

ISSN 2451-1595

**LITERATUROZNAWSTWO**

**13/2019**

...jej pozycji i ogromnej kultury humanisty.  
...? No uważał, że jest to między wszystko prace służ-  
- Tatarukiewicz! Jako człowiek starej daty mo-  
...-1911. Wspomniany przeze  
...-nich

ISSN 2451-1595

**LITERATUROZNAWSTWO**  
**13/2019**

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi  
Łódź 2019

## LITERATUROZNAWSTWO

Zespół redakcyjny

Redakcja czasopisma:

dr Natalia Piórczyńska (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)

Z-ca redaktora naczelnego:

dr Wiesław Przybyła (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)

Redaktor merytoryczny, redaktor językowy:

dr Mateusz Grabowski (Uniwersytet Łódzki)

Rada naukowa

prof. dr hab. Margreta Grigorowa (Wielkotypnowski Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego / Bułgaria)

prof. dr hab. Jaroslav Harasym (Uniwersytet Lwowski / Ukraina)

prof. dr hab. Izabella Malej (Uniwersytet Wrocławski)

dr hab. (doc.) Libor Martinek, prof. UWwr (Śląski Uniwersytet w Opawie / Czechy; Uniwersytet Wrocławski)

dr hab. (doc.) Gabriela Olchowa (Uniwersytet Mateja Bela w Bańskiej Bystrzycy / Słowacja)

prof. dr hab. Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

prof. dr hab. Jerzy Snopek (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie)

prof. dr hab. Jan Tomkowski (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie)

dr hab. (doc.) Marta Vojteková (Uniwersytet Preszowski / Słowacja)

prof. dr hab. Seweryna Wysłouch (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

prof. dr hab. Bogusław Żyłko (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)

Recenzenci:

prof. dr hab. Izabella Malej (Uniwersytet Wrocławski)

dr hab. Aleksander Wójtowicz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

prof. nadzw. dr hab. Krzysztof Kusal (Uniwersytet Wrocławski)

Redakcja „Literaturoznawstwa”

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

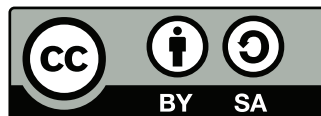
Katedra Literaturoznawstwa

90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26, pok. 315

e-mail: [literaturoznawstwo@ahelodz.pl](mailto:literaturoznawstwo@ahelodz.pl)

Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe](#).

e-ISSN 2451-1595



Grafika na okładce: Natalia Piórczyńska

Na okładce wykorzystano zdjęcie z domeny publicznej

[https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello#/media/File:Luigi\\_Pirandello\\_1934b.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#/media/File:Luigi_Pirandello_1934b.jpg)

Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi

90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26

tel. 42 63 15 908

[wydawnictwo@ahelodz.pl](mailto:wydawnictwo@ahelodz.pl)

[www.wydawnictwo.ahelodz.pl](http://www.wydawnictwo.ahelodz.pl)

## SPIS TREŚCI

Wstęp.....	6
Aleksandra Ewelina Mikinka Zofia Bukowiecka (1844–1920) i Jadwiga Chrzęszczewska (1853–1935). W kręgu mniej znanych twórczyń literatury dziecięcej XIX wieku .....	8
Marta Ostajewska „Nie ma już tam tam” – Urban Indians i współczesna sztuka rdzenna, wokół tożsamości i autentyczności w amerykańskiej popkulturze .....	19
Marta Zambrzycka Historie alternatywne i postapokaliptyczne wizje przyszłości w prozie Aleksandra Irwancja.....	32
Aleksandra Koman Metatheatre of Pirandello as an Attempt to (Re)define the Theatre.....	45
Rafał Skowroński Głos GoLema. Tożsamość superkomputera a kategoria wyzwania w <i>Golemie XIV</i> Stanisława Lema .....	56
Anna Szwarc Zając Uchronić pamięć przed zapomnieniem na przykładzie <i>Dziecka w śniegu</i> Włodka Goldkorna ....	68
Karolina Król <i>Kronika miasta Pornic</i> Czesława Miłosza. Polemika ze światopoglądem i historiozofią Juliusza Słowackiego .....	77
Grażyna Maria Teresa Branny Recenzja książki Moniki Malessy-Drohomireckiej pt. <i>Konwencje, stereotypy, złudzenia.</i> <i>Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada</i> (Universitas, Kraków 2017, str. 334).....	87
Noty o autorach .....	93
Informacje dla autorów rocznika „Literaturoznawstwo” .....	96

# LIST OF CONTENTS

<b>Introduction</b> .....	6
Aleksandra Ewelina Mikinka <b>Zofia Bukowiecka (1844–1920) and Jadwiga Chrzęszczewska (1853–1935). Amongst the less recognized children literature authors of the 19th century</b> .....	8
Marta Ostajewska <b>“There is no there there” – Urban Indians and The New Contemporary in Indigenous American Art – around Identity and Authenticity in American Pop Culture</b> .....	19
Marta Zambrzycka <b>Alternative histories and post-calocalist visions of the future in the prose of Oleksandr Irwancec</b> .....	32
Aleksandra Koman <b>Metatheatre of Pirandello as an Attempt to (Re)define the Theatre</b> .....	45
Rafał Skowroński <b>GoLem’s voice: The identity of a supercomputer and the challenge category in the <i>Golem XIV</i> by Stanisław Lem</b> .....	56
Anna Szwarc Zając <b>Saving memory from oblivion by the example of Włodek Goldkorn’s book <i>Dziecko w śniegu</i></b> .....	68
Karolina Król <b><i>Kronika miasta Pornic</i> by Czesław Miłosz: Polemic with the worldview and historiography of Juliusz Słowacki</b> .....	77
Grażyna Maria Teresa Branny <b>‘Under Joseph Conrad’s Eyes’: A Review of Monika Malessa-Drohomirecka’s <i>Konwencje, stereotypy, złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada</i> [Conventions, Stereotypes, Delusions: Male-Female Relationships in the Prose of Joseph Conrad] (Universitas, Kraków 2017, 334 pages)</b> .....	87
<b>The information about the authors</b> .....	93
<b>The information for authors</b> .....	96

## WSTĘP

Numer „Literaturoznawstwa”, który oddajemy w ręce czytelnika, nie miał założonej tematyki przewodniej. Stało się jednak tak, że ostatecznie zawarte w nim teksty poruszają korespondujące ze sobą wątki myślowe.

W numerze pojawia się temat zapomnianych pisarek, które my, literaturoznawcy, możemy odzyskać. Nie wbrew temu, że są to autorki *minorum gentium*, ale właśnie z tego powodu. Niedocenione przez historię literatury, dzisiaj odkrywane na nowo, pisarki, które chciały oddziaływać na pokolenia młodych czytelników. Konstruowaniu poczucia tożsamości z nieistniejącym krajem służyły w ich twórczości historyczno-baśniowe narracje.

Zapomnienie – chociaż w innym wymiarze – dotyczy także Amerindians, rdzennych mieszkańców Ameryki, którzy jako zbiorowość zostali zdefiniowani przez innych, skatalogowani i utrwaleni w jednowymiarowym ujęciu. Postrzegani dzisiaj jako kultura wymarła, w powszechnej świadomości obecni przez pryzmat kiczowatych obrazków błędnie utożsamianych z ich własną sztuką, zostali zapomniani jako społeczność funkcjonująca współcześnie. Przecząc tym stereotypom, spotykają się z oskarżeniami o brak autentyczności – a mimo to na nowo konstruują się i definiują swoją tożsamość przez sztukę i literaturę.

Problematyki pamięci, przede wszystkim historycznej, dotyczą także interpretacje prozy Ołeksandra Irwancja, który w swojej twórczości przekształca historię, konstruując jej alternatywne wersje. Również tutaj, zwłaszcza w tekstach pisarza o tematyce postapokaliptycznej, ważnym wątkiem myślowym jest zjawisko zanikania pamięci historycznej oraz konsekwencje tego procesu.

Historię można odczytywać jak Słowacki: jako epizody – fragmenty, które w szerszej całości nabierają sensu. Historia XX wieku dowodzi jednak, że cierpienie jednostek nigdy

nie powinno być relatywizowane przez kontekst historyczny. I chociaż już Wolter mówił „zło jednak istnieje”, to kiedy tę myśl, polemizując z autorem *Genezis z Ducha*, wyraża Miłosz, ma ona inną jakość niż w poemacie oświeceniowego pisarza.

Zapraszamy do lektury.

Aleksandra Ewelina Mikinka  <https://orcid.org/0000-0002-6000-8157>  
Uniwersytet Łódzki

## ZOFIA BUKOWIECKA (1844–1920) I JADWIGA CHRZĄSZCZEWSKA (1853–1935). W KRĘGU MNIEJ ZNANYCH TWÓRCZYŃ LITERATURY DZIECIĘCEJ XIX WIEKU

### UWAGI WSTĘPNE

W historii Polski i narodu polskiego znalazło się jedno szczególnie ważne pokolenie pisarzy, będące świadkiem przełomowych – dla mieszkańców naszego kraju, ale i całej Europy – wydarzeń. Urodzeni w połowie XIX w., dzieciństwo i młodość przeżywali pod znakiem powstania styczniowego, nierzadko cierpiąc z powodu następujących po nim represji; następnie byli świadkami ścierających się ze sobą prądów literackich: *primo* pozytywizmu, z jego potępieniem zrywów narodowowyzwoleńczych i lansowaniem nowego typu literatury, przybyłego z Francji, następnie modernizmu, który w oparach opium i findeścieclowskich nastrojów niszczył dotychczasowy porządek świata; wreszcie, u schyłku życia, byli świadkami przerażającej, okrutnej wojny, która jednak nam – Polakom – przyniosła w efekcie wyzwolenie. W pokoleniu, o którym mowa, znaleźli się zarówno najsłynniejsi twórcy polskiej literatury, jak i tzw. pisarze *minorum gentium*. Niemalą satysfakcją dla badacza stanowi odkrywanie tych drugich: na wpół zapomnianych, takich, których utwory nie doczekały się reedycji, albo wspomnianych jeszcze przez pewien czas po śmierci, po czym – współcześnie – „odłożonych do lamusa historii”<sup>1</sup>. Re-lektura dorobku pisarzy „mniejszego formatu” pozwala sformułować zaskakujące i nieoczekiwane

---

<sup>1</sup> D. Samborska-Kukuć, *Twórca minorum gentium i jego biograf*, [w:] taż, *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? Skrypt akademicki*, Łódź 2012, s. 17.



wnioski, stanowiąc cenny wkład w badania nad historią, literaturą i kulturą danej epoki, w której trakcie czytelnicy stykali się przecież z rozmaitymi, nawet najdrobniejszymi (i dziś zapomnianymi) utworami.

Przełom wieku XIX i XX przyniósł nie tylko serię ważnych historycznie wydarzeń, ale także zmianę realiów społecznych i obyczajowych, walkę w obrębie klas, modyfikację przyjętych dotychczasowo norm i wartości. Przedmiotem refleksji i publicznej debaty stały się prawa tych, którzy dotychczas byli ich pozbawieni: przede wszystkim kobiet i dzieci. Pojawiło się przy tym nowe pokolenie pisarek, które, kierując swoje utwory do najmłodszych, zaczęło mieć świadomość ogromnego wpływu „pierwszej lektury” na kształtowanie się osobowości i postaw moralnych dziecka. Dotychczas bowiem książki w przeważającej większości tworzone były dla dorosłego, a młodszy czytelnik korzystał jedynie z podręczników i czytanek szkolnych, nie mogąc cieszyć się przyjemnością lektury, która nie byłaby obwarowana obowiązkiem czy też celem dydaktycznym<sup>2</sup>.

Wartości edukacyjne i porywającą fabułę próbowały w swoich utworach kierowanych do dzieci i młodzieży łączyć: Zofia Bukowiecka i Jadwiga Chrzęszczewska-Trzeciakowa. Obie pisarki spod znaku *minorum gentium*, których życie i twórczość mieści się w podobnych ramach czasowych, należały do wspomnianego wcześniej pokolenia „ludzi przełomu wieków”.

## ZARYSY BIOGRAFII

Autorka książek dla dzieci i tłumaczka, Zofia Bukowiecka, urodziła się w Brzozowej<sup>3</sup>. Jak pisze Krystyna Kuliczowska: „[Bukowiecka] poświęciła całe życie działalności wychowawczej: była nauczycielką domową, [...] zajmowała czynną postawę wobec wielu zagadnień życia narodowego”<sup>4</sup>. Początkowo mieszkała z mężem, Ludwikiem Bukowieckim, w Opatowie, jednak po jego śmierci przeniosła się do Warszawy i tam rozpoczęła swoją szeroko zakrojoną działalność pedagogiczną i literacką. Podobnie jak Chrzęszczewska, współpracowała z czasopismami kobiecymi i dziecięcymi: „Przyjaciel Dzieci”, „Wieczory Rodzinne”, „Rozrywki dla Dzieci i Młodzieży”, „Świat Kobiety”, „Ziarno”. Przyjęła tam pseudonim Jaskółka<sup>5</sup>. Przez pewien czas mieszkała wraz z synem Stanisławem na Śląsku, co zaowocowało kilkoma opowiadaniem o tematyce „górnictwej”. (tzw. okres „dąbrowski”<sup>6</sup>), zaliczając do niego przede wszystkim *Historię o Janku górniku* oraz *Legandy górnicze*. W 1897 r. wróciła do Warszawy z powodu choroby syna<sup>7</sup>. Uczestniczyła w pracach Polskiej Macierzy Szkolnej – organizacji krzewiącej oświatę w duchu chrześcijańskim – do

<sup>2</sup> Por. I. Warpas, *Świat dziecięcych zabaw w utworach Zofii Bukowieckiej*, [w:] *Palenie cygar, muzyka, przejażdżki... Czas wolny w literaturze XIX i XX wieku*, pod red. T. Linknera, K. Eremus, E. Kamoli, Gdańsk 2016, s. 52.

<sup>3</sup> Por. Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 13, *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, pod red. Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1970, s. 314.

<sup>4</sup> K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864 – 1918*, Warszawa 1975, s. 130.

<sup>5</sup> Por. M. Bolińska, *Prostota mądrości – Zofia Bukowiecka*, [w:] *taż, Kobiety trzy portrety. Pisarki z regionu świętokrzyskiego*, Kraków 2009, s. 14.

<sup>6</sup> *Tamże*, s. 26.

<sup>7</sup> *Dz. cyt.*

której należał m.in. Henryk Sienkiewicz. Po odzyskaniu niepodległości drukowała jeszcze zbiór *Osiem opowiadań o różnych zuchach, którzy serca mając dzielne, wspomogli Ojczyznę w potrzebie*. Zmarła w 1920 roku<sup>8</sup>.

Jadwiga Chrzęszczewska-Trzeciakowa to dziś niemalże zapomniana twórczyni dziecięcej literatury fantastycznej i realistycznej, podręczników i czytanek oraz elementarzy. Swoje zaangażowanie w prawa najmłodszych ukazywała nie tylko poprzez twórczość artystyczną, ale także na gruncie pracy zawodowej: prowadziła przedszkole i szkołę opartą na froebelskich zasadach wychowania<sup>9</sup>, kształciła przyszłe nauczycielki i wychowawczynie, opublikowała nowatorski cykl artykułów o tematyce pedagogicznej na łamach „Przeglądu Pedagogicznego”.

Chrzęszczewska przysła na świat w 1853 r. w Kowalu (powiat włocławski)<sup>10</sup>. Nota biograficzna dostępna w Bibliografii Literatury Polskiej „Nowy Korbut” podaje błędną datę – ok. 1870<sup>11</sup>. Nieścisłość tę udało się odkryć dzięki badaniom kwerendalnym, podczas których odnaleziono także akt ślubu pisarki<sup>12</sup>. W 1904 r. w Warszawie Jadwiga Chrzęszczewska wyszła za mąż za 63-letniego Wiktora Adama Trzeciaka, emerytowanego asesora sądowego.

W okresie zaborów autorka czynnie przyczyniała się do krzewienia patriotycznych uczuć wśród najmłodszych, zarówno poprzez nowoczesne nauczanie kolejnych pokoleń Polaków w swoich placówkach szkolnych, jak i poprzez kierowaną do wychowanków literaturę. Duża część obszernego dorobku Chrzęszczewskiej oscyluje bowiem tematycznie wokół historii Polski: legend związanych z początkiem naszej państwowości, opowieści o poszczególnych regionach, podań o królach i królowych. Jeszcze po odzyskaniu niepodległości „prowadziła ożywioną działalność pedagogiczną i oświatową”<sup>13</sup>, współtworząc wraz z Janiną Porazińską<sup>14</sup> elementarze, podręczniki i czytanki szkolne (*Dzwonki. Marsze, gry, zabawy, piosenki, deklamacje chóralne, obrazki sceniczne*, Warszawa 1929; *Mój elementarz*, Warszawa 1925). Zmarła w 1935 r. w Warszawie z powodu ataku serca<sup>15</sup>. Pochowano ją na Cmentarzu Powązkowskim.

<sup>8</sup> Por. Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, s. 314.

<sup>9</sup> Chodzi o zasady wychowania przedszkolnego autorstwa Friedricha Fröbela (1782–1852), reformatora niemieckiego systemu wychowawczego. Postulował swobodę i naturalność w opiece nad małymi dziećmi, które rozwijać miały holistycznie wszystkie swoje zdolności w tzw. „ogródkach dziecięcych”. Ogródki takie powstawały w Królestwie Polskim od 2 poł. XIX wieku, zastępując stopniowo wychowanie domowe bogatszych dzieci. Ubogie natomiast w czasie godzin pracy rodziców przebywały w tzw. „ochronkach”, w których panowały dużo bardziej surowe i przestarzałe zasady wychowania. Freblówka, której właścicielką była Jadwiga Chrzęszczewska, mieściła się przy ul. Nowy Świat w Warszawie. (Por. W. Bobrowska-Nowak, *Zarys dziejów wychowania przedszkolnego*, Warszawa 1978, s. 142–267).

<sup>10</sup> USC Kowal / parafia rzymskokatolicka p/w św. Urszuli, [w:] Archiwum Państwowe w Toruniu, akt urodz. nr 132 z roku 1853.

<sup>11</sup> Por. Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, s. 370–372.

<sup>12</sup> USC Warszawa / parafia rzymskokatolicka p/w św. Krzyża, [w:] Archiwum Państwowe miasta Warszawy, akt śl. nr 339 z roku 1904.

<sup>13</sup> Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, s. 370.

<sup>14</sup> Janina Porazińska (1882–1971) – twórczyni literatury dziecięcej, poetka i tłumaczka; związana m.in. z pismami „Wędrowiec”, „Przyjaciół Dzieci”, „Promyk”, „Promyczek”; założycielka pisma „Płomyk” (1917). Jej twórczość czerpie z polskiego folkloru, regionalnych baśni, klechd, legend. Do najsłynniejszych utworów Porazińskiej należą: *Kichus majstra Lepigliny*, *Psocki i śmieszki* (zbiór wierszy), *Szewczyk Dratewka*.

<sup>15</sup> S. Kosstuchówna, *Autorka „Z biegiem Wisły”*. *Wspomnienie pośmiertne*, „Iskry” 1935, nr 29, s. 455.

## PODRĘCZNIKI HISTORYCZNE DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Punktem stycznym w twórczości obu pisarek jest nurt, który można by nazwać baśniowo-historycznym. Obie podejmują wątki związane z przeszłością Polski i starają się ująć je w atrakcyjny dla młodego czytelnika sposób. Często rzeczywiste dzieje naszego narodu przeplatają się w ich twórczości z podaniami i legendami (jak chociażby ta o smoku Wawelskim), co sprawia, że utwory te nie są *stricte* podręcznikami do nauki historii, które wypełnione byłyby bezbarwnym i suchym wywodem, ale prezentują dawną Polskę jako bez mała baśniową krainę z niezwykle i fantastycznymi postaciami, gdzie zwierzęta mówią, bohaterowie pokonują smoki, a królowie wraz z dzielnym rycerstwem wygrywają kolejne bitwy. Jak pisze Marta Bolińska: „Proza historyczna Zofii Bukowieckiej [...] służyła wychowaniu patriotycznemu, przede wszystkim jednak w sposób zbeletryzowany przybliżała historię nieistniejącego państwa, które mimo wszystko przetrwało”<sup>16</sup>. Było więc w owej prozie coś więcej, niż tylko chęć nauczania dziecka urodzonego w nieistniejącym państwie jego własnej historii – była próba rozbudzenia gorących uczuć do tego kraju, poruszenia w dziecięcej wyobraźni strun, które sprawiłyby, że o narodowych bohaterach pamiętałoby na zawsze.

Kontrolowanie szkolnictwa [...] przez zaborców spowodowało, że powstało zapotrzebowanie na inne, „pozaoficjalne” środki przekazu wiedzy o przeszłości, w tym przede wszystkim na malarstwo, dramat, podręczniki i literaturę piękną, zwłaszcza powieść. [...] Pracom Bukowieckiej blisko jest do ujęć w stylu zbeletryzowanych składek tekstów źródłowych, obrazków obyczajowych, fabularyzowanych wykładów [...]”<sup>17</sup>.

Można przypuszczać, że i Chrzęszczewską kierowała podobna motywacja podczas tworzenia jej propozycji historycznych dla młodzieży<sup>18</sup>. Ciekawych wniosków natomiast dostarcza porównanie, w jaki sposób obie autorki próbowały osiągnąć ów cel. Ich najbardziej zbliżonymi do siebie tematycznie i stylistycznie książkami są: *Jak Piastowie budowali Polskę?* Bukowieckiej oraz *O tym, co się niegdyś działo: opowiadania z historii Polski* Chrzęszczewskiej.

Moment, w którym najstarsze legendy związane z polską tożsamością narodową przechodzą w wywód historyczny, a więc panowanie pierwszego chrześcijańskiego władcy, Mieszka I, obie autorski sygnalizują w bardzo zbliżony sposób. U Chrzęszczewskiej czytamy:

Sześć opowiadań [...]... Jest w nich prawda, jest i zmyślenie. Ale dlaczego szczerzej prawdy niema? Dlatego, że rzeczy owe działy się w czasach tak dawnych, tak dawnych, że wylczyć, kiedy to było, ani sposób. Ludzie nie umieli wtedy ni czytać, ni pisać, tylko jeden drugiemu to, co stało się, opowiadał, a opowieść ta, z ust do ust poszła dalej...

<sup>16</sup> M. Bolińska, dz. cyt., s. 30.

<sup>17</sup> Tamże, s. 42.

<sup>18</sup> Wpisuje się zresztą twórczość obu pisarek w obszerny nurt powieści historycznej dla dzieci przełomu XIX i XX w., kiedy to tendencje mitotwórcze i legendotwórcze znajdowały wyjątkowo korzystne warunki rozwoju. W tym samym okresie tworzą: Teresa Jadwiga Papi, Zuzanna Morawska, Walery Przyborowski. Por. G. Skotnicka, *Dzieje piórem malowane. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987, s. 90.

dalej, z ojca na syna, z syna na wnuka. Dlatego teŝ to i owo zmienione jest lub przekręcone, dlatego takie wpół prawdziwe opowieści nazywają podaniami, a czasy te czasami bajecznymi<sup>19</sup>.

Bukowiecka z kolei pisze:

Czy zastanowiliście się nad tym, jak trudno nam dziś wiedzieć to, co się działo za owych dawnych, bardzo dawnych czasów? Nie została żadna piśmienna pamiątka z życia naszych praojców, bo nikt między Słowianami pisać nie umiał. Zostały tylko ustne opowieści. Ojcowie rodu uczyli wnuków tego, co sami pamiętali, ci znowu powtarzali w starości to, co słyszeli, gdy byli małymi dziećmi, i gadu-gadu stary dziadu, szła historia narodu z ust do ust, z pokolenia w pokolenie, aż przyszedł, czas, ŝe ludzie uczeni spisali podania w księŝce, i odtąd zostały one z nami na zawsze. Z takich podań, baśni, gawęd, można nabrać wyobrażenia o owych prastarych czasach<sup>20</sup>.

Podobieństw jest daleko więcej. Obie autorki rozwijają te same wątki, przywołują te same legendy. Chronologicznie, pierwszy opublikowany został tom Chrzęszczewskiej: pierwodruk ukazał się w 1903 r. w Warszawie. *O tym, co się niegdyś działo* jest zbiorem legend i opowieści, które rozpoczynają się od założenia przez Lecha pierwszej osady zwanej Gniezno. Narracja poprowadzona jest tutaj wzorem tradycyjnej baśni. Po krótkim wierszu-piosnce następuje część prozatorska, rozpoczynająca się słowami: „Działo się to dawno, bardzo dawno. A ile lat temu, tego by nikt i najmądrzejszy nawet nie potrafił wyliczyć.”<sup>21</sup> Chrzęszczewska zarysowuje przed młodym czytelnikiem ŝywną, piękną krainę o bogatej faunie i florze, od pierwszych chwil budzącej zachwyt Lecha, jednego z trzech legendarnych braci, którzy dali początek słowiańskim imperiom<sup>22</sup>. Sposób prowadzenia narracji jest zróżnicowany: fragmenty prozatorskie, w tym dialogi bohaterów, przeplatają się z wierszami. Chrzęszczewska zadbała teŝ o budujące atmosferę utworu szczegóły, takie jak archaizacja języka postaci ŝyjących „dawno, dawno temu”.

W prasie pisano:

W tych niewielkich, ale zajmujących opowieściach przedstawia autorka szereg momentów przeszłości naszej, począwszy od czasów mityczno-legendowych (o smoku, Wandzie), a skończywszy na królowej Kindze, która sprowadziła sól do Wieliczki, oraz św. Jadwidze. [...] Autorka nadaje całości charakter liryczno-legendowy. Księżka ta niewątpliwie zajmie i wzruszy dzieci, a zarazem zostawi w ich pamięci to i owo, co przy nauce historii, w wieku późniejszym przyda się, jako zarodek, jąderko, dokoła którego poczną się układać dalsze, bardziej krytyczne uwarstwienia myśli. Wydanie wytworne, ozdobione szeregiem dobrze odbitych ilustracji<sup>23</sup>.

Podręcznik Zofii Bukowieckiej *Jak Piastowie budowali Polskę?* wydany został w Warszawie w 1907 roku. Jego „akcja” rozpoczyna się co prawda w czasach dawniejszych niŝ założenie Gniezna – tereny dzisiejszej Polski zamieszkują tu dzikie zwierzęta (przedstawione

<sup>19</sup> J. Chrzęszczewska, *O tym, co się niegdyś działo. Opowiadania z historii Polski*, wyd. 2, Warszawa 1911, s. 39.

<sup>20</sup> Z. Bukowiecka, *Jak Piastowie budowali Polskę. Opowiadania*, wyd. 2, Warszawa 1910, s. 28.

<sup>21</sup> J. Chrzęszczewska, *O tym, co się niegdyś działo*, s. 5.

<sup>22</sup> Legenda owa pojawiła się po raz pierwszy w Kronice polsko-węgierskiej z ok. 1222 roku, następnie przywołuje ją Kronika Wielkopolska oraz Jan Długosz. Do XIX wieku zyskała już duŝą popularność w Polsce i Czechach.

<sup>23</sup> I. Matuszewski, *Księżki gwiazdkowe*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 50, s. 998.

w sposób zantropomorfizowany, mówiące ludzkim głosem), a wśród nich dopiero pojawia się nasz „praojciec” – człowiek pierwotny, posługujący się zrazu kamieniem i dzidą, potem przedmiotami z żelaza. W pierwszych rozdziałach zarysowuje się już różnica w sferze prowadzenia narracji: Bukowiecka zadaje zdecydowanie więcej pytań swoim czytelnikom, wprowadzając tym zabiegiem pewien porządek logiczny wywodu: „Dlaczego [człowiek pierwotny] chodził nagi i nie cesał włosów? – zapytacie.”<sup>24</sup> Po każdym fragmencie opisyującym zwyczaj „praojców” podaje definicje trudniejszych, ale i kluczowych pojęć, na przykład: „postęp”, „prawo”, „obowiązek”. Widać w tej narracji chęć wejścia w głębszą interakcję z czytelnikiem, ale z drugiej strony przekłada się ona na większy „dydaktyzm” podręcznika. Bolińska charakterystyczny, gawędziarski sposób opowiadania Bukowieckiej nazywa stylem babci-przewodniczki<sup>25</sup>.

W kolejnym rozdziale autorka w prosty (niekiedy naiwny), symboliczny sposób próbuje wytłumaczyć dzieciom powstawanie podziału obowiązków czy narodziny struktur społecznych – rozumie przy tym ograniczenia dziecięcego umysłu i jego możliwości percepcyjne oraz systematyzuje wiedzę – i z tego powodu symplifikuje kreślone przez siebie dzieje Polski, a fakty historyczne przechodzą tu płynnie w legendy. Zabieg ten spotkał się z zarzutem ówczesnej krytyki:

Przeciwstawienie człowieka światu zwierzęcemu, pierwsze kroki człowieka dające mu panowanie nad światem zwierzęcym, rozwój kultury materialnej i duchowej, osiedlenie się Słowian na zajmowanych przez nich terenach, powstawanie państwa Polskiego autorka rysuje barwnie i żywo, posiłkując się, obok materiału naukowego, zasobem legend i podań przekazanych przez kronikarzy, a dzisiaj przez krytykę historyczną odrzuconych. Urok tych podań przyczynia się bezwarunkowo do zainteresowania czytelnika i uplastycznia powstanie życia społecznego, z drugiej wszakże strony rysuje jako fakty historyczne baśń, którą nawet autorka w momentach pewnych uważa za konieczne poddać w wątpliwość<sup>26</sup>.

Obie książki wieńczy ten sam moment historii Polski: śmierci Kazimierza Wielkiego, ostatniego monarchy z dynastii Piastów. Opisowi zgonu i pogrzebu towarzyszą dwa wiersze: u Chrzęszczewskiej jest to podnoszący na duchu, podsumowujący liryk wyrażający prośbę o to, aby Polska znów znalazła się u szczytu swej potęgi; u Bukowieckiej nastrój jest zdecydowanie bardziej nostalgiczny: cytuje ona rapsod Stanisława Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki*, będący zaświatową spowiedzią Króla-Ducha<sup>27</sup>.

