niewierna
układa palce w ranie świata
i od pozoru rzecz oddziela*

o najprawdziwszy ty jedynie
 potrafisz wypowiedzieć miłość
 ty jeden możesz mnie pocieszyć
 bośmy oboje głusi ślepi
 – na skraju prawdy rośnie dotyk

Ten wymiar poznania – bolesne doświadczenie (poznanie jako doznanie, zaznanie) – sygnalizowany we wcześniejszym i przywoływanym już tutaj utworze *Kłopoty małego stwórcy*, w którego początkowych partiach percepcja zmysłowa łączy się z bólem – jest tyleż poznawaniem, co doznawaniem świata:

Szczenię pustych obszarów
 nie gotowego świata
 ścieram ręce do krwi
 pracując nad początkiem

ziemię niepewną jak dmuchawiec
 pielgrzymią stopą ugniatałem

podwójnym oczu uderzeniem
 utwierdziłem niebo
 i z szaleńczą fantazją
 nadałem mu kolor niebieski

krzyknąłem kiedy obraz skały
 potwierdził najprawdziwszy dotyk
 i nie zapomnę chwili kiedy
 rozdarłem skórę o krzak głogu

Herbertowska epistemologia ma wyraźnie charakter doświadczalny, co siłą rzeczy łączy się z budowaniem poetyckiego sensuarium. Myśl, która odrywa się od zmysłów, ale również od emocji, staje się podejrzana. W jednym z wywiadów poeta opowiada, jak w trakcie studiów filozoficznych kazano studentom obserwować dzieci w przedszkolu „i na wielkich arkuszach notować, w jakich to zachowaniach dochodzi do głosu ich wola, rozum i uczucie. Szybko doszedłem do wniosku, że nie można tych trzech sfer duszy oddzielić, odseparować od siebie. To też dotyczy ludzi dorosłych”. Postępując wbrew spostrzeżeniu poety i dokonując koniecznej w tej chwili redukcji, tzn. pomijając problem woli, zwróćmy uwagę, że związek myśli i emocji wyraził Herbert w kategorii „myślenia żarliwego” (Herbert 2008c: 22). Wydaje się, że coś podobnego można powiedzieć o poetyckim sensuarium Herberta.

Poetycka antropologia Herberta wpisuje się w swoisty powrót do zmysłów, a szerzej: do doświadczenia codziennego, który dokonuje się na większą skalę przynajmniej od dwudziestolecia międzywojennego, choć jego początków szukać można w zmianie pozycji społecznej mieszczaństwa i XIX-wiecznym realizmie. Poeta, stroniąc od sensualistycznych redukcjonizmów, wyraźnie stara się, aby relacją ze sferą przedmiotów (percypowaną zmysłowo), ze światem, nie było posiadanie, władanie, czynienie ich sobie poddany. Jeżeli sensualizm Herberta jest afektywny, związany ze specyficznym, afektywnym *cogito*, które zostało spersonifikowane w postaci wspomnianego wcześniej Pana Cogito, to sferę afektów określają przede wszystkim takie emocje i stany, jak czułość, współczucie i miłość, także w jej intymnym wymiarze. Jednym z najlepszych przykładów ekstatycznego, radosnego dotykania rzeczy jest wspomniany już wiersz *Stółek*, będący również polemiką z filozofią idealistyczną, odmawiającą zmysłom zasadności poznawczej:

*W końcu nie można ukryć tej miłości
 mały czworonóg na dębowych nogach
 o skórze szorstkiej i chłodnej nad podziw
 przedmiot codzienny bez oczu lecz z twarzą
 na której zmarszczki słońców są dojrzałe znaczą
 szary osiołek najcierpliwszy z osłów
 sierść mu wypadła od zbyt długich postów
 i tylko kępkę szczeciny drewnianej
 czuję pod ręką gdy go gładzę rano*

7
 Mam na myśli miłość
 jako „sposób zaangażowania człowieka wobec bytu” (zob. Czerwiński 1973: 5).

Ta nieco dziwna apostrofa, w której człowiek zwraca się do przedmiotu jak dziecko do zabawki, jest tyleż stwierdzeniem, że wreszcie jawną staje się bliska, nierozdzielna więź („miłość”) człowieka i rzeczy, co zapisem zmysłowego obcowania z nimi, przede wszystkim przy pomocy „pewnego dotyku”. Jest to zarazem jeden z tych tekstów w których wrażeniowość, przez codzienną powtarzalność, przekształca się w epifanią wręcz pewność istnienia rzeczy poza świadomością – nie jako doskonałej idei, ale jako czegoś obcego i oswajalnego. Tym właśnie tłumaczy się zastosowanie tropów ożywiających, które służą ekspresji „niehumanistycznego”, „rzeczowego” wymiaru rzeczy: ich ontycznej obcości, ale też wyrażeniu emocjonalnego związku człowieka z nimi. Doświadczenie zmysłowe nie jest tu intelektualizowane, łączy się z łagodną, jasną derealizacją, która towarzyszy miłosnej ekstazie. Świadomość „uwalnia” przedmiot, nie włada nim, ani w sensie poznawczym, ani praktycznym; kocha go, to znaczy adoruje jego inność/obcość jako inność właśnie (nie redukuje go do swojskości, nie czyni go sobie poddanym, ani poznawczo, ani praktycznie)⁷. Nie sposób zrekonstruować tu złożonej epistemologii Herberta, powtórzmy więc, że afektywny wymiar postulowany jest także w przypadku myślenia.

Afektywność Herberta jest jednak dopiero do zbadania, i to nie tyle na płaszczyźnie deklaracji, ale analizy ematywnej składowej poetyckich obrazów i całych wierszy, czytanych do tej pory „semantycznie” (co poeta chciał powiedzieć?). W tym miejscu zwróćmy jednak uwagę na jeszcze jedną rzecz. Zmysłowość w poezji Herberta wiąże się także ze sferą intymną, seksualną, z miłosnym obcowaniem dwojga ludzi. Herbert, traktowany jako poeta cierpienia, współczucia, jest jednak również poetą rozkoszy, nie tylko estetycznej, ale i erotycznej, jedynym być może, który stawia kwestię jej podmiotowego wymiaru. Upodmiotowienie rozkoszy jest zarazem formą otwarcia na drugiego człowieka, doświadczenia jego podmiotowości, duchowego spotkania. Już to pozwala powiedzieć, że i zmysły, i emocje mają również swój aspekt metafizyczny.

„DRUGA STRONA OCZU” (SENSUALIZM METAFIZYCZNY)

Obok opisanych wyżej odmian czy aspektów sensualizmu, obecne są w poezji Herberta zapisy doznań zmysłowych, które nie dadzą się wyjaśnić ani percepcyjnie, ani afektywnie, swoiste wizje, epifanijne „derealizacje”, zazwyczaj odwołujące się do języka religii. Oto opis Kreta, o poranku, wyłaniającej się z mroku i mgły, który możemy przeczytać w tytułowym szkicu zbioru *Labirynt nad morzem*:

Chcę zobaczyć, jak Kreta wyłania się z morza.

Wysoko, nad horyzontem zamglonym i słabo widocznym, coś niewyraźnego, zmącenie błękitu, skaza szarego koloru, która nabiera kształtu, i widzę teraz wyraźnie, jak wierzchołek góry zawieszony jest na wysokościach niby w krajobrazach japońskich. Jest niewypowiedzianie piękny – ów kawałek odległej skały unoszącej się w powietrzu za sprawą mgły. Patrzę

*dalej, jak góra rozrasta się, schodzi wolno, majestatycznie po stopniach,
 aż przed oczami osiada na morzu łańcuch górski, wypełniając horyzont.
 I jest wyspa.*

Tak się zaczęła dla mnie Kreta, od nieba, jak bóstwo (LM 8).

Takich wizyjnych przedstawień, zazwyczaj składających się na studium zachwytu, nierzadko posługujących się elementami języka religii, jest w poezji Herberta znacznie więcej. Weźmy inne, z zakończenia wiersza pod znamienym tytułem *Pan Cogito opisuje różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody (PC)*, syntetycznie ujmujące „niezmordowaną [...] orację światów”:

*i dalej toczą się pioruny kwiatów oratio traw oratio chmur
 mamroczą chóry drzew spokojnie płonie skała
 ocean gasi zachód dzień połyka noc i na przełęczy wiatrów
 nowe wstaje światło*

a ranna mgła podnosi tarczę wyspy

Wizyjność tego fragmentu budowana jest przy pomocy kilku zabiegów: osłabienia składniowości, przede wszystkim w wersie pierwszym (tu Herbert jest uczniem Józefa Czechowicza), metaforyczności, ale też symbolicznym wymiarem przedstawienia niepojętości nieopisywalnych (o tym mówią wcześniejsze partie tekstu) zjawisk przyrody. Końcowy obraz wyłaniania się wyspy z mgły o świcie sprawia wrażenie personifikacji, w której unosząca się mgła jest żołnierzem, a wyspa tarczą. Jednakże te zmagania mają swój symboliczny wymiar i toczą się także na płaszczyźnie metafizycznej, którą symbolizuje gaszenie pożaru zachodu słońca przez ocean („zanurzanie” się słońca

8

J. Przyboś, *Notre-dame*
(Przyboś 1989: 92).

w wodzie), połykanie dnia przez noc i narodziny nowego światła. Uwznioślające odrealnienie obrazu rozpoczyna się od pierwszego wersu tego fragmentu, symboliczny wymiar staje się oczywisty dopiero od trzeciego. W tym sensie „ranna” ze względu na porę doby mgła (poranna) „słania się” jak zraniona, a podnosząc się, sprawia wrażenie, jakby to unosiła się (wynurzała?) tarcza wyspy. Najlepiej ten rodzaj „derealizacji”, odczucia cudownej nierealności tego, co widoczne, oddają słowa z innego studium zachwytu, mianowicie z Przysięgi (R):

*jak zjawisko w lustrze
na zaślubinach tego co jest
i tego co zaledwie przeczute*

Epifanijne wizje w poezji Herberta jakby właśnie łączyły to, co jest, i to, co zaledwie przeczute, czy też mówiąc inaczej, jakby sytuowały się w swej nierealności „po drugiej stronie oczu” (Zobacz). Najwyraźniej związek tej nowej sakralności ze zdemitologizowaną tradycją, z językiem religii, widać może w obrazie Kanionu Kolorado, „który jest jak sto tysięcy katedr zwróconych głową w dół”, z wiersza pod znamienym tytułem *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (ROM). (Jest to zresztą aluzja do innego epifanijnego obrazu poezji polskiej: „Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę!”)⁸

Jak wiadomo, pojęcie epifanii w jej modernistycznym rozumieniu wprowadza do literaturoznawstwa Ryszard Nycz w pracy *Literatura jako trop rzeczywistości*. Nyczowkie rozumienie tej kategorii odnosi się głównego, obiektywistycznego nurtu literatury polskiej. Badacz ten stwierdza zarazem:

zachowuję znaczenie epifanii jako kategorii specyficznej dla literatury nowoczesnej, ale rezygnuję z możliwości teologicznego jej rozumienia, jak też z potraktowania jej jako narzędzia analizy literatury religijnej. Nie dlatego, iżbym nie dostrzegał owocności takich zastosowań (przeciwnie). Ograniczenie się do wymiaru „ateologicznego”, „pre-” czy „parareligijnego” pozwala jednak zidentyfikować ważne cechy poetologiczno-estetyczne oraz odnaleźć powinowactwa strukturalne z poziomu podstawowego, mogące stać się medium rozmaitych, ale nie nienaruszających żadnych konkretnych zaangażowań czy przesłań religijno-światopoglądowych (choć pochodnie sygnalizujące specyficznie nowoczesny typ literackiego dyskursu religijnego; zakładającego radykalną niewspółmierność „ludzkiej” i „pozaludzkiej” strony rzeczywistości i stąd odpowiadającego postawie przyjmowanej wobec tego, co „niepojęte”, „niewyraźalne”, „inne” (Nycz 2001: 7).

Tę modernistyczną postać sztuki mimetycznej cechuje swoista „epifaniczna struktura ontologiczno-poznawcza”: dzieło jest nie tyle zapisem, co miejscem epifanicznego doświadczenia; tekst staje się „miejscem »epifanogennym«, bo „istotnie kształtującym cechy przedmiotu” (Nycz 2001: 9). Ponadto teks czy dzieło staje się tropem rzeczywistości, tak w znaczeniu tropu-śladu, co tropu w sensie retorycznym.

Wydaje się – choć naturalnie nie trzeba się z tym zgadzać – że wpisana w twórczość Herberta koncepcja języka i świata jest bardziej tradycyjna, wprawdzie z jednej strony dość mocno zdystansowana do wyraźnego epistemicznego rozróżnienia podmiotu i przedmiotu poznania, z drugiej, związana z wyjątkowymi, niecodziennymi stanami umysłu i ciała, pozwalającymi doświadczać „poza-”, czy „nie-ludzkiego” niezależnie od językowej mediatyzacji tych doświadczeń. Warto jednak na zakończenie podkreślić dwie rzeczy. Faktycznie – Herbert jakby

9 Dla przykładu, Józef Czechowicz wydaje się o wiele bardziej odrealniony, wizyjno-słuchowy (muzyczny), co może wynika także z mniejszej rangi dotyku w jego poezji; Czesław Miłosz jest, podobnie jak Herbert, przede wszystkim wzrokowy, mniej jednak wizyjny; bardziej za to smakowy niż dotykowy. W porównaniu z tymi poetami Tadeusz Różewicz wydaje się depresyjnie asensoryczny, znacznie mniejszą rolę zdają się zmysły odgrywać u konceptualnej Wisławy Szymborskiej; największą trudność zaś sprawia Miron Białoszewski – jakby jego liczne teksty zatrzymały się na poziomie przedpojęciowych, zarazem tajemniczych wrażeń (jest to oczywiście zestawienie poczynione bez stosownych, nawet wstępnych badań).

próbował dotrzeć lub zapisać „ateologiczne” (pozareligijne), „pre-„ lub „parareligijne” doświadczenia, nie odmawiając im powtarzalności, ale zachowując ich wyjątkowy, niepodlegający dyskursywnemu uogólnieniu charakter. W tym sensie trop – metafora, obraz, metrum – służy zbliżeniu, wyrażeniu (odczucia) tej wyjątkowości, paradoksalnemu nazywaniu nienazywalnego, wyrażaniu niewyraźnego. By nie wnikać zbyt szczegółowo w problematykę językowego zapośredniczenia doświadczenia, zacytujmy słowa, które świadczą zarówno o jego świadomości, jak i o pewnym dystansie do absolutyzowania tego zapośredniczenia, sytuując się zarazem wobec kwestii „niehumanicznego”: „Moją intencją jest uszanowanie w człowieku cząstki irracjonalnej – potrzeby poezji i potrzeby tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem, a dla czego my, ich następcy, szukamy nowego imienia” (*Jeśli masz...* 2008: 46).

W poezję Herberta wpisana jest głęboka, dojmująca świadomość demitologizacji świadomości zbiorowej, ostatni cytat również zresztą o tym świadczy. Poszukiwanie nowych sposobów doświadczenia i wyrażania *sacrum*/Reczywistości wynika właśnie z tej świadomości, idzie w parze jednakże z dystansem do religii i tradycyjnie rozumianej metafizyki w ogóle. Dość liczne epifanie nie odrywają się więc w poezji Herberta od percepcji zmysłowej, przede wszystkim wzrokowej, są jedynie pewnym jej szczególnym rodzajem. Do zbadania pozostaje szereg kwestii, na przykład afektywno-percepcyjny wymiar tych wizji (zachwyty, uniesień, osłupień, przerażeń), Herbertowskie rozumienie kontemplacji-dialogu, ale i specyficzna, zdystansowana liryczność Herberta w ogóle. Przed badaczami także rekonstrukcja sensuarium tego poety, jednego z ważnych kryteriów do porównania go z innymi sensualistycznymi metafizykami poezji polskiej XX wieku.⁹ ♡

Bibliografia

- CZERWIŃSKI, MARCIN, 1973: Wstęp. W: Fromm Erich: *O sztuce miłości*. Tłum. A. Bogdański, Warszawa. 5–10.
- FIUT, ALEKSANDER, 2001: Poeta eseistą. W: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Winiewski. Kraków: Universitas. 123–148
- Herbert nieznanym...* 2008: *Herbert nieznanym. Rozmowy*. Oprac. H. Citko. Warszawa: Zeszyty Literackie.
- HERBERT, ZBIGNIEW, 2000: Duszycka. W: HERBERT, ZBIGNIEW, *Labirynt nad morzem*, Warszawa: Zeszyty Literackie. 83–91.
- HERBERT, ZBIGNIEW, 2008a: *Rozmowa o pisaniu wierszy [z samym sobą rozmawia Zbigniew Herbert]*. W: *Herbert nieznanym...* 2008: 19–26.
- HERBERT, ZBIGNIEW, 2008b: *Poeta wobec współczesności*. W: *Herbert nieznanym...* 2008: 241–244.
- HERBERT, ZBIGNIEW, 2008c: O Ameryce. Rozmawia (ze sobą) Zbigniew Herbert. W: *Herbert nieznanym...* 2008: 8–18.
- Jeśli masz...* 2008: *Jeśli masz dwie drogi*. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulanka. W: *Herbert 2008*: 42–49.
- KRÜGER, MICHAEL, 1998: Ostatni Europejczyk. Tłum. R. Sioma. W: *Przegląd Artystyczno-Literacki 1998/9*.
- NYCZ, RYSZARD, 2001: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Universitas.
- OAKESHOTT, MICHAEL, 1985 [1933]: *Experience and its Modes*. Cambridge.
- OAKESHOTT, MICHAEL, 1999: *Poezja i jej głos w rozmowie ludzkości*. Tłum. Ł. Sommer. W: OAKESHOTT, MICHAEL: „*Wieża Babel*” i inne eseje. Warszawa: Fundacja Aletheia. 241–296.

- PRZYBOŚ, JULIAN, 1989: *Sytuacje liryczne*. Oprac. Edward Balcerzan, Anna Legeżyńska. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- RUSZAR, JÓZEF (Red.), 2006: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. T. 1–2. Lublin: Gaudium.
- SIOMA, RADOSŁAW, 1999: Uwagi o przedmiotach konkretnych w twórczości Zbigniewa Herberta. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Seweryna Wysłouch, Bogusława Kaniewska (red.). Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka. 149–164.
- SIOMA, RADOSŁAW, 2006: Epikurejskie źródła sensualizmu poezji Zbigniewa Herberta. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. II: Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005) pod redakcją Józefa Marii Ruszara. Lublin: Gaudium. 80–105.
- SIOMA, RADOSŁAW, 2016: „Zmysł udziału”. O kilku wierszach nie tylko Zbigniewa Herberta. W: *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*. Ruszar Józef (red.). Kraków: JMR Transatlantyk. 263–284.
- WOLSKA, DOROTA, 2012: *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków: Universitas.
- Za nami...* 2008: *Za nami przepaść historii [ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Zbigniew Taranienko]*. W: *W: Herbert nieznanym...* 2008: 32–41.

Summary

Zbigniew Herbert dedicated many poems to epistemological issues, including sensory perception. Accordingly, this poet belongs to a group of prominent Polish metaphysical sensualists, like Bolesław Leśmian, Józef Czechowicz and Czesław Miłosz. At the same time, in his work the problem of sensory perception is not unambiguous and simple, because three sensualist variants of this poetry can be distinguished. The first, perceptual sensualism, is connected with overcoming by the poet the idealist (essentialist) opposition of the essence (idea) and phenomena. Herbert, aware of the limitations of the senses, takes a sensual common experience as the starting point of his epistemology. The second variant of sensualism, is affective sensualism in which pleasure and suffering are combine. Herbert, seen so far as a poet of compassion, defends the beauty (delight, aesthetic pleasure). He is also a poet of love, whose essential feature is the affirmation of otherness of an object, other human, an animal, a world. From this feature of Herbert's poetry comes the question of the subjectivity of an erotic pleasure. And finally, the third variant of sensualism — metaphysical, which leads to modernist epiphany. In this poetry, the category of experience includes also metaphysical experience, which is connected with sensory perception.

Radosław Sioma

Radosław Sioma — a literary scholar and an assistant professor at the Institute of Polish Literature at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. His field of study is a Polish literature from the end of the 19th century to the modernity (eg Zbigniew Herbert, Jerzy Szaniawski, Leopold Buczkowski).

An author of a book Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego, Torn 2009 (An innocence and an experience. On comedy writing of Jerzy Szaniawski). Currently working on a book about love in Herbert's poetry.

██████████

Wciąż o Ikarach
głoszą¹ – dwugłos
o podniebnym wypadku

██████████

Artykuł prezentuje dwa głosy – re-interpretacje mitu o Ikarze. Wiersz Pasierba nawiązuje bezpośrednio do mitu, wiersz Wencła do obrazu Breughla, ale oba głosy spotykają się w przeświadczeniu, że ludzką kondycję przecina „niezagojona rana” niezaspokojonego pragnienia.

IKAR, JAN STANISŁAW PASIERB,
WOJCIECH WENCEL, POLSKA
POEZJA WSPÓŁCZESNA

The article presents two voices – a reinterpretation of the myth of Icarus. Pasierb’s poem directly refers to the myth, Wencel’s poem to Breughel’s picture, but both voices come together in the belief that the human condition crosses “non-healing wound” of unsatisfied desire.

ICARUS, JAN STANISŁAW PASIERB,
WOJCIECH WENCEL, POLISH
CONTEMPORARY POETRY

1
Bryll (1966: 47); interpretację tego wiersza przedstawia m.in. Binkowska (1999: 98–109).

1. PIERWSZY GŁOS – JAN STANISŁAW PASIERB

| *Sklonić mity, by wyjaśniały życie (Calasso 1995: 9)*

W mitologii greckiej istnieje niemały wątek związany z kobietami i bykami, czy uwodzeniem kobiet przez bogów w postaci byka: „Io, Telefassa, Europa, Argiope, Pasifae, Ariadna, Fedra” (Calasso 1995: 19). Przygody te zawsze wiążą się z transgresją – tego, co boskie w stronę ludzi i tego, co ludzkie w stronę zwierząt. Przekroczenie granicy, opuszczenie danej formy nigdy nie jest bezpieczne, obronną ręką z tej przygody mogą ujść wyłącznie bogowie, ludzie i zwierzęta zawsze padają ich ofiarą. Co prawda „Przemiany” Owidiusza mówią o niezbywalnym prawie i powinności przekraczania własnych granic. To prawo metamorfozy jest tym, co inicjuje czas i historię. Bogowie jako istoty wieczne nie potrzebują ani czasu, ani historii. Jednak ani czas, ani historia nie uczyniły ludzi szczęśliwszymi, oddaliły ich od wieczności i nieskończoności właściwej bogom. Ludzie zyskali jedynie poczucie nieprzynależności do samych siebie, skazani na odczuwanie wewnętrznego niepokoju i przymusu opuszczania tego, co zastane. Żaden z greckich herosów, żaden bohater nie zbudował siebie, pozostając w jednym miejscu, unikając „przebieranek”, udawania bycia kimś innym. Przekraczanie – choć jest konieczne – jest też przekleństwem, wiąże się z „grzechem”, złamaniem tabu i pociąga za sobą karę, ściąga nieszczęście. Taki wzór na nie-mieszczących-się-w-sobie-samych pozostawiły nam mity; mity, które uformowały naszą wyobraźnię i wciąż ją formują.

Ikar, choć nie wiąże się bezpośrednio z rodem powiązanych z bykami, wkroczył jednak w tę nie-swoją historię i poniósł tego konsekwencję. Jak? Pasifae uległa pożądaniu nieprzystającemu ani kobiecie, ani żonie. Dedal przyczynił się do zaspokojenia żądzy królowej,

skonstruowawszy krowę, w której skryła się Pasifae. Dlaczego Minos przyłożył rękę do zrealizowania chorej żądzы żony? Otóż i on miał swoją przygodę z bykiem, i on przekroczył tabu, złamał przysięgę i naruszył prawo. Szkoda mu się zrobiło byka obiecane go w darze Posejdonowi (Kubiak 2013: 430–431), a to do tego właśnie byka niewytłumaczalną (w ludzki sposób) żądzą zapłonęła Pasifae. A Dedal? Dlaczego on nie przerwał tego ciągu zdarzeń, mających zaspokoić „najbrzydliwszą namiętność”? Bo Dedal sam przekroczył prawo ludzi i bogów wtedy, kiedy z zazdrości o talent zabił swojego siostrzeńca (tamże). Każda z postaci reprezentuje osobowość transgresywną, każda przekracza zastane normy, łamie prawo. Owocem tego splotu wydarzeń staje się Minotaur – potwór z łbem byka i ludzkim ciałem, postać, w której najwyraźniej uwidacznia się przekraczanie granic – ani zwierzę, ani człowiek. Ktoś przyłapany „w przemianie”, ktoś, kogo jednocześnie jest „za mało i za dużo”, postać, w której ustały się grzechy przodków, zatrzymały jak widzialny znak skutku odmowy podporządkowania się Ananke, bogini konieczności i prawu, które jest zbyt słabe, by obronić siebie przed łamaniem. Minotaur nie jest ostatnim elementem tego łańcucha przemian, które nieodwracalnie ustanowią nieprzekraczalne granice między bogami, ludźmi i zwierzętami, a które i tak będą zawsze przekraczane, bo musi trwać czas i historia. Minos, Pasifae, Dedal i Minotaur. Dołączy do nich Tezeusz i Ariadna. Dołączy Ikar. I historia przyspieszy. Tezeusz to kolejny z herosów, syn dwóch ojców, śmiertelnika Ajgeusa i boskiego Posejdona (Kubiak 2013: 473). Bohater, który wrogów pokonuje ich własną bronią, zadając śmierć taką, jaką oni innymi zadawali. Gdy dotarł do Aten, zmierzył się z szalejącym tam bykiem – tym samym, który spłodził Minotaura. Tezeusz obalił go i złożył w darze Apollinowi (Kubiak 2013: 475). A potem zgłosił się do „orszaku” ofiar, które mają być złożone Minotaurowi na pożarcie.

Pokonał ojca, idzie po syna. W drodze przeszedł rytuał inicjacji, dokonał uświęconej tradycją transgresji, wpłynął do pałacu Posejdonu jako młodzieniec, wypłynął na powierzchnię jako mężczyzna (Kubiak 2013: 478). Kolejne przejście, które choć wpisane w porządek rytuałów inicjacyjnych, nie ocali nikogo z bohaterów przed karą za to, że zawsze chcą czegoś innego, niż akurat mają. Wróćmy jednak do Dedala i Ikara. Dedal – morderca, uciekinier – znalazł schronienie na dworze Minosa. Buduje labirynt dla Minotaura, labirynt, którego kręte ścieżki mają odzwierciedlać taneczne ruchy świętych orszaków, rytuały tańca. Zamiast trwać wiernie przy władcy, którego gościnność ocaliła jego głowę, spiskuje z Ariadne, podpowiada, jak ocalić Tezeusza. Gdy pasierb Minosa zostaje zabity, a córka ucieka, gniew Minosa skupia się na Dedalu. Wściekły zamyka swego architekta wraz z synem Ikarą w labiryncie. To tam Dedal konstruuje skrzydła, na których wzniosą się w niebo po upragnioną wolność. Nie wiemy, czy Ikar czynnie pomaga ojcu. Raczej nie, skoro przed wzbiciem w niebo Dedal przekazuje synowi wskazówki. Formułuje to, co wejdzie do filozofii moralności jako „złoty środek” – zachowaj umiar, nie wolno wznieść się ani zbyt wysoko, ani lecieć zbyt nisko. Innymi słowy, można odczytać to też tak – nie możesz być ani bogiem, ani zwierzęciem, twoją miarą jest człowieczeństwo, wieczne „między”. Najważniejsza jest równowaga, czyli dystans – przeciwieństwo transgresji. Ale Ikar to dziecko wychowane na dworze Minosa, gdzie nikt nie zachowuje równowagi, żadnej. Ikar fatalnym przeznaczeniem potwierdzi los ojca i los pracodawcy, i jego żony. Dlaczegoż miałby zachować się inaczej niż wszyscy? Być może Dedal marzył, że synowi uda się to, co nie udało się jemu, być może ta droga miała być jednocześnie jedyną i najważniejszą szkołą dla Ikara. Ani los bogów, ani los bestii nie jest pisany człowiekowi. Miałby ten lot nauczyć spadkobiercę dystansu?