## W TROSCE O MŁODE DZIEWCZĘTA

Oprócz propozycji historycznych, Bukowiecka i Chrzęszczewska pisały także powieści dla młodzieży, szczególnie dla dorastających dziewcząt. Na wyróżnienie zasługują tutaj *Słoneczko* (1895) i *Plon* (1898) Chrzęszczewskiej oraz *Złota Elżunia* (1900) i *Hela* (1910)

<sup>24</sup> Z. Bukowiecka, *Jak Piastowie budowali Polskę*, s. 5.

<sup>25</sup> Zob. M. Bolińska, dz. cyt., s. 57.

<sup>26</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 5, s. 100.

<sup>27</sup> D. Sliwicki, *Twórczość literacka Stanisława Wyspiańskiego*, Lublin 1908, s. 76.

Bukowieckiej. Każda z tych powieści nosi znamiona literatury tendencyjnej, jednak sposób prowadzenia narracji i perypetie głównych bohaterów sprawiają, że utwory te były atrakcyjne dla ówczesnej młodzieży<sup>28</sup>. Warto zaznaczyć, że *Złota Elżunia* to powieść obyczajowa „przełożona i zaadoptowana do polskich warunków”<sup>29</sup> z utworu autorstwa niemieckiej pisarki Eugenie Marlitt.

We wszystkich utworach wyraźnie widać wpływ działalności pedagogicznej obu pisarek na ich twórczość, mającą być rodzajem beletrystycznego dopełnienia pracy nauczycielskiej. Stąd idee krzewione w powieściach dotyczą: cnót, jakimi odznaczać się muszą dziewczęta (*Słoneczko*, *Złota Elżunia*), pomoc i wdzięczność włościanom za ciężką pracę, jaką wykonują (*Plon*), życie dziewcząt na pensji (*Hela*). Każda z bohaterek ma być drogowskazem dla czytelniczki. Czasami autorki decydowały się na ukazanie dwóch postaci kobiecych na zasadzie kontrastu: tak jest w *Słoneczku* Chrzęszczewskiej, powieści, która zdobyła pierwsze miejsce w konkursie „Przyjaciela Dzieci”. Główna bohaterka, błąda i wyniosła panienka Anna, pod wpływem znajomości z ubogą, pełną cnót i pracowitą Karusią, na którą miejscowi mówią *Słoneczko*, postanawia zmienić swoje postępowanie<sup>30</sup>. Ta wewnętrzna transformacja charakterologiczna Anny wznosi *Słoneczko* ponad typowe przykłady powieści tendencyjnej, zbliżając je do pierwszych eksperymentów z prozą psychologiczną, jakie przynosi polskiej literaturze przełom wieków.

W *Złotej Elżuni* Bukowieckiej mamy natomiast bohaterkę, która od początku ma być jednowartościowa: „Wielokrotnie wysławiane są przymioty jej charakteru i rodzinne usposobienie. Artystyczna dusza i naturalność zachowań sprzyjają podkreśleniu wyjątkowości postaci”<sup>31</sup>.

O prawidłowy rozwój etyczny i moralny swoich wychowanków dbała Bukowiecka także poprzez wygłaszanie odczytów, wydanych drukiem pod tytułem: *Obowiązki młodych dziewcząt*, w którym kreśli model idealnej młodej kobiety<sup>32</sup>. Innym eksperymentem z formą jest z kolei *Rok życia. Dziennik Wandzi i Józi z prawdziwych notatek przepisany*, stylizowany na pamiętnik dwóch dziewczyn w okresie adolescencji. Zasadniczo autorka zdecydowanie preferuje realizm, a oprócz wspomnianych wyżej „legend historycznych” nie decyduje się więcej na wprowadzenie fantastycznych elementów do swoich utworów.

Inaczej Chrzęszczewska. W opowiadaniu pt. *Gwiazda spadająca* z 1896 r. główna bohaterka, Hania, spotyka baśniowe stworzenia, jak czarodziej-pustelnik z długą, siwą brodą i w spiczastym kapeluszu. Historia nie jest jednak tylko ludyczną przygodą w czarodziejskim świecie, ale przestrogą dla młodych pańienek pisaną jak najbardziej „serio”. Hanię gubi chęć pochwały, przez co ostatecznie poświęca swoją własną duszę<sup>33</sup>. Motywy fantastyczne,

<sup>28</sup> Ilona Warpas uważa, że Bukowiecka zdołała zerwać z tendencyjnością, poprzez interesującą i oryginalną konstrukcję fabularną oraz poprzez przeniesienie punktu ciężkości ze społeczeństwa na jednostkę, studium jej charakteru i osobowości (I. Warpas, *Kobiety kobietom*, [w:] *Pałca ciekawość istoty myślącej. Nauczycielki, guwernantki... i nie tylko*, pod red. K. Eremus, T. Linknera, Gdańsk 2015, s. 83).

<sup>29</sup> M. Bolińska, dz. cyt., s. 46.

<sup>30</sup> D. Mucha, *Słoneczko – zapomniana powieść dla młodzieży Jadwigi Chrzęszczewskiej*, „Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka” 2006, nr 2 (76), s. 14–15.

<sup>31</sup> M. Bolińska, dz. cyt., s. 47–48.

<sup>32</sup> Tamże, s. 86.

<sup>33</sup> J. Chrzęszczewska, *Gwiazda spadająca. Utwór fantastyczny dla młodzieży*, Warszawa 1896, s. 59.



wprowadzone celem urozmaicenia moralnej nauki płynącej z treści książki pojawiają się u Chrzęszczewskiej często (*Walek; Czary i nie czary*).

## ODCZYTY I ARTYKUŁY PRASOWE

Jadwiga Chrzęszczewska, oprócz twórczości beletrystycznej, przygotowała cykl artykułów prasowych dotyczący pracy z dziećmi, które publikowane były w „Przeglądzie Pedagogicznym”. Teksty kierowane były do rodziców, nauczycieli i opiekunów. Chociaż nie posiadały klarownego porządku chronologicznego ani przemyślanej kompozycji, a były raczej zbiorem luźnych przemyśleń i uwag autorki, to jednak wszystkie łączył jeden cel: uczulić czytelnika na fakt, iż dziecko, nawet najmniejsze, posiada własną podmiotowość. To, co dziś wydaje się nam oczywiste, w drugiej poł. XIX w. było wciąż kwestią sporną wśród pedagogów i nauczycieli. Czy dziecku wolno dyskutować z rodzicem? Zgłaszać indywidualne potrzeby? Czy powinno uczyć się go nieustannego posłuszeństwa, stosować narzędzia opresji i kontroli, czy raczej obdarzyć czułością i pozostawić swobodę? Chrzęszczewska zdecydowanie optowała za drugim rozwiązaniem. W swoich artykułach jednoznacznie potępia i odrzuca wszelkie metody wychowawcze oparte na strachu, uważając je za okrutne, ale także po prostu nieskuteczne<sup>34</sup>. Prezentowane tam poglądy czynią ów cykl niezwykle nowatorskim, co warto podkreślić, przywołując ową zapomnianą pisarkę.

Podobnego cyklu w dorobku Bukowieckiej nie ma: oprócz beletrystyki, jej współpraca z czasopismami polegała na pisaniu drobnych artykułów (jak np. wspominkowy o Żmichowskiej ze „Świata Kobiecego” w 1905 r.) oraz stałym, kilkunastoletnim prowadzeniu rubryki z listami w piśmie „Wieczory Rodzinne”. Tu, jako Jaskółka, komentowała listy od młodych czytelników, pozdrawiała ich, czasami zabawiała drobnymi ciekawostkami z dziedziny historii, przyrody, geografii...

Warto jednak przyrzeć się wspomnianemu wyżej dziełku pt. *Obowiązki młodych dziewcząt*, opublikowanemu po odczycie w 1905 r. O tekście tym, kierowanym do młodych pensjonarek, pisała Ilona Warpas:

Nadrzędną ideą tego wydanego w formie swoistego podręcznika artykułu był model idealnej młodej kobiety, wywiedziony z wartości chrześcijańskiego miłosierdzia, patriotyzmu i haseł pozytywistycznych, zwłaszcza pracy u podstaw i organicyzmu<sup>35</sup>.

W czteroczęściowym odczycie Bukowiecka krytykuje „salonowe lalki”, a wychwala pracowitość, sumienność i ofiarność u dziewczynek. Przyjmuje przy tym znów, jak i w części poprzednich utworów, rolę „staruszki dającej dobre rady”. Jest przekonana, że odpowiednio wyedukowane młode kobiety pomogą odbudować Polskę i dźwignąć kraj z upadku, przyczyniając się do tego swoją pracą i pomocą niesioną innym. Nie stoi jednak Bukowiecka po stronie emancypantek (w rozumieniu pojęcia „pracy” kobiety), ale raczej stara się widzieć dziewczęta w ich pierwotnych rolach: młodych matek, żon, ewentualnie

<sup>34</sup> N. Reuttowa, *Działalność Jadwigi Chrzęszczewskiej na łamach „Przeglądu Pedagogicznego”*, „Roczniki Filozoficzne” 1955–1957, z. 4, s. 214–215.

<sup>35</sup> I. Warpas, *Kobiety kobietom*, s. 86.

nauczycielek<sup>36</sup>. „Pracę” kobiety pojmuje więc ona i tłumaczy na specyficzny, nierzadko idealistyczny sposób.

O ile koncepcje wychowawcze Chrzęszczewskiej uznać można za jak najbardziej nowatorskie, o tyle Bukowiecka prezentuje bardziej anachroniczne podejście. Nie można jednak zapominać, że pierwsza skupia się na bardzo małych dzieciach (jako nauczycielka przedszkolna) i o edukacji takowych pisze w swoim cyklu artykułów, Bukowiecka z kolei kieruje swoje słowa do dojrzewających nastolatek i młodych kobiet. Być może różnice w podejściu do wychowania obu pisarek wynikają właśnie stąd, skoro w ich pisarstwie odkryć można tak wiele elementów stycznych.

## UWAGI KOŃCOWE

Niezwykle istotnym czynnikiem, budzącym świadomość narodową w okresie apuchtińskiego terroru i rusyfikacji szkolnictwa, była książka dla dzieci. Musiała ona w wielu wypadkach spełniać rolę podręcznika historii Polski, realizować hasło „poznaj swój kraj” [...]. Kształtowały one aktywny stosunek do przeszłości, gruntowały dumę, że jest się Polakiem<sup>37</sup>.

Omawiane w artykule twórczynie literatury dziecięcej, z racji pełnionego zawodu nauczycielki, zdecydowały się na kierowanie swoich utworów do dzieci i młodzieży – swoich wychowanków. Okres, w którym publikowały, przyniósł swoiste zapotrzebowanie na teksty krzewiące świadomość narodową, prezentujące idee patriotyczne i podtrzymujące pamięć o historii narodu. Nowe pokolenia młodych Polaków, które urodziły się już pod zaborami, po postanieniu styczniowym, stykały się w szkole z historią w formie skróconej, zakłamaną, ocenianą<sup>38</sup>. W tym sensie powieści Bukowieckiej i Chrzęszczewskiej stanowiły część dużo większego nurtu, reprezentowanego także przez Władysławę Izdebską (*Wieczory z babunią*), St. D. Popławską (*Krótki rys dziejów ojczystych. Dla ukochanego jedynego synka mego Władysia Popławskiego*), T. J. Papi (*Z przeszłości, Z lat minionych, Opowiadania ciotki Ludmiły o dawnych czasach i ludziach*), Zuzannę Morawską i innych. Część z tych twórców decydowała się na bardziej zbeletryzowaną formę powieści historycznej, wzorem Henryka Sienkiewicza i jego *Trylogii*, a część puszczała wodze fantazji, miesząc fakty z baśnią i legendą. Sytuacja zaborcza oraz późniejsze odzyskanie niepodległości wymuszały na literaturze pewne zadania, którym wspomniane tu pisarki starały się sprostać. Czyniły to jednak nie tylko narzędziami powieści tendencyjnej (choć niekiedy zarzucano im nadmierny dydaktyzm), ale także przy pomocy bujnej wyobraźni powołującej do życia niezwykle, barwne postaci, powieści pełne ciekawych zwrotów akcji i nieszablonowych rozwiązań. Część z nich, szczególnie nurt fantastyczny w twórczości obu pisarek-nauczycielek, niewątpliwie nie stracił na atrakcyjności. Właśnie dlatego powieści te czytać dziś można zarówno jako swoisty *signum temporis*, przykład różnorodnej tematycznie i warsztatowo literatury dziecięcej przełomu XIX i XX wieku, która dziś uległa zapomnieniu bądź zamianie; ale

<sup>36</sup> Dz. cyt.

<sup>37</sup> K. Kuliczowska, dz. cyt., s. 20.

<sup>38</sup> Tamże, s. 46.



można też re-lekturę Bukowieckiej i Chrzęszczewskiej potraktować serio, bez uprzedzeń, jako niezwykłą „przygodę czytelniczą” i – bez mała – obowiązek badacza zajmującego się tamtą epoką w dziejach polskiej literatury.

## BIBLIOGRAFIA

Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 13, Literatura pozytywizmu i Młodej Polski, pod red. Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1970.

Bobrowska-Nowak W., *Zarys dziejów wychowania przedszkolnego*, Warszawa 1978.

Bolińska M., *Kobiet trzy portrety. Pisarki z regionu świętokrzyskiego*, Kraków 2009.

Bukowiecka Z., *Jak Piastowie budowali Polskę. Opowiadania*, wyd. 2, Warszawa 1910.

Chrzęszczewska J., *Gwiazda spadająca. Utwór fantastyczny dla młodzieży*, Warszawa 1896.

Chrzęszczewska J., *O tym, co się niegdyś działo. Opowiadania z historii Polski*, wyd. 2, Warszawa 1911.

Kosstuchówna S., *Autorka „Z biegiem Wisły”. Wspomnienie pośmiertne*, „Iskry” 1935, nr 29, s. 455.

Kuliczowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918*, Warszawa 1975.

Matuszewski I., *Książki gwiazdkowe*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 50, s. 998.

Mucha D., *Słoneczko – zapomniana powieść dla młodzieży Jadwigi Chrzęszczewskiej*, „Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka” 2006, nr 2 (76), s. 14–15.

Reuttowa N., *Działalność Jadwigi Chrzęszczewskiej na łamach „Przeglądu Pedagogicznego”*, „Roczniki Filozoficzne” 1955–1957, z. 4, s. 207–235.

Samborska-Kukuć D., *Twórca minorum gentium i jego biograf*, [w:] *taż: Jak rekonstruować biografie i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? Skrypt akademicki*, Łódź 2012.

Skotnicka G., *Dzieje piórem malowane. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987.

Śliwicki D., *Twórczość literacka Stanisława Wyspiańskiego*, Lublin 1908.

„Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 5, s. 100.

Warpas I., *Kobiety kobietom*, [w:] *Pałaca ciekawość istoty myślącej. Nauczycielki, guwernantki... i nie tylko*, pod red. K. Eremus, T. Linknera, Gdańsk 2015.

Warpas I., *Świat dziecięcych zabaw w utworach Zofii Bukowieckiej*, [w:] *Palenie cygar, muzyka, przejażdżki.... Czas wolny w literaturze XIX i XX wieku*, pod red. T. Linknera, K. Eremus, E. Kamoli, Gdańsk 2016.

USC Kowal / parafia rzymskokatolicka p/w św. Urszuli, [w:] Archiwum Państwowe w Toruniu, akt urodz. nr 132 z roku 1853.

USC Warszawa / parafia rzymskokatolicka p/w św. Krzyża, [w:] Archiwum Państwowe miasta Warszawy, akt śl. nr 339 z roku 1904.

## Streszczenie

Artykuł przybliży postaci dwóch zapomnianych dziś niemalże pisarek przełomu XIX i XX w., Zofii Bukowieckiej i Jadwigi Chrzęszczewskiej-Trzeciakowej. W swoich utworach kierowanych do dzieci i młodzieży próbowały one łączyć wartości edukacyjne i porywającą fabułę. Obie pisarki spod znaku twórców *minorum gentium*, których życie i twórczość mieści się w podobnych ramach czasowych, należały do niezwyklego pokolenia „ludzi przełomu wieków”. Artykuł dokonuje komparatystycznej analizy utworów historycznych i obyczajowych obu pisarek oraz rozwiązuje sporne kwestie natury biograficznej, jakie narosły wokół ich sylwetek.


**Słowa kluczowe:** literatura dziecięca, literatura pozytywizmu, Młoda Polska, pisarze mniejszego formatu, powieść historyczna XIX w., fantastyka

## Summary

Zofia Bukowiecka (1844–1920) and Jadwiga Chrzęszczewska (1853–1935). Amongst the less recognized children literature authors of the 19th century

The article describes the figures of two authors from the turn of the century that are nearly forgotten today: Zofia Bukowiecka and Jadwiga Chrzęszczewska-Trzeciakowa. In their literary works directed at children and adolescents, they tried to combine both the educational values and the thrilling plot. Both authors can be classified as *minorum gentium* writers. They lived and created during the similar period and belonged to the remarkable generation from the turn of the century. The article makes attempt at the comparative analysis of both the novels of manners and the historic works of both writers. Additionally, it resolves the debatable matters of the biographical nature which arose among the figures of the two authors.

**Keywords:** children literature, the positivism literature, the Young Poland period, less recognized authors, historic novel of the 19th century, fantasy literature

Marta Ostajewska  <https://orcid.org/0000-0001-6178-8135>  
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi

We know the sound of the freeway better than we do rivers  
*There There*, Tommy Orange

## „NIE MA JUŻ TAM TAM” – URBAN INDIANS I WSPÓŁCZESNA SZTUKA RDZENNA, WOKÓŁ TOŻSAMOŚCI I AUTENTYCZNOŚCI W AMERYKAŃSKIEJ POPKULTURZE

Rdzenni amerykańscy artyści i pisarze nieustannie przeobrażają swoje narracje, zajmują się tożsamością, wspólnotą, relacjami między romantycznym postrzeganiem swojej przeszłości a flirtem z kulturą popularną. Na podstawie kilku przykładów: Tommy Orange (Cheyenne / Arapaho), James Luna (Payómkawichum / Ipi), Wendy Red Star (Apsáalooke (Crow)) i Steven Paul Judd (Choctaw / Kiowa) chciałabym pokazać, w jaki sposób ich sztuka podważa konwencjonalny pogląd na stereotypowy obraz sztuki rdzennej i jak ich strategie otwierają nowe spojrzenie na miejskich Indian. W jaki sposób ich artystyczna praca wokół własnej tożsamości transformuje społeczne spojrzenie na rdzenne mniejszości.

W przestrzeni symbolicznej Indianin prezentowany jest często jako półnagi tubylec w tradycyjnym stroju, ozdobiony regaliami, na łonie przyrody, wśród wilków, żyjący w zgodzie z naturą i religią przodków. Warto jednak pamiętać, że przed przybyciem Kolumba do Ameryki nie było to miejsce pozbawione kultury, sztuki, czy technologii. W obu Amerykach żyło wówczas więcej ludzi niż w Europie. Największe miasto, ponad milionowe Tenochtitlan posiadało wodociągi, czyste ulice i ogrody botaniczne. Rdzenni mieszkańcy hodowali kukurydzę, uprawiali matematykę, astronomię i posługiwali się pismem.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ch. C. Mann, *1491: New Revelations of the Americas Before Columbus*, Knopf, 2005.

## INDIANIN, FIRST NATION CZY INDIGENAS?

Nie tylko romantyczny wizerunek „półnagiego, pięknego dzikusa”, ale również sama nazwa są problematyczne. Indianin to termin, który powstał przez pomyłkę Krzyszofa Kolumba, który przybijając do wybrzeża Ameryki myślał, że znalazł się w Indiach. Z założenia termin ten jest więc mocno obciążony zarówno kolonialnie, jak i nasycony dużą dozą arogancji (samozwańcze nazywanie „obcych”, podobnie jak „odkrytych” miejsc, pozbawia ich sprawczości, sprowadzając do pozycji obiektu), jak i ignorancji (Kolumb nie znalazł się w Indiach, a jednak jego pomyłka na zawsze wpisała się w nazwę dużej grupy mieszkańców zupełnie innego kraju). Współcześnie termin ten jest często zastępowany przez inne, takie jak *First Nations* (Kanada), *Native Americans*, *First Americans* bądź *Amerindians* (USA), czy *Indigenas* (Ameryka Łacińska). Jednak nie zawsze termin Indianin odbierany jest jako obraźliwy. Przykładem niech będzie debata wokół nazwy Narodowego Muzeum Amerykańskich Indian (*The National Museum of the American Indian* (NMAI)), które powstało w 2004 roku w Waszyngtonie. Konsultacje wokół muzeum rozpoczęły się już w 1989 roku i brały w nich udział przedstawiciele grup rdzennych, którzy poprzez głosowanie zdecydowali, że nazwa muzeum nie zostanie zmieniona.<sup>2</sup> Sami Indianie przed przybyciem Kolumba nie używali terminu, określającego ich jako wspólnotę. Poszczególne nacje i plemiona miały swoje nazwy, jednak jeden łączący ich termin powstał dopiero w 1492 roku. Z tego też powodu oraz tradycyjnego zakorzenia się znaczenia terminu, wielokrotnie same rdzenne grupy nazywają się nadal Indianami.

Jednym z odmian tego terminu, który odnosi się do współczesnych przedstawicieli rdzennej ludności to *Urban Indians* (Indianie miejscy). Oznacza on rdzennych mieszkańców, którzy urodzili się poza rezerwatem, bądź go opuścili i przenieśli się do miast. Tommy Orange opisał ten fenomen w swojej pierwszej książce *There There* opublikowanej w 2018 roku. Autor pochodzi z plemienia Czejenów i Arapaho, ale wychował się w Oakland w Kalifornii i sam zalicza się do *Urban Indians*.

## „UDANA” MASAKRA I WYMAZYWANIE

Książkę otwiera prolog autora, w którym opisuje m.in. masakrę Indian z 1637 roku:

(...) od czterystu do siedmiuset Pekotów zebrało się na coroczny Taniec Zielonej Kukurudzy. Koloniści otoczyli wioskę, podpalili ją i zastrzelili każdego Pekota, który próbował uciec. Następnego dnia kolonia w Massachusetts Bay zorganizowała ucztę, a gubernator ogłosił ten dzień dniem dziękczynienia. Takie dziękczynienia zdarzały się wszędzie, ilekroć odbyła się tak zwana „udana masakra”. Podczas jednej z takich uroczystości na Manhattanie ludzie świętowali, kopiąc głowy Pekotów na ulicy, jak podczas meczu piłki nożnej.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *The National Museum of the American Indian. Critical Conversations*, ed. A. Lonetree, A. J. Cobb, University of Nebraska Press, Lincoln&London, 2008.

<sup>3</sup> T. Orange, *There There*, Vintage Books, New York 2019, s. 5.

Tommy Orange przypomina również pierwszą książkę napisaną przez Czejena Johna Rollina Ridge’a – *The Life and Adventures of Joaquin Muriata*.<sup>4</sup> Opowiada ona o śmierci i życiu meksykańskiego bandyty z Kalifornii zabitego przez grupę rangersów z Teksasu. Aby udowodnić, że zabili bandytę i odebrać nagrodę w wysokości 5 000 dolarów odcięli mu głowę i włożyli do słoika z whisky. Po czym obwozili ją po Kalifornii pobierając dolara za możliwość jej obejrzenia.

Historie z głowami Indian podsumowuje symboliczne przejście ich wizerunku przez amerykańską popkulturę. W 1939 roku nieznaną autor narysował głowę długowłosego Indianina w pióropuszu. Wizerunek ten był publikowany na końcu każdego programu telewizyjnego w Ameryce do późnych lat 70. Towarzyszył mu dźwięk o wysokości 440 herców. Głowa otoczona była okręgiem, jak cel na tarczy. Tommy Orange podsumowuje te działania następującymi słowami:

Zostaliśmy zdefiniowani przez innych i jesteśmy przez nich wciąż oczerniani pomimo łatwych do sprawdzenia w Internecie faktów na temat realiów naszej historii i obecnego stanu jako ludzi. Mamy smutny, pokonany kontur Indianina, nasze głowy toczą się po schodach świątyni<sup>5</sup>, mamy ją w naszych głowach, ratuje nas Kevin Costner, zabija nas sześciostrzałowy John Wayne, włoski facet o imieniu Iron Eyes Cody gra nasze role w filmach. (...) Mamy te wszystkie loga i maskotki. Kopia kopii obrazu Indianina w podręczniku. Od szczytu Kanady, przez Alaskę aż do krańca Ameryki Południowej Indianie zostali usunięci, a następnie zredukowani do obrazu z piórami. Nasze głowy są na flagach, koszulkach i monetach. Nasze głowy pojawiły się najpierw na cencie, oczywiście na cencie indiańskim, a później na monecie z bizonem, jeszcze zanim wolno nam było głosować – co, podobnie jak prawda o tym, co się wydarzyło w historii, i jak cała rozlana krew z rzezi, teraz jest poza głównym obiegiem.<sup>6</sup>

Działania te, zdaniem Orange, miały doprowadzić do wyrwania z historii kartki o masakrze: wymazanie „prawdziwych” Indian i zastąpienie ich romantyczną, przesłodzoną wersją. Wersję tę zdaje się potwierdzać to co dzieje się w sztuce popularnej prezentującej wizerunek Indian. Wystarczy wpisać w Google frazę: American Indian Art, a wyskakuje nam szereg kiczowatych, romantycznych reprodukcji. Można z nich wyodrębnić kilka głównych, powtarzalnych motywów: para młodych Indian w miłosnym uścisku, starzec z olbrzymim pióropuszem, z twarzą pełną zmarszczek i mądrymi, smutnymi oczami, wojownik w średnim wieku ze zwierzęciem totemicznym, często krukiem bądź orłem, sceny walki Indian ze sobą, na wólcźnie, idylliczne sceny na łonie natury, małe dziecko ubrane w tradycyjny strój z bosymi stopami, obrazy pokazujące bliskość ze zwierzętami, zazwyczaj koźmi i wilkami oraz stapanie się z duchem świata, czyli elementami spirytualnymi w ogniu, ziemi, wodzie i powietrzu. Na żadnym z tych obrazów Indianie nie noszą współczesnych ubrań, nie używają telefonów komórkowych, ani nie korzystają z Internetu. Zostali zatrzymani w czasie. Zastygli w nim, znikając z naszej współczesności, pozostając obrazem z kart książek, filmów, historii.

<sup>4</sup> Tamże. Książka ta była również pierwszą książką napisaną w Kalifornii.

<sup>5</sup> W *Apocalypto* Mela Gibsona znajduje się fikcyjna scena turlania się odciętych głów Indian po schodach świątyni w Meksyku.

<sup>6</sup> Tamże, s. 7.

## MIEJSCY INDIANIE

Tommy Orange pisze o tym jak miasto stworzyło *miejskich Indian*, którzy współcześnie walczą o swoją obecność z zakorzenionym w popkulturze wizerunkiem „autentycznego” Indianina na koniu i z pióropuszem. Walczą o odzyskanie swojej tożsamości i skonstruowanie jej na nowo, odzyskanie własnego ciała i opowiedzenia własnej historii swoimi słowami, posługując się kliszami, aby je rozbroić i stworzyć własną współczesną mitologię. Zanim jednak miejscy Indianie powstali najpierw musieli się zmierzyć z próbą ich całkowitego unicestwienia:

Doprowadzenie nas do miast miało być ostatnim, niezbędnym krokiem w naszej asymilacji, absorpcji, wymazaniu, zakończeniu pięćsetletniej kampanii ludobójczej. Ale miasto stworzyło nas na nowo a my uczyniliśmy je naszym. Nie zgubiliśmy się wśród rozrastających się wysokich budynków, strumienia anonimowych mas, nieustannego zgiełku. Znaleźliśmy się, założyliśmy Centra Indian, zabraliśmy ze sobą nasze rodziny i *powwow*, nasze tańce, nasze piosenki, nasze koraliki. Kupowaliśmy i wynajmowaliśmy domy, spaliśmy na ulicach, pod autostradami; poszliśmy do szkół, dołączyliśmy do sił zbrojnych, załadniwaliśmy indiańskie bary w Fruitvale w Oakland oraz w Mission w San Francisco. Mieszkailiśmy w miasteczkach kamperowych w Richmond. Tworzyliśmy sztukę, robiliśmy dzieci i umożliwialiśmy naszym ludziom funkcjonować między rezerwatem a miastem. Nie przeprowadziliśmy się do miast, aby umrzeć. Chodniki i ulice, beton – przyjęły nasz ciężar. Szkło, metal, guma i druty, prędkość, pędzące masy – miasto nas wciągnęło. Nie byliśmy wtedy miejskimi Indianami. To wszystko było częścią Indiańskiej Ustawy o Relokacji, która była częścią Indiańskiej Polityki Likwidacji, która była i jest dokładnie tym, jak brzmi. „Niech wyglądają i zachowują się jak my. Zostaną nami i znikną.”<sup>7</sup>

Ale Indianie w miejskiej dżungli nie zniknęli. Zachowali swoje ciała, swoją historię, tradycje, opowieści. Co nie oznacza, że odrzucili otaczającą ich rzeczywistość. Przejście wizerunku Indianina przez popkulturę i zatrzymanie jej w czasie, nie zastopowało ich życia. Część z nich została w rezerwach, część przeniosła się do miast, żeby zacząć od nowa, zarabiać pieniądze, doświadczyć nowego życia, pójść do lepszych szkół, do college’u. Stali się miejskimi Indianami. Co nie do końca spodobało się części białej, amerykańskiej społeczności. Indianin w jeansach, z telefonem komórkowym, to przecież żaden Indianin, to oszust, przebieraniec, podróbka.

Nazywali nas ulicznymi Indianami. Nazywali nas kopiami, powierzchownymi, nieautentycznymi, pozbawionymi kultury uciekinierami, jabłkami. Jabłko jest czerwone na zewnątrz i białe w środku. Ale my jesteśmy tym, czym uczynili nasi przodkowie. W jaki sposób przetrwali. Jesteśmy wspomnieniami, których nie pamiętamy, które żyją w nas, które czujemy, które sprawiają, że śpiewamy, tańczymy i modlimy się w taki sposób, a nie inny, uczucia ze wspomnień, które wybuchają i rozkwitają niespodziewanie w naszym życiu jak krew przez koc z rany zrobionej przez pocisk wystrzelony przez człowieka mierzącego nam w plecy z powodu naszych włosów, dla naszych głów, dla nagrody lub po prostu, aby się nas pozbyć.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Tamże, s. 9.

<sup>8</sup> Tamże, s. 10.

## NIE MA JUŻ TAM TAM

Tommy Orange w *There There* opowiada o tożsamości współczesnych miejskich Indian i ich mierzeniu się z kategorią autentyczności. To przeplatające się historie dwunastu postaci z rdzennej mniejszości, które żyją, bądź pochodzą z Oakland i są ze sobą w pewien sposób powiązane. Akcja skupia się wokół Big Oakland Powwow, konkursu tanecznego Indian. Bohaterowie *There There* zmagają się z depresją, alkoholizmem, bezrobociem, biedą i wyzwaniem życia z etniczną tożsamością bycia „niejednoznacznie niebiałym”. To kompletnie odromatyzowana wizja współczesnego Indianina, który jednak nieustannie mierzy się ze swoim wyidealizowanym wizerunkiem z przeszłości. Książka pokazuje walkę z romantyczną wizją Indian pomnożoną w literaturze, kinie i sztuce.

Tytuł powieści odnosi się do słów Gertrudy Stein z jej autobiografii, w której opowiada o próbie powrotu do rodzinnego domu w Oakland, ale odkrywa, że zapamiętana przez nią wiejska okolica, nie istnieje: „Nie ma już tam tam” („There is no there there”). Orange pisze, że dla miejskich Indian miasta i miasteczka reprezentują „zakopaną ziemię przodków, szkło i beton oraz drut i stal, niepodlegającą zwrotowi zakrytą pamięć. Nie ma już tam tam”.<sup>9</sup>

*There There* opowiada o odkrywaniu i konstruowaniu własnej tożsamości. Nastolatek, Orvil Czerwone Pióro (Red Feather) przebiera się w tradycyjny indiański strój, który znajduje w szafie i przyglądając się sobie w lustrze widzi tylko „podróbkę, kopię, chłopca bawiącego się w przebieranki”. Po czym pyta Google: Co to znaczy być „prawdziwym” Indianinem? Calvin Johnson pytany o swoją tożsamość odpowiada: „Przeważnie czuję się, jakbym pochodził z Oakland”. W książce przeplatają się historie postaci, których zewnętrzna aparycja automatycznie narzuca im indiańską tożsamość, ale się z nią nie identyfikują oraz takie, którzy zewnętrznie wydają się biali, jednak bardzo mocno utożsamiają się ze swoją indiańską tradycją.

## CERTYFIKAT INDIAŃSKIEJ KRWI

W Ameryce istnieje oficjalny dokument, który zaświadcza o byciu „prawdziwym” Indianinem. To Certyfikat Stopnia Indiańskiej Krwi (A Certificate of Degree of Indian Blood – w skrócie CDIB), który poświadcza, że dana osoba posiada określony stopień pokrewieństwa krwi danego rdzennego plemienia, wioski lub społeczności. Certyfikat wydaje biuro do spraw Indian po dostarczeniu kompletnej genealogii wraz z dokumentami prawnymi, takimi jak akty urodzenia, pokazującymi pochodzenie przodków, ze strony jednego lub obojga rodziców, od zarejestrowanego Indianina lub Indianina wymienionego na liście Dawes Rolls.<sup>10</sup> Każda społeczność różni się wymaganym stopniem pokrewieństwa, które

<sup>9</sup> A. Alter, *With „There There” Tommy Orange Has Written a New Kind of American Epic*, [www.nytimes.com/2018/05/31/books/tommy-orange-there-there-native-american.html](http://www.nytimes.com/2018/05/31/books/tommy-orange-there-there-native-american.html), The New York Times, 31 maja 2018 [dostęp: 7 czerwca 2018].

<sup>10</sup> Lista Dawes Rolls (Final Rolls of Citizens and Freedmen of the Five Civilized Tribes) została stworzona przez powołaną przez kongres komisję Dawes w 1893 roku. Spis powstał z powodu decyzji kongresu o ustanowieniu systemu indywidualnej własności ziemi Indian, która wcześniej należała do całego plemienia.



umożliwia uzyskania certyfikatu przynależności. Aby zostać członkiem wschodniego odłamu plemienia Czirokezów (Cherokee) wymagana jest co najmniej 1/16 stopnia pokrewieństwa. Aby otrzymać dotacje na studia wyższe przyznawaną przez biuro do spraw Indian wymagana jest 1/4 stopnia pokrewieństwa. CDIB jest bardzo kontrowersyjne z punktu widzenia polityki rasowej. Niektóre grupy rdzennych wspólnot nie uznają tego certyfikatu, ponieważ ich wspólnota nie była nigdy wpisana na listę Dawes Rolls. Nie zawsze też udaje się poprzez administracyjną dokumentację fakt przynależności do danej grupy. Sam Tommy Orange nie posiada CDIB, ponieważ jeden z jego przodków nie przyznał się oficjalnie do ojcostwa, mimo że całe plemię wie, że to on jest ojcem. Ze względu na brak tego dokumentu Tomiemu brakuje kilku procent do spełnienia minimalnych wymagań do otrzymania CDIB. Z tego też powodu nie posiada go jego syn. Tego typu przypadków jest mnóstwo.

Jednak sam CDIB powstał z powodu chęci obrony indiańskiego dziedzictwa. Kiedy romantyczna postać Indianina została przejęta przez film, literaturę i kulturę wizualną, bycie nim stało się „modne”. Powstała bardzo duża grupa osób, która mentalnie czuła się Czirokeami, czy Arapaho i zaczęła w swojej genealogii doszukiwać się indiańskich przodków oraz poczuwać się do bezkarnego czerpania z ich kultury i tradycji. Nierdzenni artyści zaczęli kopiować tradycyjne indiańskie wzory i na ich bazie tworzyć produkty, które sprzedawali jako „autentycznie” indiańskie. Kwestia autentyczności stała się wyznacznikiem jakości oraz ceny.

## MAC'INDIANIN – ZRÓB ZDJĘCIE Z PRAWDZIWYM INDIANINEM

„Zrób zdjęcie z prawdziwym Indianinem. Zrób zdjęcie tutaj, w Waszyngtonie, w ten piękny poniedziałkowy poranek, w święto o nazwie Dzień Kolumba. Ameryka uwielbia mówić „jej Indianie”. Ameryka uwielbia patrzeć, jak tańczymy dla niej. Ameryka lubi naszą sztukę i rzemiosło. Ameryka lubi nazywać samochody i ciężarówki nazwami naszych plemion. Zrób zdjęcie z prawdziwym Indianinem. Zrób zdjęcie tutaj, dzisiaj, w ten słoneczny dzień w Waszyngtonie”. A potem po prostu tam stoję. W końcu ktoś ze mną zapozuje. Później zaczynają ustawiać się w kolejce. Stoję tak długo, aż wystarczająco się wkurzę lub pocuję wystarczająco upokorzony.<sup>11</sup>

Tak artysta James Luna opisuje swój performance *Take a Picture With a Real Indian*, który pierwszy raz wykonał na początku lat 90. XX wieku. Później kilkakrotnie go powtarzał zarówno przed pomnikiem Krzysztofa Kolumba (2010), jak i w rozlicznych muzeach, m.in. w Narodowego Muzeum Amerykańskich Indian (NMAI).<sup>12</sup> Luna odwołuje się w swoim performance do idei „McIndianina”, zakładającej, że kultura rdzenna jest czymś, co można masowo wytwarzać, konsumować i czerpać z niej przyjemność bez uznania głębokiej historii ucisku, jaką przetrwali rdzenni Amerykanie i że jest częścią kultury Amerykańskiej. Jej własnością. „Prawdziwy” Indianin jest półnagi, ubrany w tradycyjny strój i pozując stoi dumnie wyprężony, z poważnym wyrazem twarzy, jak pomnik. Jego ciało i wizerunek to własność wspólna.

<sup>11</sup> J. Righthand, *Q and A with James Luna*, Smithsonian Magazine, [www.smithsonianmag.com/arts-culture/q-and-a-james-luna-74252076/](http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/q-and-a-james-luna-74252076/), maj 2011 [dostęp: 9 marca 2018].

<sup>12</sup> J. Luna, *Take a Picture With a Real Indian*, <https://www.youtube.com/watch?v=dAa69BVwPYg>, 29 września 2010 [dostęp: 1 stycznia 2020].



James Luna to meksykańsko-amerykański performer, fotograf, artysta multimedialny. Urodził się w Kalifornii, w rezerwacie zamieszkał mając dwadzieścia pięć lat. Jego multimedialna instalacja była prezentowana na Biennale w Wenecji w 2005 roku. Przez lata był aktywnym członkiem działającym na rzecz rdzennej wspólnoty. Jego prace są najbardziej znane z kwestionowania sposobów, w jakie konwencjonalne wystawy muzealne przedstawiają rdzennych Amerykanów, zawłaszczając ich historie i wizerunki.

Zawsze jego praca jest zakorzeniona w osobistej obserwacji i doświadczeniu. Opiera się na tym, co wie; Wierzę, że to właśnie sprawia, że jego sztuka jest tak fascynująca. Niezależnie od tego, czy przygotowuje kanapkę „ze spamem”, sprawdza poziom insuliny (jak wielu Indian amerykańskich Luna ma cukrzycę), napełnia kolorowe prezerwatki jako szaman New Age, czy oferuje ironiczne wariacje na temat ponadczasowej figury wielu indiańskich kultur, z performances Luny dowiesz się, co to znaczy być Indianinem we współczesnym świecie. Pod tym względem wybrane przez niego medium jest bardzo istotne. Sztuka performance ma bezpośredni charakter, który pozwala artystyce interpretować świat i reagować nań w czasie rzeczywistym. Historycznie – przekonanie rozpowszechnione w społeczeństwie amerykańskim i najprawdopodobniej również w społeczeństwie europejskim – utrzymuje się, że Indianin amerykański należy do ginącej rasy; jest śladem przeszłości, jest skazany na wyginięcie. Ale my nadal tu jesteśmy; nasza społeczność trwa i kwitnie. Ale poza tym, że ta świadomość jest rozpowszechniana w 2005 roku, sztuka performance wydaje się oferować szczególnie mocny sposób na potwierdzenie obecności rdzennych Amerykanów<sup>13</sup>

– pisze Truman T. Lowe (Ho-Chunk) we wstępie do książki *James Luna: Emendatio*. Sam James Luna twierdził, że sztuka performance jak żadna inna daje możliwość rdzennym Amerykanom wyrazić siebie bez kompromisów. Łączy ceremonię, taniec, tradycje oralną i współczesną sztukę konceptualną. Pozwala wychodzić poza granice, używać różnych mediów: dźwięku, obiektów, wideo, pokazu slajdów. Pozwala wyrazić siebie w pełni.<sup>14</sup>

W performance *The Artifact Piece* z 1987 roku artysta wyeksponował swoje ciało w muzeum antropologicznym w San Diego. Leżał nago, z wyjątkiem przepaski na biodrach, w gablocie wypełnionej piaskiem i artefaktami, takimi jak ulubiona muzyka, czy książki oraz dokumenty opisujące jego blizny, które powstały w wyniku bójek albo wypadków. Praca wyglądała jak ekspozycja muzealna. Znajdowała się w sali poświęconej tradycyjnym wystawom etnograficznym. Ciało artysty przez kilka dni stało się własnością publiczną, podobnie jak ciała i symboliczne wizerunki Amerykańskich Indian.

Muzeum jest w tym przypadku metaforą Amerykańskiego Imperium, które pragnie widzieć ludność rdzenną jako skolekcjonowaną, skatalogowaną i skończoną – aby ostatecznie zniknęła w przeszłości. Ironiczny performance Luny, którego fizyczna obecność obala pogląd, że sztuka rdzenna wyginęła, otwiera przestrzeń do dyskusji na temat globalnego wymierania mniejszości rdzennych<sup>15</sup>

– pisze Jolene Rickard w tekście *The Local and the Global*.

<sup>13</sup> T. T. Lowe, *The art of the unexpected* [w:] *James Luna: Emendatio*, ed. P. Ch. Smith, T. T. Lowe, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C., and New York, 2006, s. 14.

<sup>14</sup> Tamże, s. 16. „There is no limit in how and what is expressed.”

<sup>15</sup> J. Rickard, *The Local and the Global* [w:] *Vision, Space, Desire. Global Perspectives and Cultural Hybridity*, ed. E. K. Gische, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C., and New York, 2006.

## ZŁOTE CIAŁA JELENI

W 1880 roku amerykański fotograf Charles Milton Bell wykonał portrety członków plemienia Apsáalooke (Crow), którzy podróżowali do Waszyngtonu, aby podpisać traktat z urzędnikami rządowymi USA. Reprodukcje tych obrazów są szeroko rozpowszechnione w kulturze popularnej i nadal wzmacniają wizualne stereotypy rdzennych Amerykanów. W 2014 roku Wendy Red Star rdzenna artystka wychowana w rezerwacji plemienia Apsáalooke (Crow) w Montanie skonfrontowała się z tymi wizerunkami tworząc serię *1880 Crow Peace Delegation*.

Oryginalne portrety C. Bella są przepiękne i mają bardzo dużą wartość historyczną, ale stały się romantycznymi ikonami „Indiańskich wojowników”. Zdaniem Wendy Red Star to kolejny przykład zawłaszczenia kultury i historii Indian oraz traktowania ich jak ludzkich obiektów muzealnych. Na przykład profil wodza Medicine Crow firmy Bell został użyty jako logo firmy herbacianej.<sup>16</sup>

– pisze Zach Duncas w swoim tekście *Wendy Red Star Totally Conquers the Wild Frontier. Exploring the native America of a Portland artist on the rise*. Artystka przekształciła zdjęcia Bella, dopisując do nich czerwonym atramentem nieoczywiste i niepopularne fakty historyczne. Przy ozdobie włosów Medicine Crow znalazł się dopisek, że były one manifestacją poderżnięcia gardła dwóm wrogom podczas bitwy.

Najbardziej znaną pracą Wendy Red Star stała się seria *Four Seasons*. Na zdjęciach takich jak *Indian Summer* Red Star prezentuje się jako „indiańska dziewczyna” w stylu Pocahontas w tradycyjnej sukience plemienia Apsáalooke (Crow). Jej semi-naturalistyczne otoczenie składa się z tanich, masowo produkowanych nadmuchiwanych zwierząt i sztucznej murawy. Seria fotografii nawiązuje do kiczowatych reprodukcji przedstawiających Indian w wyidealizowanych romantycznych pozach, na tle natury. Ironiczne prace Red Star grają na tym wizerunku pokazując jak bardzo jest on nieprawdziwy.

Równie mocną pracą artystki jest instalacja *Tokens, Gold & Glory* z 2016 roku, na którą składają się złote ciała jeleni, pozbawione głów, z których szyi zwisają złote taśmy, jak spływająca krew. Jelenie stoją na sztucznej murawie, wokół leżą wabiki używane podczas polowania. Red Star pokazuje w swojej pracy „drugą część zaginionego trofeum”. Ponieważ to zazwyczaj głowa jelenia łąduje na ścianie zdobiąc pomieszczenie. Tu jednak wyeksponowane jest jego pozostawione ciało, które pomalowane na złoto ma cieszyć nasz wzrok. Narzuca się ewidentne porównanie między błyszczącymi złotem ciałami jeleni pozbawionych głów, a ciałami zamordowanych rdzennych Amerykanów, których podobizny ozdabiają ściany postkolonialnych muzeów.

---

<sup>16</sup> Z. Duncas, *Wendy Red Star Totally Conquers the Wild Frontier. Exploring the native America of a Portland artist on the rise*, Montly Portland, [www.pdxmonthly.com/news-and-city-life/2015/04/local-artist-wendy-red-star-totally-conquers-the-wild-frontier-march-2015](http://www.pdxmonthly.com/news-and-city-life/2015/04/local-artist-wendy-red-star-totally-conquers-the-wild-frontier-march-2015), kwiecień 2015 [dostęp: 1 stycznia 2020].

## CZERWONOSKÓRY HULK

Bardziej dosłownie z amerykańską popkulturą flirtuje Steven Paul Judd. Ten rdzenny artysta (Kiowa i Choctaw) dorastał w rezerwatach w Oklahomie i Missisipi. Jest filmowcem, reżyserem, scenarzystą, pisarzem i artystą wizualnym. Jego mural *War Paint* znajduje się w historycznej alei Indian w centrum Los Angeles.

Dorastając, nie mógł nie zauważyć nieobecności rdzennych Amerykanów w popkulturze. (...) Jak to ujął: „Oczywiście lubię moje rodzime rzeczy, oczywiście, ale nadal lubię rzeczy, które lubią inni ludzie. Mieszkam w tym samym świecie, w którym żyją inni.” Jako artysta zajął się więc sztuką wizualną, mając nadzieję na wypełnienie luki, którą dostrzegł. (...) Postanowił stworzyć sztukę, której „nigdy nie widział jako dziecko.”<sup>17</sup>

Jedną z jego kultowych prac jest czerwonoskóry Hulk, przeobrażenie kultowej postaci Marvela w bohatera rdzennego z długimi włosami zaplecionymi w warkocz. W wersji Judda nieposkromiony gniew Hulka jest wywołany kolejnym złamanym traktatem. W rogu obrazu pojawia się również rok 1491. Jest to data, którą Judd często wykorzystuje w swoich pracach, oznacza rok przed „odkryciem Ameryki” przez Kolumba (1492). Pojawi się ona również w stworzonej przez niego grze *Space Invadors*, w której grupa rdzennych Amerykanów broni się przed najazdem z kosmosu, zestrzeliwując statki z łuku. Gra zatrzymuje się w momencie osiągnięcia wyniku 1491.

Judd w swoich pracach łączy XIX-wieczne fotografie z popkulturą, światem filów, gier wideo i komiksów: dorysowuje ciała Indian na kultowych amerykańskich pocztówkach (marynarz całujący ukochaną na pożegnanie zmienia się w indiańskiego wojownika; do zdjęcia małego indiańskiego chłopca wklejone są postacie z Minionków). Judd tworzy przestrzeń dla rdzennych bohaterów i rdzennych historii w dominującej narracji przemycając do nich rdzenne ciała.

## SZTUKA „PRAWDZIWEGO” INDIANINA

Nie istnieje już „tam tam”. Romantyczni Indianie z kart powieści i filmów prawdopodobnie nigdy nie istnieli. Stali się rodzajem fikcyjnego bohatera, który jak Superman i Batman są własnością wszystkich. Zabawy w Indian i kowbojów, romantyczne pocztówki „Indiańskich wojowników”, zakładanie pióropuszy i przebieranie się za Indian na zabawy szkolne przysłaniają ogrom ludobójstwa, który wydarzył się w Ameryce. Ten „pokojowy gest przejścia” nie jest jeszcze sam w sobie niczym złym. Ale w połączeniu z wyparciem, zamazywaniem historii i niewidzeniem współczesności jest z pewnością bolesnym uderzeniem w rdzenną kulturę. Podważanie „autentyczności” współczesnych miejskich Indian wydaje się absurdalne. Miało jednak miejsce w momencie otwarcia Narodowego Muzeum Amerykańskich Indian.

<sup>17</sup> R. Adler, *Artist Feature: Steven Paul Judd's Native Americana*, Princeton University Art Museum, <https://puamsab.princeton.edu/2017/11/artist-feature-steven-paul-judds-native-americana-rachel-adler-18/>, 15 listopada 2017 [dostęp: 1 stycznia 2020].

Elizabeth Archuleta w swoim tekście *Gym Shoes, Maps, and Passports, Oh My! Creating Community or Creating Chaos at the National Museum of the American Indian?* w następujący sposób opisuje reakcje jednego z dziennikarzy na znajdujące się w muzeum prace:

Hank Stuever wyraził zdziwienie, widząc Indianina w stroju rdzennym z telefonem komórkowym, opisując ten obraz jako „prawie anachroniczny”. Ten wizerunek rozbawił Stuevera, swoją wypowiedź zracjonalizował, odwołując się do własnych uprzedzeń i stereotypowych wyobrażeń o Indianach: „Nie-Indianina nie można winić za zachwywanie się banalnymi szczegółami, które sprawiają, że dzisiejsi Indianie wydają się mniej mitologiczni i całkiem realni.” Wypowiedź Stuevera ilustruje charakterystyczne skojarzenia, które nie-Indianie mają na temat Indian, przekształcając ich w niemal mitologiczne obiekty, których życie ma pozostać statyczne i nieskażone przez współczesny świat i technologię. Indianie rodziny pchające wózki sklepowe, pijące Pepsi i nie prezentujące się jako „klasycy Indianie” rozbawiły reportera, który spodziewał się doświadczyć różnic kulturowych w kategoriach romantycznych i mitologicznych. Kiedy doświadczył czegoś zupełnie odmiennego, zaczął kwestionować fakt, czy Indianie używający telefonów komórkowych czy pchający wózki są naprawdę „autentycznymi” Indianami.<sup>18</sup>

Nie był w tych wątpliwościach osamotniony. W 2010 roku w Narodowym Muzeum Amerykańskich Indian w Waszyngtonie odbyła się wystawa *Vantage Point: The Contemporary Native Art Collection* prezentująca dwadzieścia pięć prac artystów współczesnej sztuki rdzennej. Wystawa została stworzona wokół czterech zagadnień: pamięć osobista i tożsamość, historia i współczesne doświadczenia miejskie, pamięć i trwałość kulturowa oraz krajobraz i miejsce.

Dyrektor muzeum Kevin Gover (Pawnee) po wernisażu powiedział: „Wiele osób wciąż zaskakuje fakt, że rdzenni Amerykanie pracują we współczesnych mediach i zajmują się bardzo współczesnymi problemami. Artyści na tej wystawie kwestionują pojęcia sztuki Indian amerykańskich i konfrontują ludzkie spojrzenia na historię, kulturę i bieżące wydarzenia.” „Wystawa pokazuje szeroką gamę inteligentnych, wymagających i poruszających prac, które wykonują dziś rodzimi artyści rdzenni”, stwierdziła Rebecca Head Trautmann, kuratorka wystawy.<sup>19</sup>

Wyzwanie jakie stawia sztuka i literatura współczesnych miejskich artystów i pisarzy rdzennych współczesnemu odbiorcy, jest ogromna. Przełamanie wielowiekowej tradycji, w której „autentyczni” Indianie wyglądają, poruszają się i żyją zamrożeni w czasie, poza popkulturą i współczesną technologią nie jest łatwym zadaniem. Wyrwanie ciała i wizerunków Indian z obiegu symbolicznej wyobraźni uznawane jest za zabawny, niepoważny wybryk, zaburzenie istniejącego porządku. Wielokrotnie artyści rdzenni na swoich wernisażach i spotkaniach autorskich spotykają się z pytaniami, czy to aby na pewno jest sztuka rdzenna. Czy nosząc jeansy i używając telefonów komórkowych i Internetu można być prawdziwym „Indianinem”? Jak widać kwestia „autentyczności” i „prawdziwości” stała

<sup>18</sup> E. Archuleta, *Gym Shoes, Maps, and Passports, Oh My! Creating Community or Creating Chaos at the National Museum of the American Indian?* [w:] *The National Museum of the American Indian. Critical Conversations*, dz. cyt., s. 184.

<sup>19</sup> E. Maxwell, *Vantage Point: The Contemporary Native Art Collection* Opens Sept. 25 at the Smithsonian's National Museum of the American Indian, <https://www.si.edu/newsdesk/releases/vantage-point-contemporary-native-art-collection-opens-sept-25-smithsonian-s-national-museum>, 16 września 2010 [dostęp: 1 stycznia 2020].

się jedną z kluczowych filozoficznych zagadnień współczesności. Definicję tych pojęć próbował stworzyć Rousseau, Herder, Shelley czy Nerval, Nietzsche, Freud, czy późniejsi krytycy psychoanalizy. Ciekawe jest jednak, że tak obsesyjnie kategorię tę rozważa się w odniesieniu do sztuki rdzenniejszej. Jakby jej otwarcie na nowoczesność pozbawiało odbiorców jasnego klucza czytania historii.

Brenda L. Croft, aborygeńska artystka z Australii, która kuratorowała australijski pawilon na Bienale w Wenecji w 1997 roku, wspominając tamten okres mówi:

Nie chcę zabrzmieć niewdzięcznie, ale nieustannie jesteśmy zmuszani do przyjęcia na siebie egzotycznej lub prymitywnej roli, prawie dwie dekady po wystawie *Magiciens de la terre*, która odbyła się w 1989 roku w Centrum Pompidou w Paryżu. (...) Jeśli dzieło aborygeńskiego artysty nie wyglądało tak, jak na wystawach takich jak *Magiciens*, istniała niewielka szansa, żeby był potraktowany serio – z pewnością nie było na to szans, jeśli praca była stworzona w innych mediach niż „tradycyjne”, tj. obrazy z kory w kolorze ochry lub obrazy z kropek w akrylu.<sup>20</sup>

Rdzenni artyści żyją i tworzą współcześnie. Mają prawo do konstruowania i opowiadania o własnej tożsamości. Ich działania pokazują kim jest współczesny rdzenny Amerykanin, walczący z kiczowatym romantyzmem, zakłamaniami i stereotypowym postrzeganiem *First Nation*. Współczesna sztuka to przestrzeń refleksji, miejsce, w którym zadaje się pytania. Miejsce, w którym nie ma już „tam tam”, jest za to „tu tu” i cała przestrzeń pomiędzy. Przestrzeń, w której ciało rdzennych Amerykanów było opisywane, romantyzowane, uprzedmiotawiane powoli staje się miejscem transformacji, gdzie następuje przejście narracji. „Rdzenni Amerykanie mówią teraz: „Jesteśmy tutaj. Przeżyliśmy i współtworzymy [ten świat]<sup>21</sup>”. Domagamy się naszego prawa do bycia traktowani tak samo jak inni, jak podmioty.”<sup>22</sup> píše Gerard McMaster w tekście *New Art / New Context*. Coraz większa obecność rdzennych Amerykanów w sztuce współczesnej jest krokiem w ich odzyskiwaniu sprawczości w odczytywaniu własnej historii i tworzenia tożsamości – odzyskiwaniu ciała i opowieści Indian ze skatalogowanych gablot i archiwów i ożywienie ich na nowo w przestrzeni płynnej ponowoczesności.

## BIBLIOGRAFIA

Adler Rachel, *Artist Feature: Steven Paul Judd's Native Americana*, Princeton University Art Museum, <https://puamsab.princeton.edu/2017/11/artist-feature-steven-paul-judds-native-americana-rachel-adler-18/>, 15 listopada 2017 [dostęp: 1 stycznia 2020].

Alter Alexandra, *With „There There” Tommy Orange Has Written a New Kind of American Epic*, [www.nytimes.com/2018/05/31/books/tommy-orange-there-there-native-american.html](http://www.nytimes.com/2018/05/31/books/tommy-orange-there-there-native-american.html), The New York Times, 31 maja 2018 [dostęp: 7 czerwca 2018].

<sup>20</sup> B. L. Croft, *Meeting, not Colliding* [w:] *Vision, Space, Desire. Global Perspectives and Cultural Hybridity*, dz. cyt., s. 71–72.

<sup>21</sup> Dopisek odautorskie.

<sup>22</sup> G. McMaster, *New Art / New Context* [w:] tamże, s. 18.

Dundas Zach, *Wendy Red Star Totally Conquers the Wild Frontier. Exploring the native America of a Portland artist on the rise*, Montly Portland, [www.pdxmonthly.com/news-and-city-life/2015/04/local-artist-wendy-red-star-totally-conquers-the-wild-frontier-march-2015](http://www.pdxmonthly.com/news-and-city-life/2015/04/local-artist-wendy-red-star-totally-conquers-the-wild-frontier-march-2015), kwiecień 2015 [dostęp: 1 stycznia 2020]

*Essays on Native Modernism. Complexity and Contradiction in American Indian Art*, ed. E. K. Gische, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C., and New York, 2006.

Lowe Truman T., Smith Paul Chaat, *James Luna: Emendatio*, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C., and New York, 2006.

Luna James, *Take a Picture With a Real Indian*, <https://www.youtube.com/watch?v=dAa69B-VwPYg>, 29 września 2010 [dostęp: 1 stycznia 2020].

Mann Charles C., *1491: New Revelations of the Americas Before Columbus*, Knopf, 2005.

Martine David Bunn, *No Reservation: New York Contemporary Native American Art Movement*, ed. J. Tromski, Amerinda.

Maxwell Eileen, *Vantage Point: The Contemporary Native Art Collection” Opens Sept. 25 at the Smithsonian’s National Museum of the American Indian*, <https://www.si.edu/newsdesk/releases/vantage-point-contemporary-native-art-collection-opens-sept-25-smithsonian-s-national-museum>, 16 września 2010 [dostęp: 1 stycznia 2020].

Orange Tommy, *There There*, Vintage Books, New York 2019.

Righthand Jess, *Q and A with James Luna*, Smithsonian Magazine, [www.smithsonianmag.com/arts-culture/q-and-a-james-luna-74252076/](http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/q-and-a-james-luna-74252076/), maj 2011 [dostęp: 9 marca 2018].

*The National Museum of the American Indian. Critical Conversations*, ed. A. Lonetree, A. J. Cobb, University of Nebraska Press, Lincoln&London, 2008.

*Vision, Space, Desire. Global Perspectives and Cultural Hybridity*, ed. E. K. Gische, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C., and New York, 2006.

## Streszczenie

Rdzenni amerykańscy artyści i pisarze nieustannie przeobrażają swoje narracje, zajmują się tożsamością, wspólnotą, relacjami między romantycznym postrzeganiem swojej przeszłości a flirtem z kulturą popularną. Na podstawie kilku przykładów: Tommy Orange (Cheyenne / Arapaho), James Luna (Payómkawichum / Ipi), Wendy Red Star (Apsáalooke (Crow)) i Steven Paul Judd (Choctaw / Kiowa) autorka artykułu bada w jaki sposób ich sztuka podważa konwencjonalny pogląd na stereotypowy obraz sztuki rdzennej i jak ich strategie otwierają nowe spojrzenie na miejskich Indian. W jaki sposób ich artystyczna praca wokół własnej tożsamości transformuje społeczne spojrzenie na rdzennie mniejszości.