Ikar

*to się nie mogło udać
skrzydlaty miał być Hermes
i są do dziś anioły*

Ikar

*pomiędzy płomieniem a wodą
labiryntem i wolnością
która bywa poślubiona śmierci*

*rozkrzyżowany w powietrzu
Ikar nagle doświadcza
jak niebezpieczne dla ludzi
są żywioły
jak trudną tajemnicą
dystans*

Ikar

*nieosiągalne życie
nasze
wniebowstąpienia
nasze
roztrzaskania. (Pasierb 2002: 449)*

Wiersz księdza Jana Stanisława Pasierba nawiązuje do tej niezdanej lekcji. Mówi jeszcze więcej: „to się nie mogło udać”. Los ojca przechodzi na syna (i córki), błędy ojca powtarza potomek. Czy ze źle skonstruowanej lekcji, można wyciągnąć poprawne wnioski? Nie tym razem. Dedal

2
To słowa Apolla do
Diomedesa zapisane w
„Iliadzie”.

3
„...łudzono się, iż dole-
ciał” (Kubiak 201: 483).

chce nauczyć powściągliwości, posługując się niepowściągliwością, chce nauczyć trwania na granicy, przekraczając ją: „tylko Hermes i anioły” to mogą, bogowie i duchy. Dodałabym - i „zwierzęta”, a człowiek winien starannie omijać to, co nieprzynależne jemu, to, co należy do świata bogów lub zwierząt, bo człowiek jest kimś innym i nie może żyć losem, który nie należy do niego.

*Cofnij się, i nie próbuj
Równać się z bogami, bo nie są do siebie podobne
Te rody: bóstw nieśmiertelnych i ludzi chodzących po ziemi.
(Kubiak 2013: 673)²*

Tezeuszowi, który zszedł w oceaniczne głębiny, udało się dotrzeć do tronu Posejdona, wrócić mężczyzną. Ikarowi nie udało się ta sztuczka z wzlotem niebo. Spadł do morza. Ponieważ są dwie wersje jego końca - zginął/ocalał,³ możemy marzyć, że zanurzenie w wodzie, symbolu życia, dało mu kolejną szansę. A skoro milczą o nim dalsze przekazy, to możemy wierzyć, że tym razem z tej szansy skorzystał i umarł po prostu człowiekiem.

W przywołanym wierszu Ikar staje się symbolem skutków przekroczeń nieprzeznaczonych człowiekowi. Ostatnia strofa ma charakter inwokacyjno-litanijny: „Ikar/ nieosiągalne życie /nasze/ wniebowstąpienia/ nasze / roztrzaskania” - może być traktowana jak nauka zawarta w modlitwach monotonnie przypominających tę samą prawdę, prośbę, chwałę... Skrzydła, na których wzbijemy się w niebo - nie są dla nas, bo są wbrew naturze; wniebowstąpienie nie jest dla nas - było dla Jezusa. Jednocześnie, idąc tropem Ewangelii - możemy uznać, że to, co nie dla nas, jest jednocześnie „nasze” - i chwała wniebowstąpienia, i klęska „roztrzaskania”. Dystans jest tajemnicą, która objawia się przy

końcu życia, jako niemożliwość. Bo choć dystans mógłby stanowić gwarancję „zdrowego” przejścia między Scyllą i Charybdą, między uzurpacją prawa do tego, co boskie a bezgranicznym zatraceniem się w tym, co zwierzęce, to wydaje się, że naszym losem jest właśnie brak dystansu. Jeśli mity nas pouczają, to o tym, że herosi póki życia – nie zastygają na granicy, nie wahają się podjąć przejścia w żadną ze stron, że kondycja nasza to wieczna zdrada nas samych, zwierząt i bogów. I nie pomogą tu lamenty ani ostrzeżenia. Żyjemy między skrajnościami, które traktujemy nie jako ostrzeżenia, ale jako wyzwania, choćby odpowiedzią na nie miała być śmierć: „pomiędzy płomieniem a wodą / labiryntem i wolnością / która bywa poślubiona śmierci”. Nasza tożsamość rodzi się w przejściu, dystans pozostaje (niespełniana) tajemnicą naszego życia. To Ikar i jego los jest nasz, jest naszym przeznaczeniem.

Wiersz Pasierba nawiązuje bezpośrednio do mitu, poszerzając jego znaczenia o te, które podaje nam Ewangelia.⁴ Opowieść o kondycji człowieka i bogów zapoczątkowana przez mity trwa też w innych przekazach, innych opowieściach, innych religiach. „Rozkrzyżowany w powietrzu / Ikar” nakłada się na obraz innego „rozkrzyżowanego”, podlegającego temu samemu wezwaniu transgresji i przemiany: Jezus – Bóg-człowiek, z tego i tamtego królestwa, tego i nie tego świata. Mogłoby się wydawać, że transgresja umożliwia doznanie bezpośredniości, że przekroczenie zbliża mnie do innego (boskiego, zwierzęcego), że w bezpośredniości poświadczam sukces przejścia, dotykam tego, co całkiem inne. Calasso pisze, że bezpośredniość to boskość, to to, co „nadaje największą intensywność naszemu poczuciu życia” (Calasso 2011: 38). Ale intensywność bezpośredniości jest nie do zniesienia, dlatego „bezpośredniość musi przekazywać nam siebie za pośrednictwem prawa” (tamże). Prawo jest tym, co umożliwia zachowanie dystansu, ratuje przed zatraceniem i zniszczeniem siebie, przed przejściem

4 Interpretację tego wiersza w zgodzie w wykładnią teologii katolickiej zaproponował Piotr Koprowski (Koprowski 2014).

5
W Wierszu Zbigniewa Herberta pt. „Dedal i Ikar” Ikar sam podejmuje decyzję o upadku na ziemię: „nogi drętwią i tęsknią do kolców i ostrych kamieni / nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojczyste / ja zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi” (Herbert 1994: 78).

granicy, z której nie ma powrotu. Wniebowstąpienie zamyka drogę ku ziemi, roztrzaskanie zawiera w sobie jakąś skończoność, niemożność powrotu. Ikar staje się symbolem tego, który wyrwał się prawu ojca, prawu natury i ziemi. Przekroczył granicę, z której nie powrócił tak, jak nie powrócili Ariadna, Tezeusz, Dedal, Minos, Pasifae... Przekroczenie jest zdradą ludzkiej kondycji – niezależnie, w którą stronę się odbywa i zawsze prędzej czy później musi być ukarane.⁵ I to jedyne prawo, które trwa, niezależnie od naszych pragnień i namiętności.

2. DRUGI GŁOS – WOJCIECH WENCEL

Drugim tekstem, poświęconym Ikarowi, który chciałabym tu omówić, jest wiersz napisany przez Wojciecha Wencła:

Ikar

*Jego mityczny upadek nie został zauważony
w mieście wciąż handlowano złotem i bawełną
pług brnął przez czarną ziemię okręty płynęły
a pasterz przeliczywszy setkę pańskich owiec
stał odwrócony do morza barczystymi plecami
i marzył o niebieskich migdałach*

*gdyby nie pióra na wodzie można by pomyśleć
że nic się tu nie stało (Codzienność zawsze zwycięża,
jest trwalsza od wielkich tragedii.)
lecz my czuliśmy grozę patrząc na ten pejzaż
bo się nie zbliżyła jeszcze rana świata
i powietrze drgało jak ciało skazańca*

*pytanie: szpony bestii czy sztylety słońca
w gruncie rzeczy nie ma większego znaczenia
bowiem ciemna istota jest zawsze ta sama
sprowadzić z wysokości i unurzać w błocie
spoza ram obrazu przyglądał się nam uważnie
sprawca: demon wschodu lub demon południa*

10 kwietnia 2011 (Wencel 2011)

Autor nie nawiązuje bezpośrednio do mitu. Tekst jest przykładem realizacji ekfrazy, a dokładniej rzecz ujmując, jest przykładem ekfratyczności, czyli ekfrazy pretekstowej, dla której to nie sam opis dzieła sztuki jest istotą przedstawienia, ale zapis sensu, jaki się z niego wyłania w odczuciu oglądającego.⁶ Tematem wiersza jest jednocześnie

- opis obrazu:

*w mieście wciąż handlowano złotem i bawełną
pług brnął przez czarną ziemię okręty płynęły
a pasterz przeliczywszy setkę pańskich owiec
stał odwrócony do morza barczystymi plecami
i marzył o niebieskich migdałach
gdyby nie pióra na wodzie można by pomyśleć
że nic się tu nie stało [...]*

- reakcja na ten obraz: „lecz my czuliśmy grozę patrząc na ten pejzaż”,
- refleksja, jaką wołał:

*pytanie: szpony bestii czy sztylety słońca
w gruncie rzeczy nie ma większego znaczenia*

6

O nowej taksonomii gatunku, jakim jest ekfrafa, możemy przeczytać w artykule: Gogler 2009: 46. Inne pomocne teksty to: Wystouch 2009: 48–64; Dziadek 2004. Adam Dziadek wprowadza termin „ekfrafa współczesna” (*Bildgedicht*), kiedy dzieło sztuki staje się pretekstem, „punktem wyjścia do powstania samodzielnego dzieła literackiego”, „Na plan pierwszy wysuwają się kwestie etyczne i egzystencjalne. [...] Sztuka staje się nośnikiem treści ideowych...”. (Dziadek 2004: 142–143). W innym miejscu wprowadza termin „ekfratyczność”, która osłabia klasyfikację gatunkową samej ekfrazy. (Dziadek 2006: 39–40). Seweryna Wystouch pisze w takim przypadku o „ekfrazie pretekstowej, wirtuozowej”.

7

Jak pisze Adam Dziadek, są dwa obrazy Pietera Breughla o tym temacie: „Pierwszy z nich to *Upadek Ikara* z Muzeum Davida i Alice van Buurenów w Brukseli, który powstał około roku 1558, drugi – to wspomniany już wcześniej *Pejzaż z upadkiem Ikara*, który jest nieco większy, najprawdopodobniej został namalowany również około roku 1558, a znajduje się w Musée Royaux Arts in Brukseli”.

(Dziadek 2004: 120)

*bowiem ciemna istota jest zawsze ta sama
sprowadzić z wysokości i unurzać w błocie
spoza ram obrazu przyglądał się nam uważnie
sprawca: demon wschodu lub demon południa*

Mówiący w wierszu wypowiada się w 1. osobie liczby mnogiej, zakładając, że dzieli z innymi grozę w reakcji na mitologiczną tragedię, ale też że wspólne jest doświadczenie ludzkiej trwogi pod słońcem. Opis obrazu Breughela „Pejzaż z upadkiem Ikara”,⁷ przywołane zawarte tam sceny, mieszają się z sytuacją przed obrazem. Czas mityczny przenika czas terażniejszy wiersza. Nie tylko czas tu się zapętla, bo przekroczone zostają też ramy obrazu, miesza się przestrzeń. Wykreowana przestrzeń chronotopu staje się idealną areną dla działania mitu, który z tamtego czasu i tamtej przestrzeni może wyjaśnić współczesne życie.

Wydaje się, że jesteśmy świadkami tej niebezpiecznej dla bogów i ludzi bezpośredniości, z oddziaływania której nikt nie może ująć cało. Ale bezpośredniość wymaga zaangażowania, wymaga aktywności. Tymczasem postacie na obrazie zastygły w czynnościach tak powtarzalnych i oczywistych, że sprawiają wrażenie owadów zamkniętych w bursztynie lub mechanicznych zabawek, które nie potrafią wykonać nic więcej niż to, do czego je zaprogramowano. Stwarzają pozory życia, pozory ruchu. Nawet ślad po Ikarze umacnia nieruchomość sytuacji. Te kilka piór to metonimia, jej szczególny rodzaj – *pars pro toto* – której zastosowanie minimalizuje dynamiczną obecność Ikara, jedyne, którego „aktywność” mogłaby rzeczywiście zakłócić statyczność przedstawienia. Można jednak uznać, że nie inaczej dzieje się przed obrazem. Postacie, jak można sobie wyobrazić, zamarły w grozie, porażone widokiem niezabliźnionej „rany świata”. Jednak to inny rodzaj bierności. Owa odczuwana groza jest przeciwstawiona „odwróconym barczystym

plecom pasterza, marzącego o niebieskich migdałach”. Groza to silne wzburzenie; uczucie, które wywołuje wyraźne, niedające opanować się emocje, strach. Tu dodatkowo jej doświadczenie wzbudza refleksję zamkniętą w pytaniu retorycznym „bez większego znaczenia”. „Pejzaż...” przywołuje szeroką „panoramę świata” (Dziadek, 2004: 121), a wiersz poszerza ową panoramę o czas. Wiemy, dzięki Bachtinowi, że nie da się mówić o przestrzeni w oderwaniu od czasu. Jeśli uznać, że mity są realizacją *in illo tempore* (w owym czasie), to ich czas musi stać się też naszym czasem (czasem każdego odbiorcy), ale i przestrzeń musi stać się *in illo spatio* (w owej przestrzeni) naszą przestrzenią. Małego tego. W wierszu ramy obrazu zostają przekroczone dla przestrzeni innych mitów, innej religijnej wyobraźni. To, co stanowi tematykę obrazu, jest po prostu tematyką *conditio humana*, archetypem, pierwotnym wzorcem odwiecznej pokusy.

„Demon wschodu” to Apop (Apophis) – postać z mitologii egipskiej: „demon mieszkający w głębinach praoceanu, mający postać węża o złym wyglądzie i złym charakterze. Odwieczny i przysięgły wróg słońca i porządku rzeczy, jest uosobieniem nicości i ciemności (...), lecz jednocześnie stanowi część wymiaru sprawiedliwości” (Lipińska, Marciniak 1977: 197). To on stacza codzienną walkę ze słońcem (Grecy wierzyli, że jest bratem Heliosa) i choć codziennie jego krew barwi niebo na czerwono, nie ustaje w tej walce. W wierszu staje się symbolem tego, co ściąga na ziemię, w otchłań materii. A jedną z powinności Apopa jest karmienie w krainie potępionych skazańców (tamże). I choć z religijnej perspektywy uczynkowi temu przypisywano łaskę i jakiś rodzaj troskliwej dobroci, to można też rozumieć, że karmione dusze zostają w ten sposób zatrzymane w podziemiach, zadawalając się codziennie dostarczonym posiłkiem. To nie akt łaski, ale sposób przekupstwa, który służy zatrzymaniu i w efekcie umocnieniu krainy zmarłych

potępieńców. Tak jak w starannie odmierzonych gestach zostają zatrzymani w pejzażu obrazu jego bohaterowie.

Z kolei o „demonie południa” Ewagriusz z Pontu mówił, że: „Jeżeli wszystkie inne demony podobne są do wschodzącego i zachodzącego słońca, gdyż obejmują tylko część duszy, to demon południa zwykł chwycić całą duszę i dusić umysł” (Górny 2015). W tradycji katolickiej demon południa to grzech acedii, znany od czasów średniowiecza, kojarzony później z melancholią i depresją, choć oba nowoczesne terminy nie oddają dobrze jego charakteru.

Zaczyna się od tego, że słońce staje się niezdolne do ruchu, sprawiając w ten sposób wrażenie, że dzień trwa 50 godzin. Zmusza do nieustannego spoglądania przez okna, wychodzenia z celi, wpatrywania się w słońce [...] Ponadto wzbudza nienawiść do miejsca, do życia, które jest w nim prowadzone. [...] Wzbudza pragnienie, by udać się w inne miejsca [...].
(Bieńczyk 1998: 99)

Zajęci codzienną krzątaniem bohaterowie obrazu są jak ojcowie pustyni zamknięci w południowej godzinie, już przeczuwający grozę, jaka wyłania się z uświadomienia sobie „rany” przebiegającej przez sam środek ludzkiej kondycji, ale niepozwalający sobie na to odczucie. Pozwalają sobie jedynie na zastygnięcie w bezmyślnym spoglądaniu w dal, nie-nazwanej tęsknocie. Bohaterowie przed obrazem stoją w innej sytuacji. To, co widzą – poraża ich. Doświadczają czegoś w rodzaju katharsis, katartycznego wstrząsu, by po chwili grozy, odczuć spokój, jaki przychodzi ze zrozumienia ludzkiej egzystencji, tej porażającej początkowo iluminacji – zawsze i wszędzie stoimy wobec pokus, którym ulegamy, wobec namiętności, którym dajemy się wodzić, nie bacząc na prawo, rozsądek, niebezpieczeństwo. Nie ma znaczenia, jak nazwiemy demona

pokusy, z którego czasu, religii, mitu – w każdym znajdzie się ten, który wodzi na pokuszenie „ciało skazańca”. Pejzaż obrazu rozplywa się poza ramy, zagarniając wszystkich, nikogo jednocześnie nie wyróżniając.

Postacie Breughela nie są ujęte jako wyjątkowe, inne od wszystkich, zaskakujące. Ten, który by mógł zaskoczyć, nie jest obecny (został po nim ślad; kilka piór, które przypadkowi przechodnie mogą potraktować jak pióra jakiegoś strąconego czy nurkującego ptaka). Wszyscy zatrzymują się wśród otaczających rzeczy – trywialnie, powtarzalnie, beznadziejnie. Inaczej rzecz się ma ze stojącymi przed obrazem. Dokonuje się w nich proces rozumienia, które równa się samorozumieniu. Stoją wobec tego, co namalowane, stoją przejęci grozą między pragnieniem, by nie widzieć tego, co zobaczone („można by pomyśleć/ że nic tu się nie stało”), a pragnieniem, by to właśnie, co przenika do świadomości, okazało się złudą i kłamstwem. Ten wymalowany wzór, paradygmat zgubnego pożądania, od którego nie są wolni ani ludzie, ani bogowie, ani zwierzęta budzi „niechęć wobec własnej istoty historycznej” (Bieńczyk 1998: 106), wobec przyjęcia prawdy o sobie jako tym, który za sprawą wyznaczonego przez mit porządku może być tylko tym, kim jest. Acedia jest formą pokusy, by odmówić udziału w *conditio humana*, udziału w rzeczywistości⁸. By przyjąć za pewnik, że pod każdym słońcem i niebem toczy się ta sama historia – daremnego oporu wobec tego, co „ściąga nas z wysokości i nurza w błocie”. Wobec takiego wstrząsu pojawia się przekonanie o daremności wszelkiego wysiłku, o niemożności przewyciężenia fatum, oszukania Ananke. Codziennność i tylko codzienność – taka, jaką widzimy utrwaloną na wieki pociągnięciami mistrzowskiego pędzla, każe wierzyć, że „**Codziennność zawsze zwycięża, jest trwalsza od wielkich tragedii**”.⁹ I dać się obezwładnić tej myśli, poddać, zrezygnować, bo wszystko to „w gruncie rzeczy nie ma większego znaczenia / bowiem ciemna istota jest zawsze ta sama / sprowadzić z wysokości i unurzać błocie”. ❧

⁸ „Petrarka (...) mówi o niej jako o „nienawiści do kondycji ludzkiej” (Bieńczyk 1998: 105).

⁹ Adam Dziadek przywołał na określenie tego aspektu rozumienia naszej egzystencji niemieckie przysłowie: „Nie przerywa się orki przez wzgląd na czyjąś śmierć” (Dziadek 2004: 123).

Bibliografia

- BIEŃCZYK, MAREK, 1998: *O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Melancholia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BINKOWSKA, HALINA, 1999: *Ernesta Brylla głoszenie o Ikarach*. Tekst dostępny na stronie: http://www.sbc.org.pl/Content/75736/ernesta_brylla_gloszenie_o_ikarach.pdf (12. 9. 2017).
- BRYLL, ERNEST, 1966: *** (Wciąż o Ikarach głoszą). [W:] *Sztuka stosowana*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. 47.
- CALASSO, ROBERTO, 1995: *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*. Przełożył Stanisław Kasprzysiak, wprowadzenie Josif Brodski. Kraków: Znak.
- CALASSO, ROBERTO, 2011: *Literatura i bogowie*. Przełożył Stanisław Kasprzysiak. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- DZIADEK, ADAM, 2004: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- DZIADEK, ADAM, 2006: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*. [W:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. II. Pod redakcją Józefa Marii Ruzara. Lublin: Wydawnictwo Gaudium. 39–40.
- GOGLER, PAWEŁ, 2009: *Kłopoty z ekfrazą*. [W:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Redakcja naukowa Seweryna Wysłouch, Beata Przymuszała. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GÓRNY, GRZEGORZ, 2015: *Demon południa*. Tekst dostępny na stronie: <http://www.miesiecznikegzorcysta.pl/z-perspektywy/item/140-demo-poludnia> (12. 9. 2017).

- HERBERT, ZBIGNIEW, 1994: *Struna światła*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- KOPROWSKI, PIOTR, 2014: Wizja człowieka w filozofii Erazma z Rotterdamu: refleksje Janusza Stanisława Pasierba. *Studia Redemptorystowskie* 2014/12. 115–129.
- KUBIAK, ZYGMUNT, 2013: *Mitologia Greków i Rzymian*. Kraków: Znak.
- LIPIŃSKA, JADWIGA; MARCINIAK, MAREK, 1977: *Mitologia starożytnego Egiptu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- PASIERB, JAN, STANISŁAW, 2002: *Liturgia serca*, wybór, wstęp i oprac. Jan Sochoń. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- WENCEL, WOJCIECH, 2011: *Ikar*, wiersz ze strony: <http://wojciechwencel.blogspot.com/2011/04/ikar.html> (12. 9. 2017).
- WYSŁOUCH, SEWERYNA, 2009: Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny. [W:] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Redakcja naukowa Seweryna Wyślouch, Beata Przymuszała. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Summary

The article presents two poetic reinterpretation of the myth of Icarus. The poem by Janusz Pasierb relates to the myth directly: in it Icarus is a victim of stepping outside of human boundaries. The fact that he finds himself in between opposites (fire and water, labyrinth and freedom) defines Icarus's fate. On the other hand, the poem by Wojciech Wencel refers to the painting "Landscape with the Fall of Icarus" by Peter Bruegel. The poem's theme is both the description of the painting and the reflection it provoked. The two poets agree that the human condition is marked by 'the unhealed wound' of unsatisfied desire.

Bernadetta Żynis

Bernadetta Żynis – Professor at Pomeranian University in Słupsk. She works at the Institute of Theory of Literature and Cultural Studies. Research interests: post-history, post-religion, the sacred postmodern, angel figure in contemporary literature, contemporary theories of identity (identical/other/stranger), corporeality in the literature. Author of books: End of the world again. The catastrophic stories in prose by Tadeusz Konwicki (2003), Faces of an angel. Selected problems of contemporary poetry (2014), editor of: Gombrowicz (2006), Autobiographical and surroundings. The work dedicated to Professor Małgorzata Czermińska (with T. Sucharski, 2011). Author of numerous articles.

██████████

**Rozmyte pojęcia.
Historia badania literatury
kryminalnej w Polsce**

██████████

Artykuł jest próbą podsumowania dotychczasowych propozycji definiowania pojęcia powieść kryminalna. Autorka, analizując definicję z najpopularniejszych kompendiów, takich jak: *Słownik terminów literackich*, *Słownik literatury popularnej* czy *Słownik rodzajów i gatunków literackich* oraz z najpopularniejszych monografii poświęconych tej tematyce, charakteryzuje problemy, dotyczące ustalenia granic gatunkowych i wskazania wyznaczników formalnych powieści kryminalnej. Podsumowując dotychczasowe próby definicyjne, autorka proponuje także własne ujęcie problemu.

POWIEŚĆ KRYMINALNA, POWIEŚĆ
DETEKTYWISTYCZNA, DEFINICJE

The definitions are widely considered to be the most important part of the literary criticism. The aim of the paper is to shed a light on the definitions of a crime novel and a detective novel in the Polish literary studies since the beginning of 20-th century. This review equates the definitions in dictionaries such as *Słownik terminów literackich*, *Słownik literatury popularnej*, and *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. This paper discusses the main theoretical problems and the crucial distinctions among the various theories of the crime fiction. In conclusion authoress proposes the new, basic definition of the crime novel.

CRIME NOVEL, DETECTIVE
NOVEL, DEFINITIONS

1

Za podstawowe uważam tu następujące kompendia: *Słownika terminów...* 1989, *Słownik literatury...* 1997), a także – co może wydać się kontrowersyjne – Wikipedię jako powszechnie dostępne, najpopularniejsze oraz uznane już oficjalnie źródło wiedzy. Wykorzystanie Wikipedii ma uzasadnienie, zwłaszcza jeśli potraktujemy ją jako materiał badawczy, zapis pewnego stanu wiedzy, a nie źródło informacji naukowej.

Potrzeba zastanowienia się nad definicją i definiowaniem kryminału wynika z pewnego chaosu informacyjnego, z którym zmuszony jest się zmierzyć badacz, analizujący stan badań literatury kryminalnej. Spośród ogromnego zbioru prac, artykułów, monografii w różnym stopniu poświęconych literaturze kryminalnej przedmiotem mojego zainteresowania w tym artykule stają się wyłącznie te z nich, które – po pierwsze – podejmują próby definiowania tego zjawiska literackiego, po drugie zaś – odznaczają się szczególną popularnością. Dokonałam takiego wyboru nie dlatego, że przyjmuję popularność (czy liczbę cytowań) za kryterium wartościowania opracowań, ale dlatego, że to właśnie najpopularniejsze prace wpłynęły na ukształtowanie się szerokiego obiegu pojęć i utrwalony kształt definicji.¹ Będą mnie tutaj interesowały przede wszystkim dwa aspekty definiowania: jak definicja sytuuje literaturę kryminalną w stosunku do rodzajów, gatunków (w tym odmian gatunkowych) oraz konwencji literackich oraz jakie wyznaczniki formalne „kryminalności” uwzględnia.