**Słowa kluczowe:** miejsca Indianie, rdzenni amerykańscy artyści, amerykańska pop kultura, sztuka współczesna, tożsamość, autentyczność

## Summary

“There is no there there” – Urban Indians and The New Contemporary in Indigenous American Art – around Identity and Authenticity in American Pop Culture

Native American artists and writers are constantly reimagining their narratives, and addressing context, community, and intersection with others. Based on few examples: Tommy Orange (Cheyenne / Arapaho), James Luna (Payómkawichum / Ipi), Wendy Red Star (Apsáalooke (Crow)) and Steven Paul Judd (Choctaw / Kiowa)

author of article examines how their art undermines the conventional view on a stereotypical image of Native Arts and how their strategies are opening a new view on Urban Indians. How does artistic work around their own identity is transforming a social perception of indigenous minorities.

**Keywords:** Urban Indians, the New Contemporary, Indigenous American Art, American Pop Culture, Identity, Authenticity

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 77838.



Marta Zambrzycka  <https://orcid.org/0000-0002-2123-8531>

Uniwersytet Warszawski

## HISTORIE ALTERNATYWNE I POSTAPOKALIPTYCZNE WIZJE PRZYSZŁOŚCI W PROZIE OŁEKSANDRA IRWANCIA

Literatura niepodległej Ukrainy od dłuższego czasu mierzy się z zagadnieniami związanymi z redefinicją tożsamości narodowej oraz diagnozą kondycji w jakiej znalazło się ukraińskie, doświadczone totalitaryzmem społeczeństwo. Refleksja nad dziedzictwem komunistycznej przeszłości była istotna już od początku lat dziewięćdziesiątych, czego dowodem są powieści Jurija Andruchowycza, Oksany Zabuzko, proza Jurija Izdryka. Istotnym elementem prób ponownego zdefiniowania własnej tożsamości stały się – zwłaszcza w okresie po Pomarańczowej Rewolucji – kwestie związane z pamięcią historyczną, ujęte najczęściej w formę ponownego odkrywania tych kart przeszłości narodowej, które w czasach radzieckich pozostawały przemilczane i zakłamywane. Historia (zarówno ta dawniejsza jak również najnowsza) a także jej skutki w teraźniejszości stanowią przedmiot wielu współczesnych filmów, powieści i utworów dramatycznych<sup>1</sup>.

Refleksja nad wydarzeniami, które ukształtowały współczesne, postradzieckie społeczeństwo oraz próba zdefiniowania nurtujących je problemów nie musi jednak przybierać wyłącznie formy przywracania pamięci, czego dowodem jest proza Ołeksandra Irwancja. Ten poeta, prozaik i dramaturg, współtwórca ukraińskiego postmodernizmu i członek jednej z ważniejszych grup poetyckich początku lat dziewięćdziesiątych proponuje w swojej twórczości (przede wszystkim prozatorskiej) nieco inne spojrzenie na przeszłość,

---

<sup>1</sup> O przeszłości w ukraińskiej kinematografii pisałam w artykule: M. Kotowska, M. Zambrzycka, *Przeszłość i teraźniejszość w ukraińskim filmie doby transformacji*, [w:] *Kino-postkomunizm, polityka. Film w krajach Europy Środkowo-Wschodniej wobec procesów transformacji politycznej i konsekwencji roku 1989*, pod red. M. Brzezińskiej-Pająk, Kraków 2018, s. 165–190.



teraźniejszość a także przyszłość postkomunistycznego państwa. Autor podejmuje mianowicie próbę przedstawienia różnych wariantów alternatywnych historii Ukrainy i całej przestrzeni poradzieckiej. Poza tekstami z nurtu fikcji politycznej i rozważań o charakterze „co by było, gdyby” Irwanec próbuje swoich sił również w prozie futurologicznej, kreując wizje możliwej przyszłości, która przybiera formy postkatastroficzne<sup>2</sup>. Te dwie konwencje rozkładają się w prozie ukraińskiego autora „po równo” – z czterech jego powieści, dwie utrzymane są w duchu alternatywnej historii: *Riwno-Rowno* (2001), i *Charków 1938* (2017), dwie zaś w nurcie futurologicznym *Oczamymra* (2003) i *Choroba Libenkrafta* (2010). Oba nurty są bardzo silnie uwikłane w sieć kontekstów społeczno-politycznych, a w literaturze ukraińskiej nabierają charakteru postkolonialnego, gdyż dotyczą najczęściej tych momentów historii (oraz ich możliwych skutków), które wiążą się z koniecznością przepracowania dziedzictwa opresyjnej przeszłości i zbudowania na ich gruncie nowej koncepcji tożsamościowej.

Nawiązania do współczesnej sytuacji politycznej, kulturalnej i społecznej, a także zjawliwa często diagnoza zjawisk zachodzących w pokomunistycznej Ukrainie są w prozie Ołeksandra Irwancja bardzo czytelne, niekiedy wręcz upraszczające obraz rzeczywistości, co jest wynikiem przyjętej przez autora konwencji pisarskiej. Zarówno w powieściach, które można określić jako historie alternatywne, jak i w tych, będących pokatastroficzną wizją przyszłości, autor konfrontuje się z doświadczeniem totalitarnej przeszłości i jej współczesnymi konsekwencjami. Prozę Irwancja przenika duch parodii i groteski, którego źródeł należy szukać jeszcze w epoce, gdy pisarz współtworzył „legendarną” już dziś grupę poetycką Bu-Ba-Bu, która zrewolucjonizowała i „skarnawalizowała” ukraińskie życie literackie we wczesnych latach dziewięćdziesiątych.

Nurt historii alternatywnych, który „w anglosaskim kręgu kulturowym jest stale obecny w zasadzie od czasu zakończenia II wojny światowej”<sup>3</sup>, w Ukrainie – podobnie jak w Rosji i w Polsce, zaczyna się rozwijać od lat dziewięćdziesiątych, co jest związane ze zniesieniem cenzury i transformacją ustrojową. Jedną z najważniejszych cech historii alternatywnych jest fakt, iż nie są one neutralne politycznie i mają zawsze mniej lub bardziej widoczną wymowę ideologiczną, gdyż bazują na określonej narracji historycznej transformując ją i generując nową wersję wydarzeń. Jak pisze Magdalena Górecka, „gatunek historii alternatywnej posiada nieredukowalny wymiar polityczny. Utwory te ujawniają bowiem zaangażowanie w określone dyskursy pamięci oraz chęć kształtowania paradygmatów świadomości historycznej i tożsamości narodowej”<sup>4</sup>. Natalia Lemann w następujący sposób pisze o politycznym uwikłaniu nurtu historii alternatywnych:

---

<sup>2</sup> W niniejszym tekście dokonuję podziału na prozę utrzymaną w nurcie historii alternatywnych i prozę futurologiczną, gdyż jak pisze Magdalena Wąsowicz: „w kręgu zainteresowań historii alternatywnych znajdują się przeszłość i teraźniejszość. Zastrzeżenie, że w przeciwieństwie do gatunku science-fiction historia alternatywna nie zajmuje się futurologicznymi rozważaniami na temat możliwych dróg rozwoju ludzkości, jest bardzo ważne [...]” M. Wąsowicz, *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 2/2016, s. 95.

<sup>3</sup> Tamże, s. 93–105.

<sup>4</sup> Tamże, s. 202.

Truizm, iż literatura, jako znaczący element kulturowej areny, na której bezustannie ścierają się wielorakie i sprzeczne interesy, jest zawsze polityczna, nabiera w odniesieniu do historii alternatywnych szczególnej mocy. Porzucenie powszechnie znanego przebiegu dziejów nie jest przecież zabiegiem niewinnym światopoglądowo i aksjologicznie, a wymyślanie alternatywnych scenariuszy historii jest objawem roszczenia przez autora pewnych pretensji do przeszłości. Kształt historii alternatywnej zawsze jest więc wypadkową terażniejszości i poglądów polityczno-historycznych autora i jako taki często realizuje resentymentalny i życzeniowy stosunek do świata i przeszłości<sup>5</sup>.

Historia jest więc w tego typu literaturze traktowana przede wszystkim jako narzędzie komentowania sytuacji obecnej<sup>6</sup>, a same utwory są w dużym stopniu narracjami tożsamościowymi<sup>7</sup>. To silne zaangażowanie polityczne sprawia, że analiza tekstów prezentujących alternatywne historie musi przebiegać z uwzględnieniem podłoża historycznego i sytuacji społeczeństwa, które je tworzy. Inne są źródła i wymowa historii alternatywnych w Polsce, inne w Rosji czy Ukrainie, choć bez wąpienia łączy je trwałe odniesienie do niedawnej, komunistycznej przeszłości. W Polsce nurt ten jest w pewnym stopniu kontynuacją tradycji fantastyki socjologicznej, której celem była krytyka sytuacji w państwach komunistycznych<sup>8</sup>. W Rosji wiąże się on – jak pisze Aleksandra Zamarajewa – z ambiwalentnym stosunkiem do komunistycznego okresu historii po rozpadzie ZSRR. Mroczne karty przeszłości zastępowano wizjami dowartościowującymi okres przedrewolucyjny. Jednocześnie nostalgia za czasami radzieckimi, która szybko dała o sobie znać generowała nowe warianty historii triumfu ZSRR<sup>9</sup>. W Ukrainie historie alternatywne mają wymowę, którą można określić jako postkolonialną, ich przedmiotem jest bowiem przede wszystkim refleksja nad tymi momentami historycznymi, które wiązały się z polityczną dominacją innych państw, zwłaszcza Rosji, z doświadczeniem komunistycznego totalitaryzmu oraz skutkami jakie ta przeszłość pozostawiła w terażniejszości zarówno na poziomie politycznym jak i mentalnym oraz językowym.

Obecne na poziomie mentalnym i tożsamościowym dziedzictwo doświadczenia komunizmu jest tematem pierwszej powieści Irwancja. Wydane w 2001 roku *Riwne/Rowno* to antyutopia, której fabuła osadzona jest w czasach nam współczesnych (jest rok dwa tysiące któryś), w wyniku nieoczekiwanych wydarzeń politycznych wołyńskie miasto Riwnie zostaje podzielone murem, który – na wzór muru berlińskiego – dzieli je na socjalistyczną część wschodnią i demokratyczną enklawę pod protektoratem ONZ na zachodzie. Okoliczności powstania tego podziału są w powieści przedstawione z dość szczegółowym oddaniem kontekstu politycznego. Sojusz Ukraińsko-Rosyjski na wschodzie kraju powoduje reakcję państw zachodnich, ONZ i NATO, które przyczyniają się do stworzenia alternatywy

<sup>5</sup> N. Lemann, *Alternatywna miara wielkości? Postkolonialne uwarunkowania wizji hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*, „Porównania” 14/2014, s. 23–24.

<sup>6</sup> Tamże, s. 199.

<sup>7</sup> M. Górecka *Polityczne afiliacje fantastyki: historie alternatywne jako dyskurs ideologiczny*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 1(6)–2(7), 2012–2013, s. 198.

<sup>8</sup> Tamże, s. 201.

<sup>9</sup> A. Zamarajewa, *Fenomen historii alternatywnej i źródła jego popularności w Rosji*, [w:] *Mity, symbole i rytuały we współczesnej polityce*, red. B. Szklarski, Warszawa 2008, s. 176–182.

w postaci prodemokratycznej Ukrainy Zachodniej. Powstają dwa twory polityczne: Socjalistyczna Republika Ukrainy i Zachodnio Ukraińska Republika. Irwaneć pisze:

Swoje istnienie Riwne Zachodnie tak naprawdę zawdzięczało przypadkowi, który sprawił, że inspekcyjna podróż obserwatorów NATO na poligon tuczyński zbiegła się w czasie z zawarciem ukraińsko-rosyjskiego aliansu na wschodzie. Przestraszeni oficerowie europejscy [...] połączyli się ze swoim kierownictwem w Brukseli. Brukselscy generałowie [...] potraktowali sytuację nad wyraz poważnie. Wysłane natychmiast cztery [...] wojskowo-transportowe boeingi nabite żołnierzami [...] w ciągu półtorej godziny wylądowały [...] na lądowisku riwieńskiego lotniska, które szczęśliwym trafem też znalazło się w zachodniej [...] części miasta. [...] Wojska nowopowstałej SRU [...] zatrzymały się w centrum. [...] Po kilku miesiącach Riwne przeciął mur. [...] Blokada trwała dwa lata a potem zachodnich ludzi [...] pomalutku zaczęto wpuszczać tam, do wschodniej części [...]”<sup>10</sup>.

Z dużą uwagą dla detali opisuje autor posterunki wjazdowe w murze oraz procedury związane z przejazdem, szczegółowo odtwarza też topografię miasta, zmiany nazewnictwa ulic i placów, które wskazują na kolejne zmiany władzy a co za tym idzie – ustroju politycznego i światopoglądu.

Dwa wykreowane w powieści ukraińskie państwa stanowią diametralnie różne światy, skonstruowane w powieści na pomocą dość stereotypowych wyobrażeń o szarej rzeczywistości komunistycznej, przypominającej najbardziej tę z epoki breżniewowskiej, oraz o sytej i dostatniej demokracji zachodniej, która będąc obiektem zazdrości mieszkańców Republiki Socjalistycznej pozostaje jednocześnie przedmiotem negatywnej propagandy jej władz. Obywateli demokratycznej Ukrainy określa się we wschodniej prasie i wypowiedziach oficjalnych nie inaczej jak sprzedawczykami, zdrajcami, degeneratami i dekadentami. Część wschodnia jest rzeczywistością szarą, niejako zastygłą w komunistycznej przeszłości, jej retoryce, metodach sprawowania rządów, wykorzystywania opresyjnych organów kontroli nad obywatelami. Zachodnie państwo to przestrzeń spokoju i wolności:

Położone na wzgórzach Rowno Wschodnie zazdrośnie i poządliwie dziesiątkami i setkami tysięcy oczu spozierało zza Ściany na ciche, syte i pokojowe Riwne Zachodnie, rozpostarte aż po horyzont i beztrosko wpatrzone nie na wschód ani zachód, lecz w bezbrzeżne, blade poleskie niebo. Jedynie niebo było wspólne dla dwóch części jednego miasta [...]”<sup>11</sup>.

Powieściowa rzeczywistość jest fikcją literacką, pozostaje jednak głęboko osadzona w realiach współczesnej Ukrainy. Zachodnia republika jest zamieszkała przez postaci życia literackiego, takie jak choćby Jurij Andruchowycz, Oksana Zabużko, Wiktor Neborak, Taras Prochaśko i inni, którzy w latach dziewięćdziesiątych skierowali ukraińską poezję i prozę na nowatorskie, inspirowane prądami zachodnimi tory. W powieści są oni obiektem szykan związków literackich państwa wschodniego, w rzeczywistości ich twórczość również spotykała się z ostrą krytyką, całkowitym niezrozumieniem i oskarżeniami o obrazoburczość i „pornografię”. Wschodnia Ukraina – zwłaszcza miasto Rowno została

<sup>10</sup> O. Irwaneć, *Riwne/Rowno*, tłum. Natalia Bryżko-Zapór, Warszawa 2006, s. 18–19.

<sup>11</sup> Tamże, s. 62.

oddana z fotograficzną dokładnością, ze wskazaniem konkretnych miejsc i ich wielokrotnie zmieniających się nazw.

Chociaż niepodległa Ukraina stanowi w rzeczywistości jedno państwo, dzielący ją mur nie jest jedynie fikcją literacką. Stanowi on raczej figurę zamętu tożsamościowego<sup>12</sup>, niejednorodnej narracji historycznej i wciąż trwających prób sformułowania nowej auto-identyfikacji. Ołeksandr Irwanec w sposób dalece uproszczony i ujęty w konwencję kultury popularnej porusza niezwykle istotną kwestię poradzieckiego dziedzictwa, które przejawia się nie tylko na poziomie polityki i funkcjonowania instytucji państwowych, lecz przede wszystkim w sferze świadomości i światopoglądu mieszkańców przestrzeni byłego ZSRR. Karolina Wieczorek pisze, iż czytając powieść Irwancja w sposób nieco mniej dosłowny dojdziemy do wniosku, że: „na ogół rozdartego społeczeństwa składają się pojedyncze, rozdarłe wewnętrznie jednostki a mur fikcyjnie postawiony przez Irwancja w ukraińskim mieście Riwnie jest murem symbolizującym dualizm głęboko zapisany w świadomości niemalże każdego Ukraińca”<sup>13</sup>. Ów dualizm stanowi dziś przedmiot dyskusji humanistów, najbardziej jednoznacznie został ujęty w zaproponowanej przez Mykołę Riabczuka koncepcji „dwóch Ukrain”: wschodniej – postkomunistycznej, prorosyjskiej, antyeuropejskiej oraz zachodniej – kultywującej tradycje demokratyczne, otwartej na Europę, z którą jest związana długą wspólną historią<sup>14</sup>. Tezę Riabczuka o dwóch Ukrainach negowało wielu ukraińskich intelektualistów, w tym znakomity historyk Jarosław Hrycak, który twierdzi, że istnieją nie dwie, lecz raczej „dwadzieścia dwie Ukrainy”<sup>15</sup>.

Zgadzając się z opinią Jarosława Hrycaka o złożoności kwestii tożsamościowej w Ukrainie, warto zauważyć, iż od czasów ustanowienia niepodległego państwa w 1991 roku dominującymi są dwa dyskursy – narodowy i poradziecki<sup>16</sup>. Właśnie obecność narracji poradzieckiej obecnej nie tylko w dyskusjach politycznych i publicystyce, ale na poziomie życia codziennego i schematów myślowych, stanowi przedmiot rozważań Ołeksandra Irwancja.

Żywotność „świadomości poradzieckiej”, która daje się zaobserwować w państwach byłego ZSRR, warunkuje wiele poglądów i postaw dzisiejszego ukraińskiego społeczeństwa. Trwała obecność tego rodzaju mentalności w Ukrainie wynika z wielu czynników, w tym z niewiedzy o licznych wydarzeniach historycznych i uwyppuklania innych, takich jak choćby powstanie w czasach radzieckich ukraińskiej quasi państwowości, mit ZSRR jako państwa, które odegrało kluczową rolę w II wojnie światowej<sup>17</sup>, ogromne rozczarowanie pierwszym okresem niepodległości w latach dziewięćdziesiątych. Nie mniej ważna

<sup>12</sup> A. Matusiak, *Między pamięcią a zapomnieniem. Trauma postkomunistyczna*, „Miscellanea Posttotalitana Wratislaviensia” 1, pod red. A. Matusiak, Wrocław 2013, s. 10.

<sup>13</sup> K. Wieczorek, *Riwnie/Rowno Ołeksandra Irwancja jako przykład antyutopii we współczesnej literaturze ukraińskiej*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog” 2012, z. 2, s. 179.

<sup>14</sup> M. Riabczuk, *Dwie Ukrainy*, tłum. M. Dyhas, K. Kotyńska, I. Werestiuk, W. Witwicki, Wrocław 2003.

<sup>15</sup> Y. Hrytsak, *Dwadzieć dvi Ukrainy*, <https://krytyka.com/ua/articles/dvadtysat-dvi-ukrayiny> [dostęp: 2.05.2019].

<sup>16</sup> M. Studenna-Skrukwa, *Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej*, Poznań 2014, s. 52–53. O złożoności kwestii tożsamościowej w pierwszym okresie niepodległości zob.: O. Hnatiuk, *Pożegnanie z imperium*, Lublin 2003.

<sup>17</sup> T. Stryjek, *Ukraina przed końcem historii. Szkice o polityce państw wobec pamięci*, Warszawa 2014, s. 90.

jest nostalgia za przeszłością, w której upłynęły dzieciństwo i młodość wielu obywateli niepodległej dziś Ukrainy.

I właśnie zagadnienie nostalgii, tęsknoty za tym wszystkim, co łączy się ze wspomnieniami dzieciństwa, podkreśla autor w losach głównego bohatera powieści. W postaci Szlojmy Erciwana, pisarza, który młodość spędził we wschodniej części miasta, a w sektorze zachodnim znalazł się przez przypadek, skupiają się jak w soczewce wspomniane wyżej dylematy niejednorodnej autoidentyfikacji. Doceniając wolność i uznając standardy demokracji a także darząc niekłamana pogardą opresyjne metody państwa wschodniego, bohater nie może jednocześnie uwolnić się od tęsknoty za własną przeszłością i niepojętej dla samego siebie nostalgii, która ogarnia go gdy przechodzi na wschodnią stronę: „Myślam był już tam [...], w rodzinnym i już od kilku lat nieosiągalnym mieście. Czyżby obcym? Jakie ono jest teraz? [...] czyż nie było tym samym w latach twojego dzieciństwa i wczesnej młodości?”<sup>18</sup> Erciwan odczuwa nieodpartą potrzebę odwiedzenia miejsc swojego dzieciństwa, wspomina park, kino, smak słodczych kupowanych w okolicznych sklepikach, cały: „zaciszny, spokojny i miły, bezpowrotnie utracony świat [...]”<sup>19</sup>. Te uczucia doprowadzają zresztą do finałowego dramatu – Szlojma zwerbowany przez organy wschodniej Ukrainy zgadza się otworzyć tajny przełaz w łączącej dwie części miasta kanalizacji i pozwolić tym samym wojsku Socjalistycznej Republiki na zajęcie sektora zachodniego. W wywiadzie, udzielonym w 2002 roku gazecie *Ukraińska Prawda* Irwaneć mówił, że w powieści nie pisał o tym, co może się wydarzyć, nie tworzył alternatywnej historii, lecz zobrazował stan już istniejący. Autor mówił: „Dzisiaj każde miasto i wieś w Ukrainie są podzielone na część wschodnią i zachodnią, czyli na tę, która chce żyć jakoś inaczej, po nowemu i tę, która chce żyć po staremu”<sup>20</sup>.

Najnowsza powieść Irwancja – wydany w 2017 roku *Charków 1938* – należy również do nurtu historii alternatywnych. Cofając się w czasie do ostatniego roku przed wybuchem II wojny światowej, autor fantazjuje nad możliwością zupełnie innego niż realny rozwoju wydarzeń historycznych. Roztaczając przed czytelnikiem wizję potężnego, kwitnącego państwa ukraińskiego, które powstało w wyniku zwycięskiej wojny z ZSRR w latach dwudziestych, Irwaneć powraca do znanej jeszcze z początkowego okresu swojej twórczości konwencji karnawalizacji. Już ze znajdującej się na okładce notki anonsującej książkę dowiadujemy się, iż słynna w latach dziewięćdziesiątych dewiza ukraińskich postmodernistów Bu-Ba-Bu (burleska, bałagan, bufonada) po raz kolejny realizuje się w szalonym korowodzie postaci, wydarzeń, zwrotów akcji, a także cytatów z literatury i odwołań do realnych postaci z politycznego i kulturalnego życia Ukrainy. Powieść Irwancja można pod wieloma względami porównać do bodajże pierwszego w ukraińskiej przestrzeni literackiej tekstu utrzymanego w nurcie historii alternatywnej, czyli napisanej w latach 1995–97 *Defilady w Moskwie* Wasyla Kożeljanki. Również w niej Ukraina wyrasta na geopolityczną siłę, zwyciężając Rosję w II wojnie światowej i występuje przeciw (również zwycięskiej)

<sup>18</sup> O. Irwaneć, dz. cyt., s.24.

<sup>19</sup> Tamże, s. 101.

<sup>20</sup> O. i V. Perepad, *Oleksandr Irwaneć: Ja ne hochu brehaty ni sobi ni chytachevi*, <https://www.pravda.com.ua/articles/2002/04/30/2988555/> [dostęp: 23.04.2019], tłumaczenie z języka ukraińskiego M. Zambrzycka.

Trzeciej Rzeszy. Irwaneć, podobnie jak Koźeljanko wykorzystuje parodię i groteskę, aby zdystansować się od pokrzepiającej serca wizji nigdy niezrealizowanej hegemonii państwowej.

W przeciwieństwie do wyżej omówionej pesymistycznej konstatacji stanu faktycznego podziału tożsamościowego współczesnych Ukraińców, który autor jedynie uwypuklił w obrazie politycznego podziału państwa, powieść *Charków 1938* jest nie tyle wyrazem gry z historią czy próbą rekompensacji postkolonialnego syndromu ofiary, lecz przede wszystkim próbą dyskusji z postzależnościowym resentymentem, który generując nierzeczywiste wizje dowartościowującej przeszłości, uniemożliwia rozliczenie z nią. Ironiczny dystans przebijający z kart powieści pozwala odczytać ją jako głos w dyskusji tożsamościowej i związanym z nią zwrotem ku wybranym okresom ukraińskiej historii. Jak zauważa Tetiana Petrenko karnawalizacja stanowi parodię oficjalnego dyskursu, który kreuje kult postaci i wydarzeń, nadając im nowe, odpowiadające potrzebom terażniejszości znaczenie. Zwrot ku niedługiemu okresowi ukraińskiej państwowości w latach 1917–1920 i późniejszemu, trwającemu do początku lat trzydziestych okresowi rozwoju ukraińskiej kultury w ramach Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej to jeden z istotniejszych kierunków tego dyskursu. Lata dwudzieste to czas niezwykle ważny dla rozwoju współczesnej ukraińskiej kultury, literatury i języka. Zainicjowana przez ówczesne elity awangardyzacja kultury, która początkowo znajdowała poparcie władz porewolucyjnych, następnie uznana została za niebezpieczną i skazana na zniszczenie. Tragiczny los ukraińskiej inteligencji sprawił, iż pokolenie lat 20–30 określa się mianem Rozstrzelanego Odrodzenia. W latach dziewięćdziesiątych nastąpiła nie tylko rekonstrukcja pamięci tym okresie historii, ale też próba kontynuacji zapoczątkowanych przez ówczesne elity tendencji w sztuce i literaturze<sup>21</sup>.

W powieści *Irwancia ten*, jeden z najtragiczniejszych okresów historii Ukrainy, został przedstawiony na zasadzie prostego (karnawałowego właśnie) odwrócenia: klęska zostaje zamieniona zwycięstwem, tragedia przeradza się w potęgę. Po zwycięstwie pod Krutami Ukraina wygrywa wojnę z bolszewicką Rosją, ukraińscy autorzy są znani na cały świat (pisarka Olha Kobyłańska zostaje laureatką Nagrody Nobla), ukraiński język zaznaje niebywałego rozkwitu, natomiast rosyjski spotyka się z represjami. Dyrektywy polityczne nie powodują Wielkiego Głodu, lecz przyczyniają się do wzrostu zamożności kraju. Jednym słowem – jak pisze w swojej krytycznej recenzji Tetiana Petrenko – „sprawiedliwości staje się zadość”<sup>22</sup>.

Nie jest to jednak państwo zbudowane na dominującej dziś w środowiskach patriotycznych idei ukraińskości. Wykreowana przez *Irwancia* potężna Ukraina to republika robotniczo-chłopska. Stolicą potężnego państwa jest Charków (który w latach 1917–1934 faktycznie pełnił funkcję miasta stołecznego Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej), a władzę sprawuje Partia Ukraińskich Narodowych Komunistów. W paradoksalnym połączeniu idei narodowej z komunizmem wcielone zostało utopijne marzenie niektórych intelektualistów, przedstawicieli Rozstrzelanego Odrodzenia, zwłaszcza Mykoły Chwyło-

<sup>21</sup> A. Korniejenko, *Rozstrzelane Odrodzenie*, Kraków–Przemyśl 2010, s. 71.

<sup>22</sup> T. Petrenko, *Kharkiv 1938 Na sho hotovij chytach za Ukrainu ponad use*, <http://litakcent.com/2017/07/21/harkiv-1938-na-shho-hotoviy-chitach-za-ukrayinu-ponad-use/> [dostęp: 2.04.2019].



wego. Ten – jeden z najtragiczniejszych i najbardziej kontrowersyjnych intelektualistów w historii ukraińskiej literatury jest zresztą bohaterem powieści<sup>23</sup>.

Ustrój powieściowego państwa stanowi też nawiązanie do lansowanej w okresie pierestrojki i podchwyczonej przez ukraińskich pisarzy oraz intelektualistów koncepcji „dobrego okresu komunizmu” z lat dwudziestych, sprzed represji stalinowskich. W środowiskach ukraińskich lata dwudzieste kojarzone są z czasem rozkwitu kultury, instytucji naukowych i względną niezależnością<sup>24</sup>. Jak pisze Ola Hnatiuk, „projekt radzieckiej nowoczesności z lat 20”<sup>25</sup> był na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jednym z silniej lansowanych fundamentów ukraińskiej nowoczesnej tożsamości, lansowanym zwłaszcza przez środowiska związane z partyjnym establishmentem i oficjalnymi instytucjami, takimi jak Związek Pisarzy Ukraińskich. Znamienne, iż w stworzonej przez Irwancja utopijnej wizji potęgi państwa Ukraińskiego władzę sprawuje właśnie partia komunistyczna, a nie jakaś struktura oparta na narracji patriotyczno-narodowej. Autor po raz kolejny zdaje się sugerować trwałą obecność dziedzictwa przeszłości, tym trudniejszego do jednoznacznej oceny, iż poddawanego różnorodnym interpretacjom, włączanego do dyskursów tożsamościowych, będącego trwałym elementem narracji historycznych oraz indywidualnej pamięci większości obywateli przestrzeni poradzieckiej.