Zdawałoby się, że „kryminał” jest jednym z nielicznych pojęć z dziedziny literatury, którego definiowanie nie nastrocza nadmiernych kłopotów, a tym bardziej nie rodzi kontrowersji. Parafrazując znane (może nadużywane) stwierdzenie Benedykta Chmielowskiego, można powiedzieć: „kryminał, jaki jest, każdy widzi”. Właśnie takie założenie oczywistości jest wyraźnie widoczne w dostępnych hasłach słownikowych. Użyty tu przeze mnie nieco przekornie, raczej potoczny niż literaturoznawczy, termin „kryminał” nie jest przypadkowy. Problem definicyjny zaczyna się bowiem od wyboru kształtu definiowanego pojęcia – wyboru *definiendum*. Wariant uznany za uniwersalny w kompendiach – „powieść kryminalna” – jest nazbyt wąski i nieprecyzyjny. Wniosek taki nasuwa się od razu, kiedy weźmiemy pod uwagę, że w owych definicjach „powieściowość” nie gra żadnej roli – zostały one

skonstruowane, żeby wyjaśniać „kryminalność”. Ponadto kryminał, to przecież nie tylko powieść. Swoje narodziny zawdzięcza noweli, a dynamika jego rozwoju związana jest z opowiadaniem. W historii tej formy literackiej widoczne jest zresztą nie tylko przekroczenie granic gatunkowych, ale i rodzajowych – już sama Agatha Christie napisała dramaty kryminalne; warto wspomnieć także o eksperymentalnych próbach poezji kryminalnej (Paweł Tański – zob. Żarski 2016) i fenomenie napisanego 2006 roku przez Marcina Świetlickiego kryminału poetyckiego *Dwanaście*.² A jednak, pomimo różnic gatunkowych czy nawet rodzajowych, w zetknięciu z tymi utworami literackimi nie mamy wątpliwość, że są one kryminałami. W tradycji anglosaskiej (w literaturoznawstwie anglojęzycznym) funkcjonuje zdaje się najszerszy termin *crime fiction* (zob. *Dictionary...* 1986, oraz Wikipedia: *Crime fiction*). Owo *fiction* poszerza zakres definicji, dając możliwość ujęcia w niej innych utworów kultury popularnej. Pozwala zatem uwzględnić dwa najważniejsze obszary eksploatacji schematu kryminalnego – literaturę i film, a także słuchowiska radiowe, sztuki teatralne itp. Podobnie w szwedzkim – języku współczesnej stolicy kryminału – termin *deckare* definiowany jest dosłownie jako „gatunek należący do kultury popularnej” (por. *Nationalencyklopedins...* 1996, oraz Wikipedia.org: *Deckare*). Niemcy definiują oddzielnie *Krimi*, które odsyła tak do literatury (*Kriminalroman*), jak i do filmu (*Kriminalfilm* – por. *Lexikon...* 1971, oraz Wikipedia: *Kriminalroman*), Francuzi zaś, we właściwy sobie sposób, taktują kryminał jako *genre* (*policier* – por. *Nouveau Larousse...* 2001, oraz Wikipedia.org: *Roman policier*). W polskiej refleksji wyraźnie odczuwalny jest brak terminu, o tak szerokim zakresie. Zapewne właśnie z tego względu do dyskursu naukowego przeniknęło potoczne określenie „kryminał”, pozwalające mówiącemu (czy piszącemu) na wypowiedzi o charakterze ogólnym, podsumowującym.³ Działa w

2
Po sukcesie pierwszej powieści ukazały się kolejne dwa tomy: *Trzynaście* (2007) i *Jedenaście* (2008).

3
W tekstach dwójga czołowych polskich badaczy literatury kryminalnej znajdziemy określenie „kryminał” właśnie w takim szerokim, uogólniającym użyciu. „Kryminał współczesny, zarówno w swoim najczęściej spotykanym wariacie detektywistycznym, jak i w zdobywającej coraz większą popularność odmianie społeczno-obyczajowej (a także w innych) nie ma tak długiej tradycji, jak inne gatunki literatury popularnej”. Por. Gemra 2015: 243. „Poddawać w wątpliwość istnienie kryminału, zwłaszcza teraz, gdy gatunek ten przeżywa coś na kształt drugiej złotej ery, wydaje się w najlepszym razie formą ekstrawagancji (por. Kraska 2015:13).

4 Staram się tutaj przytoczyć odpowiedniki pojęć w najważniejszych tradycjach literackich. Pewnym zaskoczeniem może być powoływanie się na język szwedzki. Trzeba jednak zauważyć, że choć współczesna powieść kryminalna wywodzi się z tradycji anglo- oraz francuskojęzycznych, to obecnie największy jej rozkwit obserwujemy w krajach skandynawskich. Stąd też decyzja o przywołaniu definicji z języka szwedzkiego.

tym przypadku prosta ekonomia języka – podobnie jak niemieckie określenie *Krimi* czy rosyjskie *детектив* (zob. *Поэтика...* 2008, oraz Wikipedia: *детектив*), polskie „kryminał” jest skrótem (zarówno w sensie leksykalnym, jak i terminologicznym).

Kiedy zgodzimy się jednak na definiowanie kryminału na przykładzie powieści (a trzeba zaznaczyć, że w obliczu stanu badań nie mamy wyboru), natychmiast okazuje się, że rozwiązaliśmy dopiero połowę problemu. Drugi (właściwy) człon *definiendum* także bowiem dostarcza pewnych kłopotów. Wynikają one, po pierwsze, z nieostrości **zewnętrznych** granic – to znaczy rozmycia granic pomiędzy różnymi odmianami gatunkowymi, a więc typami powieści (sensacyjna, szpiegowska, thriller), a po drugie, z ogromnego **rozwarstwienia wewnętrznego** i nie zawsze precyzyjnych rozróżnień między pododmianami samej powieści kryminalnej (detektywistyczna, czarny kryminał, powieść policyjnych procedur – nietożsama z powieścią milicyjną, *hardboiled* itd.). Warto dodać w tym miejscu, że także samo uznanie, czy dany typ powieści ma charakter wobec kryminału wewnętrzny czy zewnętrzny stanowi, jak się okazuje, wyzwanie dla autorów definicji. Są to bowiem w istocie dwa oblicza tego samego problemu, a mianowicie braku zdefiniowanych jednoznacznie kryteriów, na podstawie których można zakwalifikować powieść do kręgu prozy kryminalnej.

Pierwszą konsekwencją tego problemu są wątpliwości związane z kwestią odpowiedniości – czy precyzyjniej – adekwatności pojęć. Najbardziej ogólnemu polskiemu terminowi powieść kryminalna odpowiadają kolejno: angielskie *crime novel*, niemieckie *Kriminalroman*, szwedzkie *deckare*, rosyjskie *детектив* i francuskie *genre (roman) policier*.⁴ Już to proste zestawienie pozwala unaocznic swego rodzaju napięcie między dwoma terminami – „powieść detektywistyczna” a

„powieść kryminalna” (między dwoma określeniami: „detektywistyczny” i „kryminalny”?).

Powieść detektywistyczna,⁵ będąc pierwszą w pełni ukształtowaną odmianą gatunkową skoncentrowaną na tematyce zbrodni i dociekania winy, dała początek dzisiejszej powieści kryminalnej. W tradycji angielskiej (a także polskiej) powieść detektywistyczną wyróżnia się obecnie jako pododmianę powieści kryminalnej, co oznacza, że każda powieść detektywistyczna jest powieścią kryminalną, ale nie każda powieść kryminalna jest powieścią detektywistyczną. To na pierwszy rzut oka banalne stwierdzenie nabiera znaczenia, jeśli przyjrzymy się dokładniej zakresom pojęć w różnych językach.

Nieuniknioną konsekwencją chaosu terminologicznego jest kłopot z określeniem granic i zależności między takimi odmianami gatunkowymi, jak: powieść sensacyjna, powieść szpiegowska czy thriller. Jedne definicje notują je jako odmiany fikcji kryminalnej,⁶ inne wykluczają bezpośrednią zależność tych pojęć, wskazując tylko na pewne punkty styczności, jeszcze inne wreszcie włączają w zakres literatury kryminalnej tylko powieść szpiegowską lub tylko sensacyjną (niekiedy odnotowują powieść kryminalną jako odmianę powieści sensacyjnej). Niewątpliwie najważniejsza dla badaczy literatury popularnej publikacja słownikowa, jaką jest *Słownik literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego, notuje hasła: „powieść kryminalna”, „powieść szpiegowska”, a także „thriller” oddzielnie. Zaznaczone są tu jednak wyraźnie ich wzajemne związki. W ramach powieści kryminalnej autorka hasła – Anna Martuszczyńska – wskazuje natomiast cztery podstawowe odmiany:

- 1) sensacyjno-awanturyczna,
- 2) detektywistyczna,

5 Badacze są zgodni w datowaniu początków powieści detektywistycznej jako odmiany gatunkowej. Po przyjęciu oczywistego założenia, że konwencja kryminalna nie powstała w próżni, ale poprzedzona jest już motywami ze starożytności (badacze zwracają uwagę przede wszystkim na dwa źródła: mit o Edypie oraz Bibliijną opowieść o Kainie i Ablu), uznaje się ostatecznie, że historia powieści detektywistycznej rozpoczyna się w roku 1841, od *Zabójstwa przy Rue Morgue* Alana Edgara Poe.

6 Takie rozwiązanie proponują także różne hasła Wikipedii (angielskie, niemieckie, szwedzkie), poza hasłem polskim, które wzorowane jest na propozycji ze *Słownik literatury...* 1997.

7

Hasło: Powieść kryminalna (Słownik terminów... 1989: 384–385).

8

Trzeba tu także nadmienić, że to właśnie Martuszewskiej w dużej mierze zawdzięczamy szerokie rozumienie pojęcia powieść kryminalna we współczesnych badaniach. Jako autorka wielu haseł poświęconych kryminałowi, (nie tylko z omawianego tu słownika) bezsprzecznie otworzyła ona pole dalszych badań kryminału polskiego, który był przez wiele lat pomijany lub – w najlepszym wypadku – traktowany po macoszemu.

9

Odnotowuję go tutaj, ponieważ miał zdaje się najwięcej edycji i dodruków, a zatem jego zasięg jest niezwykle szeroki.

3) czarny kryminał amerykański,

4) odmiana milicyjna.

Jak zaznacza Martuszevska, odmiany różnią się „przebiegiem schematu fabularnego oraz kreacją postaci głównego bohatera, zwłaszcza detektywa. Wreszcie związkami z innymi odmianami powieście, nie tylko popularnej (np. na powieść milicyjną wpłynęła tradycyjna powieść socrealistyczna)”.⁷ Te dosyć skrótowe informacje są jedynymi uwagami dotyczącymi kategorii formalnych odnotowanymi w przytoczonej definicji. Samo hasło jest natomiast niezwykle obszernym, przekrojowym i wnikliwym omówieniem etapów i kierunków rozwoju odmiany gatunkowej, najważniejszych nurtów oraz współczesnych tendencji, z uwzględnieniem przykładów nie tylko klasyki zachodniej (które są najczęściej omawiane w opracowaniach), ale także wschodniej. Autorka poświęca także wiele miejsca refleksji nad rodzimą literaturą.⁸

Popularny *Słownik gatunków literackich* pod redakcją Marka Bernackiego i Marty Pawlus⁹ pod względem rozróżnień formalnych jest tak samo lakoniczny, zupełnie inaczej wyznacza jednak odmiany gatunkowe. Odnotowuje dwie pododmiany powieści kryminalnej:

1) powieść detektywistyczną,

2) powieść sensacyjno-kryminalną.

Ta klasyfikacja, zapożyczona – jak można się domyślać – od Stanisława Barańczaka, wydaje się o tyle zaskakująca, że zawiera w sobie powtórzenie (*idem per idem*). Być może z perspektywy logiki wypowiedzi dopuszczalne byłoby powtórzenie, jeśli przyjęlibyśmy odwrotny układ, tzn. szeroko zakrojone pojęcie (sensacyjno-kryminalna) zawierałoby w

sobie wyjaśnienie członów składowych (sensacyjna, kryminalna). Autor hasła nie poświęca jednak wiele miejsca objaśnieniu przywołanego w nim rozróżnienia, a cały ciężar definicyjny opiera na przybliżeniu rozwoju powieści kryminalnej. Dla Barańczaka, który zaproponował powyższą typologię najpierw w opublikowanym w „Tekstach” artykule *Poetyka polskiej powieści kryminalnej* (o którym niewiele osób dziś pamięta), a później powtórzył ją w najbardziej popularnym eseju *W kręgu powieści: nadludzie w niebieskich mundurach*, refleksja nad kryminałem jako takim nie była na tyle istotna, by terminologii poświęcać zasadniczą uwagę. Stanowiła ona jedynie retoryczny, użytkowy wstęp do przeprowadzenia krytyki wykorzystania schematu kryminalnego do celów propagandowych przez polskich pisarzy i zaproponowania nowego pojęcia „powieść milicyjna”. Pewną zagadką jest więc, czemu autor hasła zdecydował się właśnie na tę propozycję terminologiczną.

Jeszcze bardziej niejasna jest postawa redaktorów najważniejszego i zarazem największego *Słownika rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy, gdzie na próżno szukać haseł związanych z kryminałem. Nie notuje on ani powieści kryminalnej, ani detektywistycznej, nie znajdziemy także powieści sensacyjnej. Decyzja redaktora o pominięciu tych haseł jest o tyle zaskakująca, że nie wyklucza on literatury (czy szerzej kultury) popularnej w ogóle, a zatem znajdziemy hasła: „thriller”, „horror”, „fantasy”, „science fiction”, „powieść szpiegowska”, a także rodzaje i gatunki filmowe (np. „reportaż filmowy/telewizyjny”, „nowela filmowa”). Dość niezwykle w tym kontekście jest także umieszczenie w słowniku rozbudowanego hasła „brytyjska balada kryminalna”, które pojawia się jakby w próżni – bez kontynuacji oraz dostrzeżenia równoległych tradycji (jak choćby powieści tajemnic czy *pitavali*). Dopiero lektura haseł: „powieść szpiegowska” oraz „thriller” dostarcza szczytkowych informacji, dotyczących powieści

10
Omawiam tu-
taj wydanie
drugie – najnowsze.

kryminalnej, które można uznać za elementy definicji. Witold Ostrowski, definiując thriller, pisze:

termin thriller obejmuje przede wszystkim powieści sensacyjne, lecz również sztuki teatralne lub radiowe, filmy lub widowiska telewizyjne, wywodzące się z tradycji powieści gotyckiej i dostarczające odbiorcom silnych, niekoniecznie prymitywnych, napięć i emocji, wywołanych niebezpieczeństwami czyhającymi na głównych bohaterów. W literaturze przedmiotu do gatunku zaliczane są przeważnie powieści przygodowe (np. western), kryminalne, kryminalno-detektywistyczne, szpiegowskie, mysterytales[...]. (Słownik rodzajów... 2012: 1095–1100)¹⁰

Można zatem rozumieć, że autor za pojęcie nadrzędne przyjmuje „thriller”, który mieści w sobie termin „powieść sensacyjna”, do którego z kolei należą wszystkie pododmiany gatunkowe.

Ostrowski omawia dalej historię gatunku z uwzględnieniem najważniejszych powieści, które można do niego zaliczyć. Wśród nich (ze względu na różne cechy świata przedstawionego) znalazły się między innymi: *Dzień szakala* Fredericka Forsytha, *Dom na pustkowiu* Charlesa Dickensa, *The ninetailors* Dorothy L. Sayers i wiele innych. By – jak można sądzić – zapanować nad powstałym w ten sposób chaosem, autor w ostatniej części hasła porządkuje (nadal pod hasłem „thriller”) „nurty rozwojowe powieści gotyckiej”, wymieniając kolejno: 1) powieść historyczno-przygodową, 2) powieść okultystyczną i wreszcie 3) powieść kryminalną i kryminalno-detektywistyczną, które w tym miejscu ostatecznie doczekały się jakiejś próby definiowania, ale raczej przez przedstawienie zarysu ich ewolucji. Co znamienne zresztą, autor już na wstępie zastrzega, że ta odmiana rozwinęła się tak bardzo, że trudno skrótowo przedstawić jej historię (por. *Słownik*

rodzajów... 2012: 1098). Trzeba przyznać, że decyzja tak autora hasła, jak i redaktorów słownika jest nie do końca zrozumiała już choćby ze względów czysto praktycznych – odbiorca (zarówno czytelnik, jak i badacz) przyzwyczajony do tradycyjnej nomenklatury będzie miał kłopot, by przy takim układzie haseł odnaleźć informacje dotyczące powieści kryminalnej, zwłaszcza, że nie została ona w żaden sposób (nawet odsyłaczowy) odnotowana w indeksie. Ponadto przedstawione rozróżnienia mają charakter raczej opisu historii rozwoju odmiany, niż choćby próby jej zdefiniowania, dookreślenia.¹¹

Zresztą już choćby pobieżna lektura większości dostępnych definicji słownikowych obnaża pewną tendencję do wyjaśniania istoty powieści kryminalnej przez przedstawienie zarysu historii rozwoju konwencji. Mamy zatem wiele powtórzonych lub aspektowo rozwiniętych omówień historycznych, przy jednoczesnej niemal całkowitej absencji rozstrzygnięć funkcjonalnych – choćby syntetycznego przedstawienia podstawowych cech poetyki.

Pewien wyjątek na tle omawianych wcześniej propozycji stanowi hasło ze *Słownika terminów literackich*, które niemal całkowicie pomija zagadnienia historycznoliterackie:

– jedna z głównych odmian współczesnej powieści rozrywkowej, jej podstawową cechą jest wyraziście zarysowana, spoista i dynamiczna akcja, rozwijająca się w porządku poszukiwań, które prowadzą do ustalenia, kto jest sprawcą przestępstwa (np. morderstwa). Właściwym bohaterem p.k. jest więc prowadzący dochodzenie, zasadniczą kwestią rozwiązanie zagadki. (*Słownik terminów... 1997: 384–385.*)

Jeśli wziąć pod uwagę rangę słownika i reprezentowaną przez autorów metodologię, trzeba przyznać, że informacja jest zaskakująco

11 Nie do końca wiadomo, dlaczego autor dzieli odmianę na powieść kryminalną i kryminalno-detektywistyczną. W jakim celu powtarza tutaj człon „kryminalna”, jeśli w tradycji powieść detektywistyczna funkcjonuje oddzielnie.

12
Potrzeba szybkiego uzupełnienia braków w badaniach wynikała z otwarcia się na kulturę popularną (dostrzeżenie jej roli), które miało miejsce po przemianach politycznych.

zdawkowa i mało precyzyjna. Ponadto Głowiński notuje tutaj zaledwie dwie odmiany kryminału: podstawową (z definicji wynika, że mowa właściwie o powieści detektywistycznej) oraz powieść czarną, w której „rozwiązanie gra mniejszą rolę, na plan pierwszy wysuwa się relacja o działaniach przestępców” (*Słownik terminów...* 1997: 384–385). Ta zdawkowość jest o tyle niepokojąca, że słownik ukazał się w 1976 roku, a więc już po numerze tematycznym „Tekstów” oraz publikacji *Poetyki powieści strukturalnej* Stanka Lasicia, wypromowanej na polskim gruncie właśnie przez szkołę strukturalistyczną. Co więcej, w kolejnych poprawionych i poszerzonych wydaniach słownika (1989, 1998) to hasło pozostało bez zmian. Przyczyna jest oczywiście prosta – literatura popularna była właściwie do przełomu XX i XXI wieku traktowana w polskich badaniach po macoszemu. Świadczą o tym pozostałe hasła takie, jak choćby „powieść fantastyczno-naukowa”.

Jak pokazują powyższe przykłady, słownikowe opracowania problemu są niewystarczające. Zauważyli to, rzecz jasna, także badacze. Pierwszym podsumowaniem historii badań kryminału w Polsce jest artykuł *Badania literatury kryminalnej – propozycja* Ewy Mrowczyk-Hearfield, który ukazał się w „Tekstach Drugich” w 1998 roku Omawiając dostępne u nas narzędzia analizy, autorka dostrzega braki metodologiczne oraz terminologiczne zaniedbania, których przyczyny upatruje w wieloletnim pomijaniu literatury popularnej w badaniach literaturoznawczych (tak historia, jak i teoria literatury), a także kłopotach w delimitacji tak obszernego materiału. Mrowczyk-Hearfield pisze także o „zamieszaniu terminologicznym”, które powstało podczas pospiesznych tłumaczeń zagranicznych tekstów w latach dziewięćdziesiątych.¹² Rozważywszy propozycje zachodnie (między innymi Caweltiego, Lasicia czy Symonsa), proponuje następującą definicję kryminału:

Wstępnie można więc, jak sądzę, przyjąć, że literatura kryminalna byłaby twórczością, która w centrum swoich zainteresowań stawia zagadnienie zbrodni czy, ogólniej rzecz ujmując, przestępstwa, oraz drogi wiodącej do rozwiązania zagadki owego przestępstwa. Jest to literatura, która nie stosuje motywów kryminalnych jedynie jako pretekstu do rozwinięcia innych kwestii, choć często (ze względu na specyfikę tematu) porusza też zagadnienia moralne (stawiając je jednak zawsze na planie drugim, na pierwszym pozostawiając zagadkę). Literatura ta nie ma charakteru mitycznego ani sakralnego (nie rozstrzyga problemów grzechu i kary za grzech), choć traktuje o walce dobra ze złem. Jest pisana metodą realistyczną, a jej cechą charakterystyczną jest wyraźne sformalizowanie fabuły oraz budowanie kompozycji linearnej z wątkami biegnącymi w przód i wstecz. (Mrowczyk-Hearfield 1998: 97–98)

Propozycja ta powstała niejako przeciw koncepcjom, które w obszar badań nad kryminałem włączały dramaty Szekspira czy powieści Dostojewskiego. Swój artykuł autorka zamyka zaproszeniem do rozwinięcia i uściślenia, zaproponowanej przez nią definicji, dając tym samym przestrzeń innym badaczom kultury popularnej. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że choć niewątpliwie od momentu powstania tego tekstu literatura fachowa poświęcona powieści kryminalnej znacznie się wzbogaciła i poszerzyła, to zachęta autorki nie została podjęta i nie doczekaliśmy się ostatecznej i kompletnej definicji kryminału. Do koncepcji Mrowczyk-Hearfield wrócił w 2015 roku Mariusz Kraska w tekście *Czy kryminał naprawdę istnieje? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunków*, zestawiając ją z propozycją Mariusza Czubaja. Kraska ocenia definicję Mrowczyk-Hearfield jako nazbyt ograniczającą korpus tekstów, które można uznać za kryminalne. Zaznacza, że autorka podczas formułowania definicji, przyjęła założenie, że „zasadniczą funkcją

13
 Używam tu określenia gatunek, ponieważ oboje autorzy właśnie tym pojęciem się posługują.

gatunku jest dzielić, wykluczać w imię z góry ustalonych kryteriów” (Kraska 2015: 21). Przede wszystkim postulat autorki, by wyłączyć z obszaru badań nad kryminałem powieści, które używają motywów kryminalnych jedynie jako pretekstów do rozważań nad innymi problemami spotkał się z krytyką ze strony Kraski.

Choć wbrew temu, co zarzuca propozycji Mrowczyk-Hearfield Kraska, autorka nie miała na celu, zdaje się, zawężenia obszaru badawczego, a jedynie wyeliminowanie pewnego nadmiaru terminologicznego, to jednak trzeba przyznać, że zaproponowane przez nią ograniczenie wprowadza więcej zamętu niż uproszczeń. Sprawdza się oczywiście w przypadku prostych fabuł, ale trudno stwierdzić, kto i jak miałyby ostatecznie określić, czy w złożonych wielowątkowych powieściach motyw kryminalny nie jest tylko pretekstem. Jakie kryterium trzeba przyjąć w takim wypadku?

Przeciwstawioną tej koncepcji przez Kraskę propozycję Mariusza Czubaja, ujętą w jednej z najbardziej wpływowych w ostatnich latach monografii *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne* rzeczywiście należy uznać za całkowicie opozycyjną. Przede wszystkim ze względu na zakres zainteresowań. O ile Ewę Mrowczyk-Hearfield interesuje przede wszystkim stworzenie dosyć szerokiej, ale jednak precyzyjnej definicji kryminału jako gatunku, o tyle Czubaj skupia się przede wszystkim na odnotowaniu gatunkowego rozwarstwienia kryminału.¹³ Wykorzystując pojęcie Clifforda Geertza proponuje on, by traktować kryminał jako gatunek zmacony. Ostatecznie dla Czubaja definicja jest więc swego rodzaju skalą możliwości rozpiętą między powieścią detektywistyczną a współczesnymi *crimestories*.

Czubaj nie oddziela też wyraźną granicą thrillerów i powieści szpiegowskich (niektóre z nich określając kryminałami, inne włącza

do grupy thrillerów właśnie). To – jak można sądzić – najszersze zestawienie, z jakim można się spotkać w polskich opracowaniach.¹⁴ Uwidacznia ono także wspomnianą wcześniej opozycyjność wobec Mrowczyk-Hearfield. Część z wymienionych odmian wyodrębniana jest przede wszystkim ze względu na to, że motywy kryminalne są tylko pretekstem do poruszenia zupełnie innych kwestii.

Za wyjściowe rozróżnienie genologiczne Czubaj przyjmuje zapożyczony od Carla D. Malmgrena podział na trzy zasadnicze modele literatury kryminalnej.

- 1) *Mystery*
- 2) *Detective*
- 3) *Crime* (por. Czubaj 2010: 32–36)

Czubaj traktując to rozróżnienie jako propozycję wyjściową, w dalszych częściach swojej monografii odwołuje się także do innych klasyfikacji. Wprowadzenie czy sprawdzenie rozmaitych propozycji definicyjnych oraz genologicznych nie jest jednak dla autora celem samym w sobie. Monografia jest poświęcona – jak wskazuje już sam tytuł – analizie kryminałów jako tekstów antropologicznych.

Kraska, podsumowując swoje zestawienie opozycyjnych podejść do definiowania, pisze: „sprowokowany czy zmuszony do wyboru którejsz ze stron tego wirtualnego sporu¹⁵ zdecydowanie więcej trafnych argumentów odnajduję w propozycji Czubaja. Powód jest dość oczywisty: u niego mamy bowiem do czynienia z porzuceniem nadziei i wiary w możliwość zbudowania (odbudowania?) trwałego systemu regulującego i porządkującego gatunkowe przygody kryminału” (Kraska 2015: 22).

Postulat otwartego, elastycznego podejścia w definiowaniu jest wyartykułowaniem wprost pewnej tendencji badawczej, którą można

14 Również lista utworów włączonych w krąg kryminału jest niezwyczajnie szeroka.

15 Chodzi tu o opozycję koncepcji Mrowczyk-Hearfield i Czubaja. Spór czysto teoretyczny, ponieważ autorzy nie odwoływali się do siebie nawzajem.

16

Nie bez powodu używam tu określenia „odnotowywanie”. Często bowiem nową nazwę pododmiany kryminału nadaje wydawca, krytyk, sam autor, a badacze literatury popularnej po prostu odnotowują tę zmianę.

obserwować od kilku lat. Najlepszym tego świadectwem są opublikowane w ostatnich latach dwie najważniejsze monografie poświęcone powieści kryminalnej: *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków* oraz drugi tom serii wydawniczej *Literatura kryminalna: Na tropie źródeł*. W najnowszych badaniach kryminału dominują bowiem dwie tendencje definicyjne: 1) potrzeba wyodrębnienia, odnotowywania¹⁶ i omawiania nowych odmian powieści kryminalnej lub 2) szukania jej źródeł. Bywa, że przedmiotem zainteresowania jest też kryminał jako forma graniczna – a więc pole eksperymentów genologicznych. A zatem badacze koncentrują się raczej na ujmowaniu w ramy pojęciowe poszczególnych zjawisk, nurtów rozwoju literatury kryminalnej, niż na szukaniu wspólnej, możliwie szerokiej podstawy definicyjnej.

Być może jednak kierunek rozwoju współczesnych badań kryminału, sugeruje, że niemożliwe jest stworzenie spójnej, precyzyjnej, ale jednocześnie otwartej definicji, która pozwoliłaby ująć wspólną ramą wszystkie utwory, zwyczajowo (tj. na mocy tradycji lub decyzji autora, wydawcy czy krytyki) nazywanych kryminałami. Niech mi będzie zatem wolno przedstawić definicję, podsumowującą dotychczasowe (przedstawione tu) propozycje, która nie pretenduje do rozstrzygnięć ostatecznych, ale raczej ma charakter operacyjny, użytkowy, stworzoną na potrzeby niniejszej pracy. Definiowanie, jak wiadomo, nie znosi nadmiaru, wieloznaczności, braku precyzji czy chaosu. Gatunki, rodzaje i konwencje literackie są w tej kwestii wyjątkowo niewdzięcznym materiałem. Konieczność wprowadzenia rozróżnień terminologicznych w tym obszarze, zazwyczaj skłania do przyjęcia swego rodzaju kompromisów. Takim kompromisem, pozwalającym zachować możliwie najszersze pole widzenia, przy jednoczesnym wskazaniu (choćby w zarysie) cech formalnych, stanowiących fundament całej odmiany gatunkowej, jest uznanie za podstawowe jedynie trzech reguł tworzących

schemat kryminalny, przy wyjściowym założeniu, że podstawową cechą utworów należących do konwencji kryminalnej jest jej (mniej lub bardziej wyraźna) schematyczność.

- 1) Zagadka jako czynnik organizacji fabuły.
- 2) Dociekanie jako czynnik organizacji narracji.
- 3) Przesłębstwo jako czynnik organizacji aspektu tematycznego.

Traktuję je jako równoważne – co oznacza, że pominięcie jednego z nich podaje w wątpliwość „kryminalność” utworu, nawet jeśli realizuje on pozostałe dwa założenia.

Utwory realizujące trzy powyższe zasady jednocześnie można traktować jak powieści kryminalne – niezależnie od tego, czy reprezentują one także cechy powieści przygodowej/sensacyjnej (dynamiczna akcja), szpiegowskiej (śledztwo prowadzi szpieg na tle politycznej intrygi) czy thrillera (śledztwo prowadzone jest w atmosferze bezpośredniego zagrożenia). Nie ma także znaczenia, czy przedstawione w utworze dochodzenie ma charakter formalny – zinstytucjonalizowany (powieść policyjna, milicyjna) czy nieformalny – amatorski (powieść detektywistyczna).

Zaproponowana przeze mnie definicja jest oczywiście w prostej linii wyprowadzona z dotychczasowych badań. Nie rezygnuję tutaj zatem z używania – w charakterze dopowiedzenia, doprecyzowania – odnotowanych i uznanych w tradycji badań literatury popularnej nazw pododmian kryminału, można je traktować jedynie jako wyróżnienia zwyczajowe, nie jak odrębne odmiany gatunkowe. ♡

Bibliografia

- BIALIK, WŁODZIMIERZ, 1973: Potyczki z konwencją *Teksty* 1973/6 (12). 143–151.
- Dictionary...* 1986: *Dictionary of literary terms & literary theory*. J.A. Cuddon, Harmondsworth: Penguin Books.
- GEMRA, ANNA, 2015: „Zbrodniarz i panna”: damsko-męskie relacje w wątkach kryminalnych. [W:] *Na tropie źródeł*. Pod red. A Gemry. Kraków.
- KRASKA, MARIUSZ, 2013: *Prosta sztuka zabijania: figury czytania kryminału*. Gdańsk.
- KRASKA, MARIUSZ, 2015: Czy kryminał naprawdę istnieje? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunków. [W:] *Na tropie źródeł*. Pod red. A Gemry. Kraków.
- LASIĆ, STANKO, 1976: *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Przeł. M. Petryńska, Warszawa.
- Lexikon...* 1971: *Lexikon der Weltliteratur*. Bd. 2. München.
- CZUBAJ, MARIUSZ, 2010: *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk.
- MROWCZYK-HEARFIELD, EWA, 1998: Badania literatury kryminalnej – propozycja. *Teksty Drugie* 1998/6 (54). 87–98.
- Nationalencyklopedins...* 1996: *Nationalencyklopedins ordbok*. Red. K. Marklund, Ch. Engström, K. Åström, Höganäs.
- Nouveau Larousse...* 2001: *Nouveau Larousse encyclopédique: dictionnaire*. Réd. Charles Baladier et al.; dir. éd. Patrice Maubourguet. En 2. Vol. 2. Kessel - Zythum.
- Słownik rodzajów...* 2012: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Pod red. G. Gazdy. Warszawa.

Słownik literatury... 1997: Słownik literatury popularnej. Pod red.

T. Żabskiego. Wrocław.

Słowniku terminów... 1989: Słowniku terminów literackich. Pod red.

J. Sławińskiego. Wrocław.

ŻARSKI, MICHAŁ, 2016: *Pisze wiersze z kryminalnymi fabułami.*

Wiadomości 28 lipca 2016. [http://www.nowosci.com.pl/wiadomosci/a/pisze-wiersze-z-kryminalnymi-fabulami-](http://www.nowosci.com.pl/wiadomosci/a/pisze-wiersze-z-kryminalnymi-fabulami-rozмова,10805262/)

[wiadomosci/a/pisze-wiersze-z-kryminalnymi-fabulami-rozмова,10805262/](http://www.nowosci.com.pl/wiadomosci/a/pisze-wiersze-z-kryminalnymi-fabulami-rozмова,10805262/) (10. 9. 2017).

Словарь... 2008: Словарь актуальных терминов и понятий. Ред.

Н. Д. Тамарченко. Москва 2008.

Summary

The definitions are widely considered to be the most important part of the literary criticism. The aim of the paper is to shed a light on the definitions of a crime novel and a detective novel in the Polish literary studies since the beginning of 20-th century. This review equates the definitions in dictionaries such as *Słownik terminów literackich*, *Słownik literatury popularnej*, and *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. The essay focuses on the defining the crime fiction by the professional literary critics **supported by the institutional authority of the academy, dictionary and the literary magazines**. This paper discusses the main theoretical problems of the detective novel and the crucial distinctions among the various theories of the crime fiction. The subjects of the research are the terms such as a mystery, a crime, an investigation, a plot and a narrative. The next problem is the basic narrative structure of crime fiction, which contains mostly the simple formula stories (basic plots, themes, characters, time and spatial setting). In conclusion authoress proposes the new, basic definition of the crime novel including:

- 1) the mystery as the most important element of a plot;
- 2) the investigation as a narrative pattern;
- 3) the crime as a theme.

Justyna Tuszyńska

Justyna Tuszyńska is Ph.D. student at The Faculty of Languages, The Nicolaus Copernicus University in Toruń. Her main interests are in structuralism, literary criticism, and literary theory. Her main areas of research are popular culture and popular literature („Города-убийцы”, или Современный

польский городской детектив. Новый филологический вестник 2014/3 (30). 40–50 / *Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji*. *Teksty Drugie* 2015/5. 58–70 / *Depresja detektywa. Tematyzacja problematyki psychologicznej w szwedzkich powieściach kryminalnych*. [W:] *Literaturakryminalna. Na tropie motywów*. Pod red. A. Gemry. Kraków 2016. 287–297).



Varia



■■■■■

**М.М.Бахтин, Р. Ингарден,
П.П. Пазолини о категории
«ОТВЕТСТВЕННОСТИ»**

■■■■■

В статье рассматривается категория ответственности (в философском плане) в ее различном восприятии М.М. Бахтиным, Р. Ингарденом, П.П. Пазолини.

М.М. БАХТИН, Р. ИНГАРДЕН,
П.П. ПАЗОЛИНИ, КАТЕГОРИЯ
ОТВЕТСТВЕННОСТИ

The category of responsibility is considered on her refraction in M.M. Bakhtin's, R. Ingarden's and P.P. Pasolini's works. Bakhtin suggest the panphilosophical interpretation of this category as the whole relying of a world. R. Ingarden correlates to this category whith "value".

M.M. BAKHTIN, R. INGARDEN,
P.P. PASOLINI, THE CATEGORY
OF A RESPONSIBILITY

В первой же опубликованной работе Бахтин рассуждает об ответственной личности, которая собрала бы все разрозненные аспекты жизни, культуры, науки, индивидуального бытия воедино: «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей Жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней [...] Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве своей ответственности» (Бахтин 2003а: 5–6).

Уже здесь предвосхищаются многообещающие бахтинские идеи «творческого хронотопа», объединяющего личность, искусство и жизнь. Постулирование именно такого хронотопа принципиально, поскольку оно сопрягает художественное творчество и творчество жизни, сближает их в их «тождестве» и вместе с тем «различии». «Единство ответственности» – во взаимопереходах от тождества к различию и наоборот.

В работе *К философии поступка* Бахтин пишет: «Момент свершения мысли, чувства, слова, дела есть активно-ответственная установка моя – эмоционально-волевая по отношению к обстоянию в его целом, в контексте действительной единой и единственной жизни» (Бахтин 2003б: 36).

И далее: «Все взятое независимо, безотносительно к единственному ценностному центру исходящей ответственности поступка, деконкретизируется и дереализуется, теряет ценностный вес, эмоционально-волевою нудительностью, становится пустой абстрактно-всеобщей возможностью» (Бахтин 2003б: 54).

На первый взгляд, идея ответственного поступка сближается здесь с категорией ценности в качестве специфически-аксиологической. Согласно наблюдению Л.А. Гоготишвили в *Философии поступка* «Рейтинг категорий ценности и оценки вместе с их

производными составляет около 220 употреблений; если же присовокупить сюда концептуально связанный с ценностными категориями терминологический ряд с эмоционально-волевым тоном и интонацией, то цифра возрастет до более чем 300 употреблений. Ценностные категории уступают в этом смысле лишь абсолютному лидеру, каковым является *поступок*: количество его употреблений вместе с производными приближается к тремстам, а если присоединить сюда и количество употреблений термина *акт*, специальной бахтинской трансформацией которого является [...] категория поступка, то цифра возрастет до 400 употреблений» (Гоготишвили: 360; выделено Л.А. Гоготишвили).

В работах Бахтина 1920-х гг. в самом деле часто употребляются термины оценка и ценность. Однако, по нашему мнению, термин «оценка», более сложный и специфический, у Бахтина поглощает термин «ценность», более узкий. Термин «ценность» оказывается у Бахтина в основном не соотношенным с аксиологией или, во всяком случае, особо переработанным; в дальнейших работах Бахтин от него почти отказывается.

А если учесть помещение Бахтиным ценности и оценки в контекст жизни, исторического бытия, то они скорее имеют отношение к течению «философия жизни» (Ницше с его доверием к жизни и особенно в данном случае Дильтей).

Термин «оценка» связан у Бахтина с широкой философской категорией «суждения». В этом плане для Бахтина важна, например, *Критика способности суждения* Канта; но по сравнению с Кантом Бахтин придает суждению-«оценке» гораздо более расширительный характер.

Л.Н. Столовичем также отмечена родственность бахтинских концептов «эмоционально-волевая нудительность»,

1 Бахтинским идеям диалога близка, в частности, теория Пазолини о «несобственно прямой речи», хотя – парадоксально – Пазолини отталкивался от тех, с кем Бахтин полемизировал – русских формалистов.

«эмоционально-волевой тон» и сходных с ними – концептам «ценности» и «оценки» (Столович: 435). Но вновь нужно признать, что Дильтей гораздо ближе категориям «эмоционально-волевого», чем собственно аксиология – достаточно назвать дильтеевскую «описательную психологию», вообще его учение о чувствах и «переживании», хотя они и не поняты им исторически (Михайлов; Шульц 2013: 272–279).

Категория «эмоционально-волевой тон» требует особой дешифровки, т.к. она, во-первых, действительно, связана с неким суждением-оценкой (не «ценностью») в качестве детали поступка-«самосознания», вообще поступка. Во-вторых, она в конечном счете означает у Бахтина присутствие целого и цельного человека во всяком диалоге, т.е. человека выше одной рассудочности и рациональности.

М. Хайдеггер, трактуя ценностное мышление (и в частности, идею Ницше о «переоценке ценностей»), заметил, что всякая ценность зависит от определенной точки зрения, тем она относительна, т.е., в радикальном ключе, вообще не заслуживает разговора. Бахтин с его теорией равноправных точек зрения, концепциями пандиалогизма и панполифонии – ближе именно Хайдеггеру¹. Бахтин «релятивен», но это не «ценностная» релятивность, а существующая в совсем ином контексте – контексте жизни и исторического бытия.

Бахтин ответственно (!) релятивен, поскольку ничего не отвергает, всему дает право быть; налицо деструкция ценностных категорий вообще, а не придание им статуса «относительных». Однако это, разумеется, не означает никакого отказа от, например, полемики при отстаивании своих взглядов и вообще не означает только монологическое согласие с чем-либо.

Поэтому нельзя принять мнение Л.Н. Столовича, сводящего наследие Бахтина к «аксиологическому подходу» (Столович: 443), поскольку элементы аксиологии присутствовали у Бахтина только в ранних работах, и лишь в виде творчески переработанных в рамках собственной оригинальной позиции.

Ответственность выступает и внутренним пафосом философско-филологического творчества Бахтина, т.е. внутренне скрепляет и объединяет его, но она манифестируется также в виде «внешнего» пафоса – мысли, заданной Бахтиным его читателям (ср.: Шульц 1998: 14–17). М. Холквист убедительно соотносит ответственность с «ответностью» (Холквист: 161, 172), т.е. диалогическим целым.

Для Бахтина ответственность – принципиально целостное полагание себя в историческом мире и полагание самой целостности исторического мира. Постулированное Бахтиным «единственное место в единственном бытии» («едином и единственном бытии-событии») [Бахтин 2003b:19, 35] – место ответственное, его никто не может занять, но и «я» не может занять какое-то иное место по сравнению со сугубо «своим». Это место всегда в историческом бытии, в «событии бытия» – чем-то конкретном (отсюда критика всякой абстрактности), возможном в «большом времени» исторической жизни.

Свою теорию диалога Бахтин выстраивает двояко: в качестве феноменологического описания (когда признается, что уже есть, существует некая данность диалога), но и в качестве критической в кантовском значении (когда диалог еще только задан, еще должен осуществиться). Ответственное, но амбивалентное, очень сложное балансирование Бахтина между двумя этими планами далеко не всегда принимают в расчет, отсюда – разного рода aberrации:

2 Когда Бахтин пишет о «границах», проходящих «повсюду» (т.е. в историческом бытии, в мире, в жизни, в соотнесенной с ними культуре и т.п.), он имеет в виду склеивание/оттачивание фрагментов диалога, из которых и только благодаря которым составляет исторический мир. Мир антииерархически фрагментарен, в противоречивом единстве фрагментов целостен (ср.: Гринлиф); «фрагментарно» само наследие Бахтина – не только в силу внешних обстоятельств.

то везде и всюду находят «диалогизм», то, напротив, полностью отвергают концепции Бахтина (характерно, например, в большинстве случаев неприятие бахтинских идей в современных российских исследованиях о Достоевском).

Бахтинское «не-алиби в бытии» - невозможность неответственности. Однако это отнюдь не «юридическое» высказывание, а специфически философское. Шеллинг в *Философии искусства* писал, что быть виновным – честь великих характеров. Тотальность ответственности, по Бахтину, придает величие (хотя это и не вполне бахтинское слово) каждому. Нет заурядных и выдающихся. Все значительны перед лицом своей ответственности. Это не столько этизация, сколько онтологизация ответственности: дело идет о бытийном акте наделения целокупностью смысла.²

Нет никакого монологического «Единого» – в его рамках категории ответственности нет места. Бахтин осознает ее в качестве философского пафоса всякого поступка, в качестве самой философии (и своей, и «вообще»), которая, согласно ценимому Бахтиным Боэцию, «утешает» - ср. название труда Боэция *Утешение философии*. Принципиальны высказывания Бахтина о себе в разговоре с С.Г. Бочаровым как о прежде всего «философе», «мыслителе» (Бочаров).

Категория ответственности у Бахтина панфилософична: она тотально философизует «поступок», все виды человеческой деятельности, все самопроявления жизни вообще.

Философия ответственности выступает в виде высшего слова и жеста исторического бытия. Можно сказать, слово «философия» в этом случае поглощает слово «ответственность» как в хорошем значении «тавтологичное», в хорошем значении «избыточное». Философия, философски-диалогическое понимание

выступают конкретными самопроявлениями бытия в его самопонятности – здесь просматривается сходство также с противоположными построениями Гегеля, но в антииерархичном и антисциентистском ключе, вне культа «науки» и «научности», а также сходство с герменевтикой Хайдеггера, с феноменологией.

Бахтина сближали с феноменологией и, в частности, с Р. Ингарденом (Bernard-Donals: 49, *passim*). Ингарден полемизировал со сведением Э. Гуссерлем мира только к «интенциональному предмету», он признавал существование «реального» бытия, обосновывая свою позицию в том числе за счет обращения к аксиологии (Фарбер; Словарь: 211). В этом родственность Ингардена М. Шелеру, также объединившему феноменологию и аксиологию.

Впрочем, согласно Э. Свидерскому, Ингарден «воспринял гуссерлианское утверждение о том, что имеют место [...] две сферы существования – «мир» и чистое сознание, причем в наличии последнего не может быть сомнений, в то время как статус первого является открытым» (Свидерский: 100).

По Г. Кюнгю, «Брентано строго разделяет когнитивные акты (суждения) и оценивающие акты (душевные переживания), в то время, как Гуссерль и Ингарден понимают оценивающие акты хотя и не как познавательные акты в точном смысле, но, все-таки, в ослабленном смысле когнитивные, а именно как познание *suus generis* ценностных качеств» (Кюнг: 123). В связи с наблюдением Г. Кюнга ср. наши замечания о близости категорий суждения и оценки у раннего Бахтина.

В целом же различные искания Ингардена «покоятся» на «в широком смысле философии человека» (Твердислова: 16). Это, а также глубокий интерес к эстетике, к философии искусства сближает Ингардена с Бахтиным.

з По наблюдению Э. Свидерского, для Ингардена «существует и «третий мир» на уровне гораздо более высоком, чем любой, к которому человек может надеяться получить доступ, и который [...] стимулирует мощные усилия духа» (Свидерский: 96).

В принципиальных рамках «философии человека» написана, в частности, поздняя ингарденовская работа *Об ответственности и ее онтических основах*. Ингарден увязывает постулирование ответственности с наличием в мире определенных ценностей: «Если бы не существовало никаких положительных и отрицательных ценностей, как и происходящих между ними бытийных связей и связей определений, не существовала бы подлинная ответственность и не было бы выполнено ни одно из предъявленных ею требований» (Ингарден: 94).

Философ прямо соотносит ценность в том числе с «бытийными связями». Он называет ценность «онтическим фундаментом ответственности» (Ингарден: 92–104). «Онтическое» на языке феноменологии означает относящиеся к сущему, к специфически человеческому миру, к внутримировому.

И далее: «Совершая поступок, который приводит к реализации ценности – положительной или отрицательной, – мы становимся за него ответственными» (Ингарден: 104).

Использование Ингарденом категории «поступка» совпадает с принципиальным оперированием ею же Бахтиным, здесь оба автора, скорее всего, опираются на ее наличие у Канта (*Критика практического разума*). Может показаться, что поступок для Ингардена первичен по отношению к ценностям, т.к. именно «приводит к реализации ценности». Вместе с тем термин «реализация» подразумевает, что ценность уже «где-то» существует заранее (следы воздействия платонизма?). Тем более что она объявлена «фундаментом» ответственности.³

Л.Н. Столович указывает, что «по аксиологической концепции Ингардена ценности безусловно объективны и по своей идеальной «ценностности» и по «материальной» предметности»

(Столович: 238), именно поэтому Ингарден выступал против «субъективизма и релятивизма в теориях ценности» (Столович: 235).

С другой стороны, Э. Свидерский более точно по сравнению с Л.Н. Столовичем замечает, что у Ингардена «существует контраст между внутрикультурным смыслом – культурными сущностями, существующими чисто интенциональным способом – и вне-культурной (хотя и не реальной, и не интенциональной) ценностью. [...] Ингарден отвергал любой довод, согласно которому источник ценностей культурной сущности находится в пределах творческой и / или интерпретационной практики агента» (Свидерский: 105).

В основном по вопросу о ценностном мышлении Ингарден и Бахтин занимают разные позиции, хотя оба связывают ценности с некими «бытийными связями» (Бахтин – в ранний период и к тому же вне строгих рамок аксиологии).

Ингарден выделяет случай «совершенной и безусловной ответственности, как и ее разнообразные ограниченные, разделенные, ослабленные варианты» (Ингарден: 88–89). Подобное «дробление» ответственности делает ее разнородной в разных случаях, т.е. все же «неабсолютной». К тому же «совершенная и безусловная ответственность» звучит словно в качестве некоего «укора», «порицания» (по крайней мере, в каком-то плане) – здесь ответственность лишается бахтинского статуса привилегии и чести.

Затем: «Высшая степень ответственности там, где поступок предпринят и совершен абсолютно сознательно, намеренно и со всей решимостью личного «я». Нет никакой ответственности, когда поведение человека является целиком принужденным и происходит без всякого намека на уступку «я», возможно, и при полном отсутствии сознания» (Ингарден: 88).

И далее: «Раз о совершенном поступке и о его плохих последствиях помнят, то и вправду за это следует принять ответственность, а также привлечь кого-то к ответственности, поскольку воспоминание определяет относительно направленности и то и другое, как и то, что причиненный вред должен быть перечеркнут» (Ингарден: 148–149).

В контексте процитированного высказывания выстраивается код некоей «юридической» ответственности: я узнаю, что должен отвечать только если кто-то предъявит мне «претензии». Нет «претензий» со стороны другого – нет ответственности.

Это довольно противобахтинские тезисы, т.к. Бахтин отмечает полную свободу принятия ответственности индивидом в его поступке-«самосознании», вообще поступке. Чтобы оспорить ингарденовскую концепцию, приведем в пример роман-притчу Ф. Кафки *Процесс* (несмотря на весь «абсурдизм» Кафки - ведь это ответственный (!) абсурдизм): там тоже предъявляются претензии, но они совсем необоснованны. История Эдипа в контексте высказываний Ингардена - также вне зоны ответственности. А ведь в случае *Царя Эдипа* (ср. экранизацию П.П. Пазолини) допустимо указать еще и на такие существенные основания для принятия героем ответственности, как предсказания оракула, наличие образов Сфинги, Тиресия и т.п.

«Юридический» аспект построений Ингардена, конечно, отчасти метафоричен и условен. В целом мнение Ингардена сложнее и полнее. В частности, при определении ответственности Ингарден пользуется терминами «вина» и «виновник» (Ингарден: 88) в качестве «интеллектуализированных» (термин М.Л. Гаспарова), довольно условных. У Бахтина категория «вины» («вина и ответственность») и интеллектуализированная, и «эмоционально-волевая». При

подходе Ингардена категория ответственности все же сужается, во многом лишается коннотации свободы.

Однако Ингарден пишет в связи с ответственностью и о «свободе» (Ингарден: 115–137)! Но у него это не «внутренняя свобода», не нечто подразумевающееся в образе человека в виде данности-дара, а некие условия.

Бахтин делает акцент на свободной персонализации онтологии ответственности. Этика онтологизируется – переставая быть этикой. У Пазолини же онтология, напротив, этизируется: художник задает мощное этическое измерение везде, где идет речь о судьбах человека в мире.

Если собственно онтология Пазолини – взгляд в лицо Ничто как в пределе смерти, то этика Пазолини означает бесконечное сочувствие и сострадание всем «униженным и оскорбленным», всем «париям общества» (Достоевский). А парии у Пазолини – и заводчик, и служанка (*Теорема*). У Пазолини акцентируется евангельское: «Не противься злему». «Не противься» означает в пазолиниевском случае скорее «не бойся», «не закрывай глаз», «смотри в лицо злу пристально».

Ответственность у Пазолини – самоосуждение (Эдип), но и самоутверждение «на дне» общества (герои романа *Шпана*, Аккатоне из одноименного фильма и др.) Пазолини, по существу, никогда не порицает никого из своих героев – ни сутенера в фильме *Мама Рома*, ни господ в фильме *Сало, или 120 дней Содомы*. Автор просто смотрит на них, разглядывает их, давая им право быть – в данном случае их «омерзительное право» (выражение Пазолини в одном из интервью).

В поздней статье *Нежелание быть отцом* (Пазолини а: 469) художник отказался от признания ответственности за последующие

поколения, поскольку отказ сопряжен для него с негативным пересмотром идеи незавершенности, незавершимости жизни (идея и Дильтея, и Бахтина), столь сложно-амбивалентно выраженной, например, в пазолиниевской «Трилогии жизни».

Ничто в качестве основы основ во многом прерывает у Пазолини всякую длительность (в бергсоновском значении; по-другому – временение) мировой жизни. Правы утверждающие, что Пазолини срежиссировал свою смерть, в которой он видел залог «выражения себя» и тем самым тотальной расплаты-ответственности в одиночестве, вне «интерсубъективности» (Э. Гуссерль), в собственном «мифе».

Видимо, уже в названии статьи *Нежелание быть отцом* отразились отголоски полемики Достоевского с Тургеневым по поводу взаимоотношений «отцов» и «детей». Достоевский в *Бесах* показал, что поколение Петра Верховенского – результат деятельности «отцов»-«либералов» (Степана Трофимовича Верховенского и др.) Пазолини тут словно принимает точку зрения Тургенева, отказывавшегося считать, что «базаровы» прямо восходят к поколению «отцов» (у Тургенева «отцы» – «эстеты» и «либералы» братья Кирсановы в его романе *Отцы и дети*).

После «отречения» от *Трилогии жизни* – особенно – Пазолини возвращается к отвергнутой Ницше и Хайдеггером идее «морального Бога». В *Сало* нет Бога, который, по слову Хайдеггера, собирал бы вокруг себя мир и людей, предметность сущего, дары бытия. Там есть только Бог сочувствующий, сострадающий (это значение несут, например, и развешанные на стенах художественного пространства фильма сакральные изображения). Это созвучно мыслям протестанта Д. Бонхеффера о присутствии Бога в каждом посястороннем страдании, но далеко от мнения Достоевского

о позитивности страдания. Присутствующий в страдании Бог, согласно Пазолини, не дарует никакой позитивности, он только просит смотреть прямо, пристально, упрямо в лицо негативному и смерти как его пределу. В диалектике Гегеля за стадией «смерти» духа следовало его «обновление», «возрождение». Пазолини останавливается на стадии переживания исключительно негатива.

В незаконченном романе *Нефть* Пазолини создает среди других загадочные образы неких «Богов-Слуг», соотнесенных с образом отца. Они наделены автором/нарратором «безответственностью» (!), т.е. в известном плане «безгрешностью», хотя бы поскольку они – не «Боги-Господа» (другой образ романа): «Но и Боги-Слуги, в сущности, принадлежат к той же породе: действительно, крестьянское происхождение их более недавнее и явное, и потому их безответственность, поспешно и усердно получаемое образование, активность в сочетании с ограниченностью интересов и т.д. и т.п. способствуют тому, что от них продолжает веять чистотой, здоровьем и простонародной прелестью. Когда Ленин говорил, что все крестьяне – потенциальные мелкие буржуа, он имел в виду этих наших Богов, которые, живя буржуазной жизнью, вовсе не перестают при этом выглядеть по-человечески – глаза смеются, на щеках румянец, черты, как я уже сказал, едва облагорожены культурой, но пригожи» (Пазолини b: 588).

Таинственная соотнесенность «Богов-Слуг» с крестьянством и придает им «безответственность», т.е. невинность.

В последнем интервью Пазолини скажет, что «все – жертвы» (Пазолини с: 596), и правящие, и подчиняющиеся. Так идея ответственности вообще станет снятой ради идеи преодоления недолжных условий существования, ради всеобщего примирения, где все «невинны». Тут «ответственность» (точнее, ее превращение),

как и у Ингардена, связана больше с некими условиями, чем с внутренней свободой.

Тем самым, при всей резкой социальной ангажированности Пазолини, определенный налет «марксизма» с его построений снимается в пользу христианского экзистенциализма (об «экзистенциализме» Пазолини писал, например, О. Аронсон), в пользу понимающей (в хайдеггеровском значении) «социософии» (термин И.П. Смирнова; скажем так, имея в виду элемент «общественной» направленности мысли итальянского автора) с упором на интуитивно-внутреннее постижение (хотя Пазолини мог не акцентировать, не до конца осознавать это в себе). ♣

Литература

- БАХТИН, МИХАИЛ М., 2003а: *Искусство и ответственность*.
В: Бахтин М.М.: *Собрание сочинений*. Москва. Т. 1. 5–6.
- БАХТИН, МИХАИЛ М., 2003б: *К философии поступка*. В: Бахтин М.М.: *Собрание сочинений*. Москва. Т. 1. 7–68.
- БОЧАРОВ, СЕРГЕЙ Г., 1993: Об одном разговоре и вокруг него.
Новое литературное обозрение 1993/2.
- ГОГОТИШВИЛИ, ЛЮДМИЛА А., 2003: *Комментарии*. В: Бахтин М.М.: *Собрание сочинений*. Москва. Т. 1. 351–438.
- ГРИНЛИФ, МОНИКА, 2006: *Пушкин и романтическая мода. Фрагмент. Элегия. Ориентализм. Ирония*. Пер. М.А. Шерешевской и Л.Г. Семеновой. Санкт-Петербург.
- ИНГАРДЕН, РОМАН, 2010: Об ответственности и ее онтических основах. В: Ингарден Р.: *Книжечка о человеке*. Пер. Е.С. Твердисловой. М. 70–156.
- КЮНГ, ГВИДО, 1994: Брентано, Гуссерль и Ингарден об оценивающих актах и познании ценностей. Пер. с нем.
В: *Логос* 1994/6. 117–126.
- ПАЗОЛИНИ, ПЬЕР ПАОЛО, 2000а: *Нежелание быть отцом*.
В: Пазолини П.П. *Теорема*. Пер. Н. Ставровской. Москва. 469.
- ПАЗОЛИНИ, ПЬЕР ПАОЛО, 2000б: *Нефть*. В: Пазолини П.П. *Теорема*. Пер. Н. Ставровской. Москва. 570–591.
- ПАЗОЛИНИ, ПЬЕР ПАОЛО, 2000с: «Сегодня многие считают, что нужно убивать» Интервью Ф. Коломбо. В: Пазолини П.П. *Теорема*. Пер. Н. Ставровской. Москва. 592–597.
- СВИДЕРСКИЙ, ЭДВАРД М., 1994: Между смыслом и ценностью: проблема единства культуры у Р. Ингардена. Пер. с англ.
В: *Логос* 1994/6. 95–116.