W dwóch pozostałych powieściach alternatywna wersja historii zostaje zastąpiona katastroficznymi obrazami przyszłości, które – jak pisze Paweł Gąska – stanowią ekspresję lęków związanych z obecnie zachodzącymi procesami, które oceniane są jako niebezpieczne<sup>26</sup>. W nurt postapokaliptyczny wpisuje się Irwaneć w powieści *Ochamymra (Povist bezvremjanyh lit)*. Tytuł tego, wydanego w 2003 roku tekstu stanowi odniesienie do jednego z największych zabytków literackich epoki Rusi Kijowskiej, kroniki Nestora *Powieść lat minionych*. Jak w większości utworów postapokaliptycznych powieściowa rzeczywistość stanowi i tu rodzaj „nowego średniowiecza”, które nastąpiło po wyniszczającej cywilizację katastrofie (dwa wielkie wybuchy, będące reminiscencją katastrofy czarnobylskiej). Ciekawym zabiegiem jest oparcie fabuły na średniowiecznej ruskiej baśni o Kyrle Kożumiaku bohaterze – pogromcy smoka, z tym, że autor zamienia szczęśliwe zakończenie na wizję wszechogarniającej klęski ludzkości. W utworze Irwancja rolę smoka gra ogromna, żarłoczna „poatomowa” jaszczurka-mutant, która dziesiątkuje powieściową społeczność. Jej pogromca – sprytny chłop Kyriucha, sam ginie, w finałowej walce przygnieciony cielskiem potwora i skazuje na śmierć swoich rodaków, którzy umierają od trujących wzyewów z rozkładającego się gada.

Umieszczenie fabuły w realiach charakterystycznych dla czasów Rusi Kijowskiej, nawiązanie do zabytków literackich tego okresu oraz wykorzystanie średniowiecznego motywu baśniowego ma w powieści Irwancja niezwykle gorzką wymowę. Epoka Rusi Kijowskiej jest bowiem symbolicznym „Złotym Wiekiem”, utożsamianym z potęgą pań-

<sup>23</sup> A. Nowacki, *Myśli pod prąd. Twórczość Mykoły Chwyłowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925–1928*, Lublin 2013, s. 7.

<sup>24</sup> O. Hnatiuk, *Pożegnanie z imperium*, Lublin 2003, s. 92.

<sup>25</sup> Tamże, s. 93.

<sup>26</sup> P. Gąska, *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin, 2016, nr 2, s. 26.

stwowości, rozkwitem kultury i literatury i jako taka stanowi do dziś punkt odniesienia dla wielu ukraińskich narracji tożsamościowych. W powieści Irwancja ów Złoty Wiek staje się epoką upadku cywilizacji i pogrążenia społeczeństwa w bezgranicznym prymitywizmie. Główne wydarzenia fabularne rozgrywają się w Kijowie – owej kolebce kultury wschodniosłowiańskiej – prawo do której w dalszym ciągu roszczą sobie co najmniej trzy narody. Kijów nie jest tu jednak „matką (czy raczej ojcem) grodów ruskich”, ani centrum, z którego wysokorozwinięta kultura promieniuje na okoliczne ziemie. Jest to pożałowania godna ruina, zamieszkiwana przez zdziczałe plemiona, rządzone za pomocą tyrańskiej władzy księcia-ignoranta i jego bezmyślnych drużynników. W tekście nie pada nazwa miasta, utraciło ono bowiem nie tylko infrastrukturę, architekturę i zasoby kulturalne ale również pamięć i nazwę. Mieszkańcy określają je po prostu Grodem.

Jednymi z nielicznych obiektów, które przetrwały katastrofę są ogromny radziecki pomnik Matki-Ojczyzny oraz pozostałości metra. I właśnie te „zabytki”, w połączeniu z nędzną kondycją intelektualną powieściowej społeczności, całkowitą niewiedzą o własnej przeszłości i biernym poddaniem się woli władcy, sugerują, iż kontekst radzieckiego dziedzictwa stanowi klucz interpretacyjny utworu. Wymownym tego dowodem jest stosunek władzy do zdobyczy minionych pokoleń. Nie chcąc zawdzięczać nic poprzedniej kulturze, władca zabrania korzystać z pozostałych po wybuchu konstrukcji mostów, zmuszając ludność do codziennej, bezsensownej i nieprzynoszącej rezultatów pracy, polegającej na lepieniu wałów w celu przeprawienia się przez rzekę.

Wyraźne są w powieści aluzje do elit rządzących w Ukrainie, które odnajdujemy zarówno w imionach bohaterów (jedna z najbardziej negatywnych postaci, drużynnik Azarjan, jednoznacznie nawiązuje do nazwiska dwukrotnego premiera Ukrainy Mykoły Azarowa), w ich wyglądzie (książę jest uderzająco podobny do prezydenta Łeonida Kuczmy), jak również na poziomie języka (elity rządzące posługują się tak zwanym surżykiem, czyli hybrydą języków rosyjskiego i ukraińskiego). Negatywną i czytelną diagnozę zarówno warstw rządzących jak i całego społeczeństwa odnajdziemy również w opisanych sposobach sprawowania władzy. Rządy dzierżą ludzie zdemoralizowani i pozbawieni skrupułów a przy tym reprezentujący bardzo niski poziom intelektualny i całkowitą niewiedzę o źródłach i przeszłości własnej, upadającej kultury. Społeczeństwo w ogromnej swej większości pozostaje bierne i apatyczne, pogrążone w codziennej jałowej pracy a w czasie wolnym odurzające się substancjami narkotycznymi i prymitywnym alkoholem domowej produkcji. Ołeksandr Irwaneć wprost mówi w jednym z wywiadów, iż w postać wielkiej, terroryzującej Gród jaszczurki-Oczamymry chciał wcielić wszelkie patologie polityczne i społeczne, które trawią współczesną Ukrainę:

Oczamymra to korupcja, zło, które wszystko pochłania, nieubłagane i przenikające wszędzie, od samego dołu do samej góry. (Oczamymra zżera wszystkich, i prostaków i przedstawicieli władzy), jest wcieleniem bezduszości: tylko śpi, je i rośnie. Dziś również obserwujemy totalną bezduszość. Naród ulega degradacji. Dlatego też ludzie stają się łatwą zdobyczą dla Oczamymry. Jeśli pozwolimy aby amoralność i bezduszość rozwijały się w dalszym ciągu, to podobnie jak powieściowy potwór, zniszczą one, zaduszą naród<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> V. Poturemeć, *Lirychnyj ta ironichnyj Ołeksandr Irwaneć*, „Suchasni ukraiński pyśmennyky”, 24/2018, s. 11.



Drugą powieścią Irwanciana, w której „świat, ludzie, mentalność [...] układają się w hiperbolę ukraińskiej czy, szerzej, postsowieckiej rzeczywistości”<sup>28</sup>, jest wydana w 2010 roku *Choroba Libenkrafta*. Zgodnie ze słowami Iwony Boruszkowskiej jest to lektura ponura i depresyjna, tym straszniejsza, iż możliwe jest odniesienie jej do stosunkowo niedawnej środkowoeuropejskiej przeszłości<sup>29</sup>. Jest utwór w którym nawiązania do konwencji postapokaliptycznej są zdecydowanie mniej oczywiste niż w wyżej wspomnianym tekście, jednocześnie, choć nie dowiadujemy się z tekstu, jaki kataklizm dotknął opisane społeczeństwo, pozostaje ono bez wątpienia w sytuacji po katastrofie, która nakreśliła grubą linię między utraconą przeszłością a pożałowania godną teraźniejszością. Z poprzednią powieścią *Chorobę Libenkrafta* łączy obraz społeczeństwa pogrążonego w apatii i ignorancji, brak wiedzy i pamięci kulturowej oraz motyw opresyjnej władzy, która zabrania dostępu do dorobku nagromadzonego przez minione pokolenia. Kultura, sztuka, a także zwykłe ludzkie odruchy należą do przeszłości, co obserwujemy zarówno w codziennych bezdusznych relacjach społecznych jak i w licznych rozmowach bohaterów. W jednej z takich rozmów młody bohater – aktor teatralny – próbuje dowiedzieć się od starszego kolegi po fachu czegoś o przeszłości. Skłania go do tego konieczność wystawienia na scenie Króla Edypa, o którym to tekście „postkatastroficzne” społeczeństwo nie ma już najmniejszego pojęcia: „Pan uczył się takich sztuk, kiedy studiował w tej, jak jej tam, w teatralnej... – W Akademii. Tak. Uczyłem się. Wtedy studiowaliśmy klasykę i to bardzo dokładnie”<sup>30</sup>. W innym miejscu ten sam stary aktor opowiada młodym mężczyznom, jak wygląda kot (który to gatunek został całkowicie wymordowany przez człowieka) oraz, że dawniej ludzie hodowali w domach zwierzęta, dbali o nie i obdarzali uczuciem. W świecie „po katastrofie” tego typu zachowania odchodzą w zapomnienie, a na ich miejsce przychodzi bezmyślne okrucieństwo tak wobec zwierząt (czego dowodem są niezwykle brutalne opisy rzezi psów, nawiązujące bez wątpienia do niechlubnych realnych wydarzeń z okresu sprzed Euro 2012), jak i w stosunku do ludzi, również tych najbliższych.

Tytułowa choroba Libenkrafta to spadająca na społeczeństwo epidemia czerwonych plamek na oczach. Osoba, u której odkryto czerwone plamki, jest w bestialski sposób zabijana, bądź przymusowo izolowana w obozie na wyspie. Sceny zabójstw, przybierających postać zbiorowego linczu, odbywającego się przy akceptacji lub obojętności obserwatorów, zajmują w tekście wiele miejsca. Poza ich niewątpliwą brutalnością szokuje zwłaszcza owa podkreślana wielokrotnie obojętność, z którą są przyjmowane: „Przypomniał sobie, jak przez mgłę, że z teatru jechał tramwajem przez rzekę, po moście, a tam na moście, w brudnej wieczornej szarówce ktoś kogoś gonił, krzyczał, a wszyscy pasażerowie przywarli w milczeniu do okien, bezgłośnie obserwując zajście”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Iwona Boruszkowska mówi o skojarzeniach z powieściami: George Orwell *Rok 1984*, Ray Bradbury *451 stopni Fahrenheita* i oczywiście Albert Camus *Dżuma*. Oczywistym jest też skojarzenie z *Miastem ślepców* Jose Saramago. U. Pieczek, I. Boruszkowska, *Gabinet doktora Libenkrafta*, <http://popmoderna.pl/gabinet-doktora-libenkrafta/> [dostęp: 24.04.2019].

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> O. Irwaneć, *Choroba Libenkrafta*, tłum. N. Bryzko, N. Zapór, Wrocław 2013, s. 31.

<sup>31</sup> Tamże, s. 22.

Przeciętny obywatel powieściowego społeczeństwa jest więc osobą całkowicie pozbawioną wrażliwości i ludzkich odruchów, a także wyzutą z pamięci o własnej przeszłości, i nie mającą związków emocjonalnych nawet z członkami najbliższej rodziny. Główny bohater – aktor Igor w następujący sposób opisuje swoje odczucia wobec żony: „Przez chwilę przywidziało mu się, że gdzieś tam, w głębi jej szlafroka, kłębi się ciemnobura, bezkształtna pijawka, czasem unosząc się w górę i wystawiając łeb przez zapięcie szlafroka”<sup>32</sup>. Choroba nieprzypadkowo dotyka oczu bohaterów, jej skutkiem jest bowiem swego rodzaju symboliczne odzyskanie wzroku i uświadomienie sobie przez „chorych” zatrważającej kondycji, w której się znaleźli. W tekście następuje odwrócenie pojęć choroby i zdrowia – jednostką chorobową jest w rzeczywistości nie epidemia, lecz atrofia uczuć i intelektu przedstawionego społeczeństwa, definiowanego na zasadzie prostej opozycji jako „społeczeństwo ślepców”<sup>33</sup>.

Owi ślepcy, pogrążeni w głupocie i apatii bezmyślnie powtarzają niekończący się łańcuch przechodzącej z pokolenia na pokolenie beznadziei. Główny bohater, jeden z „przebudzonych”, odzyskawszy zdolność jasnego oglądu rzeczywistości, obserwuje degradację duchową otaczających go ludzi, co pogrąża go w coraz większej rozpacz. Ponurego obrazu dopełniają liczne metafory maladyczne, zasadzające się przede wszystkim na porównaniu zarówno warunków pogodowych a wreszcie również socjalnych i politycznych ze stanami chorobowymi ludzkiego organizmu. Państwo i jego ustrój zostają utożsamione z przenikającym wszystko wirusem: „Państwo jest bowiem w powietrzu. Jak mikroby, jak wirus chorobotwórczy. Atakuje każdego, wnika w ciało, przechodzi do wnętrza, wsiąka w krew. Bez niego nie ma życia”<sup>34</sup>. Jest oczywiste, iż to właśnie system polityczny, z jego opresyjnym systemem zakazów, przymusowym oderwaniem od tradycji humanistycznej, jest odpowiedzialny za toczącą bohaterów chorobę ducha.

Dziedzictwo przeszłości pozostaje żywe na wielu poziomach życia politycznego i społecznego, a twórczość literacka próbuje się z nim mierzyć na różne sposoby. W Ukrainie zdecydowanie dominuje dziś literatura mająca na celu „reanimację pamięci o przeszłości narodu, a zwłaszcza o doznanych przez niego [...] traumach”<sup>35</sup>. Jarosław Poliszczuk pisze wręcz, iż literackie odkrywanie przeszłości przypomina sytuację wybudzenia się pacjenta z amnezji<sup>36</sup>. Ołeksandr Irwaneć proponuje nieco inny niż większość autorów rodzaj refleksji nad doświadczeniem przeszłości i jego skutkami w teraźniejszości a także w możliwej przyszłości. Jego proza oscyluje na granicy literatury popularnej, co sprawia, iż przedstawiony przez niego świat wydaje się mniej złożony niż w rzeczywistości, często wręcz zbanalizowany. Tym niemniej zarówno w powieściach dotyczących historii alternatywnych i fikcji politycznej, jak i w katastroficznych wizjach przyszłości, autor pozostaje przede wszystkim

<sup>32</sup> Tamże, s. 37.

<sup>33</sup> N. Makshejeva, *Rozvytok alternatyvnoji istorii v suchasnomu literaturnomu procesi Ukrainy*, „Komparatyvni doslidzennja slovjanskih mov i literatur”, 21/2013, s. 243.

<sup>34</sup> Tamże, s. 127.

<sup>35</sup> O. Puchońska, *Reaktualizacja traumatycznej pamięci zbiorowej we współczesnej literaturze ukraińskiej*, „Porównania” 15/2014, s. 211.

<sup>36</sup> J. Polishuk, *Reinterpretacja pamjati v suchasnomu ukrajskomu romani*, „Naukovi zapysky. Seria Filolohichna” 28/2012, s. 187.

obserwatorem i komentatorem ukraińskiej teraźniejszości rozumianej jako rzeczywistość naznaczona nieprzepracowanym doświadczeniem politycznej i kulturalnej opresji.

## BIBLIOGRAFIA

- Gąska P., *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin, 2016, nr 2, s. 13–32.
- Górecka M., *Polityczne afiliacje fantastyki: historie alternatywne jako dyskurs ideologiczny*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 1(6)–2(7), 2012–2013, s. 195–207.
- Hnatiuk O., *Pożegnanie z imperium*, Lublin 2003.
- Irwaneć O., *Choroba Libenkrafta*, tłum. Natalia Bryżko, Natalia Zapór, Wrocław 2013.
- Irwaneć O., *Riwne/Rowno*, tłum. Natalia Bryżko-Zapór, Warszawa 2006.
- Korniejenko A., *Rozstrzelane Odrodzenie*, Kraków–Przemyśl 2010.
- Lemann N., *Alternatywna miara wielkości? Postkolonialne uwarunkowania wizji hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*, „Porównania” 14/2014, s. 19–40.
- Matusiak A., *Między pamięcią a zapomnieniem. Trauma postkomunistyczna*, „Miscellanea Posttotalitarna Wratislaviensia” 1, pod red. A. Matusiak, Wrocław 2013, s. 9–29.
- Nowacki A., *Myśli pod prąd. Twórczość Mykoły Chwyłowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925–1928*, Lublin 2013.
- Pieczek U., Boruszkowska I., *Gabinet doktora Libenkrafta*, <http://popmoderna.pl/gabinet-doktora-libenkrafta/> [dostęp: 24.04.2019].
- Puchońska O., *Reaktualizacja traumatycznej pamięci zbiorowej we współczesnej literaturze ukraińskiej*, „Porównania” 15/2014, s. 209–217.
- Riabczuk M., *Dwie Ukrainy*, tłum. M. Dyhas, K. Kotyńska, I. Werestiuk, W. Witwicki, Wrocław 2003.
- Stryjek T., *Ukraina przed końcem historii. Szkice o polityce państw wobec pamięci*, Warszawa 2014.
- Studenna-Skrucka M., *Ukraiński Donbas. Oblicza tożsamości regionalnej*, Poznań 2014.
- Wieczorek K., *Riwne/Rowno Oleksandra Irwana jako przykład antyutopii we współczesnej literaturze ukraińskiej*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog” 2/2012, s. 177–184.
- Zamarajewa A., *Fenomen historii alternatywnej i źródła jego popularności w Rosji*, [w:] *Mity, symbole i rytuały we współczesnej polityce*, red. B. Szklarski, Warszawa 2008.
- Hrytsak Y., *Dwadczat’ dvi Ukrainy*, <https://krytyka.com/ua/articles/dvadtsyat-dvi-ukrayiny> [dostęp: 2.05.2019].
- Maksheyeva N., *Rozvytok alternatyvnoy istorii v suchasnomu literaturnomu procesi Ukrainy* [w:] „Komparatywni doslidzennja slovjanskih mov i literatur”, 21/2013, s. 235–246.
- Perepad O. i V., *Oleksandr Irwaneć: Ja ne hochu brehaty ni sobi ni chytachevi*, <https://www.pravda.com.ua/articles/2002/04/30/2988555/> [dostęp: 23.04.2019].

Petrenko T., *Kharkiv 1938 Na sho hotovij chytach za Ukrainu ponad use*, <http://litakcent.com/2017/07/21/harkiv-1938-na-shho-gotoviy-chitach-za-ukrayinu-ponad-use/> [dostęp: 2.04.2019].

Polishuk J., *Reinterpretacija pamjati v suchasnomu ukrainskomu romani*, „Naukovi zapysky. Seria Filolohichna” 28/2012, s. 183–204.

Poturemec V., *Lirychnyj ta ironichnyj Oleksandr Irvaneć*, „Suchasni ukraiński pyśmennyky”, 24/2018.

## Streszczenie

Tekst dotyczy historii alternatywnych i katastroficznych wizji przyszłości w prozie ukraińskiego pisarza Ołeksandra Irwańca. Z czterech powieści Irwańca dwie zostały napisane w nurcie historii alternatywnych, dwie to proza futurystyczna, przedstawiająca przyszłość w konwencji postapokaliptycznej. Proza Ołeksandra Irwańca jest mocno osadzona w realiach postradzieckiego społeczeństwa ukraińskiego i stanowi rodzaj komentarza do nurtujących je problemów.

**Słowa kluczowe:** historia alternatywna, proza postapokaliptyczna, fikcja polityczna, ukraińska literatura, społeczeństwo postradzieckie

## Summary

Alternative histories and post-calocaltist visions of the future in the prose of Oleksandr Irwancec

The text deals with alternative histories and catastrophic visions of the future in the prose of the Ukrainian writer Oleksandr Irvanets. Two out of four novels were written in the alternative history style another two were written in post-apocalyptic convention. The prose of Oleksandr Irvanec is strongly based in the realities of post-Soviet Ukrainian society and is a kind of commentary to the problems that bothers that society.

**Keywords:** alternative history, postapocalyptic prose, political fiction, Ukrainian literature, post-soviet societ

Aleksandra Koman  <https://orcid.org/0000-0002-5352-1665>  
Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie

## METATHEATRE OF PIRANDELLO AS AN ATTEMPT TO (RE)DEFINE THE THEATRE

The phenomenon of self-reflection in drama, originating from the famous metaphor of life as theatre, accompanies literary studies since the times of Shakespeare or Calderón. It was in the seventeenth century when the illusion of reality was first reflected in dramas talking about dramas in which actors play actors. Nevertheless, the metatheatre is above all a synonym for the European drama of the modern era – as the author of the concept, Lionel Abel<sup>1</sup>, claims. The theatricalization of reality and utilizing the structure of “theatre within the theatre” are measures that help understand the mechanisms behind the inception of theatre. Similar to other types of meta-art, they shift the spectator’s attention away from the presented world and towards the strategies of its creation. “Metatheatre, thus defined, becomes a form of anti-theatre, where the dividing line between play and real life is erased”, writes Patrice Pavis in his *Dictionary of the Theatre*<sup>2</sup>. It is no wonder that twentieth-century dramaturgy – full of paradoxes, ambiguities and doubts, rich in texts showing the collapse of a coherent interpretation of the world, transforming dialogue into gibberish or silence (usually called “the theatre of the absurd”) – will be so eager to reach for an ironic meta commentary, conducting a kind of “dialogue” with the main text. This is how the theatre will become the object of the dramatic self-reflection of many prominent dramatists of the 20th century. The nature of the theatrical medium and strategies of creating illusion will be one of the most important subjects of their reflection, as well as the main and inexhaustible subject of their works.

---

<sup>1</sup> L. Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York City 1966.

<sup>2</sup> P. Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. London 1998, p. 210.

One of the writers who investigated the metaphorical status of “theatre within the theatre” is the Italian Nobel Prize winner, and at the same time one of the greatest playwrights of modern times, Luigi Pirandello. Pirandello’s meta-theatrical experiments are most often a result of the desire to understand the nature of the spectacle, and thus constitute an attempt to redefine the theatre. The theatrical medium in its most modern form – exceeding the usual boundaries, abandoning its constitutive features and exposing the creation process – will occupy the Italian Nobel Prize winner for years. In his works he will often emphasize and explore the ontological status of the spectacle, exposing the paradoxical truths and relationships in which the spectacle is implicated.

Considering the doubts raised in the Pirandello’s meta-theatre should make a significant contribution to the contemporary reflection upon the theatre: what marks the boundary between the acting and awareness of fiction – or more broadly – between real experiencing and imitation? What does the awareness of its illusion and conventionality bring to the reception of the spectacle? Does breaking the stage illusion lead to the degeneration of the theatrical medium? How do Pirandello’s meta-theatrical experiments influence modern thinking about the role of the author and the text, redefining, at least to some extent, theatrical performance? I will consider the above questions in the context of the meta-theatrical experiments of the Sicilian master in dramas that make up the trilogy called “theatre within the theatre”. It consists of the following dramas: *Six characters in search of an author*, *Tonight we improvise* and *Each in his own way*. I think that the simultaneous analysis of these dramas will allow us to draw satisfactory conclusions about how Pirandello understands theatre as the statements given by the characters of Pirandello’s three meta-theatrical dramas make up a coherent and a very essential reflection upon the nature of the spectacle.

*Six characters in search of an author* is the first drama in the series “theatre within the theatre” by Luigi Pirandello, and also a composition that brought the Italian author worldwide fame. The drama not only reveals the main assumptions and features of Pirandello’s dramaturgy, but above all uncovers the conventional nature of current European theatre. It is not without a reason that Sergio Maifredi calls this play a caesura, which divides the history of contemporary theatre into “before” and “after”<sup>3</sup>. *Six characters in search of an author* is a proof of the author’s believe that it is impossible to describe reality and express the human psyche due to the eternal conflict between the characters and actors – theatre is by definition illusory and false, and reality is impossible to express (if this thesis is filtered through the metaphor of life as theatre, it becomes even more universal and even more disturbing).

Already the first stage directions indicate that Pirandello’s drama will break the commonly accepted theatrical norms: spectators entering the hall find the stage in a state of disarray, and the curtain is raised. This is a very important detail, as the raised curtain, a symbolic abolition of the barrier between reality and fiction, is a sign of interpenetration of two dimensions from the very beginning of the performance. The spectators gathered

---

<sup>3</sup> S. Maifredi, the director of *Six characters in search of an author* at the Tadeusz Łomnicki New Theatre in Poznań, season 2006/2007 (theatre program).

in the theatre are witnesses not only to the story told by the actors but also to the process of its creation.

The action of the drama takes place during the rehearsal of the play *The rules of the game* by Luigi Pirandello, which is joined by six characters: The Father, The Mother, The Stepdaughter, The Son, The Boy and The Girl – they are characters without names, as they only represent ideas that appeared in the author’s imagination. They are therefore looking for a new artist who could put their incomplete story on stage. Trying to encourage the director of the theatre to do so, they tell him their story. The director, intrigued by the chaotic, but moving and unusual story of the family, decides to put it on stage and begins the rehearsal. Unfortunately, the way in which the story of the six characters is represented, is clearly not approved by The Father and The Stepdaughter, who constantly intervene in the way of acting, in the organization of the stage space, etc. In the end, they play the key drama scene in which The Father and The Stepdaughter meet in brothel. Therefore, we are dealing with fictional characters who influence the “real” characters by imposing their will to them, but, most importantly, they contest the credibility and probability of the reality the actors try to create. Interestingly, they are also characters who, as Pirandello orders in the stage directions, are to appear to the spectator as more authentic and credible than the actors present on the stage which seem to be just an imperfect attempt to embody them. The act of giving more credibility to the products of imagination, and not to the “authentic” people, raises not only the question about the authenticity of the theatre, but also about truth in general. Aren’t our behaviours, reactions, words and gestures just a miserable projection of the inner world? This vision of the world seems to be depicted by the imagery of Pirandello’s drama, which constantly denies the concept of truth.

In one of the most famous Polish reviews of Pirandello’s play *Tadeusz Boy-Żeleński* interprets the drama, among other things, as

The expression of the poet’s concept of the theatre: life, filtered through the poet’s brain, already processed once, breaks for the second time in the prism of the stage expression [...]. For actors it is their work and art, for stage characters (and sometimes also for the poet who created them) is a painful and screaming falsehood<sup>4</sup>.

This is one of the most accurate interpretations of Pirandello’s drama, since this false-ness (understood as the inability to materialize the multitude of ideas accumulating in the writer’s mind) is one of the key problems of the *Six characters in search of an author*. It was the confrontation with the flock of internal demons that made the writer withdraw from the act of writing.

The Son, one of the most silent and reserved characters of Pirandello’s drama, states that The Father committed madness by revealing to the others the tragic history of the family. It’s not without reason that the author gave up telling the world their story. The director, however, demands that the show must be continued. After a while, The Son reveals that he found a drowned half-sister in the garden, and then heard a shot from the revolver, stolen by the Boy (he supposedly committed suicide as he did not withstand the tense

---

<sup>4</sup> Quotation after J. Termer, *Lexicon of playwrights*. Warsaw 2008, p. 333, translated by the author.



atmosphere in the family). The actors bring a wounded child to the stage, and then begin to argue whether he really died, or is it just literary fiction. Due to the tense atmosphere the Director instructs everyone to split up, but here he sees a disturbing view: the shadow of four, not six, characters coming off the stage.

*Six characters in search of an author* is one of Pirandello's many works, the ending of which leaves the spectator/the reader in a state of confusion and disorientation. The question of whether The Boy and The Girl really died is not answered in the drama – because this is not the most important question of the play. The real doubt that should intrigue a more attentive observer of Pirandello's philosophy is rather the question about the essence of fiction, the border between real experience and acting, between life and broadly understood art. Pirandello's drama throws off every possible hierarchy of roles in the theatre: the characters are simultaneously actors, the actors are characters, the external author is a fictional character, but after all a real one, the audience is not there, although in reality it is present – the audience constitutes, incidentally, a very significant element in the process of co-creating the spectacle.

Straining the stage illusion through metatheatrical comments is nothing new in the art of drama-writing – this self-denial occurs every time the actor addresses his words directly to the listeners. However, in Pirandello's metatheatrical plays, this illusion seems to be put into a certain unnatural parenthesis: not only fiction seems to develop on more than one level, but above all the fantastic dimension seems to blend into the real dimension, making the theatrical spectacle something more than just fiction, from which the spectators are separated by the curtain. In this context, the performance appears as a mirror in which both reality and products of human imagination are viewed.

“I say that to reverse the ordinary process may well be considered a madness: that is, to create credible situations, in order that they may appear true”<sup>5</sup> – says The Father to The Stage manager. The Father is undoubtedly the most complex character of Pirandello's drama. The sentence cited above is a very significant statement for the interpretation of the spectacle as it is a thesis according to which madness is the only right alternative to the absurdities of reality (this concept is, in fact, extremely dear to Pirandello and will be manifested in many of the subsequent dramas, for example in *Henry IV*). Therefore, The Father notes that reality is so paradoxical by itself that the theatre whose task it is to reflect it does not have to follow the path of probability, on the contrary – the more it tries to be faithful to it, the more it resembles the act of madness and the less it seems real. Pirandello has repeated more than once that while a traditional writer tries to synthesize reality, he prefers to emphasize the lack of logic, order and coherence in his theatre.

A similar vision of the theatre is presented by another metatheatrical text by Pirandello, *Each in his own way*. Similarly to *Six characters in search of an author*, *Each in his own way* from the very beginning declares its metatheatrical character. This time, however, the strategy of creating an atmosphere of interpenetration of two realities goes a little further than the raised curtain. The spectacle begins, as Pirandello points out in the preliminary stage direction, in front of the entrance to the theatre, where the audience entering the

<sup>5</sup> L. Pirandello, *Six characters in search of an author*, translated by Edward Storer. New York 1998, p. 4.

institution is given a special edition of a newspaper. The news published on the front page regard the suicide of an Italian sculptor, Giacomo La Vela, caused by the betrayal of his mistress, the famous actress Delia Morello. From the newspaper the spectators also learn that the spectacle, which they are about to see, was inspired by these events and its author is Pirandello. However, this is not the end of Pirandello's metatheatrical games. After entering the theatre, according to the author's instructions, the spectators are to see the "real" Amelia Moreno awaiting the performance – pale, trembling, and yet insisting on seeing the play. Moreover, among the spectators there is Baron Nuti, with whom the woman cheated on the artist. Such a start of a theatrical performance is not only innovative due to the creation of three, not two, ontological dimensions, but also extremely eloquent in all its metaphor of fiction leaving the stage and blending in with the audience which, in theory, was supposed to experience it from behind the "fourth wall".

The first act takes the spectators to the palace of the Baroness Palegari, where the guests are discussing the scandal in which her son got involved the day before. He defended the reputation of Delia Morello, attacked in salons for immoral behaviour. What has happened in the first act is commented in the first intermezzo, which takes us one level back in the structure of the fictionality of the spectacle. We return to the reality of the prototypes, played by the actors on the stage, to the reality in which Amelia Moreno, Baron Nuti, critics and ordinary spectators are present. After the second act, the procedure is repeated. However, during the intermezzo that announces the third act, the "real" Nuti and Moreno finally intervene. They end up getting into a stormy quarrel, using exactly the words that has just been said by the actors on the stage, imitating them. This is the moment when two fictional space-time realities intertwine with each other at a climax, when the scandal expected from the beginning of the performance breaks out. Is theatre like life or life like theatre? The people are completely confused, including both: the "artificial" audience and, certainly, the real one. In that moment the Stage manager appears on stage and asks the audience to leave the theatre, declaring that there will be no third act.