- Словарь... 1989: *Философский энциклопедический словарь*.
2-е изд. Москва.
- СТОЛОВИЧ, ЛЕОНИД Н., 1994: *Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии*. Москва.
- ТВЕРДИСЛОВА, ЕЛЕНА С., 2010: *Потаенный Роман Ингарден*.
В: Ингарден Р., *Книжечка о человеке*. Москва. 5–20.
- ФАРБЕР, МАРВИН, 1974: *Субъективизм и проблема объективного мира (памяти Р. Ингардена)*. *Философские науки* 1974/6.
- ХОЛКВИСТ, МАЙКЛ, 2004: *Авторство как диалог: Архитектура ответственности*. Пер. П.В. Лещенко. В: *Бахтинский сборник*. Вып. V. Москва. 156–185.
- ШУЛЬЦ СЕРГЕЙ А., 1998: *Проблема целостности научного творчества М.М.Бахтина и идея ответственности*.
Филологический вестник Ростовского университета 1998/2.
Ростов-на-Дону. 14–17.
- ШУЛЬЦ, СЕРГЕЙ А., 2013: *Гоголь – Аполлон Григорьев – Дильтей*.
В: *Творчество Гоголя и русская общественная мысль*.
Тринадцатые Гоголевские чтения. Москва – Новосибирск.
272–279.
- BERNARD-DONALS, MICHAEL, 1994: *M. Bakhtin. Between Phenomenology and Marxism*. Cambridge.

Summary

The article deals with the concepts of “responsibility” as presented in the works of Michail Bakhtin, Roman Ingarden, and Pier Paolo Pasolini. It may seem that the idea of responsibility as given in Bakhtin’s *Towards a Philosophy of the Act* is close to the category of value. For Bakhtin responsibility primarily means the general perception of oneself in the world. The category of responsibility is pansophic for Bakhtin. The act and all kinds of human activity he treats through philosophical lens. For Ingarden responsibility is connected with the existence of certain values. He calls the value “an ontological basis of responsibility.” According to Pier Paolo Pasolini, responsibility is identical to self-evaluation (self-judgement). Later in his life Pasolini returns to an idea of the “moral God,” rejected by Nietzsche and Heidegger.

Сергей Анатольевич Шульц

Шульц Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, автор книг «Гоголь. Личность и художественный мир» (М., 1994), «Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект)» (Ростов-на-Дону, 2002), «Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты» (СПб., 2017), а также около 150 работ по русской и западноевропейской литературе, по истории культуры, по философии.

**Czech-Israeli Writer
Viktor Fischl in the
Context of World Events
During the 20th Century**

Viktor Fischl (Avigdor Dagan, 1912–2006) was an important writer, a journalist and a diplomat of Czech Jewish origin. During the inter-war period, he wrote about the topic of Judaism, during the WWII he helped to defend Czechoslovak interests in the service of Czechoslovak government-in-exile. In his second home Israel, holocaust and parallels between the Nazis and the Communist totality in Soviet satellites became his topic. He was active in public affairs as a writer and as a diplomat (he was Israeli chargé d'affaires in Japan, in Burma and ambassador in Poland, Yugoslavia, Norway and Austria). This study searches for the sources of Fischl's life philosophy and describes the formation of his cultural and national identity while using his texts and analyzing the Czech cultural discourse.

VIKTOR FISCHL; AVIGDOR DAGAN;
CZECH CULTURE; CZECH EXILE;
TOMÁŠ GARIGGUE MASARYK;
KAREL ČAPEK; JUDAISM; ZIONISM

Виктор Фишл (Авидгор Даган, 1912–2006) – известный писатель, журналист и дипломат чешско-еврейского происхождения. В период между мировыми войнами занимался еврейским вопросом, а во время Второй мировой войны помог защитить интересы чехословаков в чехословацком правительстве в изгнании. В Израиле большой темой для него стал холокост и параллели между нацистским и коммунистическим тоталитаризмом в странах-сателлитах СССР. В области литературы и дипломатии (был поверенным в делах Израиля в Японии и в Бирме, послом в Польше, Югославии, Норвегии и Австрии) он публично участвовал в решении современных социально-политических вопросов. На основе текстов Фишла и анализа чешского культурного дискурса мы ищем источники его философии жизни и формирования культурной и национальной идентичности.

ВИКТОР ФИШЛ; АВИГДОР ДАГАН;
ЧЕШСКАЯ КУЛЬТУРА; ЧЕШСКАЯ
ЭМИГРАЦИЯ; ТОМАШ ГАРРИГ
МАСАРИК; КАРЕЛ ЧАПЕК;
ИУДЕЙСТВО; СИОНИЗМ

1 Both texts remained in manuscript and are archived in the LA PNP [Literary archives of the Museum of Czech literature] Prague, the Viktor Fischl fund.

From the semiotical viewpoint, any text is a sign that is to be decoded by the recipient. In this way, the semiotician Charles Sanders Peirce characterises the sign as “something which stands to somebody for something in some respect or capacity.” (Peirce 17) Therefore a literary historian cogitating about the creations and poetics of an author cannot avoid questions about the author’s thought since his texts are representations of his ideas concretised through the social and political events of his time. Speculations on what a particular mode of representation tells about Fischl’s texts alone, about their relationship to history and their role in it would be futile if the examination of the author’s contemporary thought did not involve his cultural identity, which is revealed or transformed on the suture of epochs. The transformation of one’s identity is linked to the societal and cultural transformation, i.e. it is a discursive construct that is shaped, moving or changing, in conformity with our culture and society.

Accordingly, a substantial influence on the formation of Fischl’s cultural and national identity was obviously the year 1933. It was then that, after Hitler’s seizing power, Germany and the whole of Europe witnessed a rising wave of anti-Semitism which, at the same time, induced a growing desire of Jewish people to manifest Judaism and appreciate the past and traditions of their ethnic community. As a young man, Viktor Fischl – like many others – had been rather a secularised Jew worshipping only on major religious holidays. By the same token, during the summer and autumn of 1930, he devoted himself to a very intensive study of the Bible, as well as theological tracts and literary texts inspired by its theme. His early poetry then offered a somewhat inconsistent view of God. It is evidenced by two poem cycles concerned with religious faith and composed at the time (*Duha nad městem* [The Rainbow above the City], *Člověk na mezi* [A Fence Sitter]).¹ Further,

his search for creedal path may be conveyed in the article entitled *Židovství a křesťanství* [Judaism and Christianity] and published in 1930 in the periodical *Křesťanská revue*: “Moses or Jesus? That is the question posed probably by every young Jew seeking his way of life” (Fischl, “Židovství” 57). Concluding his article, Fischl forms the opinion that “even present-day Christians obey the ethical commands of Moses [and] even present-day Jews accept the teaching of Jesus” (“Židovství” 61). His attempt at a conciliatory interpretation of Jewish and Christian ideas may have resulted from the fact that Jesus’ personality was then closer to him than the chastising Lord God of the Old Testament, as noted in his diary.² This view, however, is not implied in the above mentioned article, rather he sides there with Judaism. Presumably, his creedal orientation was not definite by then, or he may have preferred the implicit contemporary claim of Jewry to his own experience.

Under pressure of contemporary events, the Fischl family not only intensified their belief in Judaism, but they also thought more intensely of going back to the Holy Land. Many years later, Fischl described his drift towards Zionism as a natural vision he had had since time out of mind. Hence in Czechoslovakia in the 1930s, he was a leading personality in the Zionist organisation and an active member of the parliamentary Jewish Party; in addition, he chaired the Theodor Herzl Society, an association of Zionist academics, and also worked on the committee of the Human Rights League. From 1932, he was a contributor to Zionist *Židovské zprávy*, after 1933, on a regular basis (in 1936 he became its editor-in-chief). No wonder it was this periodical that saw him qualify as a Jewish author who emphasised, as early as the mid-1930s, the special role Jews had played in the spiritual development of Europe and observed the contemporary European events in relation to Jewry. His articles of 1933 already show him as a Zionist.

2

The diary remained in manuscript and is archived in LA PNP [Literary archives of the Museum of Czech literature] Prague, the Viktor Fischl fund, manuscript of his diary from 1930, unsp., the record dated 2nd July 1930.

So even in the years that preceded his emigration to Britain in 1939, he was manifestly involved in the Jewish issue as he commented on England's attitudes to the formation of an independent Jewish state. This was a subject matter for an increasingly intense discussion not only for Fischl alone but the whole of Europe at the time when the Austrian Anschluss and the Munich Pact were harsh facts of life. While prior to the Munich Pact, Zionism was little more than a Jewish vision, following September 1938, not only Zionists began to consider the possibility of emigrating to Palestine. Although in his articles Viktor Fischl emphasizes that Zionist policy rejects restrictions on immigration into Palestine, he also points out that Palestine should be the homeland for the Jews, not just asylum (Fischl, "Asyl a domovina" 1).

Nevertheless, the tragic events of the late 1930s in Europe had their share in Viktor Fischl's changing his national identity. No later than the second half of 1938, the editors of Zionist *Židovské zprávy* ceased to fill its pages with pronounced Jewish or Zionist stands as their fear about the fate of Jews changed into apprehension about the future of the Czechoslovak Republic. After the Munich Pact in September 1938 they declare their loyalty towards Czechoslovakia. Fischl makes reference to prominent Czech personalities, especially Comenius, Hus, Chelčický, and Havlíček Borovský. In them he sees the tradition upon which the Czechs should lean. As is also evident from these icons, Fischl's commitment in Zionist issues came nearer to Masaryk's conception of Czech history, on which Masaryk, as the first Czechoslovak president, built his state-forming ideas.

On a number of occasions, Fischl esteemed Masaryk's supportive approach to Jews and Zionism, undoubtedly best represented by the latter's defence of Leopold Hilsner, a Jew wrongfully convicted of ritual murder. Fischl derived Masaryk's attitude towards Jewry from the

closeness of Masaryk's humanist ethics and Judaism without asserting that Masaryk molded his world outlook from Judaism ("Masaryks Humanismus" 4). What Fischl discerns as the concurrence of Masaryk's humanism and Jewish ethics is essentially Masaryk's personal attitude to God because Jews, too – according to Fischl – do not find God under the dome of God's house, rather they endeavour to bring every step in their daily life in harmony with God's will. It is also Masaryk's refusal of Nietzschean pessimism and fondness for martyrdom that Fischl interprets as a refusal of the Catholic cult of death which should deliver man from the earthly suffering. Masaryk's optimism thus has more common ground with Messianism than the resignation of Christian humility.

As is apparent from Fischl's commitment in political and social issues, he was a great admirer of T. G. Masaryk and his 'humanist ideals', and he tried, sometimes expediently, to draw them nearer to Jews, too. Fischl's article *Zum Masaryk-Tag* [To Masaryk's Day] of March 1936, where he labels the interwar period as 'the time of Masaryk', is no less explicit. Fischl apparently was, his Zionism notwithstanding, above all an interwar intellectual closely connected with Czech culture and loyal to Czechoslovakia because, among other things, it protected Jewish interests. In his journalism he particularly appreciated the President's attitude to arts, for Masaryk – who perceived literature as a sphere "where projects and models of modern man and his society get developed" (Brabec 49) – helped to launch the paradigm in arts which was formed from the 1920s, especially within Karel Čapek's circle, and aimed at close integration between arts and contemporary events. In the latter half of the 1930s, he had the greatest regard for Masaryk's resistance to pessimism. In his article *V Masarykově týdnu* [In Masaryk's Week], he says that Masaryk explained his resistance to pessimism not only in *Ideály humanitní* [Humanistic Ideals], but he

had always rejected it in literature as well. To Fischl, optimism in arts, whose function was to encourage positive thinking in the troubled late 1930s, complemented the contemporary paradigm of arts developed as a social phenomenon.

While prior to the establishment of Czechoslovakia, Karel Čapek, jointly with a group of the 1914 Almanac authors, had championed modern artistic movements in Czech culture, following the birth of the new republic, he changed his orientation towards pragmatism and practical viewpoints. According to *Dějiny nové moderny* [*The History of New Modernity*], this shift in Čapek's poetics occurred around 1920, when he abandoned the corporate defensive unison of modern artistic movements in the *Musaion* anthology and departed in his drama *Loupežník* [*The Robber*] from the Čapek Brothers' original plan for an uncompromising attitude to life, aiming instead at conciliatory assent to life experience. Čapek himself pondered upon this transformation of his literary endeavour in the column 'Čapekian Generation', calling it a lost generation. He says that, no matter how vigorously defended before the war, afterwards, the generation had their work snatched from them. For when the war was over, "practical life caught hold of them and pushed [them] into doing quite different feats" (Čapek, "Poznámky o tvorbě" 80-81). The post-war artistic endeavour of the avant-garde gradually fell into contradiction. Independent artistic expression was more and more in opposition to the contemporary concept of arts as a social phenomenon, with the 'Čapekian generation' of authors applying their interest in public affairs also in their second profession: journalism (namely Karel Čapek, Ferdinand Peroutka, Karel Poláček). They perceived the world of the 1930s as so full of dramatic tension that they could not realise that "dramatists can walk around involved in rather private affairs (Čapek, "Poznámky o tvorbě" 122).

The 'Čapekian generation' thus inclined to the traditional image of a poet as the man of letters who keeps reappearing in Czech literature when the nation is in danger. Having complied with their state-making obligation in the 1920s and shouldering the responsibility for maintaining independence and peace in the 1930s, this generation now ceased to emphasise independent arts and the prewar defence of modern artistic movements so as to accentuate an impersonal subject and links between arts and reality. Ferdinand Peroutka set forth this shaping paradigm in 1927 in his article *Sluší-li se býti realistou* [*Is it good to be a realist*], where he demands "an adult view of people and things." He does not identify his realism with the 19th-century realism, nor does he reject, for that matter, modern artistic movements, because to him, all of them embody a desire to seek reality; further, he adds that he wants to be allured by facts not 'gimmicks' (Peroutka 46). Thus for this generation as well as for Viktor Fischl, literature became a means of representing the era.

Shaped in the troubled 1930s under the influence of Masarykian interwar discourse (see more in Jiroušek), Fischl's poetics were tied to his committed life stance. Fischl followed this paradigm shaped by the time even in the years to come. In 1938–1939, the turning years of his career, Fischl confirmed his Czech identity, both in his literary creations and journalism. It became particularly apparent during the second world war when he worked in London and in his capacity as chief of the staff in the section of film and cultural propaganda at the Information Department of the Foreign Ministry in Exile, he significantly influenced the positive 'media' image of Czechoslovakia, which was vital for Edvard Beneš's concept of the constitutional continuity of the Czechoslovak Republic.³ Especially if Beneš endeavoured to restore Czechoslovakia as it had existed prior to the Munich Pact. That is why

3 Edvard Beneš was the Czechoslovak president between 1935 and 1948, during the German occupation he was in exile, and from 1940 he was the internationally recognized president in exile.

he tried to make the British party deny the validity of the Munich Pact, which, though, did not materialise until August 1942.

To forge ahead with the plans of the Czechoslovak government in exile, Fischl presented to an English audience such works of art that could represent Czech culture and demonstrate the age-old struggle of Czech people for independence. Also, a number of his poems written in that period were a response to particular contemporary events, yet none, with the exception of *Mrtvá ves* [*Dead Village*], describing the razing of Lidice, can be deemed political in nature. Even *Mrtvá ves* became a political matter only because the tragic event itself little by little acquired a political meaning. Fischl's reclaiming Czech cultural and national identity thus arises from contemporary events, as he also believed in the possibility of the restoration of peace in Europe and the restoration of pre-war Czechoslovakia. He thus followed the efforts of the Czech political representation in exile.

Viktor Fischl returned from London in 1947, but after the Communist coup d'état of February 1948 he decided to leave Czechoslovakia for Israel. He may have spent no more than 29 years of his life in Czechoslovakia, nevertheless, his mind was so moulded by interwar Czech culture and mentality that he remained faithful to the Czech language in the literary works he wrote in English exile after 1939 and after his emigration to Israel in 1949. Fischl thus leaned towards the culture and mentality of people who he did not live with for the next part of his life. The cultural anthropologist Clifford Geertz states that culture is formed by collective thinking and collective memory which is based on 'the stream of social thinking' of the time. The power of collective thought is closely connected with a particular community tied to a particular space and time and it persists in the individual even after the community has gone out of existence (Hablwachs 63–64). A sufficient

condition is the existence of people to be interconnected within such space. Individuals then can realize their full potential within this frame, without taking active part in it (Halbwachs 188). Viktor Fischl's diary after he left for Israel reveals that he once again made every effort to join the artistic activities and, above all, the Czech cultural structures in exile.⁴ He contributed to Czech exile periodicals and sent articles to foreign publishers and, in 1952, he succeeded in becoming a permanent staff member of Radio Free Europe. This enabled him to address Czech listeners not only with his literary texts but also with his memoirs, in which he often returned to his interwar spiritual guides, both in arts and ethics. In the 1980s, his works were already published in prestigious Czech publishing houses in exile, such as *Konfrontace*, *Polygon*, *Sixty-Eight Publishers*, *Poezie mimo domov*, *Index*, and then they were reviewed and commented on in Czechoslovak exile periodicals.

Although Viktor Fischl did not regard himself as an emigrant – having left for Israel legally – he was put in a position comparable with the condition of other exiled authors. Czech exiles in the 1950s expected that, by analogy to the war exiles, their situation was just a stopgap. Therefore artists, like in the war years, were again ‘in the employ of’ exiled politicians (Papoušek 83). Even if Viktor Fischl did not consider the possibility of his return to Czechoslovakia, in the early 1950s, he endeavoured to influence its political and social affairs in a similar way. This seemed to be only natural for him since he continued supporting the interwar concept of intellectuals as torchbearers of their nation (Fischl, “U vzdělaných lidí” 1). Ralf Dahrendorf in his book *Versuchungen der Unfreiheit. Die Intellektuellen in Zeiten der Prüfung* says that intellectuals become politically committed at the turning points of history, calling them ‘committed observers’ who try to help their nation through their engagement in public affairs. It was already in

⁴ LA PNP Prague, the Viktor Fischl fund, V. Fischl, the manuscript of his diary of 1952, unpagged.

5
The text remained
in manuscript and
is archived in the
LA PNP Prague, the
Viktor Fischl fund.

the interwar period and during the war – when Fischl succeeded in providing some 200 English visas for Czech Jews – that he proved his public commitment more than enough.

The second world war, the shared holocaust experience and the Communist coup d'état of 1948 induced a change in Fischl's literary creations. He gave up writing poetry, and he devoted more attention to fiction, which enabled him to explore the roots of barbarianism produced by modern society in the 20th century. In the narrative of a fictional world, the author can examine the qualities of individual characters and explain the motivation of their acts; in his case, it enabled him to reveal the causes of Nazi and Stalinist totalitarianisms. Not being a historian, he did not aim to carry out a theoretical analysis of totalitarianism. As a writer, he explored the real world through the fictional world. All of his novels, short stories or memoirs show that until the end he never abandoned integration between literature and reality though he knew very well that a literary story could not be a mimetic representation of reality. Consequently, Fischl's literary texts can be viewed as a sign that, to paraphrase Ch. S. Peirce, can only represent the object and inform about it (Peirce 19). On that account, Fischl's literary texts, charged with links to the real world in the form of concrete historic events and people, do not represent the past as such but the author's thought about it. The purpose of the author's reflection upon the world, according to his book *The Poet and the Cage* of 1951, is to impress the greatest number of people.

Viktor Fischl's view on Communism as expounded in his book *The Poet and the Cage*,⁵ conveying the message that it was a totalitarian system that embraced principles similar to Nazism, resembles the attitudes of other great minds in the 1950s, such as Hannah Arendt, or Carl J. Friedrich, and Zbigniew K. Brzezinski (Brenner 27–39). Fischl is

fairly apprehensive about a substantial increase in ‘mechanical materialism’ professed by lost generations of people deprived of cultural, ethical and philosophical awareness as it was outlined for modern society in the 20th century by H. G. Adler. He stressed the necessity to foster the cultural and spiritual values in the rest of the world so that most people on the planet would put up stiff resistance to the expanding Communism. To achieve this aim, in Fischl’s opinion, it was necessary for democratic countries to create visions of cultural life and bring outstanding artistic achievements not only to a narrow circle of intellectual listeners, but also to let art and its humanising qualities produce a beneficial effect on as many people as possible.

Fischl’s preoccupation with the analysis of Stalinist totalitarianism manifested itself in the collection of short stories of the 1950s entitled *Obžalovací spis* [*The Accusatory File*]. His apprehension about post-war mankind not having learned a lesson from holocaust and dehumanisation of the world became most obvious in the trilogy of *Jeruzalémský triptych* – *Dvorní šašci*, *Ulice zvaná Mamila* and *Loučení s Jeruzalémem* [*The Jerusalem Triptych* – *The King’s Jester*, *The Street Named Mamila*, *Farewell to Jerusalem*]. Its narrator perceived the Six Days’ War of 1967 in Jerusalem as another deeply traumatic experience for the 20th-century man.

Fischl’s authorial intent, which can only be ‘inferred’ by the interpreter from his textual corpus, undoubtedly arose from his determination to profit by the history of holocaust and prevent another potentiality of dehumanising experience of mankind. On account of holocaust, human history lost belief in progress and in the idea of humaneness grounded in the Enlightenment. The life philosophy of Fischl’s narrators (in *Jeruzalémský triptych*) “knowing neither the day nor the hour” reflects the fear of modern world being deprived of an integrating idea and stability, the fear of a ceaseless stream of changes,

a kaleidoscope of accidental events. The narrator describes the world around as chaotic because holocaust symbolises to him disruption of the man-God relationship. Nevertheless, he holds a teleological view, believing in the causality of all sudden changes that occur in the world symbolically represented by Mamila Street. Hence, while the implicit author is aware of the disharmonious condition of modern world and modern man, he at the same time resists such destruction of the world and metaphysical transcendency by erecting the world of integrity to defeat the world of chaos. Mainly it is implied in his texts dealing with family affairs or Judaism, or in texts inspired by antiquity. Though it may be traced in war stories as well.

Fischl's optimism about mankind being able to learn from its history is nothing but identical with Masaryk's creed expressed in *Hovory s T. G. Masarykem* [*Talks with T. G. Masaryk*]: "what has always mattered to me was what lesson can be drawn from history, our history or the world history, to apply to our politics. I do not claim to be a historian; but as a teleologist, I try to understand the purpose of history, the history of our nation and of the world" (Čapek, "Hovory s T. G. Masarykem" 310). The endeavour of Masarykian authors in the interwar discourse to learn from history and reflect upon contemporary events was prompted by responsibility for the nation – with Fischl, first in the 1930s, for Jewry, and during his London exile, also for Czechoslovak people. In his literary works of the 1970s and later in the 20th century, however, the scope of his thinking was probably cosmopolitan. As evidenced by other Czech artists and intellectuals in exile (most significantly by Ferdinand Peroutka), the contemporary Czech community in exile favoured and promoted transpersonal goals and ideas. It is obvious that Masarykian interwar discourse could be transferred by Czech intellectuals of the

1950s even to exile. They could identify with it because it was evoked by their memory as suggested by Halbwachs.

What was said above cannot deny the fact that Viktor Fischl was a Czech-Israeli or Czech-Jewish man of letters, for his literary texts include many direct and indirect references to Jewish belief and culture. For instance, he translated the *Song of Songs*; in his *Apocryfa* he dealt with the themes from the Old Testament; and his literary texts are permeated with themes related to Judaism or directly to Israel. Yet his thought was influenced by Masarykian interwar discourse. ♡

— *From Czech translated by Jiřina Johanisová*

Literature

- ADLER, H. G. [Hans, Günther], 2006–2007: *Terezín 1941–1945. Tvář nuceného společenství I–III*. Brno: Barrister&Principal.
- BENEŠ, EDVARD, 2004: *Paměti. Od Mnichova k nové válce a k novému vítězství*. Prague: Naše vojsko.
- BRABEC, JIŘÍ, 2009: *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty (1991–2008)*. Prague: Filip Tomáš - Akropolis.
- BRENNER, CHRISTIANE, 2008: Koncept totalitarismu – studená válka v teorii?. In: *Proměny diskursu české marxistické historiografie. Kapitoly z historiografie 20. století*. Ed. Jiroušek Bohumil et al. České Budějovice: University of South Bohemia in České Budějovice. 27–39.
- ČAPEK, KAREL, 1990: *Hovory s T. G. Masarykem*. Prague: Československý spisovatel.
- ČAPEK, KAREL, 1960: *Poznámky o tvorbě*. Prague: Československý spisovatel.
- ČAPKOVÁ, KATEŘINA, 2005: *Češi, Němci, Židé?. Národní identita Židů v Čechách*. Prague – Litomyšl: Paseka.
- ČAPKOVÁ, KATEŘINA, 2007: Viktor Fischl a sionismus v Čechách. In: Z. Vydra, ed., *Viktor Fischl (1912–2006). Příběh českých židů ve 20. století*. Ed. Zbyněk Vydra. Pardubice: University of Pardubice. Unp.
- DAHRENDORF, RALF, 2008: *Pokoušení nesvobody. Intelektuálové v časech zkoušek*. Jinočany: H&H. (A Czech translation by Jana Zoubková from Dahrendorf, Rafl, 2006: *Versuchungen der Unfreiheit. Die Intellektuellen in Zeiten der Prüfung*. München: C. H. Beck Verlag).
- FISCHL, VIKTOR, 1938: Asyl a domovina. *Židovské zprávy* 21, no. 49. 1.
- FISCHL, VIKTOR, 1990: *Dvorní šašci*. Prague: Art-servis.

- FISCHL, VIKTOR, 1969: *Hovory s Janem Masarykem*. Brno: Městský výbor ČSM v Brně.
- FISCHL, VIKTOR, 1997: *Loučení s Jeruzalémem*. Prague: Melantrich.
- FISCHL, VIKTOR, 1935: Masaryks Humanismus. Beziehungen zum Judentum. *Selbstwehr* 29, no. 10. 4.
- FISCHL, VIKTOR, 1943: *Mrtvá ves*. London: Mladé Československo.
- FISCHL, VIKTOR, 2003: *Obžalovací spis*. Prague: Garamond.
- FISCHL, VIKTOR, 1994: *Setkání*. [Prague]: Martin.
- FISCHL, VIKTOR, 2006: *Ulice zvaná Mamila*. Prague: Garamond.
- FISCHL, VIKTOR, 1938: U vzdělaných lidí. *Židovské zprávy* 21, no. 46. 1.
- FISCHL, VIKTOR, 2005: *Vy, soudci athéští*. Prague: Paseka.
- FISCHL, VIKTOR, 1936: Zum Masaryk-Tag. *Selbstwehr* 30, no. 10. 2.
- FISCHL, VIKTOR, 1930: Židovství a křesťanství. *Křesťanská revue* 4, no. 2. 57 and 61.
- FISCHL, VIKTOR, 2003: *Žlutý dům*. Prague: Garamond.
- HALAMOVÁ, MARTINA, 2010: *Příběh vyprávění Viktora Fischla*. Prague: Arsci 2010.
- HALBWACHS, MAURICE, 2009: *Kolektivní paměť*. Prague: Sociologické nakladatelství. (A Czech translation by Yassar Abu Gosh et al. from Halbwachs, Maurice, 1992: *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press).
- JIROUŠEK, BOHUMIL, 2006: *Jaroslav Goll. Role historika v české společnosti*. České Budějovice – Pelhřimov: University of South Bohemia in České Budějovice – Nová tiskárna Pelhřimov.
- KAŽŮRKOVÁ, MILADA, 2002: *Setkání s Viktorem Fischlem*. Prague: Mladá fronta.
- MASARYK, TOMÁŠ, GARRIGUE, 1901: *Ideály humanitní*. Prague: Čas.