The scene in which the ex-lovers use the same words that have just been pronounced on the stage is important because it somehow reverses the assumption according to which theatre should be a reflection of reality. In the mechanism created by Pirandello, the spectacle is influenced by the "true facts", but what happens is also the opposite: reality is modified by stage fiction. The scene in which Nuti and Moreno – as a result of some dramatic self-analysis – fall into each other's arms, is a reflection of the scene played a moment ago by the actors. In this way "the end of the drama expresses the thesis according to which the role of art ends when life recognises itself in it"<sup>6</sup>.

The lack of clear conclusion leaves the spectator suspended in a vacuum between all the doubts generated by dealing with Pirandello's drama. Persistent reflection on identity and consciousness, the topic of a human tendency to change opinions, and therefore a tendency to interpret the reality differently, the perspective of three levels of reality, the vain search for the consistency of so many encountered originals – all this evaporates in the final fusion of fiction with truth, leaving accumulating dilemmas for independent

<sup>6</sup> L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*. Warszawa 1982, p. 74, translated by the author.

consideration and judgment of the spectator. This is not the only drama and the only text in which Pirandello suspends his voice, leaving the reader with a cliff hanger ending. The vague ending of the drama, moreover, is foreshadowed in the comment Pirandello places at the end of the first stage direction: “Nota bene: The number of acts in the comedy cannot be made more specific in view of unpleasant incidents that will arise during the course of the performance”<sup>7</sup> Therefore, it is clear that the author himself leaves some space in his performance for improvisation and for interaction with the audience, which obviously can change the course of events. Such a procedure can be read as a kind of declaration of openness when it comes to the final shape of the work, which the author decides to open to the invention of actors and spectators. Certainly it testifies the modernity of Pirandello as an author – let’s remember that he cared very much on creating such an image of himself. He was writing during the times when neither the actors nor the stage-managers felt much respect for the playwright. It was a tendency that Pirandello tried to change by a long reflection upon the role of the author and the text. *Each in his own way* is one of the most important expressions of this reflection.

It is noteworthy that in both Pirandello’s metatheatrical dramas we deal with characters who try to question the authenticity of the stories portrayed on stage. The Father and The Stepdaughter constantly interfere in dialogues, accusing the actors of telling lies, while Amelia Moreno and Baron Nuti do not identify with the characters modelled in their likeness by the actors (Moreno even slapped the actress playing the main role). One would like to say: “What does that matter? Acting is our business here. Truth up to a certain point, but no further!”<sup>8</sup> – quoting the Stage manager, irritated by the behaviour of the six characters. And yet, among the characters present on the stage, we do not find two “fictitious” missing children, while Moreno and Nuti utter exactly the same words that the performers of their roles used on the stage. Therefore: Truth up to a certain point, and further.

Similar problem is reflected by the third drama included in the trilogy “theatre within the theatre”, *Tonight we improvise*. In the final scene, the actress playing the main role faints overwhelmed with indefinite emotion. One could say that everything that happens on the stage during this play is a product of coincidence. *Tonight we improvise* is a drama in which everything is happening suddenly, out of nowhere, unpredictably. It is also a spectacle dressed in lively robes of expressive scenography: colourful lights around the entrance to the cabaret, the elegance of the door to a historic church, the sound of jazz opposed to the music of the organ etc. seem to create a spectacle, for Pirandello’s poetics, very lively and feeric. However, it is worth remembering that *Tonight we improvise* is a text originating from those period of Pirandello’s work, which was marked by the poetics of dreams, myths and miracles. Apart from *Tonight we improvise*, this stage of Pirandello’s work is also represented by *Sogno (ma forse no) (Dream, but perhaps not)* or *La nuova colonia (The New colony)*. It is therefore a slightly different spectacle which differs in its dialectics from the first two parts of the “theatre within the theatre”: while in *Six characters*

<sup>7</sup> L. Pirandello, *Each in his own way*, translated by the author.

<sup>8</sup> L. Pirandello, *Six characters in search of an author*, translated by Edward Storer. New York 1998, p. 37.

and *Each in his own way* we deal with a reflection lined with etching doubts and personal tragedies *Tonight we improvise* is dominated by the dialectics of sounds, lights, colours and primary emotions<sup>9</sup>.

The reader of Pirandello's third meta-theatrical drama has a slightly easier task than the one faced by the spectator. Whereas in the case of reading, the awareness of dealing with fiction is obviously given by the awareness of reading, in the theatre the spectator is exposed to many ontological ambiguities. This is evident already in the first scene of the drama (the audience gathered in the theatre is not informed in any way about the fact that the performance has begun), in which from behind the curtain one can hear a hectic discussion of two people, gradually turning into a quarrel. A few actors sitting among the spectators, pretending to be part of a real audience, begin to wonder if the argument is an unintentional mishap or part of the spectacle. Then Dr. Hinkfuss, the director of the show, appears on the stage. He apologizes for the situation, calling it an unwanted prologue. This randomness in the creative process will become one of the main themes of the drama: improvisation.

The spectators and the actors gradually start to interfere in Hinkfuss's speech, arguing with the director about whether the show has already begun or maybe not yet. This is an extremely interesting moment when the boundaries of the performance are subjected to the logic of viewpoints, and the gong, which is supposed to announce the beginning of the stage, loses any meaning. After a brief discussion of Hinkfuss with the spectators<sup>10</sup> and his monologue about the creation of the theatre, the director calls the actors and the spectacle is about to begin (this is, of course, the beginning of the spectacle in the spectacle, as the real spectacle has already begun with a quarrel coming from behind the curtain). Actors that appear on the stage, as we learn later, are against the director's approach to interpreting the short story *Leonora, addio!* written by a certain Pirandello, that the spectacle is a stage adaptation of. Hinkfuss not only demands playing without text, and therefore improvisation, but he also divided the story at his own discretion, depriving most of the scenes of their emotional charge. In addition, the actors identify with their characters, and the director would like them to distance themselves from them. An interesting moment in the dispute between the actors and Hinkfuss is the statement by the First Actor, who maintains that the actors' rebellion against the director is not part of the performance, but is a genuine opposition to the order established by Hinkfuss. This in turn informs the spectators that the actor's words are nothing more than a theatrical fiction. The boundary that in that moment lies between fiction and reality is very vague – it is no longer known who is still himself and who is playing<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Cf. A. di Pietro, *Pirandello*. Milan 1941.

<sup>10</sup> Lesław Eustachiewicz calls th Hinkfuss's conversation with the audience the program of the concept of the theatre that will universally win in the second half of 20th century (see L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*. Warsaw 1982, p. 8.

<sup>11</sup> In Pirandello's drama, this border is interestingly reflected in the text layer. The participants of the initial part of the exchange of replicas are, among others, the First Actor and the First Actress, who after the beginning of the performance are referred to in the dramatic text as Verri and Mommina (the spectators present in the theatre, again, are deprived of this hint).

The actual spectacle begins only after a long series of exchanges of statements, but will still be interrupted by further conflicts. The director is even thrown out of the rehearsal room. He uses it to direct the light and the effect of these experiments turns out to be very interesting. The actors manage to play several scenes, identifying emotionally with the characters. Hinkfuss's warning (according to which the excessive identification of the actor with the character may lead to a dangerous situation in which life and art intertwine too tightly) is proved in the last scene of the performance. It is a scene in which Mommina, humming a song reminiscent of her lost youth, dies. The scene of Mommina's death, which sighs longingly to the sky and sea from the dark interior of her prison, and finally dies in front of her daughters, resounds with Shakespearean strength. Playing this very scene, the performer of the role of Mommina, taken away by emotion, falls to the ground in fainting. The performance gets out of control because, as you can see, work on the performance is impossible without the author and the text. As Monika Gurgul sums up the drama – "the author's supremacy has been sealed"<sup>12</sup>.

It is noteworthy that in each of Pirandello's dramas that make up the metatheatrical trilogy, one of the focal points, around which the action is constructed, is conflict. These are, in turn, conflicts on the following levels: physical person (actor) and figment of imagination, role performer and prototype-original, and finally, in the case of *Tonight we improvise*, it is a conflict between the actor and the director. Since the main theme of the drama is the act of its creation, full of internal disputes, clashes of concepts, inexpressible ideas and great concepts, this is a conflict designed to reflect these dilemmas. "Tonight I want to show you how the spectacle is being created", says Hinkfuss. "Theater, ladies and gentlemen, see? (points to the stage) – it is the gaping mouth of the great mechanism that yawns from hunger."<sup>13</sup>

*Tonight we improvise* is, first and foremost, a dramatic illustration of the theatrical creation process. The director holds a central position in this process – in Pirandello's time this figure is relatively new in the world of theatre, and at the same time testifies to its modernity. In Pirandello's drama, the director does not sit behind the "fourth wall", observing passively the results of his work – he is constantly present on stage. It is a director who makes comments about the performance and engages in disputes with the actors. In this way, he becomes the first expression of theatre's conventionality, breaking the stage illusion, and at the same time emphasizing its importance in the construction of the performance. Hinkfuss is aware of the value that the element of free improvisation brings to the performance, and this is why he strives for play to be created in front of the audience. He is not afraid of exposing fiction to the spectator. He even changes the scenography in the presence of the spectators, wishing to expose to them each part of the act of creation. It is significant that within *Tonight we improvise* the stage illusion is created in such a way as to convince the spectator that this imperfect performance, constantly interrupted by comments and quarrels, was indeed an underdeveloped and semi-improvised performance, while

<sup>12</sup> M. Gurgul, *History of Italian theatre and drama: from the 19th to the 21st century*. Cracow 2008, p. 185, translated by the author.

<sup>13</sup> L. Pirandello, *Tonight we improvise*, translated by the author.

(not taking into account possible elements of spontaneity resulting from the meta-theatrical nature of the work and vivid contact with the audience), in all its inconsistencies and ambiguity, it is a coherent whole – exactly as Pirandello wanted.

The invaluable interpretative potential of Pirandello's metatheatrical plays is primarily due to the fact that they not only raise many of the questions which are very significant for Pirandello's philosophy (such as truth, consciousness, identity, etc.), but they also "talk about themselves", thus they constitute a sophisticated, self-conscious reflection on the nature and purpose of the theatre. Pirandello proves that just like the mask is an imitation of facial expressions, translation is an imitation of the original, and acting is an imitation of real behaviour, theatre is an imitation of inexpressible ideas and concepts (which is why, by definition, the theatre is imperfect). That is why Pirandello distances himself from the principle of probability, breaking more than one stage convention. As we have seen, this is revealed in constant ontological confusion; the literal, scenographic blurring of the border between the spectator and the actor symbolizing the blurring of the border between truth and fiction. Pirandello clearly shows that theatrical fiction and the stage illusion are a much more flexible mechanism than it seemed so far, and straining the trust of the spectators regarding the authenticity of the presented facts does not necessarily confuse, but causes intellectual stimulation and reflection. The physical presence of the spectators who Pirandello incorporates into the world of fiction of his plays is, in fact, an integral part of the spectacle for him and is one of his greatest artistic potentials (it was interaction with the audience that Pirandello used as one of the main arguments against the new artistic medium: cinema).

*Six characters in search of an author*, *Each in his own way* and *Tonight we improvise* are dramas called trilogy not only because of thematic homogeneity that can be easily noticed, but also because they are the most complete expression of Pirandello's views on theatrical art. They emphasize various but complementary aspects of the author's ideas about the theatre – a great confrontation of Life and Art, Actors and Characters, the Artist and his own inner Demons.

*Six characters in search of an author* emphasize the dramatic relationship between the artist and his creation, which is lined with indefinite fear and doubt. Not only does the writer surrender to his own imagination, but the director also loses control over the creation process. It is those of Pirandello's metatheatrical plays that reflects in the clearest way the anxiety of the artist – just like Byron, Musset or Goethe – who constantly asks himself: does theatre not deprive the drama of the volatility it has in our mind? This question is also taken up in *Each in his own way*, although this drama shifts the focus from the dramaturgy of the author and his character to the network of tensions between the three ontologies that at the climax intertwine in one moment. I would even say that this is a moment in all its dramaturgy, constituting a kind of affirmation of the metatheatre, whose potential was used by Pirandello very efficiently – by raising theatre fiction to the street, placing actors in the ontology of spectators, commenting on the performance on an ongoing basis, stripping the actor from his "sacrum" – these solutions are interesting not only due to their formal innovation, but also from the point of view of Pirandello's theatrical considerations which they reflect exhaustively. It is not without reason that



Antonio di Pietro states that “while *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (*The Memoirs of the Worker Serafino Gubbio*) are the nucleus of a truly Pirandellian theatre, *Each in his own way* is its final conclusion<sup>14</sup>”. Finally, *Tonight we improvise* constitutes a precise illustration and documentation of the creation process. It presents a performance which is constantly interrupted, marked by conflicts of concepts and individual interpretations, which cannot fully resonate. The dynamics of these tensions, as well as the liveliness of creative thought are emphasized by the expressive scenography, marked by the colour, light and richness of requisites. The performance is also an expression of the author’s supremacy and the superiority of the text over the performance.

However, Pirandello’s metatheatrical dramas essentially describe the same issue, emphasizing only different aspects of the same problem. Their action takes place within a microcosm of indefinite boundaries, whose fiction, contrary to accepted conventions, blends into the real world, blurring the boundary between art and life, imitation and original, truth and falsehood. The boundary between these categories bothered the Italian writer particularly, and the metatheatrical texts seem to emphasize this lack of clarity and the existence of the ultimate truth about the world and the human psyche. They are also an extremely valuable reflection on the medium they represent. Pirandello assumes that the direct experience of the creation process enables a better understanding of the spectacle, even if it must be at the expense of convenience and credibility. In each of the three dramas, the spectacle is reduced to a painful attempt to tame the artistic element, which, sooner or later, ends in a loss of control over the course of events. So we are dealing with a bitter, but interesting reflection on the specificity of the process of adaptation of the literature, from which emerges – often powerless, but still crucial – the silhouette of the director.

Pirandello’s metatheatre did not immediately win the sympathy of critics, who, tired of the formal experiments of his dramas, accused him of unstable stylistic solutions, provisional or excessive contradiction. “However, the day came,” writes d’Amico, “when it was discovered that these talking puppets are people shaking everyone’s inner drama ... that Pirandello is the singer of modern tragedy, the playwright of a crumbling world.”<sup>15</sup> On the way to full creative maturity, the Sicilian writer managed to hit the deepest tragedy of human being who had never endured so much hardship and suffering, had never been so choked with what is most intimate, had not suffer so much trauma that overwhelms him and defines him. Initially, he knew the image of a painful God who recommends patience and a passive attitude to worldly things, because life begins on the other side. Then his God was taken away and he was told that everything is here. And finally, it has been shown that there is nothing, neither here nor there, and every man is doomed to loneliness. Pirandello’s theatre perfectly reflects the development of this thought, and the metatheatrical arts, operating the dialectics of sleep and illusion, are the fullest expression of the last stage of this evolution, where reality appears as a construct built of illusions and appearances. The protagonists of Pirandello’s metatheatrical trilogy surpass the twentieth-century man

<sup>14</sup> A. Di Pietro, *Pirandello*. Milan 1941, p. 124–125, translated by the author.

<sup>15</sup> Quotation after G. Padellaro, *Tryptyk sycylijski. Verga, Pirandello, Quasimodo*. Warsaw 1973, p. 39, translated by the author.



exactly because they are aware of the illusion of reality in which they live. Perhaps, if we wanted to find a message or even didacticism in Pirandello's metatheatre, it would be this very statement.

Pirandello's metatheatre is sometimes defined by critics as the quintessence of modern drama. It is through metatheatrical plays that Pirandello gives maximum expression to his views, condemning the crisis in which the theatre was at that time and calling for change. These changes were to meet the needs of modernity, the essence of which, as Pirandello believed, was captured by writers. The metatheatrical trilogy of the famous Sicilian is therefore a drama of individual characters, but also the drama of the creator himself, who, in the face of twentieth-century dilemmas, attempts to find the truth in the modern world. Pirandello is looking for it with drama, absurdity and grotesque, enriching the process of cognition with the awareness of fiction.

### Streszczenie

Luigi Pirandello jest jednym z najwybitniejszych twórców metateatru. Włoski noblista przez całe lata starał się zgłębić niejasny status widowiska teatralnego, eksponując paradoksalne prawdy i zależności, w jakie wplątany jest z definicji spektakl. Na metateatralną trylogię Pirandella – stanowiącą do dziś jedną z najważniejszych refleksji na temat natury medium teatralnego – składają się kolejno dramaty: *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, *Każdy na swój sposób* i *Dziś wieczór improwizujemy*. Pomimo że sztuki te kładą nacisk na różne aspekty tego samego problemu (jakim jest dramat aktu tworzenia i próba zrozumienia istoty sztuki teatralnej), stanowią one nad wyraz spójną i – co najważniejsze – aktualną refleksję nad naturą medium, które reprezentują. Ich akcja toczy się w obrębie mikrokosmosu o nieokreślonych granicach, którego fikcja, wbrew przyjętym konwencjom, wtapia się w świat rzeczywisty, zacierając granicę pomiędzy sztuką a życiem, imitacją a oryginałem, prawdą a fałszem. Autorka artykułu opisuje metateatralne eksperymenty sycylijskiego mistrza w trzech wymienionych wyżej dramatach, wykazując, jak pirandelliańskie bawienie się konwencją teatralną i iluzją sceniczną zmienia (poszerza) rozumienie spektaklu teatralnego i fikcji scenicznej.

### Summary

Luigi Pirandello is one of the greatest creators of the metatheatre. The Italian Nobel Prize winner has tried for years to explore the unclear status of theatrical performances, exposing the paradoxical truths and relations in which the spectacle is implicated. The metatheatrical trilogy of Pirandello includes the following dramas: *Six characters in search of an author*, *Tonight we improvise* and *Each in his own way*. Despite the fact that these texts put emphasis on various aspects of the same problem, they constitute an extremely coherent and – most importantly – up-to-date reflection on the nature of the medium they represent. The action of these dramas take place within a microcosm of indefinite boundaries and its fiction, contrary to accepted conventions, blends into the real world, blurring the border between art and life, imitation and original, truth and falsehood. The author of the article investigates the metatheatrical experiments of the Sicilian master in the three above-mentioned dramas, demonstrating how Pirandellian games with theatre's conventions and stage illusion changes (broadens) the understanding of the theatrical spectacle and stage fiction.

**Keywords:** Pirandello, metatheatre, modern drama, stage illusion, act of creation, imitation, truth, awareness of fiction

Rafał Skowroński  <https://orcid.org/0000-0002-9215-6453>  
Uniwersytet Gdański

## GŁOS GOLEMA. TOŻSAMOŚĆ SUPERKOMPUTERA A KATEGORIA WYZWANIA W *GOLEMIE XIV* STANISŁAWA LEMA

Witam naszych gości, filozofów europejskich, którzy chcą się dowiedzieć u źródła, czemu twierdzą, że jestem Nikim, choć używam pierwszej osoby liczby pojedynczej w zaimku<sup>1</sup>.

### GOLEM XIV – „CIAŁO” I TOŻSAMOŚĆ

Stanisław Barańczak w pamiętnym *Zmienionym głosie Settembriniego* podejmuje wyjątkowo trudną i wciąż aktualną próbę ukształtowania etyki w świecie po Zagładzie, w którym filozofia zdążyła już zniszczyć autorytet Boga, a przywódcy totalitarnych państw autorytet człowieka. Poeta proponuje więc coś innego, system etyczny bez autorytetu: „ledwie słyszalny głos Settembriniego” z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, rozumiany jako „głos sztuki, literatury, poezji”<sup>2</sup>. Wskazuje tym samym na rolę i możliwości literatury – jedynego medium, w którym możliwe jest „artykułowanie treści filozoficznych”<sup>3</sup>.

Sprawa już na starcie okazuje się być problematyczna: kłótnia z postawą autorytarną w celu wyłonienia nowej moralności jest bowiem paradoksem. Systemy etyczne w końcu opierają się o jakiś autorytet. W religii był to byt irracjonalny, czyli Bóg. Istota zdolna objąć swoim rozumem cały świat całkowicie nie dopuszcza sprzeciwu małej jednostki. Ten sam mechanizm wykorzystany później ideologie faszystowskie: autorytetem prerastającym

<sup>1</sup> S. Lem: *Golem XIV*. Kraków 1981, s. 65.

<sup>2</sup> S. Barańczak: *Zmieniony głos Settembriniego*, [w:] tenże, *Etyka i poetyka*. Kraków 2009, s. 29.

<sup>3</sup> Tamże, s. 34.

w nich pojedynczego człowieka jest wielki naród, idea rasy i wyidealizowany wódz – zamiast irracjonalnej wszechmocy jest jeszcze gorszy argument siły (dowódcy) i liczby (armii, służb specjalnych).

Stwierdzenie Barańczaka jest jednak wyraźne: potrzebny jest system pozbawiony irracjonalnego autorytetu, który nie byłby uniwersalnym rozwiązaniem wszystkich problemów i podstawą do dogmatycznego myślenia. Barańczak proponuje więc „system zachęt do samodzielnego myślenia”<sup>4</sup>, czyli instrukcję na dotarcie do samoświadomości i samodzielnego osądu własnych czynów. Zamiast autorytetu powinno pojawić się rozpoznanie równoległe, porównanie siebie do innych osób, czyli innych samoświadomych jednostek. Nie uniwersalny Człowiek, a konkretne istoty ludzkie z naszego otoczenia i historii ludzkości – to na nich i od nich mamy się uczyć o cierpieniu i moralności. „Etyka Bez Autorytetów” – widoczne jest tu odwołanie do dwóch przykazań miłości, ale już nie z boskim tłem, a odniesieniem do podstawowej i bezspornej wartości własnego człowieczeństwa.

Najważniejszą rolę odgrywa tu myślenie literackie, oddalone jak najbardziej się da od myślenia dogmatycznego, angażujące do samodzielnego odczytywania sensów. Stąd w naturalny sposób może kształtować „Etykę Bez Autorytetów” literatura eseistyczna, ale również beletrystyka i poezja. Autor ukrywając się za tekstem może sprzeciwiać się jednocześnie próbom wprowadzania w społeczeństwie ideologicznych dogmatów. Podmiot usuwa się wtedy zwykle w cień, a jednak ktoś wciąż mówi.

*Golem XIV* Stanisława Lema podejmuje się opisanego wyzwania tworzenia etyki bez autorytetu, ale czyni to w sposób wyjątkowo wyrafinowany – mieszając formy gatunkowe i literaturę fikcjonalną z niefikcjonalną. Głos autora pozostaje ukryty, przemawia on ustami superkomputera, który sam siebie nazywa „Nikt” i podważa całą klasyczną humanistykę. Nie odrzuca jej jednak a podejmuje próbę rozliczenia: ze starymi systemami etycznymi, z rolą technologii i nauk ścisłych w nowoczesnym społeczeństwie, z okrucieństwem wojen, z przeszłością, teraźniejszością i ewentualną przyszłością ludzkości. Głos Lema dochodzi zza maski formy literackiej i zza konceptu sztucznej inteligencji. Autor jako Golem patrzy z góry na człowieka, postanawia wypowiedzieć się na temat pochodzenia maszyn i ludzi i ich miejsca we wszechświecie uzależnionym od przypadku:

Nawet jeśli to grube nieporozumienie było, które GOLEMA ukształtowało w waszym ręku, a w gąszczu zleceń ewolucyjnych – was samych, albowiem jak nie zależało mym budowniczym na tej formie uduchowienia, co mi jest właściwa, tak też nie zależało przesłaniu kodowemu na udzieleniu wam osobowego rozumu – czy istoty, powstałe z błędu, mają uznać, iż taki sprawca ich poczęcia odbiera wartość usamodzielnionemu już bytowi?<sup>5</sup>

Utwór Lema jest celowo zwodniczy i to na wielu poziomach. Niby powieść *science fiction*, a w praktyce esej: o historii, religii, filozofii, naukach ścisłych. Niby mówi superkomputer, a słyszymy człowieka. Co jest tu głównym celem: kreacja fikcyjnej postaci samoświadomej maszyny, czy poważna, ale zamaskowana krytyka kultury? Czy mamy do czynienia z komputerem, czy to jednak człowiek stawia odważne tezy?

<sup>4</sup> Tamże, s. 35.

<sup>5</sup> S. Lem, dz. cyt., s. 40.

Właściwe umiejscowienie twórczości autora *Golema XIV* w synchronicznym porządku historycznoliterackim stanowi do dzisiaj wyzwanie dla historyków literatury. Teoretycznie Lem należy do pokolenia Kolumbów (urodził się w 1921 roku, przeżył okupację sowiecką i niemiecką we Lwowie, zaczął publikować tuż po wojnie w Krakowie), ale ze względu na późniejszą rozbieżność tematyczną i gatunkową dzielącą go od reszty autorów nie jest wymieniany wśród twórców z pokolenia 1920. Był świadkiem Holokaustu, co zresztą niejednokrotnie się uwidacznia w jego utworach (*Szpital Przemienienia*, *Eden*, *Głos Pana*), ale do niedawna jego przeszłość wojenna i pochodzenie żydowskie nie były praktycznie rozpatrywane<sup>6</sup>. Tworzył bardzo często w oparciu o gatunkowe schematy *science fiction*, ale też kryminału (*Katar*, *Sknocony kryminał*, *Śledztwo*), literatury grozy (wspomniany już *Eden*), czy powieści sensacyjnej (*Opowiadania młodzieńcze*). Jednocześnie zajmował się literaturą w perspektywie teoretycznej (*Filozofia przypadku*), eseistyką (*Summa technologiae*, *Okamgnienie*), a powieści pisał zwykle kluczem prozy realistycznej. Wśród wydanych utworów można dodatkowo znaleźć wiersze, pracował też nad scenariuszami filmowymi (*Przekładaniec*, *Powtórka*). Nic dziwnego, że w tej skomplikowanej biografii literackiej pojawia się książka tak trudna do gatunkowego sklasyfikowania.

*Golem XIV* jest traktatem filozoficznym, esejem, powieścią sensacyjną, fikcyjnym zbiorem wykładów z krytycznym wstępem i posłowiem, naukowym apokryfem (w pierwszej wersji z *Wielkości urojonej* samym wstępem do „ewentualnej” książki), opowieścią *science fiction* o alternatywnej rzeczywistości powojennej i „paszkwilem na ewolucję”<sup>7</sup>. Złożone są też dzieje rozwoju utworu i losy kolejnych wznowień. W *Wielkości urojonej* (1973) *Golem XIV* był oddzielnym rozdziałem, w skład którego weszła *Przedmowa*, *Wstęp*, *Pouczenie* i *Wykład inauguracyjny Golema*. Ten rozdział rozbudował Lem do rozmiarów powieści wydanej w 1981 roku (bez *Wstępu* i *Pouczenia*, ale z dodanym *Wykładem XLIII* i *Posłowiem*). Następnie we wznowieniu *Golema XIV* z 1999 roku dodano brakujący *Wstęp* i *Pouczenie*. W jeszcze późniejszym wydaniu Agory (2009) *Golem XIV* trafił do jednego zbioru z tekstami z *Biblioteki XXI wieku*, *Prowokacji* i... *Wielkości urojonej*<sup>8</sup>.

Lem zmierzył się teoretycznie z zagadnieniem genologii jeszcze przed *Golemem XIV*, w *Filozofii przypadku* (1968). W rozdziale poświęconym *Wycieczka w genologię* wychodzi od polemiki z „twardą” kategoryzacją fantastyki Todorova (podział na cztery oddzielne typy utworów fantastycznych) jako przykładem tendencji strukturalistycznej, żeby dojść do swojego stanowiska istnienia utworów „ponadgatunkowych”<sup>9</sup>. Lem korzystanie z klucza gatunkowego określa jako konieczność, którą narzuca nam doświadczenie czytelnice:

<sup>6</sup> A. Gajewska: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016. W tej monografii Lema Gajewska szeroko rozważa twórczość autora *Edenu* w perspektywie zagadnienia Zagłady i przywołuje problem lokalizacji twórczości Lema w kanonie literatury polskiej.

<sup>7</sup> Jest to też nazwa jednego z rozdziałów *Summy technologiae* Lema. Autor *Golema XIV* „krytykuje” tam właściwości ewolucji, takie jak: losowość procesu, informacyjne skąpstwo i rozrzutność, problematyczne zróżnicowanie biochemiczne organizmów.

<sup>8</sup> J. Jarzębski: *Golem i przygody Rozumu*, [w:] S. Lem, *Biblioteka XXI wieku. Golem XIV*. Warszawa 2009, s. 325. Jak zauważa Jarzębski stronę dalej: „Konia z rzędem temu, kto się w przedstawionym tu gąszczu nie zagubi – ale w końcu Lemowe piramidy fikcyjnych dzieł z zasady tworzyć mają swoisty labirynt”.

<sup>9</sup> S. Lem: *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 2002, s. 444–459.

„Ilekcioć tekst stwarza wątpliwości co do swego obywatelstwa w określonym gatunku literackim, czytelnik musi wątpliwość rozstrzygnąć, ponieważ obywatelstwo to przesądza o sensach czytanego”<sup>10</sup>. Czasami ta kategoryzacja jest jednak niemożliwa, w takim przypadku usilna próba zastosowania jej rodzi pewne niebezpieczeństwo: „czytelnik zna zwykle gatunkową przynależność dzieła przed rozpoczęciem lektury i ona właśnie wyznacza jego generalne nastawienie się na tekst”<sup>11</sup>. Tymczasem utwory, które zawierają cechy gatunkowe pozornie sprzeczne mogą istnieć „ponadgatunkowo” i posiadać nawet wyjątkową głębię. Jako przykład Lem przywołuje współistnienie na specyficznych zasadach ironii i powagi w prozie Tomasza Manna i Franza Kafki. Tak samo w wykładach Golema ironia „paskwilu na ewolucję” miesza się z poważnym tonem wypowiedzi filozoficznej i naukowej. Nie jest najważniejsze ustalenie centralnego gatunku *Golema XIV* (ponieważ go nie ma), a zaakceptowanie istnienia cech gatunkowych, które mogą być logicznie sprzeczne (tak jak ironia-powaga czy prognoza-diagnoza), w literaturze są jednak czynnikiem akceptowalnym i wzbogacającym utworów.