- PAPOUŠEK, VLADIMÍR, 2000: *Názorové a umělecké diferenciace v exilové literatuře na počátku šedesátých let*. In: „*Zlatá šedesátá*“. *Česká literatura, [kultura] a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání*. Ed. Radka Denemarková: Prague: Ústav pro českou literaturu.
- PAPOUŠEK, VLADIMÍR et al., 2010: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Prague: Academia.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS, 1972: *Lingvistické čítanky I*. Prague: Charles University. (English vision by *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Electronic edition. The InteLex Past Masters series).
- PEROUTKA, FERDINAND, 1993: *Sluší-li se býti realistou*. Prague: Mladá fronta.
- WHITE, HYDEN, 2010: *Tropika diskursu. Kulturně-politické eseje*, Prague: Karolinum. (A Czech translation by Ladislav Nagy from White, Hayden, 1978: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press).

Souhrn článku

Studie je zaměřená na popis konstruktů národní a kulturní identity česko-židovského spisovatele Viktora Fischla (1912–2006), který po příchodu do Izraele v roce 1949 přijal hebrejské jméno Avigdor Dagan. Protože se nevěnoval pouze literární činnosti, byl i aktivním novinářem a diplomatem působícím jak ve službách českého, tak izraelského ministerstva zahraničí, je možné pracovat nejenom s jeho texty uměleckými, ale i texty neuměleckými a “čist” z nich jeho formování kulturní a národní identity, což napomáhá porozumět jeho utváření životního a filozofického postoje angažovaného intelektuála.

Viktor Fischl se narodil do bouřlivého 20. století, a tudíž jeho formování osobnosti bylo spjato se zlomovými dějinnými událostmi. Na počátku 30. let se začne profilovat jako židovský básník a sionistický žurnalista, ačkoli do těchto dnů byl Židem skularizovaným a ani v jeho tvorbě se židovská tematika nijak neobjevovala. V deníkových záznamech dokonce upřednostňoval křesťanství před židovstvím. Ve 30. letech se výrazně angažoval v otázkách židovských, respective sionistických. Zároveň ho ale lze vnímat, jak je v článku doloženo, jako prvorepublikového intelektuála spjatého s dobovou českou kulturou a myšlením, který velmi ctil osobnost T. G. Masaryka. Dalším zlomovým okamžikem se zdá být období Mnichovské dohody, kdy na stránkách sionistických Židovských novin, jejichž byl v té době šéfredaktorem, začal v roce 1938 ustupovat z vyhraněné sionistické pozice a spíše se identifikoval s hodnotami a ikonami Československé republiky.

V roce 1940 Fischl vstoupil do služeb československého exilového ministerstva zahraničí v Londýně. Stal se vedoucím filmové a kulturní propagandy, kde následoval cíle českého politického exilu. Prezentoval z české kultury ty osobnosti a ta díla, která mohla demonstrovat odvěký

boj Čechů proti Němcům. I v jeho poezii po roce 1938 se ztrácí židovská tematika, v emigraci se vedle tematiky válečného utrpení aktualizuje tematika domova a českého venkova.

Viktor Fischl působil v českých diplomatických službách v Anglii do roku 1947, pak se vrátil do Československa, ale tamější poměry po komunistickém převratu roce 1948 ho na podzim roku 1949 přimějí k odchodu do Izraele. Přestože v Českoslovenku prožil jen necelých 29 let svého života, česká kultura a mentalita ho formovala natolik, že po vystěhování do Izraele zůstal ve své tvorbě věrný češtině a snažil se i nadále, stejně jako řada spisovatelů v exilu, zůstat aktivní v české kultuře a začlenit se do českých exilových struktur. V roce 1951 tak napsal knihu *The Poet and the Cage*, v níž podává analýzu stalinistického totalitarismu v Československu. Obdobně jako světoví intelektuálové 50. let – Hannah Arendt či Carl J. Friedrich a Zbigniew K. Brzezinsky pojímal komunismus jako totalitní system vyrostlý na obdobných principech jako totalitarismus nacistický. Východisko z totalitní společnosti Fischl hledal v postupné humanizaci společnosti za pomoci kultury a vlivu západní společnosti na země za železnou oponou.

Jak je patrné i z jeho tvorby umělecké, Fischl byl přesvědčen, že se lidstvo může ze svých dějin poučit. Shoduje se tak vlastně stále s postojem českých autorů prvorepublikového masarykovského diskurzu, kteří se cítili odpovědní za národ. Viktor Fischl tak byl, stejně jako další čeští exiloví intelektuálové (nejvýrazněji Ferdinand Peroutka), i po odchodu z Československa nadále formován prvorepublikovým diskurzem myšlení založeném na nadosobních cílech a hodnotách.

Martina Halamová

Martina Halamová received her PhD from University of South Bohemia, Czech Republic (branch History of later Czech literature). Since 2006 she is working there as a senior lecturer at the Institute of Bohemian Studies, Faculty of Philosophy. She is interested in Czech literature of 20th century, especially in Czech-Jewish literature and Catholic literature. She is the author of the book Příběh vyprávění Viktora Fischla (Prague 2010) and numerous articles.

Redefining North Africa: Modern Algeria, Tunisia and Egypt in Russian Travel Literature

The article deals with the representation of Algeria, Tunisia and Egypt by Russian travel writers between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. The text will focus on the hiatus between their *a priori* idea of North Africa as a cradle of an ancient and timeless civilization (an idea which reveals the contact with the orientalist European tradition) and their disappointment once they understand how modernized and “europeanized” this geographical area is. In these travelogues two different “Others” can be identified: while the first one is clearly North Africa, the second one, more subtle, is Europe, which emerges as something completely alien to the Russian mind. Modern North Africa and Europe are here described as symmetrical doubles, while Russia stands apart.

RUSSIAN TRAVEL LITERATURE,
ARAB WORLD, ORIENTALISM,
RUSSIAN IDENTITY

В данной статье рассматривается представление об Алжире, Тунисе и Египте в русских травелогах конца XIX-начала XX вв. Анализируется, как предыдущий образ Северной Африки, ранее сформированный на основе европейской ориенталистской традиции, меняется после путешествия авторов по этим странам. До отъезда, эта территория воспринималась ими не только как колыбель европейской цивилизации, но и как место, где живет вечный и древний народ. Впоследствии, изображая европеизированное пространство, на страницах дневников арабские колонии преобразуются в гротескный двойник Европы. В этой концепции России нет: и Европа, и Северная Африка являются для этих русских путешественников “чужими”.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО
ПУТЕШЕСТВИЯМ, АРАБСКИЙ
МИР, ОРИЕНТАЛИЗМ, РУССКАЯ
ИДЕНТИЧНОСТЬ

1

P.A. Chikhachev (1808–1890) was a diplomat and translator who was also interested in geology and biology. Chikhachev took part in many expeditions (to Altai, Armenia, East Thrace, Italy...); during the last one (1877–78) he went to North Africa through Spain, and later published his travelogue (1880). The present study draws upon a later edition (1975).

2

V.M. Andreyevsky (1858–1943) was a Russian statesman who travelled in Europe and in the Near East once he graduated from law school. After the 1917 revolution, he emigrated to France. In 1884 he published a travelogue about his journey to Egypt. The excerpts analysed in this study are taken from the second edition (1886).

3

V.L. Kign (pseud. Dedlov) (1856–1908) was a belletrist, writer, and critic, born in a poor noble Prussian family. Dedlov studied law at Moscow University and, upon graduating in 1878, worked in the Ministry of Internal Affairs; as he was interested in literature, Dedlov started to publish short stories and essays. He contributed to the newspaper *The Week* (*Неделя*) and to the journals *The Observer* (*Наблюдатель*) and *The Herald of* →

INTRODUCTION

The present analysis will focus on six travelogues written by journalists or non-professional writers who travelled in North Africa between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century: Petr Aleksandrovich Chikhachev's¹ *Spain. Algeria. Tunisia* (*Испания. Алжир. Тунис*, 1880), Vladimir Mikhailovich Andreyevsky's² *Египет* (*Egypt*, 1884), Vladimir Lyudvigovich Dedlov's³ *Adventures and Impressions. In Italy and Egypt* (*Приключения и впечатления. В Италии и Египте*, 1887), Sergey Yakovlevich Elpatyevsky's⁴ *Египет* (*Egypt*, 1911), Yevgeny Kuzmin's⁵ *Through Africa by Car. Travel Impressions with Photographs and Drawings by the Author* (*По Африке на автомобиле. Путевые впечатления с фотографиями и рисунками автора*, 1914) and finally Aleksandr Ivanovich Dmitriev's⁶ *From the Trip to North Africa* (*Из поездки на Север Африки*, 1917).

The corpus of writings dealing with Russian travels in North Africa is, of course, broader, and it includes not only travelogues, but also poetry and fiction (cf. Dantsig 1973; Sandulov et al. 2002); herein, among the poets and writers who travelled in this region and later recalled their experience, we should cite at least Ivan Bunin, Konstantin Balmont, Nikolay Gumilev and Andrey Bely. However, there is a clear distinction between these above-mentioned professional writers and the heterogeneous whole of people, whose writings are the object of the present analysis: the latter ones are not interested in fictional strategies, so their representations⁷ of Africa are not compromised by literary devices. The images they describe reflect, of course, their personal point of view and their individual background, but, at the same time, these accounts can be read more as the product of the culture they belonged to, than as their personal re-elaborations through a creative act.

The time frame taken here into consideration is particularly interesting: it is precisely in this period that the effects of colonisation and modernisation in these territories became clearly visible to a foreign traveller.

The aim of this article is to analyse how these writers' mental constructions about "North Africa" and "the Orient" change after they travelled in these colonised countries. As far as the method is concerned, postcolonial studies – and especially the notion of "orientalism" as highlighted by Edward Said – and a branch of comparative literature, i.e. imagology will be used.

First of all, the Russian idea of the Orient will be briefly discussed; then, some passages of the cited travelogues, dealing with the effects of colonisation and modernity and with the dichotomy between *a priori* common stereotypes and the reactions sprung from the encounter with the "real" Orient will be examined. Finally, some conclusions will be drawn.

AFRICA AS A RUSSIAN ORIENT

In his renowned essay *Orientalism* (1978), Edward Said has pointed out that the category of the Orient has been built on purpose, during centuries, by the Europeans, who have gathered together under the label of "Orient" countries, peoples and cultures who are in fact very different. Their only common

Europe (Вестник Европы) using the pseudonyms A.B. or V. Dedlov. In 1886, Dedlov travelled in Europe and North Africa, and in 1887 he published a travelogue.

4 S.Ya. Elpatyevsky (1854–1933) was a doctor, writer and one of the directors of the liberal people's journal *Russian Wealth (Русское богатство)*. Elpatyevsky was close to the Narodniks and was even sent to Siberia because of that. In 1911 he published a travelogue based on his journey to Egypt. The second edition (1912) of this work is drawn upon in the present study.

5 Ye. Kuzmin (1871–unknown) was a journalist and correspondent for the journal *Car (Автомобиль)*. From 1902 he started to organise (and participate in) long journeys by car. Between 1912 and 1914 he lived in Cairo; in 1913 he travelled around the Mediterranean Sea with two companions (Andrey Platonovich Nagel and Boris Nikolayevich Nikiforov) and later published a travelogue (1914). A recent edition (2010) is used in this study. There are no traces of him after the 1917 revolution.

6 A.I. Dmitriev (1878–1959) was an architect and engineer. From →

1904 to his death Dmitriev taught at both Moscow and Leningrad universities. Author of a series of articles in the journals *The Architect (Зодчий)*, *The Builder (Строитель)* and others, Dmitriev also published some books, like *From the Trip to North America (Из поездки в Северную Америку, 1905)* and *From the Trip to North Africa (1917)*.

7 By "representation" we mean "the ways in which texts [...] provide images of the world. [...] The concept of representation as it has been used in more recent decades has emphasized the ways in which all images of the world are just that [...]. As such they do not much reflect a world that already exists [...]; rather they are ways of constructing and directing our view of the world with the help of language" (Beller and Leerssen 2007: 415).

denominator is the fact that they do not belong to Europe or Western civilisation. Thus, in the Western mind, the word “Orient” becomes a synonym for “Otherness”. According to Said, this mental construction is necessary to represent, study and eventually subjugate the Other. Following this assumption, the scholar identifies three meanings of the word “orientalism”: the first one is strictly “academic”, being “anyone who teaches, writes about, or researches the Orient” an Orientalist; the second one is more related to “a style of thought” based upon an ontological distinction between “the Orient” and “the Occident”; in the third meaning orientalism is seen as “the corporate institution for dealing with the Orient; [...] in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring and having authority over the Orient” (Said 1985 [1978]: 1–3).

In Russia, that of the Orient is a many-sided category, the representation of which changes and transforms depending on the era, the socio-political situation and, of course, the specific Orient considered. Although being itself often “orientalised” by the Europeans (cf. Tlostanova 2008), Russia has borrowed from the West the complex and stratified way of thinking, imagining and representing the East which Said has called “orientalism”. However, the pair “power-knowledge” typical, according to Said, of European orientalism has been recently questioned when applied to the Russian case. Said bases his analyses on the peculiar relationship between colonial power and its colonies; on the contrary, several scholars think that this kind of relation never occurred in Russia, as Russia never had proper colonies, establishing with its own peripheries a different kind of political, economic and cultural bonds (cf. Khalid 2000; Knight 2000; Todorova 2000).

Nevertheless, there is no doubt that orientalism as a set of disciplines regarding the Orient or as a mental construction perfectly suits

the Russian situation.⁸ To this end, Russian mind seems to share with Europe the vagueness of the term “Orient”, which for example can be the Far East (which includes countries like Japan or China, *per se* very different) and, at the same time, the Inner East (in which, once again, disparate realities like Crimea or Siberia coexist; cf. Schimmelpenninck van der Oye 2010; Jobst 2013).

This deeply-rooted attitude is widespread also between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. In her dissertation devoted to the study of orientalism during the Silver age, for example, Yelena Chach has pointed out that, in the first years of the twentieth century,

география Востока Академии Наук очень широка: Персия, Грузия, Египет, Малайский и Индо-Австралийский архипелаги, Якутия, Тибет и т.д. [...] Таким образом, «Восток» включал в себе все, что нельзя назвать Европой. [...] А в «Журнале Министерства народного просвещения» [...] под народами Востока подразумеваются народы Азии и Африки. (Chach 2012: 48–49)

It is worth noting that here Africa appears to be part of the so-called “Orient”. The exact geographical position seems not to be relevant at all: once again, the “East” gives the impression of being rather an “Other”, than a precise area located in the geographical East. This was actually quite common among writers⁹, journalists and statesmen, but, strikingly enough, even in geographical journals such as *Around the World (Вокруг света)* or *Nature and People (Природа и люди)* Africa was labelled as “Orient” (cf. Chach 2012). Chach comments on that with the following words: “Само понятие «Восток» становится не территориальным, а эстетическим, теряет четкие географические

⁸ Vera Tolz, for example, argues that while Russian orientalist scholars were educated through European orientalist tradition, the politics they proposed was aimed at nation building rather than at imperial domination. Orientalism as a subject of study (*vostokovedenie*) was supported and promoted by the government (cf. Tolz 2005; Tolz 2008).

⁹ Among many other writers, both Nikolay Gumilev and Andrey Bely considered Africa part of the Orient in their works about their travels in the Black Continent.

10

Among others, here we recall *Настольный энциклопедический словарь* (*Table encyclopedic dictionary*, Moscow 1890–1896), *Малый энциклопедический словарь* (*Little encyclopedic dictionary*, Saint-Petersburg 1898–1902), *Большая энциклопедия* (*The big encyclopedia*, Saint-Petersburg 1900–1909), *Энциклопедический словарь* (*Encyclopedic dictionary*, Saint-Petersburg 1890–1907).

11

For example, the works by the French geographer E. Reclus started to be published in Russian translation from 1867; Carl Ritter's book *Geography in Relation to Nature and the History of Mankind* appeared in the Russian version in 1864. They were both widely read.

12

Similarly, Yelena Chach states that “Безусловно, такое внимание к западным авторам и широкое увлечение в России их романами способствовало проникновению в русское сознание западноевропейского ориентализма, чему способствовало и обильное цитирование западных периодических изданий” (Chach 2012: 53).

критерии” (Chach 2010: 59). The same attitude can be traced also in many encyclopaedias of the time. Before 1890 there were only three encyclopaedias in Russia, but during the late nineteenth century a large quantity of other dictionaries started to be published.¹⁰ Since the dictionaries were aimed at a wide readership, belonging to different social classes, the editions contributed to shaping the universal Russian psyche on many themes, including the Orient. Taking into account the entries about the Orient [восток] or orientalism [востоковедение], it can be noticed a general tendency to consider Africa (and especially North Africa, but not only) as an Orient, or, in other cases, even as “Asia”. Many of the academics who wrote these entries were educated in Europe, or at least have read European scholarship.¹¹ This is why in Russian encyclopaedias we find the same stereotypes traceable in European orientalist tradition (for example, the oriental bent for fatalism, backwardness, slavery, savagery and so on).

During that very same period, Russian image of Africa has been built also through the spread of European adventure fiction. Fiction authors like T. Mayne Reid, H. Rider Haggard, L. Jacolliot, J. Verne and P. Loti were translated and published, becoming in vogue among Russian literate public (cf. Davidson 2012).¹² Another way, once again borrowed from the Europeans, to create a Russian image of Africa very close to the European one, was the practice of human zoos. In 1901, for example, an exposition followed by a show of African “amazons” was held in Moscow, causing a strong sensation in the visitors (cf. Novikova 2003). In this case, the goal was to instil in Russian people the idea of the savageness and the underdevelopment of African inhabitants.

Thus, we can state that Russian perception of Africa was shaped by Western mentality. A trait that European and Russian cultural traditions have in common is the idea that Africa is split into two main

parts, North Africa and Black Africa. While North Africa is generally linked to the idea of a timeless civilisation and is seen as the cradle of the whole Western civilisation, Black Africa is usually associated with savagery and backwardness.¹³

RUSSIAN IMAGES OF A MODERNISED NORTH AFRICA

The authors taken here into consideration travelled in Algeria, Tunisia and Egypt in a timeframe going from 1880 to 1913. Although they had different social positions and backgrounds, as well as different educations and jobs, they can all be ascribed (as far as their travelogues are concerned) to the category of “publicists”, in the old meaning of the English word [публицисты].¹⁴ As a matter of fact, in these texts the elements of memoiristic prose, undoubtedly peculiar to the genre of the travelogues, are outclassed by a number of specific remarks about contemporary social and political North African reality. Thus, the following analyses will not deal with a precise reconstruction of their travels or with the recollection of interesting episodes; instead, it will focus on the effects that the experience of travel had on their mental construction about North African countries. Albert Meier has stated that

[...] travel writing always organizes differences (“familiar” vs. “unfamiliar”) and highlights either the agreement or the divergence between the familiar and the alien, as the case may be (“domestication” vs. “alienation” or “exotification”). Thus, its imagological relevance stems both from its function as a mediator (in that travel writing adds new knowledge to what is already known), and from its construction of “otherness” derived from familiar concepts and known facts (by means of analogy, exaggeration and contrast – Beller and Leerssen 2007: 446)

13

An exception is Ethiopia (called Abyssinia at that time), which didn't belong – in Russian imagery – neither to North Africa nor to Black Africa. Instead, Ethiopians were considered by Russians as “black brothers”, thanks to their religious affinity.

14

See the entry “publicist” in the Oxford online dictionary: “2. (dated): a journalist, especially one concerned with current affairs”.

Following this assumption, we argue that these authors' image of North Africa and its construction as a Russian "Other" change drastically after their travels.

On the one hand, an abundance of orientalist stereotypes can be clearly seen in the travelogues, a fact which confirms the authors' belonging to European mentality. The Arab, for example, is often described as mysterious, now heir of a great civilisation, now thief or swindler. Moreover, it is worth noting that even if during their travels Chikhachev, Andreyevsky, Dedlov, Elpatyevsky, Kuzmin and Dmitriev had the possibility of forming interpersonal relationships with Arab people, there are few passages in which they describe precise persons calling them by name or talking about their families and professions. For the most part, the authors resort to generalisations, as they tend to describe the whole category of the "Arab" through generic adjectives like "великолепный" [magnificent], "разноцветный" and "пестрый" [multicolour], "грязный" [dirty] and so on. Similarly, they frequently use collective nouns such as "толпа" [crowd], "народ" or "люди" [people]: in their mind, the inhabitants of these Oriental countries are made up of insignificant individuals. According to Said, this is a common feature in all European representations of the Orient: "the 'Arab' or 'Arabs' have an aura of apartness, definiteness and collective self-consistency such as to wipe out any traces of individual Arabs with narratable life histories" (Said 1985 [1978]: 229). Analysing European authors, Said has also written about the tendency to make the Orient a performance, an exhibition which exclusively suits the Western mind: in other words, the Orient is transformed into a stage, where its inhabitants are actors or puppets entertaining the European eye. It is no surprise, therefore, to find this very inclination also in Russian travellers: "На улицах они [арабы] производят впечатление артистов из балета" states Aleksandr Dmitriev, for example (37). In the same way, luxuriant

and exotic nature, as well as stunning landscapes, do not betray these writers' expectations: descriptions of beautiful and colorful gardens or of paradisiac oasis are frequent in the travelogues. These places, to the tourist eyes, have to be picturesque: "Как все картинно, и красиво, и поэтично!", affirms Yevgeny Kuzmin recalling the village of Biskra in Algeria (162). The short form adjectives "картинно" [picturesque] and "поэтично" [poetical] are particularly meaningful, as they presuppose the transformation of the Oriental landscape into an object: a stage design or a vivid background of a piece of poetry. Therefore, the Orient is relevant only because it can be useful for the artist's sake. Sometimes, when African reality does not suit the classical image of a hot and sunny place, postcards have the power to reassure the traveller, re-affirming the clichéd traits of the country with their stereotypical essence: "Открыток здесь бесчисленно много, и открытки хорошие: и пустыня, и пески, и солнце, и верблюды, и арабы; все эффектно, африканисто, картинно, и холодный ветер с открытки не дул..." (Kuzmin 2010: 167). Thus, it is a postcard, i.e. a fake and stereotyped representation, which restores the authenticity of the real North Africa, an authenticity lost – in this case – due to natural causes.

Finally, the travelogues are not lacking in another widespread stereotype, that of the narrow, menacing and obscure streets of the bigger towns, like Algiers: "Узкие, темные улицы, извилистые, мрачные и непроходимые, как лабиринт [...]. Эти улицы мрачны и малолюдны, здесь живут только арабы, – старый город пользуется плохой репутацией; по ночам здесь для европейца может быть и небезопасно" (Kuzmin 2010: 121, 122). Close to Kuzmin's description of Algiers is a passage by Andreyevsky, where he tells how he got lost in Cairo's narrow, maze-like alleys; the Egyptian capital, labelled "волшебный город" [magic city, 28], can easily transform itself into the disturbing and

dangerous Hades, into the realm of the dead: “можно было подумать, что весь этот квартал вымер” (58), states the author recalling his adventure.

On the other hand, these writers felt very surprised noticing that many aspects of modern North Africa were not at all what they had expected. Thus, a common perception present in all these travelogues is that the Orient is no longer an Orient. A sensation of disappointment and disillusionment is aroused in these Russian travellers, who are no longer able to fully match their image of the Arabic world with a reality drastically changed: “Трудно себе представить что-либо менее африканское и величавое, чем Александрия. [...] Александрийская толпа тоже мало африканская и восточная”, writes, for example, Vladimir Dedlov (255, 256). Similarly, Yevgeny Kuzmin makes the same point in a dialogue between himself and one of his friends:

– А я вот и в Африке – не вижу Африки! – заявил Энгел.
 – А что бы ты хотел?
 – Ну, чтобы были леса с обезьянами, со львами! Горы, пустыня...
 мало ли что еще! Африка, одним словом! (101)

Their orientalist stereotypes seem so deeply-rooted that the authors often perceive modern Africa as something fake and unnatural; describing Tunis, Chikhachev states: “Ведь этот город лишь слабое отражение, бледная репродукция истинного Востока” (287). The typical oriental features are now in danger: “все характеристические черты востока, от самых ярких до самых незначительных, изгоняются и все более и более ступшеваются; чрез несколько лет они совсем исчезнут” (Andreyevsky 1886: 22).

Lying under these inevitable changes are two inextricably linked main causes: modernisation and colonisation. The authors are startled

by the chaos reigning over oriental cities such as Tunis or Cairo, where machines and trams pollute the air and rumble in the streets: “Великолепный автомобиль с великолепными иностранцами [...]. А рядом мчатся трамваи, летят автомобили, ландо с разодетыми иностранцами, скачут великолепные арабские верховые лошади...” (Elpatyevsky 1912: 5, 6). It is frequent to run into similar attitudes reading modern orientalist literature; Said has clearly made this point, underlying that modern travellers often felt estranged in realities very different from the ones described in books. Transformation and change are two concepts traditionally not associated with the image of a static and immutable Orient.

On the contrary, Arabian cities are quickly becoming very similar to European metropolises, losing their “oriental complexion”. Responsible for this irrevocable process are the European colonists. Russian attitudes towards them vary from author to author; some, like Vladimir Dedlov, are disapproving of the whole process of colonisation, which deprives people of their freedom and rights. In his travelogue, for example, he attacks European censorship affecting the Egyptian press and repeatedly stresses the economic interests lying under Western involvement in Oriental affairs.¹⁵ According to him, Cairo is “the sick capital of a sick country”: the percentage of poor is very high, the Arab man, “europeanised”, looks apathetic while the buildings are in ruins.¹⁶ Also Dmitriev, visiting Tunis, underlines the impact that French colonisation had on this city and describes a monument built by the French to honor the Prime Minister Jules Ferry; the pedestal depicts a French boy teaching Latin to a young Arab and an Arab woman without the veil offering a rye bundle as a sign of submission. The author bitterly states that “действительность, однако, в обоих случаях, далеко отстоит от идеализированной художественной трактовки” (62).

15
In his travelogue Dedlov writes: “Арабские газеты задавлены двойной цензурой, правительства и всемогущих европейцев. Европейские издания: «The Egyptian gazette», «Le Phare d’Alexandrie» и «Le Bosphore egyptien» заняты или обличением гаремных дам, бьющих своих служанок, или взаимными перекурами. [...] Читать эти перекуры и скучно, и глупо, особенно когда знаешь, что великие нации сорятся вовсе не из-за того, кто меньше пьет, а из-за возможности грабить Египет, высасывая его кровь из суэцкой артерии” (266, 267).

16
Dedlov states: “Каир великолепен, но в этом великолепии есть нечто напоминающее, что это – большая столица больной страны. Обилие нищих, с изуродованными членами и лицами, неистовый разврат, апатичные лица европеизированных египтян, англичане с видом урядников, нищета предместий, запустелые мечети, плохая ремонтровка великолепных дворцов, недостающие плиты широких тротуаров, зацветшая вода в роскошных бассейнах, из которых не приказано брать воду...” (267).