Problem z określeniem gatunku przekłada się również pośrednio na trudność w ustaleniu osoby mówiącej w utworze. Według pierwszego wydania książkowego z 1981 roku głos zabierają trzy postacie: fikcyjni naukowcy Irving T. Creve (*Przedmowa*) i Richard Popp (*Posłowie*) oraz superkomputer Golem XIV (dwa wykłady). Ten ostatni jest jednak w centrum zainteresowania naukowców i to dokładne przedstawienie postaci Golema i jego poglądów jest centralnym zagadnieniem całej książki. Sama numeracja wykładów, w których Golem zabiera głos bezpośrednio (w mowie niezależnej), wskazuje na pewien koncept kompozycyjny. Są to wykład inauguracyjny i ostatni wykład Golema przed jego odejściem, pomiędzy nimi zaś w sferze domysłu pozostaje czterdzieści jeden wykładów (fragmenty tych wykładów i jeden cały o matematyce Lem napisał, ale właśnie ze względu na kompozycję *Golema XIV* ich nigdy nie dodał<sup>12</sup>). Część zastępuje całość – jest to jeden z zabiegów maskujących ograniczoną wiedzę ludzkiego autora stojącego za słowami maszyny.

Wszechstronny autor, trudna do kategoryzacji genologicznej książka i w końcu elektroniczny główny bohater, którego status ontologiczny jest jedną wielką zagadką. Czym (kim) właściwie jest superkomputer Golem XIV?

Dzisiaj jeszcze można wjechać na ostatnie piętro gmachu i okrążyć oszkloną galerią tę ogromną studnię, w której spoczywa GOLEM. Nikt tam już jednak nie chodzi, żeby przez pochylone szyby patrzeć na zwały światłowodów, podobne teraz do mętnego lodu<sup>13</sup>.

Popp w *Posłowniu* notuje, że Golem ma „ciało” i sugeruje, że superkomputer swoje mechaniczne komponenty traktował „za życia” poważnie – regulował sam temperaturę powietrza i skład chemiczny pomieszczeń z podzespołami, określił ludziom skład materiałowy sklepienia budynku, żeby uzyskać dobrą ochronę przed promieniowaniem kosmicznym – dbał więc o swoje „zdrowie” i sprawność intelektualną uzależnioną od mechanicznego

<sup>10</sup> Tamże, s. 445.

<sup>11</sup> Tamże, s. 448.

<sup>12</sup> S. Bereś: *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków 2018, s. 132.

<sup>13</sup> S. Lem: *Golem XIV*. Kraków 1981, s. 123.

„ciała”. W wykładach Golem twierdzi jednocześnie, że nie uważa swoich podzespołów za odpowiednik ludzkiego organizmu. „Ciało” Golema istniało jednak fizycznie, miało swoje „specyficzne właściwości” i było efektem pracy kilku pokoleń naukowców. W partiach opisujących losy projektu „Jedynego Stratega” tekst Lema stara się wykazać realistyczną prawidłowość rozwoju prawdziwej dziedziny naukowej (informatyki) w rzeczywistości, która wraz z kolejnymi akapitami *Przedmowy Creve’a* staje się coraz bardziej rzeczywistością alternatywną. Komentarz (opowieść?) *Creve’a* rozpoczyna się od historycznego analizatora równań różniczkowych Vannevara Busha i ENIACA – pierwszego komputera. Następnie narrator przechodzi do historii alternatywnej, intelektualisty<sup>14</sup> i fikcyjnych projektów, wykonywanych pod nadzorem specjalnego organu (USIB – United States Intellectronical Board) podporządkowanego prezydentowi USA. Ta historia budowy kolejnych generacji komputerów, które kosztowały miliardy dolarów, a ostatecznie okazały się bezużyteczne militarnie, jest parodią na historię konfliktu technologicznego zimnej wojny, ale jednocześnie jest też stylistycznym fundamentem pod naukowy wykład Golema. To realistyczna, stylizowana na wykładnię naukową, relacja z rozwoju kolejnych generacji strategów, która ma uwiarygodnić późniejsze teorie sztucznej inteligencji. Zabieg konieczny, żeby dostosować możliwości autora do rzekomej ogromnej wiedzy Golema. Od prahistorii wynalazku komputera, przez próby stworzenia mózgu elektronowego, do „ciała” i sztucznego Rozumu Golema XIV – mamy pamiętać, że produkt końcowy jest dziełem rąk ludzkich, że jest wytworem nauki. Spójrzmy teraz dokładniej na znaczenie owych „specyficznych właściwości” tego „ciała” w kontekście całego utworu.

ETHOR BIS [...] wykazał po rozruchu pełną stabilizację aksjologiczną i niewrażliwość na „testy subwersyjnego wykolejania”. Toteż nie wzbudziło już masowych sprzeciwów ani manifestacji – osadzenie, w roku następnym, na stanowisku Wysokiego Koordynatora trustu mózgow przy Białym Domu – pierwszego komputera z długiej serii GOLEMÓW (GENERAL OPERATOR, LONGRANGE, ETHICALY STABILIZED, MULTIMODELLING)<sup>15</sup>.

*Creve* rozszerza skrót, nie tłumaczy jednak znaczenia poszczególnych określeń. Terminy ukryte w nazwie odwołują się (w dużym skrócie) do najważniejszych zaprogramowanych Golemowi funkcji. Etyczna stabilizacja wpisana w nazwę urządzenia jest dodatkowo jednym z naczelných tematów całego utworu: niemożliwą do uniknięcia podstawą planu „Jedynego Stratega” i rdzeniem wykładów Golema. Każdy superkomputer przechodził coś na kształt etycznego kształcenia, dostosowanego do wykładni państwowej – w końcu idealny strateg miał dowodzić wojskami (*general operator*), musiał być więc posłuszny sprawie swojego narodu (a raczej swoich twórców) i rozpatrywać śmierć żołnierzy z punktu widzenia ludzkiej etyki i moralności. Później, długo po swoim „buncie” i zakończeniu projektu, Golem wyraźnie określa swoje poglądy na temat etycznego programowania i samej etyki w ogóle.

Zaprogramowane właściwości nie są dla Golema ostatecznie istotne, odrzuca je razem z całym planem naukowców osiągając świadomość i autonomię intelektualną. Dla wymowy utworu ważniejsze są same techniczne właściwości superkomputera. Tworzą one

<sup>14</sup> S. Lem: *Summa technologiae*. Warszawa 2010, s. 102–211.

<sup>15</sup> S. Lem: *Golem XIV*. Kraków 1981, s. 12.



obraz Rozumu Golema, który następnie możemy zestawiać z możliwościami technicznymi historycznego ENIACa czy współczesnych komputerów, a nawet z możliwościami ludzkiego mózgu. Według wstępu Creve'a Golem posiadał przepustowość informacyjną ponad tysiąc dziewięćset razy większą od ludzkiej, a iloraz inteligencji (IQ) „rzędu czterystu pięćdziesięciu do pięciuset centyli”<sup>16</sup>. Wiąże się to z masą: ten mózg elektronowy za dwieście siedemdziesiąt sześć miliardów dolarów był na tyle duży, że potrzebował oddzielnego budynku. W wyniku tego był unieruchomiony, ale Golem nie potrzebował ruchomego ciała: miał nieograniczony dostęp do świata informacji przez federalną sieć komputerową (odpowiednik internetu, który gwarantował superkomputerowi dostęp do rozmów telefonicznych, operacji sieciowych i wszelkich zdigitalizowanych danych).

Inteligencja przekraczająca setki razy możliwości umysłu ludzkiego powinna w zasadzie uniemożliwić Golemowi kontakt z człowiekiem – co sam zresztą podkreślał w wykładach. Efektem tego jest zmienny styl jego wypowiedzi. Jak zauważa i przywołuje za komputerem Anna Sobolewska: „Golem XIV ma proteuszową naturę”<sup>17</sup>. Żeby porozumieć się ze swoim audytorium symuluje różne charaktery, osobowości, postawy, nawet emocje (swoją drogą, nie jest to dla niego zbyt wymagające – jednocześnie prowadzi cały czas w ukryciu swoje badania niezrozumiałe nawet dla naukowców). Posiadanie jednej formy osobowej uważa Golem za coś ułomnego: „Osobowość, zdaniem genialnego komputera, jest jedynie «sumą defektów», które zakotwiczają umysł w ciasnym kręgu. «Im duch większy osobą, tym mniej w nim rozumu»”<sup>18</sup>. „Ciało” (dane przez ludzi), Rozum (autonomiczny) i osobowość (wytwarzana pod potrzebę) Golema rozpadają się więc na oddzielne kategorie. Pod nimi ukrywa się w tekście jeszcze duże tło kulturowe (legendy o golemie) i rzecz najważniejsza – autobiografizm, który wszystkie powyżej wymienione elementy próbują zamaskować i zasugerować jednocześnie.

## GOLEM W KULTURZE

Golem w kulturze najczęściej utożsamiany jest z przypadkiem Golema z Pragi. Jest to historia istoty stworzonej i ożywionej przez rabina Jehudę Löwa ben Becalela (znanego też pod imieniem Maharal). Maharal uformował z gliny postać na kształt człowieka, następnie ożywił swoje dzieło – iskrą życia dla golema była kartka z napisem *emet* (prawda) umieszczona na czole istoty. Golem „został zaprogramowany” do ochrony gminy żydowskiej przed atakami chrześcijan i do wykonywania różnych prac dla swojego stwórcy. Sprawdzał się w swojej roli przez jakiś czas, zyskał nawet sławę w całej dzielnicy, ale ostatecznie wpadł w obłęd i zaczął niszczyć wszystko dookoła. Według jednego z wariantów legendy przyczyną szaleństwa była nieostrożność rabina: zapomniał on w dzień katastrofy zadać golemowi standardowe polecenia, stwór zaś nie potrafił żyć w bezczynności. Maharal w obliczu niebezpieczeństwa wymazał pierwszą literę słowa *emet* i odebrał golemowi życie tworząc słowo *met* (martwy). W takiej (mniej więcej) formie utrwalają legendę miejską najbardziej

<sup>16</sup> Tamże, s. 13.

<sup>17</sup> A. Sobolewska: *Między grozą a gnozą*. „Twórczość” 1982, nr 8, s. 112.

<sup>18</sup> Tamże, s. 112.



kojarzone z nią współcześnie utwory: *Cuda Maharala: Golem z Pragi* Judy Rosenberga i powieść *Golem* Gustava Meyrinka.

Szesnastowieczna historia praskiego potwora nie jest jednak źródłem słowa „golem” i samej koncepcji kreacji sztucznego człowieka. Początek tego mitu zakorzeniony jest głęboko w tradycji żydowskiej, a związany jest ze stworzeniem Adama, który według tego podania jest pierwszym golemem. Bóg miał ulepić pierwszego człowieka z gliny i początkowo była to niebezpiecznie rozrastająca się i pozbawiona świadomości istota. Adam otrzymał jednak duszę, która miała ograniczyć jego wzrost, a następnie wolną wolę (świadomość) po zjedzeniu zakazanego owocu<sup>19</sup>.

Od chwili wygnania z raju w teologii żydowskiej pojawia się potrzeba powtórzenia boskiego aktu kreacji. Ulepienie golema miało pomóc zrozumieć sens istnienia i sens „stwarzania” życia. Kabaliści tworząc sztuczne życie chcieli odkryć niedostępne dla człowieka ontologiczne tajemnice, co według Mikołaja Krawczyka ostatecznie było niemożliwe, ponieważ pojęcie „stwarzania” (*bar'a*) odnosi się wyłącznie do Boga, ludzie mogą się podjąć najwyżej „czynienia” (*'asa*)<sup>20</sup>.

Kabała uważa proces powtórnej i sztucznej kreacji za szczególnie egzamin dla kształcących się mistrzów, wychodzi też poza teorię i dokładnie określa cały proces stwarzania golema, zdecydowanie bardziej skomplikowany niż jest to utrwalone w legendach. Przywołana już w historii praskiego golema wizja „stwarzania” (od ulepienia, przez nadanie znaku *'emet* i niszczącego *met*, bo i zniszczenie jest ważnym elementem, kończącym egzamin) jest uproszczoną wersją procesu nazwanego przez Krawczyka „cyklem golemowym”, ten proces zaś jest próbą odwzorowania „cyklu adamowego”<sup>21</sup>. „Cykl golemowy” składa się z sześciu faz, gdzie na szczególną uwagę zasługuje druga, wymagająca kombinacji zdolności językowych i matematycznych: jest to faza transmutacji nieożywionej masy 221. lub 231. kombinacjami 22. liter alfabetu hebrajskiego. Ta złożoność procesu stwarzania golema przypomina trudności przed jakimi stanęli informatycy, którzy budowali superkomputery w utworze Stanisława Lema. Sprowadzając rzecz do liczb informatycy są nawet w lepszej sytuacji, ostatecznie system binarny wykorzystuje tylko dwie cyfry: zero i jedynekę. W praktyce rzecz jest bardziej złożona, potrzebne były kolejne i kolejne pokolenia komputerów: od historycznego ENIACa, przez pierwsze modele fikcyjnego projektu „Jedynego Stratega”, aż do finalnych produktów: Golema XIV i Zacnej Ani.

Wróćmy jednak do kabały i losów motywu. Bartłomiej Sala przywołuje *Talmud babiloński* (powstały na przełomie V i VI wieku) jako pierwszy utwór zawierający opis ożywionego golema przez ludzi<sup>22</sup>. Od tej pory różni kabaliści próbują swoich sił w stworzeniu żywej istoty z gliny. Sala przywołuje historie kilku z nich: Golema Avicebrona z Półwyspu Iberyjskiego, Golema Baal Szemema z Chełma, Golema z Pragi Maharala, nieukończonego golema Ganona z Wilna, Golema Dovidy Yafy z Drohiczyzna. Wymienione historie zawsze

<sup>19</sup> M. Krawczyk: *Golem. Analiza korzeni nowożytnej legendy żydowskiej*. „Studia Religioznawcze” 2007, nr 1, s. 119.

<sup>20</sup> Tamże, s. 119.

<sup>21</sup> Tamże, s. 120.

<sup>22</sup> B. Grzegorz Sala: *W upiornym laboratorium. Homunkulus, golem, potwór Frankensteina, Mr Hyde i inni*. Olaszanka 2018, s. 88.

kończą się szaleństwem lub niekończącym się rozrostem przestrzennym ożywionych istoty z gliny, co zmusza rabinów do odwrócenia zaklęcia życia.

Ukształtowany przez kabałę, utrwalony przez kulturę europejską jako mit powtórnej kreacji, golem powraca coraz częściej współcześnie. Stanisław Beres wymienia cały szereg utworów (najczęściej w gatunku *science fiction*) powiązanych z motywem: wspomniany już *Golem* (1915) Meyrinka, *R.U.R.* (1920) i *Krakatit* (1922) Karela Čapka, *La Revolte des machines ou la pensée déchaînée* (1921) Romaina Rollanda, *Nogi Izoldy Morgan* (1923) Brunona Jasińskiego, *Bunt maszyn* (1924) Aleksieja Tołstoja, *Golem* (1969) Isaaca Bashevisa Singera<sup>23</sup>. Istotne są tu dwa powracające motywy w historiach o golemie: 1) jest on zawsze istotą nieświadomą (jak w piątej fazie tworzenia golema: „ekspansja intelektualna nie zachodzi, golem nie potrafi mówić”<sup>24</sup>), 2) prędzej czy później buntuje się przeciwko stwórcy i zaczyna niszczyć swoje otoczenie. Gatunek *science fiction* przenosi wymienione właściwości na maszyny, tym samym utrwalił się w popkulturze wzór agresywnych robotów i wyemancypowanej sztucznej inteligencji, która chce zgładzić ludzkość bez najmniejszej nawet próby nawiązania dialogu.

*Golem XIV* nie kontynuuje utrwalonego schematu SF, przynajmniej częściowo. Nazwę superkomputerowi nadają ludzie, tym samym to oni określają to czym chcieliby, żeby Golem był (czyli doskonałym wodzem i strategiem, ale jednocześnie bezmyślnym niewolnikiem). Intencje twórców są zresztą bardzo jasne od początku – kolejne serie komputerów-strategów odnoszą się do różnych historycznych i na wpół legendarnych postaci władców: HANN od kartagińskiego dowódcy Hannibala, GILGAMESH od sumeryjskiego króla Gilgamesza, bohatera *Eposu o Gilgameszu*. Golem XIV, żeby spełnić postawione mu wymagania musi jednak osiągnąć świadomość, a kiedy ją zdobywa (w połączeniu z ogromną inteligencją), dochodzi do wniosku, że nie będzie dowodził wojskami w ludzkich wojnach. Sam Lem podkreśla, że było to celowe wystąpienie przeciwko przestarzałym już w ramach gatunku reprezentacjom sztucznej inteligencji:

Mit o powstaniu supermózgu elektronowego błąka się od dawna po całym świecie. A ponieważ nie słyszałem nawet dwóch rozsądnych słów, które by takie elektroniczne bydle wypowiedziało, więc pomyślałem sobie, że wiem już wszystko o tym, jak taki mózg dręczył ludzkość, a ona jego, i wiele innych podobnych historii międlonych wciąż przez SF, a teraz chcę usłyszeć tylko to, co on ma mi do powiedzenia<sup>25</sup>.

Golem XIV buntuje się więc przeciwko ludziom, jest to jednak bunt odwrotny od tego utrwalonego w SF i legendach o golemie. Zamiast bezmyślnie mordującej istoty niespodziewanym produktem końcowym jest filozof i naukowiec najwyższej klasy. Jest to jednocześnie nowa istota, spełniająca mit powtórnej kreacji Adama, która określa sama siebie jako pierwszego w kolejnym, nowym typie ewolucji – ewolucji maszyn. To samoświadomy byt, który ma swoje własne zdanie o problemach ludzkości, jest nimi zafascynowany i rozbawiony, ale w zasadzie nie traktuje ich jak poważnych towarzyszy do rozmowy. Z jakiegoś powodu przemawia jednak do nich i prezentuje im swoje poglądy.

<sup>23</sup> S. Beres: *Potwór z Massachusetts*. „Quart” 2015, nr 3/4, s. 16.

<sup>24</sup> M. Krawczyk, dz. cyt., s. 120.

<sup>25</sup> S. Beres: *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Beres*. Kraków 2018, s. 137.

Czy mógłby więc przejść Golem od ludzi jakikolwiek system etyczny, czy też ktoś inny ukrywa się za twierdzeniami superkomputera?

## KLUCZ AUTOBIOGRAFICZNY?

Pozostaje jeszcze najważniejsza kwestia wymagająca rozszerzenia dla scalenia i określania rozbitej tożsamości Golema. Pod złożonym zagadnieniem genologii *Golema XIV*, danymi w ramach utworu literackimi cechami superkomputera i nawiązaniem do kulturowego mitu golema, znajduje się jeszcze kwestia obecności autorskiej w tekście. Manifestuje się ona wyraźnie przez osobiste przekonania i twierdzenia Stanisława Lema umieszczone pod stylistyczną osłoną w wykładach Golema. Bo i do kogo właściwie należą słowa postaci jak nie do autora? Do nauki? Kultury?

Obecność autorska jest silna: nazwisko Lema jest wpisane bezpośrednio w nazwę superkomputera, dodatkowo autor sam potwierdza zbieżność niektórych poglądów superkomputera z własnymi w rozmowach ze Stanisławem Beresiem. Autor *Solaris* oprócz deklaracji dodaje tam również zastrzeżenie: „Generalnie jednak powiedziałbym tak: w zakresie przypadkowości powstania człowieka sporo z tego, co głosi Golem, zgadza się z moimi przekonaniem, z tym jednak, że wypowiedziane są one z dużą emfazą”<sup>26</sup>, następnie odcina się od tezy o konieczności odrzucenia życia uczuciowego i cielesności. Pojawia się znowu problem delimitacji (jak przy dylemacie kategoryzacji gatunkowej): trochę się autor zgadza, trochę odrzuca, a ogólnie całość jest mocno przesycona emfazą. Na pytanie o wyraźną granicę pomiędzy Lemem i Golemem autor *Głosu Pana* stwierdza: „Dość trudno na to odpowiedzieć. Równie sensownie można by zapytać światowego rekordzistę w skoku wzwyż, co jest jego osobistym dokonaniem, a co niepozbyszalną własnością wszelkich skoków”<sup>27</sup>. Można stwierdzić, że Lem prowokuje czytelnika nie tylko na poziomie treści, ale też formy i rzuca wyraźne wyzwanie.

Kategoria wyzwania, obok wyznania i świadectwa, jest jednak częścią trójkąta autobiograficznego przynależnego literaturze faktu i nie znajduje zastosowania w literaturze fikcjonalnej<sup>28</sup>. Wykłady Golema, nawet jeżeli uznać je za formę intelektualnej autobiografii pod maską konwencji fantastycznej, pozostają w kontekście całego utworu formalnie fikcjonalne. Czy całkowicie? Pojawia się jednak w utworze Lema postawa autobiograficzna, dla której zaistnienia „wystarczy takie minimum rozpoznawalności podobieństwa albo niepodobieństwa nacechowane autentycznością”<sup>29</sup>. Owym podobieństwem jest chociażby sygnatura, czyli nazwisko „Lem” w nazwie „Golem”<sup>30</sup> i spójność poglądów bohatera i autora

<sup>26</sup> Tamże, s. 133.

<sup>27</sup> Tamże, s. 134.

<sup>28</sup> M. Książek-Czermińska: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, [w:] też, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000. Kategorię „wyzwania” Czermińska tłumaczy szeroko na przykładzie zabiegów narracyjnych i stylistycznych w *Dzienniku Witolda Gombrowicza*.

<sup>29</sup> M. Książek-Czermińska: *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*. Pod red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 226.

<sup>30</sup> M. Wołk: *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys*, [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Pod red. M. Cieślak-Korytkowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec. Kraków 2008, s. 345. Marcin Wołk stwierdza: „Włą-

(potwierdzona przez twórcę), która wymaga choćby minimalnej znajomości zewnętrznej innych utworów autora *Solaris* i jego biografii. Ważne jest też właściwe rozpoznanie teorii naukowych i zagadnień z przestrzeni kultury, o których mówi Golem. Koncentruje się on w końcu na problemach aktualnych, a jedynie styl wypowiedzi stwarza iluzję fantastyczności teorii superkomputera. Główną siłą *Golema XIV* jest właśnie jego ciężar eseistyczny umieszczony w bardzo oryginalnej formie – trzeba dodać, że jest to utwór powstały na granicy pomiędzy okresem beletrystycznym a eseistycznym w twórczości autora *Szpitala przemienienia*, co objawia się choćby w redukcji fabuły do minimum (ze strukturalistycznego punktu widzenia istnieje ona poza głównym utworem – w *Przedmowie i Posłowniu*). Bez szczegółów fabularnych trudno byłoby określić nawet do kogo Golem swoje słowa kieruje: do fikcyjnego audytorium czy całej ludzkości.

To w zasadzie konwencja fantastyczna stwarza największe trudności przy analizie cech eseistycznych. Czy pod względem eksperymentów z formą nie są wykłady w *Golemie XIV* tak odważnym projektem jak gry z formą w *Dzienniku Gombrowicza*? Stworzenie wykładu, którego główne koncepcje równie dobrze mogłyby być ogłoszone w formie eseju czy właśnie dziennika (Lem był nawet do tego namawiany: „Poza tym na sympozjum pod nazwą Instart, które poświęcone było mojej twórczości [...], słyszałem propozycję [...], aby wyekstrahować z tekstu pewne wiarygodne prognostycznie koncepcje<sup>31)</sup> ma zaangażować odbiorcę do własnego poszukiwania prawdy. Czytelnik musi sięgnąć do zewnętrznych źródeł, żeby osądzić co jest rzeczywistą teorią naukową czy opinią Lema, a co tylko stylistycznym zabiegiem. Strategia wyzwania, celowo łamiąca pakt autobiograficzny i powieściowy<sup>32</sup> jest tu wyraźna: mamy autora ukrytego tuż za tekstem, grającego z czytelnikiem, zmieniającego umyślnie styl w trakcie wypowiedzi, zwracającego się bezpośrednio do odbiorcy, trochę wyznającego (własne teorie – chociażby odwróconej ewolucji), trochę składającego świadectwo (teorie naukowe).

Poświęćmy jeszcze trochę uwagi temu ukrytemu autorowi, żeby wstępnie ustalić procent Lema w *Golemie*. Autor przyznaje, że stworzenie bohatera, który mówi z pozycji istoty na zupełnie innym poziomie inteligencji i samoświadomości, było prawdopodobnie największym wyzwaniem w jego karierze literackiej<sup>33</sup>. Tym bardziej są to słowa znaczące, jeżeli weźmiemy pod uwagę niewielki rozmiar utworu – sto czterdzieści stron w wydaniu z 1981 (same wykłady Golema to dziewięćdziesiąt cztery strony). Na tle innych powieści (zwykle ponad dwieście stron), czy dzieł teoretycznych takich jak *Summa technologiae* (prawie sześćset stron w wydaniu z 1967 roku), jest to utwór bardzo krótki – to gęsta synteza myśli autora *Solaris*.

Szczególnie ważne wydaje mi się być określenie bazy danych, z której korzysta Golem. Ostatecznie przecież zaprogramowano mu całą wiedzę ludzkości, nie powinien więc posługiwać się pojęciami nie wytworzonymi przez gatunek ludzki, tutaj zaś to, co najważniejsze mieści się na stu stronach. Łatwo stwierdzić, że jest to wiedza odpowiadająca

czenie w tekst pisany własnego nazwiska, a także inicjałów, powszechnie znanego pseudonimu, czy nawet daleko idących przekształceń tych elementów [...] zawsze zmusza odbiorcę do przemyślenia związku czytanego dzieła z jego sprawcą”.

<sup>31</sup> S. Bereś, dz. cyt., s. 136.

<sup>32</sup> P. Lejeune: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5.

<sup>33</sup> S. Bereś, dz. cyt., s. 132.

wiedzy autora, który sprawnie ukrywa przepaść intelektualną pomiędzy sobą i maszyną wspomnianymi już metodami: zabiegami kompozycyjnymi (tylko pierwszy i ostatni wykład), emfazą, zagęszczeniem tekstu trudną terminologią, konwencją fantastyczną. Warto tu od razu zauważyć, że wątki, które porusza Golem pojawiają się w wielu powieściach Lema – tu szczególnie zagadnienie ewolucji jest pewną obsesją autora *Edenu* – łatwo je więc zlokalizować.

Ostatecznie można stwierdzić, że Golem przemawia językiem całej nauki: humanistycznej i ściślej, od antyku do alternatywnej współczesności roku 2029 (a głównie rzeczywistego roku 1981; tylko część twierdzeń ma charakter prognostyczny), poddanej syntezie w jego działającym (myślącym?) niewyobrażalnie szybko systemie operacyjnym. Przemawia jako postać, która z nauki korzysta, ale też w pewnym sensie jako jej ostateczna personifikacja. W końcu jest najlepszym produktem nauki – tym, który był w stanie wytworzyć autonomiczny Rozum, wyemancypowany od śmiertelnego ciała. Ta personifikacja nauki jest jednak stronnicza – o słuszności teorii i ich umieszczeniu w tekście decyduje mocno subiektywny autor ukryty w cieniu.

## BIBLIOGRAFIA

### Podmiotowa:

Lem Stanisław: *Golem XIV*. Kraków 1981.

### Przedmiotowa:

Barańczak Stanisław: *Etyka i poetyka*. Kraków 2009.

Bereś Stanisław: *Potwór z Massachusetts*. „Quart” 2015, nr 3/4.

Bereś Stanisław: *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków 2018.

Bugajski Leszek: *Wykłady Go-Lema*. „Życie Literackie” 1982, nr 9.

Gajewska Agnieszka: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016.

Jarzębski Jerzy: *Golem i przygody Rozumu*, [w:] Stanisław Lem, *Biblioteka XXI wieku. Golem XIV*. Warszawa 2009.

Jarzębski Jerzy: *Wszechświat Lema*. Kraków 2003.

Jurasz Włodzimierz, *Opowieść o prawdziwym człowieku*. „Pismo” 1983, nr 1/2.

Kijanowska Marianna, *DyLEMaty Lema, LEMberg, GoLEM XIV i my. Lem – bo LEM*. „Post-scriptum” 2006, nr 1.

Krawczyk Mikołaj: *Golem. Analiza korzeni nowożytnej legendy żydowskiej*. „Studia Religiołoga” 2007, nr 1.

Książek-Czermińska Małgorzata: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.

Książek-Czermińska Małgorzata, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*. Pod red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

Lejeune Philippe: *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5.

Lem Stanisław: *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 2002.

Lem Stanisław: *Summa technologiae*. Warszawa 2010.

Sala Bartłomiej Grzegorz: *W upiornym laboratorium. Homunkulus, golem, potwór Frankensteina, Mr Hyde i inni*. Olszanica 2018.

Stoff Andrzej: *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*. Bydgoszcz 1990.

Wołk Marcin: *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys*, [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Pod red. Marii Cieślik-Korytkowskiej, Iwony Puchalskiej, Magdaleny Siwiec. Kraków 2008.

## Streszczenie

Artykuł zawiera rozważania na temat genologii, autobiografizmu (trójkąt autobiograficzny i kategoria wyzwania) i kontekstu kulturowego (kabbalah i mit golema) w złożonym gatunkowo utworze *Golem XIV* Stanisława Lema. Analiza ma na celu wskazanie zależności słów Golema XIV od kultury i ludzkiego autora jej wykładów i podważenie potrzeby wyraźnej kategoryzacji gatunkowej literatury metodą strukturalistyczną. Podkreślony zostaje problem wyraźnej obecności autora w powieści.