Others show softer opinions, as they acknowledge the benefits that colonisation has brought to these countries on a practical level. However, no matter what position towards colonisation these authors defend, they all condemn the fact that Europeans tend not to preserve the culture of the subjugated peoples: “настоящий Восток” [the authentic Orient] is condemned to extinction:

Вместе с полезной европейской цивилизацией, с каждым днем одерживающей новые победы во всех уголках земного шара, неразлучно идет и другая цивилизация, фальшивая и пустая, привившаяся между прочим и на древних берегах Нила. Это последняя цивилизация объявила кровавую войну всему, что оригинально; она отняла у городов и деревень [...]; она ворвалась в частные дома и заменила резные баулы и ковровые диваны дешевыми европейскими комодами и кушетками; под ее влиянием мужчины бросают свои шелковые кафтаны и чеканенные кинжалы, а в женщинах вселяется зависть к парижским модам. Свисток локомотива, несущегося по полям и пустыням, как бы смеется над выносливостью верблюда и быстротою арабского коня. (Andrejevsky 1886: 21)

But what seems to strike these Russian travellers the most is the creation of a third space, neither Oriental nor Occidental, an in-between area combining elements of the West and the East. To this end, Elpatyevsky explicitly talks about the uncertain status and essence of the colonised countries, naming North Africa a sort of “middle-earth” between Europe, Asia and Africa (7).

The loss of coordinates becomes very clear in the descriptions of North African capitals, which disturbingly resemble European most famous cities. Chikhachev, for example, describes Algiers in these terms:

Сейчас жизнь в старом городе замерла, центр ее переместился в современный город [...]. Сходя с парохода и осматриваясь, все еще думаешь, что находишься в Европе, точнее, во Франции. Эта иллюзия не рассеивается и когда видишь восточные костюмы. Потому что, как и в Марселе, и в Гибралтаре, здесь преобладают европейские одежды и мундиры. (74)

Similarly, Kuzmin characterises Algiers' streets like the ones in Marseille or Nice ("длиннейшие улицы грязноватого европейского города, что-то вроде Марсея", "общее впечатление остается точно от Ниццы, или какого-нибудь европейского курорта с берегов Средиземного моря", 124; 128–129), labelling the city "a geographical calembour [pun]", Dmitriev equates Algiers to Toulon or – again – Marseille ("Сам город, с трамваями, шумной пестрой толпой имеет вид в части, стоящей над набережной, типичного южно-французского города, вроде Тулона или маленького Марсея", 33), Dedlov calls Cairo "the African Paris".

North African space can be permeated at the same time by European music and oriental drums:

Ночь спустилась над Каиром [...]. Гремит венский оркестр на моей европейской половине улицы [...]. А напротив загоряются фонари арабских и сирийский кафэ-штанов, [...] и несутся оттуда странные мелодии и чуждый гомон музыкальных инструментов и человеческих голосов, и все покрывает глухой задущенный звук: бум, бум, бум... (Elpatyevsky 1912: 19)¹⁷

Even Tunis, the only important city which still maintains hints of "oriental complexion" [восточный колорит] is corrupted by the Europeans: Kuzmin stresses that they built new areas, imported trams and

17

See also V. Dedlov: "Всю ночь по узким улицам бродят до полусмерти пьяные английские солдаты [...]; бродят скучающие европейцы [...]. Европа не отстает от Азии. Она завела множество кафе-штанов. И тут гремит музыка, звенят рюмки и раздаются песни" (265–266).

18

In postcolonial studies, hybridity refers to the results that colonial domination had on the subjugated cultures, which gradually – and partially – blend together with the Western ones. Basically, it identifies a loss of definite cultural borders and the creation of a new, mingled culture.

European goods, connected the whole country by rail and made French the official language. The strong impact that French culture had also on the subdued Egypt is recalled by Elpatyevsky, who describes compulsory French language learning in Cairo schools and a vast number of French books in bookshops, while stating that, in the best restaurants, only French can be heard; he thus comes to the conclusion that “французский язык и французская культура – язык и культура всего высшего каирского и вообще египетского общества” (27).

Thus, these authors characterise North Africa as a hybrid space,¹⁸ i.e. a space where identity and otherness are intertwined and coexist, determining the rise of “ambivalence”. As a matter of fact, post-colonial studies have suggested that among the other effects of colonisation there is a feeling of ambivalence, i.e. a mixture of attraction and repulsion characterising the relationship between the coloniser and the colonised. This feeling is aroused due to the difficulty in maintaining a strict dichotomy between the coloniser and the colonised. On the contrary, they tend to communicate – even if unintentionally – and this contact produces hybrids, ambivalent subjects among the colonised who seem to mimic the coloniser thus causing disturbance in its consciousness (cf. Bhabha 1994; Ashcroft et al. 2007: 10–11). Being of course not directly involved in colonial politics, Russian authors cannot relate to this question but from an external point of view. However, as they prove to be startled and disconcerted by the new hybrid reality, they can be regarded as proper representatives of Western culture, who feel at the same time attraction and repulsion for the colonised North Africa. It is interesting to note that they perceive it as something fake, artificial, unnatural: in these travelogues there is an abundance of nouns and adjectives related to the concepts of “fake” and “natural” ([не-]настоящий, подлинный, [не-]оригинальный,

фальшивый...)). Even the traditional belly dance is considered to be a tourist show piece by Russian authors since no trace of its original meaning remains. Considerations of authenticity are indeed typical of a colonial situation, where both the coloniser and the colonised complain about the loss of genuineness in certain cultural practises. The consequent births of “inauthentic” practises are thus regarded as contaminated fruit. This, however, presupposes the idea that cultures should not influence one another, or change, remaining instead fixed in their previously established characteristics.

In the travelogues analysed in this study, the modern Orient is therefore considered a fake one; paradoxically enough for these authors, the “real” Orient is that of the past. Initial evidence of this phenomenon can be traced in a passage by Kuzmin: the author uses the term “сохранить” [to maintain, to keep] when referring to the traditional oriental culture that is – in part – still present in Tunis.¹⁹ The verb implies two interesting things: the first one is the reduction of a culture to a sort of relic which needs to be preserved for the European man’s sake; the second one is that the verb “сохранить” gains here a positive connotation, thus suggesting the superiority and major importance of a culture which actually no longer exists.

The idea that authentic Arabian culture belongs to the past is reflected in many passages dealing with ancient monuments or with museums where the relics of a glorious past are preserved. Firstly, this once again confirms the fact that the Orient is perceived as an exhibition, an object of the European gaze. Secondly, it stresses that in Western eyes the Oriental culture of the past is more important and authoritative than the present one. Vladimir Dedlov for example encourages his readers to visit the Bulaq museum in Cairo:

19 Kuzmin writes: “Громные рынки Туни-са сохранили еще в достаточной степени восточный колорит [...]. В глубине города, особенно около казба, сохранились хорошие старые кварталы с настоящей жизнью Востока [...]” (198).

Но не пробегайте музей наскоро, остановитесь и вспомните, что перед вами собраны памятники первого культурного народа на земле. Пред вами первая искра сознательной мысли и творчества. Это первый народ, который создал науку, искусство, религию, государство. И потому что он первый, он единственный из народов, создавший все это одними своими силами, без помощи, без подражания, а естественно. (301)

Dedlov explains that the exposition follows the history of Egypt from its youth to its maturity, its unexpected oldness and its apathetic death. The conclusion is bitter, yet noteworthy: “Египтяне живут еще и теперь, но египетского народа не существует” (312).

Even more remarkable is a passage by Sergey Elpatyevsky:

И когда я жадно всматривался в эту необыкновенную разновидность каирской толпы, я удивлялся, что не узнал их, – это были – они, люди из каирского музея древностей. Передо мной вставали люди с барельефов храмов, оживали огромные каменные, необыкновенных размеров фигуры богов и фараонов и всяких людей старого Египта. [...] И удивительное дело, словно мне нужно было сделать это «открытие» египтян и уловить их сходство с старыми людьми музея, чтобы начать понимать окружающую меня жизнь. (39, 40)

Here the writer depicts a world inhabited by ancient Egyptians, who rise from the bas-reliefs, leave the archaeological museum like gods or pharaohs and begin to walk through the streets of Cairo. The city gains a new, gloomy shade: that of a realm of shadows, occupied by the dead. According to Elpatyevsky, true Egyptians are a thing of the

past: in his description there is no space for the current Arab man. In the same way, the real, authentic Egypt is the ancient one:

Нужно выйти из Каира, чтобы увидеть и понять Египет. И достаточно пройти две-три версты вверх по Нилу, чтобы спало с души все чуждое, разноплеменное, иностранное, что застилает там глаза и заполняет душу, – чтобы встал настоящий, подлинный Египет. Египет древнего прошлого, древнего уклада... (72)

Thus, it is no surprise to notice that the “authentic” Egypt resembles the one described in books, the Egypt belonging to the orientalist European tradition. While Cairo is seen as irremediably corrupted by the Europeans, hints of the “true” Egypt can be found in the depths of the country, where the impact of colonisation is less visible and the Orient can still be perceived as something alien.

The same attitude can be traced in Kuzmin, who defines Algiers’ inhabitants as “последние отпрыски народа, который может быть, и не был, великим, но все же был живым, предприимчивым, богатым и оставил свой глубокий след в нашей цивилизации” (122). Far from being a great civilisation, in the author’s view Algerian people were – but no longer are – alive, enterprising and rich. Current Algerians are only “the last offspring” of this dynamic civilisation, definitely ruined and corrupted by the Europeans.

CONCLUSIONS

There is no doubt that the authors of these travelogues belong – consciously or not – to Western cultural tradition. They unquestionably follow orientalist practises, leaving Russia with a pre-established

knowledge that is only partially confirmed by the new Oriental reality. Their *a priori* idea of North Africa is that of an immutable and static place, stuck in the past and heir of a great cultural tradition. Surprisingly enough for them, however, they find themselves in a whole new Orient, not motionless at all; on the contrary, one that appears to be moving forward very quickly towards an imposed modernisation. The gap between their expectations and the actual world causes feelings of disappointment and sadness, as colonisation drastically changes this idyllic space (idyllic, of course, according to orientalist literature). Although they are aware that all the perceptible transformations have occurred, they continue to apply Western stereotypical procedures to their writings. For example, their tendency to generalise results in the so called “typicality effect”, i.e. the description of a nation through generic peculiarities and attributes, automatically applied to all the individuals who form that particular nation. Joep Leerssen has pointed out that “typicality thus tends, inherently, towards the very definition of *caricature*, the ‘grotesque or ludicrous representation of persons or things by exaggeration of their most characteristic and striking features’ (OED)” (451). The way in which they depict Arab people is certainly very close to the concept of caricature: from the usage of generic adjectives or fixed collocations (the “mysterious”, “dangerous”, “swindler”, “magnificent” Arab), to the grotesque allusion to the ancient Egyptians (who seem to walk in the streets of Cairo along with their gods and pharaohs), for these authors the Arab is never an individual. Their attitudes towards the idea of “authenticity” is also noteworthy: far from resetting their original point of view, thus noticing that “authentic” North Africa now is the colonised and modernised one, they maintain their mental sets. As a result, the new reality is perceived as fake, while the true, authentic one is a reality that actually no longer exists.

Though North Africa has been constructed as an Other by the authors in question, the construction changes gradually over time. Before starting their journeys, they clearly envisaged an exotic and idealised country. As a matter of fact, exoticism is one of the ways of constructing an Other; in this case, Arab culture seems to be appreciated only due to its strangeness, its picturesque essence, its distance to the canonical domestic standards: in other words, it is appreciated due to its exoticism. This idea enters a state of crisis once the authors understand that North Africa is no longer so exotic. Colonisation and modernity have endangered this mental construction which no longer squares with reality. The Oriental Other has been partially contaminated by the West, becoming a hybrid, a grotesque and unexpected mixture of diverse elements, Oriental and Occidental at the same time. While previously the Orient was wholly seen as an Other, now it is becoming more and more linked to the Occident, to whom Russia may belong on a cultural level. However, the situation is complicated by the peculiar condition of Russia, which is not directly involved in European colonisation – but rather stands against it – and holds an ambiguous position towards the West (cf. Bassin 1991; Neumann 1996; Lotman 2002 [1992]), often constructing it as an “Other”, too. As a matter of fact, from the nineteenth-century debate between Slavophiles and Westernizers, questioning Russian identity has become central in Russian thought (cf. Lim 2008). Crucial works by nineteenth and early twentieth century authors (like Aleksandr Herzen, Aleksey Khomyakov, Grigory Danilevsky, Vladimir Solovyev) show a visible trend: to challenge European system of values while discussing the Orient, thus linking the West to the East (two opposite poles), but at the same time not including Russia in neither of the two categories: “[...] Russian orientalism has its own specifics due to the fact that Russia did not just face the Orient as an

Other, but itself was part of a ‘trptych’ consisting of Europe, Russia and the East” (Masing-Delic 2003: 123).

For these reasons, we argue that the traditional binary opposition between the Self and the Other – in this case between Western culture and the Orient – becomes in Russia a ternary one, which involves Russia (the Self), the Orient (the first Other) and the West (the second Other).

It is worth noting that here Lotman’s theory about “enantiomorphism” potentially gains new interesting hints and suggests new perspectives (cf. Lotman 1992; Lotman 1996). In the essay *On the semiosphere* (*O cemuocφepe*, 1984), Lotman has investigated the mechanisms lying under the dialogue between different cultures, identifying in enantiomorphism – a mirror image made up of two images identical *per se*, but different when superimposed – a common process in constructing the “Other”:

... the process of mutual acquaintance and inclusion into a specific general cultural world causes not only the rapprochement of separate cultures, but also their specialization — after entering a specific general culture, a given culture begins to cultivate its own originality in a more acute fashion. In its turn, the other culture also considers it as “special”, “unique”. The isolated culture “to itself” is always “natural” and “usual”. Only by taking part in a much greater whole, does it recognise the external point of view as specific to itself. In this way, cultural generalities of the type “West” and “East” are revealed in the enantiomorphic pairings of functional asymmetry. (Lotman 2005: 225)

According to this model, Russia should have positioned herself within either the West or the East, simultaneously constructing the remaining field as an “Other”. In these travelogues, however, while the West and

the East remain an enantiomorphic pairing, Russia does not declare her belonging to any of these categories. The authors observe from an external point of view both the European colonisers and the Arab people, judging them both and thus elevating their own position. As Russians they become the subject, and Europeans and Arabs the object of their gaze. While never considering Arab people as brothers, Russian authors at the same time do not equate themselves completely with the West, as they do not share with Europe colonial politics and interests. In some cases, Russia is even considered a better alternative to Europe, as it is capable of wakening the subjugated Arab: “Я знаю, какое огромное значение имела для Египта и для всего Востока буря русской революции, какая непрерывная диффузия людьми и идеями существовала и существует между Константинополем и Каиром, какое глубокое захватывающее толщу населения движение идет в настоящее время на Востоке вообще и в Египте в частности” (Elpatyevsky: 55).²⁰

At the same time, the West and the East – namely Europe and North Africa – are represented as inextricably linked one to the other: imported European architecture, style, fashion, languages and culture have made North Africa the very double of Europe. Mirror symmetry is therefore established between Europeans and Arabs, the two sides of a same coin. Russia, on the contrary, lies outside of this binary. The authors of these travelogues undoubtedly use Western strategies and practises to represent a different reality, thus putting themselves inside Western culture. At the same time, however, the images they construct hint at the fact that both the West and the East are, for them, Others. They come to this conclusion after their travel experiences, i.e. after their confrontation with the European colonisers and the colonised Arabs in that third, hybrid space which is embodied by North Africa. ♡

20
S. Elpatyevsky is here speaking about the Revolution of 1905.

Bibliography

- ASHCROFT, BILL et al., 2007 [2000]: *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London, New York: Routledge.
- BASSIN, MARK, 1991: Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space. *Slavic Review* 50, No. 1. 1–17.
- BELLER, MANFRED, and JOEP LEERSSEN (ed.), 2007: *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representations of National Characters*. Amsterdam, New York: B.V. Rodopi.
- BHABHA, HOMI, 1994: *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- JOBST, KERSTIN, 2013: Where the Orient Ends? Orientalism and its Function for Imperial Rule in the Russian Empire. In: *Deploying Orientalism in Culture and History: from Germany to Central and Eastern Europe*. Ed. J. Hodkinson et al. New York: Camden House, Rochester. 190–208.
- KHALID, ADEEB, 2000: Russian History and the Debate over Orientalism. *Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History*, N.S. 1. 691–699.
- KNIGHT, NATHANIEL, 2000: Grigor'ev in Orenburg, 1851–1862: Russian Orientalism in the Service of Empire?. *Slavic Review* 59, No. 1. 74–100.
- LIM, SUSANNA SOOJUNG, 2008: Between Spiritual Self and Other: Vladimir Solov'ev and the Question of East Asia. *Slavic Review* 67, No. 2. 321–341.
- LOTMAN, YURY, 2005: On the Semiosphere. Translated by Wilma Clark. *Sign System Study* 33, No. 1. 205–229.

- MASING-DELIC, IRENE, 2003: Who are the Tatars in Aleksandr Blok's *The Homeland*? The East in the Literary-Ideological Discourse of the Russian Symbolists. *Aufsätze | Poetica : Zeitschrift für Sprachund Literaturwissenschaft* 35. 123–153.
- NEUMANN, IVER, 1996: *Russia and the Idea of Europe: a Study in Identity and International Relations*. London, New York: Routledge.
- NOVIKOVA, IRINA, 2013: Imagining Africa and Blackness in the Russian Empire: from extratextual arapka and distant cannibals to Dahomey amazon shows – live in Moscow and Riga. *Social Identities* vol. 17, No. 5. 571–591.
- SAID, EDWARD, 1985 [1978]: *Orientalism*. London: Penguin books.
- SCHIMMELPENNING VAN DER OYE, DAVID, 2010: *Russian Orientalism. Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*. New Haven, London: Yale University Press.
- TLOSTANOVA, MADINA, 2008: The Janus-faced Empire Distorting Orientalist Discourses: Gender, Race and Religion in the Russian/(post)Soviet Constructions of the 'Orient'. *Worlds and Knowledges Otherwise*, 2, No. 2. 1–11.
- TODOROVA, MARIA, 2000: Does Russian Orientalism Have a Russian Soul? A Contribution to the Debate between Nathaniel Knight and Adeeb Khalid. *Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History*, N.S. 1. 717–727.
- TOLZ, VERA, 2005: Orientalism, Nationalism and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia, *The Historical Journal* 48, No. 1. 127–150.
- TOLZ, VERA, 2009: European, National and (Anti-)Imperial: The Formation of Academic Oriental Studies in Late Tsarist and Early Soviet Russia. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 9, No. 1. 53–81.

- АНДРЕЕВСКИЙ, ВЛАДИМИР, 1886 [1884]: *Египет*. СПб, Москва: М.О. Вольф.
- ДАНЦИГ, БОРИС, 1973: *Ближний Восток в русской науке и литературе (дооктябрьский период)*. Москва: Наука.
- ДАВИДСОН, АПОЛЛОН, 2012: Почему Африка? Почему Абиссиния? К 125-летию со дня рождения Николая Гумилева. *Вестник истории, литературы, искусства*. Т. 8, 389–409.
- ДЕДЛОВ (КИГН), ВЛАДИМИР, 1887: *Приключения и впечатления. В Италии и Египте*. СПб: типография Н.А. Лебедева.
- ДМИТРИЕВ, АЛЕКСАНДР, 1917: *Из поездки на Север Африки*. Петроград: Государственная типография.
- ЕЛПАТЬЕВСКИЙ, СЕРГЕЙ, 1912 [1911]: *Египет*. СПб: Общественная польза.
- КУЗЬМИН, ЕВГЕНИЙ, 2010 [1914]: *По Африке на автомобиле. Путевые впечатления с фотографиями и рисунками автора*. Москва: изд. О.В. Борисов, А.А. Мятлев.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 1992: *Избранные статьи в 3 томах*. Таллинн: Александра.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 1996: *Внутри мыслящих миров*. Москва: Языки русской культуры.
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 2002: *Современность между Востоком и Западом: История и типология русской культуры*. СПб: Искусство-СПБ. 744–751.
- САНДУЛОВ, ЮРИЙ (СОСТ.), 2002: *История России. Россия и Восток*. СПб: Лексикон.
- ЧАЧ, ЕЛЕНА, 2010: *Ориентальный контекст Серебряного века. Омский научный вестник 1 (85)*, 59–62.
- ЧАЧ, ЕЛЕНА, 2012: *Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века*, дисс., СПб.

ЧИХАЧЕВ, ПЕТР, 1975 [1880]: *Испания. Алжир. Тунис.*

Москва: Мысль.

Резюме

На рубеже XIX-XX-ых веков русские ученые, журналисты и писатели путешествовали по Северной Африке по разным причинам. В путевых записках они потом описывали не только впечатления и переживания, но и социополитическую реальность этих европейских колоний.

В данной статье рассматриваются путевые заметки В. Андреевского, С. Елпатьевского, В. Дедлова (Кигн), Е. Кузьмина, А. Дмитриева и П. Чихачева, и анализируется представление этих авторов о современной арабской действительности. Обратится особое внимание на их предыдущий образ Северной Африки, сформированный на основе европейской ориенталистской традиции: в их воображении, Алжирия, Тунис и Египет казались колыбелей европейской цивилизации, нетронутыми временем и населенными древним народом. Современная страна, напротив, является гротескным двойником Европы, неожиданным и чуть тревожным смещением стилей, дегенерацией великого прошлого. В этом виноват европеец-колонизатор, введивший современность в места, которые должны были остаться неиспорченными.

В путевых заметках представлены два образа «Чужого»: если Северная Африка является *первым* – и традиционным – «Чужим», то колониальная Европа, от которой русские авторы, кажется, хотят отделять, оказывается *вторым*, более тонким. Процесс формирования «двойного Чужого» можно анализироваться и на основе теории энантиоморфизма Ю. Лотмана.

Anita Frison

Anita Frison is a PhD student in Linguistic, Philological and Literary Sciences at the University of Padua. Specialised in Russian Language and Literature, she is particularly interested in Russian symbolism, Russian cultural identity and post-colonial studies. She is currently working on Andrey Bely's journey to North Africa. Among her publications are Andrej Belyj in Africa del Nord: Orientalismo e riflessione sull'identità culturale russa. Annali di Ca' Foscari. Serie Occidentale, 49. 271-289 / Азия и Африка у Вл. Соловьева и А. Белого: сценарии заката Европы: Арабски Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика. Москва, Белград: Филологический ф-т Белградского университета, 2017. 438-444.



Reviews






***Gledališče za mesto*¹**

RECENZ I J A K N J I G E

BOGOMILA KRAVOS. *Un teatro per la città. Breve storia del teatro sloveno di Trieste dal 1850 al 2000.* Trieste: Slovenski raziskovalni inštitut; Slovensko stalno gledališče; Ljubljana Slovenski gledališki inštitut, 2015.



Knjiga *Gledališče za mesto* s podnaslovom *Kratka zgodovina slovenskega gledališča v Trstu od l. 1850 do leta 2000* Bogomile Kravos je namenjena širši italijanski publiki. Pritegnil jo bo, ali morda nekoliko zmedel, že sam naslov, v njem pa besede, kot so »gledališče«, »slovensko gledališče«, mesto »Trst«. Odvisno od stopnje seznanjenosti z lastno (italijansko) zgodovino bo knjiga za marsikoga večje ali manjše odkritje. Zagotovo ga ne bo pustila ravnodušnega.

»Gledališče«, »slovensko gledališče«, mesto »Trst«: v teh »ključnih besedah« zavzema posebno mesto umetniški pojav »gledališče« z dodatkom »slovensko«. Že naslov obljublja, da se bomo nepoučeni bralci srečali z nekoliko manj znano kulturo slovenskega naroda, z zvezdico v sozvedju evropske kulture. Bralec bo vsekakor odkril, da gre za avtonomno zvezdico, s svojo individualnostjo in svojim bleiskom. Pot, po kateri nas pelje avtorica, je svojevrstna: odkriti bralcu zgodovino slovenske kulture skozi prizmo gledališča. Pot je uspešna prav zato, ker je gledališče prostor neposrednega soočanja s širokim krogom občinstva. Ta posebni pogled je prisoten že na prvih straneh knjige, ko avtorica opisuje uprizoritev J. N. Štepančka kot spodbudo k dvigu narodne samozavesti slovenskega dela prebivalstva mesta Trst.

V celotni strukturi knjige je dosledno ohranjena zgodovinska perspektiva. O tem zgovorno pričajo naslovi posameznih poglavij: »Slovenci v Trstu po letu 1848«, »Posledice požiga Narodnega doma (1920–1927)«, »Podtalno gledališče. Trideseta leta«, »Gledališče v povojnem obdobju (1945–1965)«, »V pričakovanju uradnega statusa (1965–1978)«, »Nove perspektive (1978–2000)«. V vsakem poglavju se na ozadju zgodovine odvija obravnava posamičnih razvojnih faz. V prvem delu avtorica opozarja na neprekinjeno zanimanje slovenskega prebivalstva v Trstu za gledališče, kar privede, na začetku 20. stoletja, do ustanovitve »Dramatičnega društva v Trstu« in, kmalu

1
Recenzija je bila prvič objavljena v ruščini v italijanski reviji *Europa Orientalis* XXXV (2016), 585–588 (http://www.europaorientalis.it/rivista_indici.php?id=50).

zatem, do redne dejavnosti »Narodnega doma«. Raziskava Bogomile Kravos podrobno opisuje vrsto ključnih vprašanj: pomembno vlogo Narodnega doma kot središča slovenske nacionalne kulture, sestavne prvine celostnega gledališkega fenomena (igralce, avtorje besedil in njihove uprizoritve, gledališko kritiko, odzive gledališke publike, odnose z uradnimi ustanovami in, širše, z različnimi družbenimi sloji gledališke publike). Natančno je predstavljen in analiziran zapleten proces izoblikovanja gledališke kulture z vidika različnih dejavnikov: šolanja mladih igralcev-začetnikov na v ta namen organiziranih tečajih pod vodstvom takrat priznanih dramaturških avtoritet (na primer, Leona Dragutinovića), pomena gledališkega repertoarja, povezovanja z drugimi gledališkimi skupinami, gostovanj.

Posamična poglavja so rezultat poglobljenega in izčrpnega raziskovalnega dela avtorice Bogomile Kravos. V kratki recenziji se sicer ni mogoče podrobneje ustaviti ob vsakem poglavju posebej, vendar je potrebno poudariti, da knjiga nazorno prikazuje zgodovinsko ozadje, na katerem se izoblikuje gledališka kultura. Gre predvsem za svojevrsten položaj mesta Trst, za konkretni prostor, v katerem se odvija gledališka zgodba. Po prvi svetovni vojni se Trst, nekoč pomembno mesto avstroogrškega cesarstva, znajde v položaju perifernega mesta zmagovitega italijanskega kraljestva. Prejšnje prijateljske in družinske vezi z Ljubljano se prekinejo in potrebno je vzpostaviti nove, nelahke odnose z Rimom. Gre za obdobje, ko kraljevina Italija pade v objem fašizma. Avtorica poglobljeno in objektivno predstavi bralcu obdobje, ki sega nekje od 20. let prejšnjega stoletja do konca 2. svetovne vojne.

Poglavje »Gledališče in podtalje« je prikaz antifašističnega upora slovenskega prebivalstva v Trstu. Gre za del zgodovine, ki je malo ali sploh neznan širšemu krogu bralcev zunaj meja slovenske kulture. Italijanski bralec bo na teh straneh seznanjen s težkimi pogoji, v katerih

slovensko gledališče v Trstu vendarle nadaljuje svoje delo. Pod silo razmer se mora seliti v podtalje neuradne kulture, kar vpliva tudi na žanrske uprizoritvene izbire (kratka besedila, skeči, enodejanke, tudi s satiričnim podtekstom proti fašističnim oblastem, branje verzov, glasba, petje kot varnejše nadomestilo politično nevarnih »zapisanih« besedil, celo balet). Da je bila za Slovence v Trstu situacija zelo težka, priča dejstvo, da so bili tudi taki, povečini »nedolžni« nastopi, pod stalnim udarom fašistične oblasti. Če pogledamo na takratno sodobno dogajanje v Evropi, lahko trdimo, da je fašistično moralno in fizično nasilje v mestu Trst primerljivo z dejanji, ki jih poznamo v nacistični Nemčiji. V evropski zgodovini je slovenski tržaški antifašistični upor zapisan kot vrednota, ki zasluži priznanje. Prav tako je borbo za ohranitev slovenskega jezika, ki ga je italijanska oblast zatirala in celo prepovedala, mogoče primerjati s položajem nacionalnih jezikov po versajski mirovni pogodbi. Po drugih delih Evrope je namreč mnogo jezikov dobilo drugačen teritorialni status (na primer, ruščina oz. romunščina v Besarabiji/Moldaviji). V težkih letih preureditve Evrope po prvi svetovni vojni je tržaško občinstvo kljub vsemu ohranilo svojo ljubezen do gledališča. Izreden uspeh je takrat, na primer, doživela znamenita igralka Eleonora Duse na svojem gostovanju v Trstu.

Politični in nacionalni konflikti so se nadaljevali tudi po sklenitvi versajske mirovne pogodbe. Kot dokazuje raziskava Bogomile Kravos, se je konflikt nadaljeval tudi v Trstu. Zaradi fašističnega zatiranja njegovega slovenskega dela, je bilo treba na novih osnovah postaviti delo za utrjevanje slovenske kulture. V to delo je bilo vključeno tudi gledališče, ki se je krepilo ne samo zaradi obnovljenega repertoarja, ampak tudi zaradi sistematičnega uvajanja gledališke kritike. V novih, nehvaležnih pogojih se v sami gledališki ustanovi spremenijo tudi možnosti za nemoteno administrativno delo. Opaziti je tudi nekaj nesoglasij znotraj

gledališča samega. V glavnih obrisih je mogoče trditi, da so bili konflikti predvsem ideološke narave.

Zgodovinski pogled dobi svoj epilog leta 1977, ko italijanska oblast dodeli slovenskemu gledališču v Trstu status »stalnega gledališča« (teatro stabile). Priznanje ni zanemarljivo, saj se je takrat za pridobitev tega statusa zavzemalo, največkrat neuspešno, veliko italijanskih gledališč. V tem, nekoliko bližjem časovnem obdobju, se slovensko gledališče v Trstu sooča z novimi problemi in si zastavlja nove naloge oz. »novo perspektivo«, kot je naslovljeno eno od poglavij knjige. V novem zgodovinskem ozračju avtorica izpostavlja to, kar je bilo za tiste čase »novo« in »pomembno«: premik v smer satiričnega žanra z uvajanjem zanimivih poskusov v »kabaretnem« slogu in osvežitev komedijskega žanra. Te spremembe moramo brati tudi v luči ostrih besed, ki jih je proti vse večji podrejenosti gledališke dejavnosti komercialnim zahtevam izrekel znameniti režiser Giorgio Strehler (Tržačan po rodu).

Repertoar določa podobo gledališča, podoba pa se zrcali tako v izbranih tekstih kot v odrski realizaciji. V knjigi Bogomile Kravos po zgodovinskem pregledu ustreznega obdobja sledi za vsako sezono opis repertoarja, seznam uprizorjenih del, njihovih režiserjev, scenografov, kostumografov in število ponovitev, kar izčrpno priča o dejanskem obsegu takratnega gledališkega delovanja. V podatkih se zrcali spreminjajoče se zgodovinsko ozadje. Če povzamemo navedene sezname (na 87 straneh!), se nam razkrije slika, pred katero se lahko priklonijo mnoga gledališča, ne samo v Italiji. Sporočilnost, ki nam jo nudijo podatki, je raznolika in povsem naravno je, da vodino vlogo igra slovenska dramatika. Če upoštevamo večnacionalni obraz mesta Trst in nekdanjo skupno pripadnost avstroogrskemu cesartvu, je razumljiva tudi nezanemarljiva prisotnost nemških gledaliških besedil, čeprav ne sodijo v vrh evropske dramatike (na primer, teksti F. Schönthana,

Ugrabljene Sabinke; Raupacha, Mlinar in njegova hči; Schönherra, Žena vrag, in dr.). Podobno lahko trdimo tudi za repertoarne izbire italijanskih gledaliških besedil.

V glavnem je mogoče trditi, da osnovni repertoar zasluži visoko oceno zaradi kompetentnosti izbora. Gre namreč za izjemno širok repertoarni obseg: prisotna so dela iz antike (Sofoklej, *Kralj Ojdip*; Ajshil, *Sedmerica proti Tebam*; Plaut, *Amfitruo*, *Hvalisavi vojak*) in obvezni pokloni Shakespeareu (*Beneški trgovec*, *Kar hočete*, *Romeo in Julija*, *Hamlet*, *Othello*, *Kralj Richard III.*), Molièru (*Skopuh*, *Tartuffe*, *George Dandin ali kaznovani soprog*, *Namišljeni bolnik*) in Goldoniju. Slovensko gledališče v Trstu namenja prav posebno pozornost evropski dramatik 19. in 20. stoletja. Slovenski gledalci v Trstu so lahko gledali Aleksandra N. Ostrovkega (*Donosna služba*), Ivana S. Turgenjeva (*Tuji kruh*), večkrat uspešno uprizorjenega, in seveda Leva N. Tolstoja (*Moč teme*, *Živi mrtvec*), prav tako večkrat uprizorjenega z velikim uspehom. Uprizorjena je bila tudi francoska dramatizacija njegovega romana *Vstajenje*. Ruska dramatika je bila sploh stalni gost slovenskega gledališča v Trstu, večkrat z *Ženitvijo* in *Revizorjem* Nikolaja V. Gogolja, še posebno pa z Antonom P. Čehovom (*Tri sestre*, 14 ponovitev v sezoni 1968/69 in 13 v sezoni 1997/98), *Češnjev vrt* (24 ponovitev v sezoni 1978/79 in 27 v sezoni 1992/93), *Utva* (19 ponovitev v sezoni 1957/58) in *Striček Vanja* (29 ponovitev v sezoni 1988/89). Odlično poznavanje ruske dramatike dokazujejo uprizoritve del Gorkega *Na dnu*, *Vasa Železnova*, *Barbari* in, kot zanimivost, postavitev vesele komedije Valentina Katajeva *Krog s kredo* (vzdržala je samo eno sezono s 13 ponovitvami). Umetniški vodje so pozorno sledili tudi novostim sovjetskega gledališkega življenja in uprizorili svojčas modnega dramatika Alekseja N. Arbuzova (*Irkutska zgodba*, *Staromodna komedija*), čeprav je ta avtor doživel svoj krst na odru tržaškega slovenskega gledališča z zamudo, ko se je njegov sloves v domovini že izpel.

Tržaški gledališčniki so bili prav tako odlično seznanjeni z vrhunci evropske dramatike. V različnih obdobjih so na repertoarju Ibsen (*Nora*, *Hedda Gabler*), klasični Schiller (*Kovarstvo in ljubezen*, *Razbojniki*), Sudermann (*Čast*), Victor Hugo (*Lukrecija Borgia*), D'Annunzio (*Gioconda*), Strindberg (*Pelikan*), De Filippo (*Filumena Marturano*) in Pirandello (*Henrik IV.*, *Le pomisli*, *Giacomino*). Slovensko gledališče v Trstu je bilo usmerjeno tudi v iskanje sozvočja z novimi gledališkimi smernicami, ki so se pojavljale v različnih evropskih kulturah. Na tržaškem odru so bile nove smernice uprizorjene z izvirnimi pristopi: O'Neill, *Dolgega dneva potovanje v noč*; Ionesco, *Stoli*; Beckett, *Čakajoč na Godota*; Mrožek, *Tango*; T. Williams, *Tramvaj Poželenje*; Brecht, *Mati Korajža*; Saint-Exupéry, *Mali princ*.

V knjigi Bogomile Kravos slovensko gledališče v Trstu zaživi v polnosti tudi z izpostavljanjem dragocenega prispevka posameznih osebnosti, ki so v njem delovale: igralcev, režiserjev, njihovih asistentov in sodelavcev (Avguste Danilove, Leona Dragutinovića, Milana Skrbinška, Jožeta Babiča in dr.). Avtorica izoblikuje njihov portret z ljubeznijo in toplino. To še posebno velja za začetno obdobje gledališkega delovanja, ko je v ansamblu prevladal entuziazem in se je pot utirala z jasno zavestjo o ustvarjalnem doprinosu k rasti slovenske kulture. Navsezadnje, kot pravi avtorica, so »Tržačani znani po svojem pogumu in podjetništvu«. ♡

Tatiana Nicolescu


Tatiana Nicolescu is a Romanian historian of literature and translator, born in Chişinău. She was a professor at the University of Bucharest, also teaching at Moscow University during the 1970s. She specialized in Russian literature in Bucharest and in Romanian literature and language in Moscow. Since 1988 she has been a visiting professor at the University Institute of Modern Languages in Milan, Italy. Selected books: Opera lui Gogol în România (Bucureşti, 1959); Ivan Bunin (Bucureşti, 1971), Андрей Белый и театр (1995).



Nowa książka o polskiej semiotyce kultury

RECENZJA KSIĄŻKI

ЗНАК. ТЕКСТ. СЕМІОЗА. Антологія текстів польської семіотики культури. Друга половина XX – початок XXI ст. Упорядкування, переклад, вступная стаття Вікторії Дуркалевич. Наукова редакція Анджея Тищика. Дрогобич – Люблін, Коло, Інститут Центрально-Східної Європи 2016, 300 с.



Zarówno pytanie o początki refleksji semiotycznej w ogóle, jak i pytanie o początki takiej refleksji na gruncie polskim długo jeszcze pozostawać będą bez odpowiedzi (przy okazji można postawić jeszcze jedno – o sens podobnych pytań). W pierwszym przypadku, w zależności od przyjmowanego punktu widzenia, uczeni doszukują się pierwiastków semiotycznego myślenia już w antycznej Grecji¹ lub w refleksji św. Augustyna,² inni, jak Terence Hawkes – wyprowadzają współczesną semiotykę od publikacji *Scienza nuova* (1725) Giambattisty Vico. Z kolei w odniesieniu do polskiej semiotyki, to zwykło się wiązać jej początki z lwowsko-warszawską szkołą filozoficzną, ze względu na podnoszoną przez jej twórców problematykę znaczenia językowego (semantyki).

Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest bez wątpienia nieostry charakter samego pojęcia „semiotyka”. Pomijając powszechnie znane dywagacje związane z samą nazwą („semiotyka” czy „semiologia”? [a Jerzy Pelc mówi wręcz o swoistej onomastycznej „triadzie”: „semiotyka” – „semiologia” – „semantyka”]),³ niejednoznaczną pozostaje i sama nazwa. W zależności od przyjmowanego punktu widzenia rozumie się pod nią albo odrębną naukę, przedmiotem zainteresowania której są znak i znaczenie, albo metodę postępowania z badanym materiałem (pomocniczą technikę analizy „tekstu”).⁴

Zamieszanie pogłębia się jeszcze, jeśli zaczniemy uważniej przyglądać się poszczególnym „odmianom” semiotyki/semiologii. Status taki przyznać możemy, jak się wydaje, wszelakiego rodzaju nazwom dookreślającym przedmiot zainteresowania badaczy. Mamy tu między innymi: semiotykę sztuki, semiotykę kultury, semiotykę literacką, semiotykę logiczną, semiotykę komunikacji, semiotykę życia publicznego, semiotykę życia codziennego, semiotykę reklamy, semiotykę filmu/„ruchomych obrazów”, zoosemiotykę, biosemiotykę, cybersemiotykę, semiotykę kognitywną itp. Chcąc uporządkować taki szereg, musimy

1
Zob. np.: Махмуд Равшанов, Наргиза Гулямова, Саодад Азизова, *История семиотики*, Навоий 2011, 8–9. Zob. też: Robert Goczał, *Semiotyka – jej znaczenie i status w historii filozofii* (tekst dostępny na stronie: <http://www.legitymizm.org/semiotyka> - dostęp 9.06.2017), Вячеслав Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*, Издательство «Наука», Москва 1976, 5–6.

2
Zob. np.: Krzysztof Dybciak, *Św. Augustyn wśród znaków*, „Teksty” 1974, nr 6, 133–135.

3
Zob. Jerzy Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982 (zob. zwłaszcza rozdział 1: „Semiotyka”, „semiologia” czy „semantyka”? – 8–31).

4
Pisał na ten temat chociażby Władysław Panas w swoim omówieniu pierwszego wydania antologii *Semiotyka kultury* (wybór i opracowanie Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa, przedmowa Stefan Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975) – zob. Władysław Panas, *Semiotyka kultury*, „Znak” 1976 (nr 260), 235–250.

5

W ostatnim czasie daje się zaobserwować wycofywanie tego typu zajęć z programów studiów.

zwrócić uwagę, że nie jest on jednorodny – składają się nań z jednej strony odmiany semiotyki wyróżniane ze względu na użytkowane metody badawcze (logiczna, kognitywna), z drugiej zaś – ze względu na przedmiot badań (semiotyka filmu, reklamy, literacka itp.). Przy czym, jeśli niektóre spośród przywołanych odmian stanowią samodzielne enklawy badawcze, to w przypadku części spośród nich mamy do czynienia z „zawieraniem się” pewnych odmian w innych lub wzajemnym ich przenikaniem, „zachodzeniem” i nakładaniem się na siebie. Tak się ma rzecz na przykład w przypadku „semiotyki kultury”, która jest pojęciem tyleż pojemnym, co i nieostrym. W zależności bowiem od przyjmowanego punktu widzenia rozumieć ją można albo jako semiotykę kultury jako pewnego uniwersum (byłaby ona wówczas tożsama z właściwą tej kulturze formą wewnętrznego uporządkowania/usensowienia), albo jako semiotykę jej wytworów (literatury, filmu, historii, religii, życia codziennego itp.). W pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z semiotyką „wszystkiego”, przedmiotem zainteresowania semiotyki drugiego typu są znaczenia i mechanizmy ich konstruowania w wybranych obszarach świata. Tradycyjny (o ile można o takim mówić w przypadku dyscypliny stosunkowo młodej) akademicki wykład semiotyki kultury w przypadku polskich uczelni wyższych⁵ jest w gruncie rzeczy kontaminacją elementów semiotyki ogólnej (teorii znaku) i semiotyk szczegółowych (semiotyk „wytworów” kultury).

Cały ten przydługi nieco wstęp ma za zadanie pokazać, jak nieostrym, „płynnym” jest samo określenie „semiotyka kultury”. Szczęście w nieszczęście, zadaniem wszelkich zestawień antologicznych nie jest dociekanie zawłości terminologicznych, lecz prezentacja jakiegoś, spójnego z punktu widzenia autora antologii, zestawu tekstów. Taki też cel przyświecał Wiktorii Durkalewicz z Państwowego

Uniwersytetu Pedagogicznego imienia Iwana Franki w Drohobyczu, która przełożyła na język ukraiński i wydała pod zbiorczym tytułem *Знак. Текст. Семіоза. Антологія текстів польської семіотики культури. Друга половина XX – початок XXI ст.* zbiór tekstów polskich współczesnych literaturoznawców i lingwistów wpisujących się swoimi pracami w szeroko rozumiany nurt badań semiotycznych. Sama autorka antologii widzi jej cel w przybliżeniu osiągnięć polskiej semiotyki ukraińskiemu czytelnikowi oraz pokazaniu ich przydatności dla współczesnej nauki o literaturze. Cel ten jest o tyle istotny, że zdaniem Durkalewicz, polska nauka przez lata odgrywała rolę pośrednika między nurtem myśli zachodnioeuropejskiej a „Wschodem”. Dodać możemy ze swej strony, że „mechanizm” ten działał i w stronę odwrotną, a oprócz tego zdarzały się również przypadki swoistego pośrednictwa w przepływie myśli pomiędzy różnymi ośrodkami byłego ZSRR.

We wstępie do antologii Durkalewicz zaznacza, że gatunek antologii siłą rzeczy ma jedynie charakter częściowy i nie może zastąpić pełnego oglądu prezentowanego obszaru nauki. To, czy ogląd ten stanie się pełniejszy, jest uzależnione wyłącznie od czytelnika. Tym bardziej, że w porównaniu z podobnymi zestawieniami, przygotowana przez badaczkę książka przedstawia się nieco skromnie – składa się na nią dwanaście tekstów autorstwa dziewięciorga uczonych oraz rozbudowany wstęp Wiktorii Durkalewicz i posłowie Andrzeja Tyszczyka. Całość podzielona została na trzy części opatrzone tytułami *Z perspektywy tekstu* [*У перспективі тексту*] (s. 77–149), *Z perspektywy znaku* [*У перспективі знака*] (151–219) i *Z perspektywy semiozy* [*У перспективі семіозу*] (221–282). Części te mają zawierać, w zamierzeniu autorki antologii, teksty reprezentatywne dla głównych nurtów polskiej semiotyki drugiej połowy XX i początków XXI wieku. Jak bowiem słusznie zauważa się we wstępie, począwszy od wczesnomodernistycznego

6
 Tekst został opublikowany w zbiorze *też Motywika i mitologemika XX wieku. IV – Мотивика и мифологемика XX века IV: Semiotyka środków łączności – Семиотика средств связи. Międzynarodowa Konferencja Naukowa – Международная Научная Конференция, IS PAN, Warszawa 6–8.XII.2001. Tezy referatów – Тезисы докладов*. Redakcja i opracowanie Jerzy Faryno. Warszawa 2001 (2–6). Broszura ta powstała na domowym komputerze Redaktora i wydrukowana została na Jego prywatnej drukarce, a następnie powielona na kopiarce w pracowni Instytutu Sławistyki PAN w Warszawie. Była ostatnią z serii broszur przedkonferencyjnych opracowanych i opublikowanych na prawach rękopisu w ramach działalności Pracowni Kultury IS PAN w Warszawie. Wcześniejsze zbiorki *też*, w których redagowaniu miałem okazję uczestniczyć, powstawały w analogiczny sposób. Były to: 1) *Σκοπιδία/Purgamenta/Śmiecie/Мусор в быту, в языке/культуре и в искусстве/литературе. Международная Конференция. Warszawa 3–6.XII.1998. Тезисы к заявленным докладом — Σκοπιδία/Purgamenta/Śmiecie/Мусор в практике, в языке/культуре i →*

okresu (od lat 1910. do 1930.) aż do schyłku lat osiemdziesiątych nurt badań semiotycznych w Polsce jest zjawiskiem wielokierunkowym i polifonicznym (72).

Antologia zawiera dwanaście tekstów, tworzących trzy części zgodnie z postulowanymi w nich dominantami teoretyczno-metodologicznymi.

W części pierwszej znalazły się prace nawiązujące wprost do koncepcji moskiewsko-tartuskiej szkoły semiotycznej i jej twórcy Jurija Łotmana. Są to przekłady tekstów Jerzego Faryny (*O języku poetyckim* [pierwodruk 1972] i *O семиотической типологии средств связи и их концептуализации в литературе и искусстве* [pierwodruk, na prawach rękopisu 2001]) i Władysława Panasa (*Z zagadnień semiotyki podmiotu* [1983] i *Żeński Mesjasz, czyli o “Wiośnie” Brunona Schulza* [2003]). Już choćby na podstawie tej części można stwierdzić, że autorka antologii ma doskonałe rozeznanie w obszarze polskiej semiotyki. Ponadto jej pracy można przypisać walory popularyzatorskie nie tylko ze względu na fakt, że przybliży dorobek polskiej semiotyki czytelnikowi ukraińskiemu, ale i dlatego, że w pewnym stopniu przyczynia się też do upowszechniania prac w gruncie rzeczy nieznanymi. O ile bowiem prace Panasa czy *O języku poetyckim* Faryny to teksty znane szerszemu gronu filologów, to już drugi z artykułów Faryny, „wydany”⁶ domowym sumptem i w niewielkim nakładzie, pozostaje nieomal nieznanymi.

Na grupę drugą złożyły się teksty nawiązujące do semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a. Są to prace uczestników seminarium kulturologiczno-literaturoznawczego Er(r)go funkcjonującego nieformalnie (przede wszystkim w środowisku katowickich anglistów) na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach od początku lat osiemdziesiątych niemal do połowy lat dziewięćdziesiątych:⁷ *Semioza literacka: ślad i głos* oraz *Genologia nomadyczna: gatunek jako metatekst* Wojciecha Kalagi, *O degeneracji znaków językowych* Emanuela Provera oraz *Remityzacja słowa. Rzecz o*

manekinach w prozie Brunona Schulza Tadeusza Rachwał. Większość z zamieszczonych w tej części prac pochodzi z wydanego w 1985 roku tomu zbiorowego *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego* (red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice).⁸

Na część trzecią składają się prace inspirowane koncepcjami francuskiego semiologa Algirdasa Greimasa. Znalazły się tu artykuły: *Przydatność francuskich propozycji semiotycznych do interpretacji utworów fabularnych* Krystyny Falickiej, *Rekonstrukcja mitu w semiotyce A. J. Greimasa* Anny Grzegorzcyk, *Magiczny kwadrat Greimasa* Seweryny Wysłouch oraz *Semantyka postaci w osiemnastowiecznej dramie francuskiej* autorstwa Mirosława Loby. Wszystkie zamieszczone w tej części antologii teksty opublikowane zostały w zbiorze *Semiotyczne olśnienia. Szkice o teorii A. J. Greimasa* pod redakcją Anny Grzegorzcyk.⁹ Przy czym w przypadku zdecydowanej większości z nich publikacja powyższa była pierwodrukiem (wyjątek stanowi tu artykuł Krystyny Falickiej, który ukazał się w roku 1979 w tomie *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*).¹⁰

Sugerując się zasadami doboru tekstów w poszczególnych grupach, moglibyśmy zadać pytanie, czy w ogóle możemy w tym przypadku mówić o „polskiej” semiotyce kultury. Podobne wątpliwości mogłyby wynikać z powodu łączenia postrzeganych przede wszystkim w kategoriach semiotyki logicznej inspiracji Peirce’owskich z

w sztuce/literaturze. Konferencja Międzynarodowa. Warszawa 3–6. XII.1998. — *Tezy do zgłoszonych referatów*. Редакция / Redakcja: J. Faryno, R. Boroch, R. Bobryk. Instytut Sławistyki PAN, Pracownia Kultury [на правах рукописи — на правах рękопісу], Warszawa 1998; 2) *Wizerunek sąsiadów. I: Polacy w oczach Rosjan — Rosjanie w oczach Polaków*. Międzynarodowa Konferencja Naukowa, IS PAN, Warszawa 2–4. XII.1999. *Nadesłane tezy referatów*. Redakcja i opracowanie: Roman Bobryk, Jerzy Faryno. Warszawa 1999. Broszury pierwsza i ostatnia (tj. dotyczące tematyki śmieciowej i środków łączności) powstały w związku z realizowanym przez Pracownię tematem *Motywika i mitologemika XIX i XX wieku* (o projekcie tym wspomina Durkalewicz we wstępie do antologii — 61). Oprócz wspomnianych zeszytów też przygotowaliśmy również — rozsyłając informacje i zaproszenia konferencyjne — bardzo rozbudowane propozycje problematyki przyszłych referatów. Część z nich publikowaliśmy na łamach rocznika IS PAN „Studia Litteraria Polono-Slavica”. Tam też — w postaci numerów tematycznych liczących nawet ponad 40 arkuszy wydawniczych — ukazywały się materiały pokonferencyjne (zob. nr 4, 6 i 7).

7 Założycielami seminarium byli: Wojciech Kalaga, Emanuel Prover, Tadeusz Rachwał i Tadeusz Sławek. Seminarium stało się (w zasadzie już po zakończeniu swojej działalności) impulsem do powołania do istnienia pisma „Er(rgo) Teoria – Literatura – Kultura” (ukazuje się od roku 2000). Krótką historię seminarium omawia Wojciech Kalaga we wspomnieniowym szkicu *Nostalgii* (zob. „Er(rgo) Teoria – Literatura – Kultura” 2005, nr 1 (10), 33–34). Kalaga jako szczególnie aktywnego (obok czwórkę założycieli) członka spotkań wymienia Andrzeja Wichra.

8 Poza *Genologią noma-dyczną...* Kalagi, która ukazała się w „Pamiętniku Literackim” w roku 2012 (z. 4, 174–188).

9 Zob. *Semiotyczne olśnienia. Szkice o teorii A. J. Greimasa*. Pod redakcją Anny Grzegorzcyk. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.

10 Zob. *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Studia pod redakcją J. Sławińskiego i J. Święcha. Ossolineum, Wrocław 1979, 25–42.

11
W najbardziej powszechnym odbiorze semiotykę kultury zwykło się łączyć z tartusko-moskiewską szkołą semiotyczną.

12
Zdarza się Autorce zamieszczać we wstępie nie sprawdzone informacje. Na przykład przy omówieniu wkładu w rozwój polskiej semiotyki prof. Jerzego Faryno błędnie podaje, że w 8 tomie rocznika „Studia Litteraria Polono-Slavica” opublikowane zostały materiały konferencji poświęconej semiotyce środków łączności w kulturze, literaturze i życiu codziennym (s. 61, przypis 193). Tymczasem publikacja tych materiałów nie doszła do skutku, a wspomniany numer ukazał się pod tytułem *Metafory w dyskursie humanistycznym, w mównicy publicznej i w mowie potocznej* (red. Jolanta Sudecka, SOW, IS PAN Warszawa 2008). Można przypuszczać, że podając taką informację Autorka zasugerowała się po prostu zapowiedzią wydania rzeczonych materiałów.

nurtem semiotyki kultury.¹¹ Nie możemy w pełni wyręczyć Autorki próbą odpowiedzi. Możemy jednak z dużą dozą prawdopodobieństwa zakładać, że dostrzeża ona w zamieszczonych w antologii tekstach znaczące rozwinięcie lub modyfikację koncepcji Łotmana, Peirce’a i Greimasa. Co zaś się tyczy grupy tekstów inspirowanych myślą Peirce’a, to w zasadzie wszystkie prezentowane w zbiorze teksty przenoszą teoretyczne propozycje amerykańskiego uczonego na grunt jak najbardziej związanych z kulturą badań literackich.

Inne wątpliwości, jakie nasuwają się w związku z doborem tekstów, mogą dotyczyć rozumienia pojęcia „semiotyka kultury”. Rzecz w tym, że w zasadzie wszystkie zamieszczone w antologii teksty reprezentują obszar semiotyki literaturoznawczej, która wprawdzie może być traktowana jako jedno z odgałęzień semiotyki kultury, ale co z całą pewnością nie może być jej synonimem. Tytuł antologii jest zatem nieco mylący...


Niewątpliwą zaletą antologii i zasługą samej Durkalewicz jest otwierający tom wstęp [*Предмова*]. Autorka dokonała tu czegoś, czego jak dotąd brakuje w polskiej refleksji na temat semiotyki. Przedmowa ta stanowi bowiem zwięzły zarys historyczny naszej semiotyki z bogatą literaturą przedmiotu umieszczoną w aparacie przypisowym. I choć zawsze można zarzucać temu zestawieniu jakieś braki czy nieściśłości,¹² nadal może ono być podstawą dla dalszych wieloaspektowych badań nad historią polskiej semiotyki. A przynajmniej jej literaturoznawczego nurtu. ♡

Roman Bobryk

Roman Bobryk is an Associate Professor at the Department of Polish Philology and Logopaedics Faculty of Humanities, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. He published monographs: Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje (Siedlce 2011), Martwa natura w poezji polskiej XX wieku (Siedlce 2015), Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta (Siedlce 2017) and numerous articles.

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР





SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERGESTINA is indexed in *The European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS)*.



ISSN 1592-0291

19



9771592029007