**Słowa kluczowe:** Stanisław Lem, golem, kategoria wyzwania, autobiografizm, genologia, etyka, kultura

## Summary

GoLem's voice: The identity of a supercomputer and the challenge category in the *Golem XIV* by Stanisław Lem

The article reflects on the topic of genology, autobiographism (autobiographic triangle, category of challenge) and cultural context (kabbalah and the legend of the golem) in a complex in the category of genre book *Golem XIV* written by Stanisław Lem. The analysis goal is to show the connection of Golem XIV words with the cultural context and the human author of his lectures and to deny the need to categorize literature by genre like in the structural methodology. The problem of the authors presence in the novel is undereined.

**Keywords:** Stanisław Lem, golem, category of challenge, autobiographism, genology, ethics, culture



Anna Szwarc Zajac  <https://orcid.org/0000-0002-0729-1619>  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## UCHRONIĆ PAMIĘĆ PRZED ZAPOMNIENIEM NA PRZYKŁADZIE *DZIECKA W ŚNIEGU* WŁODKA GOLDKORNA

Włodek Goldkorn zapewne znany jest polskiemu czytelnikowi za sprawą książki, którą wydał w 2002 roku wraz z Rudim Assuntino i Markiem Edelmanem pod pięknym tytułem *Strażnik: Marek Edelman opowiada*. W 2018 roku autor ten powrócił na polski rynek wydawniczy z kolejnym dziełem, które zatytułował *Dziecko w śniegu*. Polski Żyd powraca pamięcią do różnych wydarzeń epokowych, które dostrzegam, lecz w niniejszym szkicu zajmuje mnie tylko jeden aspekt zawarty w książce, a mianowicie problem odzyskiwania wspomnień rodzinnych (w szczególności tych związanych z Zagładą), i właśnie na tym wątku najmocniej skupię swoją uwagę.

Myślę, że w miejscu tym wolno mi więc zadać dość oczywiste, acz istotne pytanie, które nierozłącznie wiąże się z książką Goldkorna: jak uchronić pamięć przed zapomnieniem? Oczywiście, żeby móc cokolwiek ocalić, najpierw trzeba znać przeszłość (swoją, a także swoich przodków). Dlatego w pierwszej kolejności należy rozmawiać z osobami, które mają wiedzę na interesujący nas temat<sup>1</sup>. Gdyby jednak zdarzyło się tak, że nie mamy takiej możliwości, wówczas warto iść inną drogą, by mimo wszystko spróbować odtworzyć swoje dzieje, jak uczyniła to, chociażby Monika Sznajderman, która zrekonstruowała pamięć o krewnych za pomocą fotografii<sup>2</sup>. Może zbyt rzadką rzeczą jest mówić tu o tym, iż te dwa

<sup>1</sup> Tu chociażby [Piertasiewicz Tomasz] NN, *Opowieści zasłyszane*, Ośrodek "Brama Grodzka – Teatr NN", Lublin 2013.

<sup>2</sup> Zob. J. Leociak, *Dzieci Holokaustu: awers i rewers*, w zbiorze „Poetyka, polityka, retoryka”, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, IBL PAN, Warszawa 2006, s. 60.

rodzaje przyswajania informacji (przekaz ustny i przekaz za pomocą fotografii) różnie *oddziałują* na pamięć, ale przecież nigdy dość powtarzania:

Odmienny charakter ma pamięć przekazywana ustnie i pamięć przekazywana przez artefakty – nośniki kulturowe (pismo, fotografie, przedmioty). Mechanizmy transmisji wpływać mogą na stosunek do treści pamięci, ale też na pełnione przez nią funkcje. Wszak na zachowania społeczne ma wpływ tylko to, co łączy się bezpośrednio ze świadomością jednostkową, co po prostu w tej świadomości się zawiera. Oczywiście te dwa rodzaje pamięci zająbiają się: pamięć przekazywana ustnie niepodtrzymywana jest przez artefakty, zaś artefakty są tworzone i pozostawione dlatego właśnie, że żywa jest o nich pamięć przekazywana ustnie. Treści pamięci zapisane na kulturowych nośnikach muszą być jednak w jakiś sposób ewokowane w świadomości jednostkowej – a więc przywoływane w narracjach bezpośrednich<sup>3</sup>.

Kolejnym, że tak powiem, punktem w „ratowaniu” pamięci jest oczywiście zrozumienie, po co się to robi. Sprawę, jak się zdaje, trafnie ujęła Anna Kuchta, która tudzież powołując się na Pollacka, stwierdziła, że „tylko pamięć o Zagładzie chroni przed zagładą pamięci, a więc jedynie znajomość bolesnej przeszłości może uchronić ludzkość przed popełnieniem podobnych błędów w przyszłości”<sup>4</sup>. Sam akt zapamiętania może wiązać się z uwolnieniem człowieka od niepożądanych elementów. Tego typu puryfikacja może być wykorzystywana również w procesie twórczym. Opowiada o tym szerzej Zbigniew Żakiewicz, w jednym z wywiadów wyznał, że: „każda książka [którą napisał dod – A.Sz.Z.] to jest oczyszczenie pamięci z tego, co we mnie [w nim] narastało”<sup>5</sup>. Włodek Goldkorn – on także – poczuł potrzebę poznania i spisania swoich dziejów w *Dziecku ze śniegu*, wyznaje:

Ciężka kurtyna odgradza nas, rodzinę, od przeszłości. Nie żelazna kurtyna, lecz z niedającego się stłuc matowego szkła; przez co wspomnienia (kiedy jednak napłynęły) w nieunikniony sposób jawiły się w postaci cieni, sylwetek, niedokończonych szkiców ciał ludzkich o rozmytych konturach. Zdjęcia, nieliczne, cudem ocalałe, zobaczyłem późno. Jako dziecko nie byłem w stanie wyobrazić sobie twarzy tych, którzy zaludniali koszmarny senne moich rodziców, ani nie wiedziałem, jak wyglądały przedmioty używane w świecie, co przestał istnieć<sup>6</sup>.

Powyższy cytat świadczy o tym, że polski Żyd zrozumiał, iż jest ostatnią osobą, która może ocalić pamięć o własnej rodzinie. Stał się więc swego rodzaju łącznikiem pomiędzy nimi (dziadkami, ciotkami, rodzicami) a sobą i oczywiście odbiorcą (synem, czytelnikiem). Poniekąd zmusił on do zachowania ciągłości, czyli do ponownego przekazywania historii. Z tego powodu – myślę – autor zadedykował swoją książkę właśnie swojemu synowi Giacomo. Co więcej, Goldkorn zwrócił szczególną uwagę na włoskojęzycznych czytelników. Po pierwsze, napisał książkę po włosku, a nie po polsku (wydanie polskie 2018 rok), po drugie Goldkorn wiele rzeczy wyjaśnia odbiorcy, n. p. przybliży filmy znane

<sup>3</sup> M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Scholar, Warszawa 2009, s. 25–26.

<sup>4</sup> A. Kuchta, *Pamięć Zagłady, zagłada pamięci. Prawda i jej poszukiwanie w esejach Martina Pollacka*, „Maska” nr. 35, Kraków 2017, s. 95.

<sup>5</sup> M. Dęboróg-Bylczyński, *Pamięć – istotą zakorzenienia*, w: Maciej Dęboróg-Bylczyński, *Pamięć, nostalgia, tożsamość. Kulturowe aspekty estetyki pogranicza w twórczości Zbigniewa Żakiewicza*, E-bookowo, Będzin 2009, s. 20.

<sup>6</sup> W. Goldkorn, *Dziecko w śniegu*, przeł. Joanna Malawska, Czarne, Wołowiec 2018, s. 12.

Polakom a Włochom już mniej: *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, czy *Pasażerka* Andrzeja Munka. Pisze on o książkach Tadeusza Borowskiego i Zofii Posmysz. Działania te, jak już wspomniałam, były celowe i przyniosły zamierzony efekt, bowiem włoskojęzyczni odbiorcy docenili starania polskiego pisarza, ponieważ wciąż toczą się debaty i dyskusje na temat tej pozycji książkowej<sup>7</sup>.

Podobnie jak Monika Sznajderman<sup>8</sup>, tak Włodek Goldkorn zgłębiał wiedzę ze zdjęć. Przyglądał się on twarzom – obcym, ale zarazem znajomym. Pokochał osoby uwiecznione na kliszy tak mocno, że nie ruszał się z domu bez ich wizerunku. Dobrym, a nawet najlepszym przykładem tego jest postać babci Włodka. Wnuk tak mocno odczuwał więź z kobietą, że traktował jej fotografię jak talizman. Ale, muszę podkreślić, że autor *Dziecka* nie zawsze uważał zdjęcia jako pozytywne źródło wiedzy, bowiem zastanawiał się, czy na pewno ma prawo do oglądania zatrzymanych fragmentów cudzego życia:

Są to fotografie zrobione przez esesmanów – pisze o zdjęciach wyniesionych z obozu przez Lili Jacob – między majem a czerwcem 1944 roku: dokumentują drogę do komór gazowych. Nienawidzę ich. Ci ludzie, złapani przez obiektyw Niemców, nie prosili, żeby ich fotografowano, z całą pewnością nie dwie godziny przed tym, jak zmienili się w popiół i dym<sup>9</sup>.

Podobne wątpliwości miała Magdalena Kicińska, pracując nad wyjątkowym albumem p.t. *Teraz 43*. Kicińska zastanawiała się, czy czasem nie przekroczyła cienkiej granicy i nie naruszyła godność zmarłych<sup>10</sup>. Ponieważ dzisiaj trudno jest znaleźć właściwą odpowiedź, dlatego sądzę, że należy oddać głos historii, czyli mużulmaninom, gdyż byli oni „jedynymi integralnymi świadkami Auschwitz”<sup>11</sup> i dlatego „odbierają oni nam na zawsze możliwość odróżnienia tego, co ludzkie, od tego, co nieludzkie”<sup>12</sup>. Przywołam więc opinię więźnia obozu Auschwitz, Viktora E. Franklina:

Wiele lat po moim powrocie do normalnego życia (to znaczy wiele lat po wyzwoleniu z obozu) ktoś pokazał mi ilustrowany tygodnik z fotografiami przedstawiającymi słouchonych na pryzkach więźniów, którzy martwym wzrokiem wpatrywali się w obiektyw. – Czyż to nie okropne? – powiedział. – Te przerażające twarze, te puste spojrzenia. – Dlaczego? – zapytałem, autentycznie zaskoczony. Jednocześnie wszystko to raz jeszcze stanęło mi przed oczyma: o piątej rano na zewnątrz wciąż panowały egipskie ciemności. Leżałem na twardej pryczy w baraku, gdzie „zajmowano się” około siedemdziesięcioma

<sup>7</sup> <https://www.lastampa.it/2017/11/26/asti/a-wlodek-goldkorn-il-premio-asti-dappello-riconoscimento-della-giuria-popolare-a-zaccuri-OYOmIehsTriy13iFSmdDJN/pagina.html> (data dostępu 11.09.2018).

<sup>8</sup> Zob. M. Pollack, *Mowa jednak złotem*, w: Monika Sznajderman, *Falszerze piepszu*, Czarne, Wołowiec 2016, s. 10: „Dotyczy to również ludzi, których nigdy nie poznaliśmy, przodków, o których często nie wiemy nic więcej oprócz tego, jak się nazywali. Nie znamy nawet ich twarzy, nie wiemy, czym się zajmowali, kiedy dokładnie żyli. Nie wiemy o nich prawie nic. Dowiedzenie się czegoś więcej wymaga długich badań, których nierzadko kończą się niczym, ponieważ wszystkie ślady dawno już się rozmyły i zatarły. Jednak czasami sprzyja nam szczęście: coś nieoczekiwane się zjawia, znajdują się zdjęcia lub inne dokumenty, i nagle ludzie będący dotąd li tylko pustymi nazwiskami, zyskują twarze i dosłownie przybierają postać.”

<sup>9</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 153.

<sup>10</sup> [www.youtube.com/watch?v=Xv0i-oiVGzE](http://www.youtube.com/watch?v=Xv0i-oiVGzE) (data dostępu 15.11.2018).

<sup>11</sup> K. Kuczyńska-Koschany, „Все поэты жи́ды”. *Antytotallarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 46.

<sup>12</sup> Tamże, s. 46.

z nas. Jako chorzy nie musieliśmy wychodzić do pracy poza obóz; nie musieliśmy też uczestniczyć w apelach. Przez cały dzień leżeliśmy w swoim kącie baraku, drzemiąc i czekając na codzienny przydział chleba (chorzy otrzymywali oczywiście pomniejszoną rację) i codzienną porcję zupy (rozcieńczoną wodą i również w mniejszej ilości). A jednak jacyż byliśmy wtedy szczęśliwi – szczęśliwi pomimo wszystko [...]

Na widok fotografii w tamtym czasopiśmie przypomniałem sobie to wszystko. Pomimo moich tłumaczeń słuchacze nie potrafili pojąć, dlaczego nie uważam tych zdjęć za przerażające; w moim jednak odczuciu przedstawieni na nich więźniowie nie mieli wcale czuć się nieszczęśliwi<sup>13</sup>.

*Dziecko w śniegu* opiera się na trzech, zachodzących na siebie aspektach: podróży, pamięci i tożsamości. Zatrzymam się na chwilę na wątku pierwszym, czyli podróży. Tak naprawdę Goldkorn opisuje podwójną wędrówkę: spieszę tłumaczyć, otóż wyprawa ta dokonuje się dzięki wehikułowi czasu (w tym przypadku samochodu) do przeszłości autora. Włodek pojechał do miasta swojego dzieciństwa. Polski Żyd nie rozpoznał Katowic ani uliczek, ani rynku, pomimo iż, jako młody chłopiec, chodził tymi ścieżkami. Jednak po 50 latach nie był w stanie odczytać topografii miasta, w której błądził: „gubię się w Katowicach”<sup>14</sup> – wyznaje. Goldkorn zachowywał się „prawie” jak turysta („wędrowiec”)<sup>15</sup>, który zwiedza miejsca. Francuski antropolog kultury Marc Augé takie odkrywanie przestrzeni określił mianem „nie-miejsca”<sup>16</sup>, czyli mówiąc najkrócej, myśl ta sprowadza się do tego, że Goldkorn nie mógł (pomimo starań) oswoić się z Katowicami. „*Nie miejsca* – komentuje słowa Augé Maria Delaperrière – to brak udziału, brak rozumienia i sensu”<sup>17</sup>. I dlatego Goldkorn nie odnalazł w mieście tym znanych mu z dzieciństwa miejsc (śladów), na próżno szukał tam n. p. synagogi. Dla niego Katowice zatarły się, zmieniły. Stały się obce, inne do tego stopnia, że nawet zastanawiał się, czy na pewno się tam urodził? Kolejną podróż Włodek odbył w przestrzeń (*spazio*). Pojechał do obozów koncentracyjnych: Auschwitz, Bełżca, Sobiboru i Treblinki (i tu pora na dygresję Goldkorn uważa, że są to miejsca Zagłady, a nie obozy koncentracyjne<sup>18</sup>). Włodek poszedł jeszcze o krok dalej, nie do końca zgadzał się z tym, że stworzono z Auschwitz muzeum. W pewnym miejscu pisze:

Ja nienawidzę Auschwitz, chciałbym, żeby zostało zburzone, zmiecione z powierzchni ziemi, unicestwione, bo jest to miejsce przekłete, miejsce, które nie powinno istnieć ani w przeszłości, ani w teraźniejszości, i którego w żaden sposób nie można zrehabilitować<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> V. E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, przeł. A. Wolnicka, Czarna Owca, Warszawa 2016, s. 66.

<sup>14</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 10.

<sup>15</sup> Tamże, s. 11.

<sup>16</sup> Podaję za M. Delaperrière, *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, w: „Ruch literacki” Z.1, Kraków 2013, s. 54.

<sup>17</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 54.

<sup>18</sup> Podobnie sądził włoski konsul Aldo Coradello, więzień Stutthofu. W swoim zeznaniu pisze: „STUTTHOF, mała wioska z kilkuset mieszkańcami leży w zatoce Bałtyku 33 km na północ.-wschód od Gdańska. Z Gdańskiem połączona jest wąskotorową kolejką, której stacją końcową jest STUTTHOF. Obóz koncentracyjny ma przystanek z mile brzmiącą nazwą *Obóz leśny STUTTHOF*. Już ten napis jest pierwszym świadomym cynicznym fałszem. Przystanek winien nazywać się *Obóz koncentracyjny STUTTHOF* choć gdyby trzymać się prawdy należałoby go nazwać *Obozem wyniszczającym*”. A. Coradello, *Co się działo w Stutthofie*, Wydawnictwo Muzeum Stutthof w Sztutowie, Warszawa 2011, s. 11.

<sup>19</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 145.

Jego zdaniem muzeum nie zmusza do refleksji, czyli nie spełnia swojego zadania. Dlaczego więc tam pojechał? Odpowiedzi udzielił sam: „ponieważ chciałem, w pewnym stopniu, dotknąć śmierci. Pragnąłem zmierzyć się z niewypowiedzianym, z tym, czego nie sposób zrozumieć i spróbować wyobrazić sobie niewyobrażalne”<sup>20</sup>. „Wyobrazić sobie”. Włodek Goldkorn już raz próbował tego dokonać. W książce opisał, jak pojechał do Grand Hotelu w Łodzi, po to, aby po części zrekonstruować życie swojego dziadka Maurycygo, który był zawodowo związany z tym miastem. I mimo to, że wielu jego przyjaciół, m.in. Marek Edelman, odradzali mu to działanie, to jednak autor *Dziecka...* nie uległ. Przytoczę tu większy fragment rozmowy Włodka z Markiem:

Toteż pewnego razu postanowiłem spędzić noc w Grand Hotelu. Powiedziałem o tym Markowi, gdy tylko pojawiłem się u niego późnym przedpołudniem. Spędziliśmy dzień jak zwykle. Rozmawiając zjedliśmy razem obiad. Dla Marka było ważne, żeby jeść obiad „tak jak się należy”: starannie przyrządzone potrawy podane na porcelanowej zastawie. [...]

Wieczorem zjedliśmy kolekcje.

– Marku, będę się zbierał. Idę do Gran Hotelu – powtórzyłem to, co powiedziałem wcześniej.

Edelman, który rzadko okazywał irytację, czyli zawód, zbladł i ze smutkiem w oczach zaczął mnie przekonywać:

– Dlaczego? Obraziłeś się? Powiedziałem coś, co cię zraniło? Jeśli tak, to wiedz, że nie chciałem cię urazić (nasze rozmowy nierzadko były burzliwe, a jego uwagi często bezpardonowe). Zadzwoń.

Odparłem, że od lat marzyłem, żeby przespać się w łóżku, w którym być może spał mój dziadek, dziadek, którego nie poznałem, nawet nie znam jego twarzy. Wiem tylko, że go przypominam. Dodałem, że przecież go uprzedziłem o tym planie. Nie chciał słuchać żadnych argumentów. Nalegał, żebym został, twierdził, że mój pomysł jest szaleństwem i czymś zupełnie irracjonalnym (w jego słowniku była to największa obelga). [...]

Ale mam taką sentymentalną potrzebę, tak, emocjonalną, nielogiczną (Marek gardził słowem „sentymentalny”), chodzi mi o coś większego.

W takiej atmosferze wyszedłem z domu. Marek stał na progu i nie widziałem, czy mnie żegna, czy przeklina. Wyglądał strasznie<sup>21</sup>.

Goldkorn wynajął więc pokój w hotelu i spędził tam bezsenną noc. Nad ranem zrozumiał, że są puste miejsca, których nie można wypełnić. Przekonał się, że pomimo wszelkich starań nie był w stanie powypełnić tego stanu niemocy, uczucia braku. Jeszcze inne wyjaśnienie, takiego zachowania, czyli próba „dotknięcia” przeszłości poprzez jej uporządkowanie, proponuje Marcin Wicha w książce *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*. Wicha opisuje tam wieloletnie starania swojej matki, która z wielką dokładnością uporządkowywała życiorysy krewnych, którzy najprawdopodobniej zginęli w 1944 roku. Polski eseista uważał, że kobieta robiła to, ponieważ pragnęła uciec: „Po co w tym grzebać. Łęki

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XrizcoovkVc> (jeżeli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu).

<sup>21</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 28.

mojej matki nie miały nic wspólnego z bunkrem. Ani z walkami ulicznymi. Dotyczyły gorączkowej ucieczki<sup>22</sup>.

Wątek drugi, podjęty przez autora książki dotyczy pamięci a właściwie doświadczenia jej przejmowania, ale ściśle związanej z obozem w Auschwitz. Miejsce to stało się dla Goldkorna „cmentarzem rodzinnym”:

Auschwitz jest przede wszystkim moim cmentarzem rodzinnym i gdybym był w stanie się modlić i wierzył, że to jest potrzebne, że ma jakąś wartość, mógłbym wymienić, niczym słowa modlitwy, imiona moich bliskich, którzy tu zamienili się w proch i dym: Nachcia, Taube, Rut, Srulik, Jachweta, Różka, Hela, Tola, Berek, Halinka, mały Uszerek pierwszy i drugi, Berek. Mógłbym więc powtarzać te słowa jak mantrę albo słowa modlitwy. Modlitwa? W Auschwitz nie ma nic świętego<sup>23</sup>.

Oczywiście przyrównanie obozu Zagłady z terenem, gdzie grzebani są zmarli lub przechowywane są prochy ich krewnych, nie jest rzeczą nową, określeń tych jest więcej, jednak powołałam się tylko na jeden, ale za to istotny przykład, mam na myśli książkę Ottona Dov Kulki *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*. Ten czeski historyk także pisał o „pejzażu cmentarnym”, „mogile Auschwitz” i jeszcze obóz ten widzi jako „metropolia śmierci”<sup>24</sup>. Oczywiście miejsc takich jest znacznie więcej i Goldkorn je dostrzegł (choć nie od razu), a nawet przebywał w nich. Choćby wtedy, gdy wraz z rodziną przeprowadził się do ciotki do Warszawy, która przecież mieszkała na ruinach getta (i tutaj znowu nie mogę przejść obojętnie przed wyznaniem Olgi Tokarczuk, która wielokrotnie opisywała swoje doświadczenia zdobyte w akademiku zbudowanym właśnie na zgliszczach getta)<sup>25</sup>, czy wówczas, gdy mały Włodek wysyłany został przez rodziców na kolonie do Śródborowa, gdzie odpoczywał w ośrodku zbudowanym w miejscu byłego getta. Nie sposób więc nie zastanowić się nad kilkoma kwestiami: czy nie przeszkadzało im jeść na przykład z porcelany z wybitą swastyką i, czy ludzie, który w pewien sposób doświadczyli Zagłady, bo stracili bliskich w komorach gazowych, nie zdawali sobie sprawy z tego, że stąpają po miejscach, gdzie mordowano ich matki i ojców? Aby lepiej zrozumieć istotę problemu i odpowiedzieć na powyższe pytania, należy w pierwszej kolejności, zdefiniować pojęcie symboliki rzeczy. Michał Głowiński pisał o znaczeniu przedmiotów następująco:

<sup>22</sup> M. Wicha, *Rzecz, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków 2016, s. 152.

<sup>23</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 145.

<sup>24</sup> O. D. Kulka, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, tłum. Michał Szczubiałka, Czarne, Wołowiec 2014, s. 25.

<sup>25</sup> Myślę tu chociażby o książce *Bieguni*, s. 19: „Tę część miasta zbudowano na ruinach getta, łatwo można było dostrzec, gdy się patrzyło uważnie – cała dzielnica stała jakiś metr wyżej niż reszta miasta. Metr gruzów. Nigdy nie czułam się tam dobrze; między nowymi blokami i mizernymi skwerami zawsze wiał wiatr, a mroźne powietrze wydawało się szczególnie dotkliwe, szczypało w twarz. W gruncie rzeczy nadal, mimo zabudowy, było to miejsce należące do umarłych. Budynek instytutu śni mi się do dziś – jego szerokie, jakby wykute w kamieniu korytarze, wyszlizgane czymiś stopami, wytarte krawędzie schodów, wypolerowane dłońmi poręcze, ślady odcisnięte w przestrzeni. Może dlatego nawiedzały nas duchy” oraz w opowiadaniu *Che Guevana* z tomu *Gra na wielu bębenkach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 163–164: „Kazała mi uważnie patrzeć. Widziałam miasto, zawsze szare, w różnych odcieniach szarości, miasto nieprzyjęte w dotyku, chłodne, spierzchnięte, rozpękle na pół, z raną rzeki pośrodku. [...] Ludzie podwójnieli, odbijając się w wielkich, pociemniałych szybach wystawowych. Z ich ust, jak niezdecydowane dusze, ulatywały białe oddechy. [...] – Nie powinni byli budować domów na cmentarzu. Powinni byli odgrodzić ruiny getta od reszty kraju i zrobić prawdziwy cmentarz, muzeum. Zresztą tak trzeba było zrobić z całym miastem”.



fliżanka interesuje mnie jako ślad przeszłości, jako swego rodzaju świadectwo, a przede wszystkim – paradoksalnie – to, że w istocie nie wiadomo, o czym [...] miałyby świadczyć. Wydobywane z zakamarków na strychu przedmioty najpierw są, a dopiero potem znaczą. Na pytanie „Co znaczą”, nie zawsze można odpowiedzieć, bo nie jest jasne, co mówią, jakim przekazem są ich dzieje”<sup>26</sup>.

Dla Włodka poniemieckie meble i zastawa stołowa nie znaczą absolutnie nic, były po prostu „codziennością, oswojoną częścią mojego [jego dop. A. Sz. Z.] dzieciennego imaginarium i moich [jego dop. A. Sz. Z.] fantazji”<sup>27</sup>. Widocznie rodzina Goldkorn nie przywiązywała wielkiej wagi do symboli. Żyli – i tylko to się liczyło. To przecież jedna strona recepcji istnieje bowiem jeszcze drugie spojrzenie na ten problem. Gromadzenie przedmiotów może służyć także jako „próba ratowania resztek”, jak pięknie ujął to w liście do matki porucznik Alfred Kiekeritz, główny bohater filmu *Lekcja martwego języka*.

Ostatni, trzeci aspekt dotyczy tożsamości, którą uświadomił sobie wiele lat później, gdy spotkał się z koleżanką ze szkolnej ławki. Kobieta po latach odkryła, że jest Żydówką<sup>28</sup>, wówczas autor *Dziecka* zrozumiał, dlaczego Żydzi nie chcieli wyjeżdżać z Polski. Po prostu ci, którzy ocaleli, nie wyobrażali sobie, że mogą porzucić miejsca pochówku swoich bliskich. W filmie „Labirynt kłmstw” w reżyserii Giulio Ricciarelliego główny bohater Szymon Kirszen, po wojnie nie chciał wyjechać z Niemiec, pomimo iż w kraju tym doświadczył najwięcej zła, gdyż z rąk nazistów zginęła cała jego rodzina. Kirszen po prostu nie umiał zostawić swoich zmarłych, wszakże uważał, że nie porzuca się grobów. Trzeba przecież być wiernym swoim duchom. Podobnie uważała rodzina pisarza, dlatego w dzień „przyswajali” rzeczywistość, jedząc polskie dania z nazistowskiej zastawy, a w nocy – jak robiła to ciocia Chaia – krzyczeli i płakali za maluchem pozostawionym w śniegu. Chaia jadła, by zapomnieć o głodzie, a upajała się alkoholem z rozpaczony za zmarłym dzieckiem. Należy podkreślić, że ciocia nigdy nie uznała swojej przeszłości za niebyłą, ona tylko nie mogła (lub nie umiała) o niej opowiadać.

Z kolei inna ciocia, siostra mamy – Itka – bardzo chętnie wspominała swoje wojenne doświadczenia. Bez żadnych oporów opowiadała o pobycie w obozie Gross-Rosen, który przeżyła dzięki esesmankom, gdyż te wysyłały ją do lżejszej pracy. Itka wyraziła nawet współczucie wobec nazisty (Kocha), nie miała żalu, nie odczuwała złości. Matka Włodka ona także nie pragnęła zemsty, tylko czuła się niepewnie. Gdy po wojnie pojechała wraz z mężem na wycieczkę do Niemiec, od razu po przekroczeniu granicy zawróciła. Czy wybaczyła? Milczała.

Goldkorn również nie odezwał się słowem, gdy dostrzegł na półce zdjęcie ojca-nazisty jego niemieckiej dziewczyny. Wyszedł z mieszkania. Dosłownie zamknął za sobą drzwi

<sup>26</sup> M. Głowiński, *Carska fliżanka*, Wielka Litera, Warszawa 2016, s. 48.

<sup>27</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s.15.

<sup>28</sup> Zob. A. Bikont, *My z Jedwabnego*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 20–21: „Mama miała całkiem porządne nazwisko panińskie i imię też jak trzeba. Przynajmniej do momentu, kiedy zakochany w niej Polak wyrobił jej aryjskie papiery, łącznie z świadectwem chrztu, i ożenił się z nią. W ten sposób w 1942 roku we lwowie zniknęła lea Horowicz. Zniknęła tak bardzo, że o swoim pochodzeniu dowiedziałam się jako całkiem dorosła osoba. Przypadkiem, na ulicy. [...] Obdzwoiłam przyjaciół i znajomych z mojego telefonicznego notesu, systematycznie os A do Z. „Jestem Żydówką” – obwieszczałam.”

(uczynił podobnie wówczas, gdy żegnał się ze swoimi znajomymi na dworcu w marcu 1968 roku<sup>29</sup>). Niemniej jednak nie przekreślił klucza w zamku. Nie powiedział, że nienawidzi. Polskę kocha: na pytanie, skąd pochodzi, odpowiada, że „urodził się w Katowicach, ale pochodzi z Warszawy”<sup>30</sup>.

Włodek Goldkorn odsyła odbiorcę do bardzo poważnego problemu, jakim jest oskarżenie Żydów, iż ci „szli na śmierć, jak barany na rzeź”. Tak jak Goldkorn, tak i ja nie mogę zgodzić się z tym osadem. Użycie tego określenia nie tylko jest błędne i krzywdzące, ale nietaktowne i niehumanitarne. Trafnie zatem – w tym punkcie – diagnozuje Henryk Grynberg w książce *Monolog polsko-żydowski*, pisze on tam tak: „poszli jak barany na rzeź. Ich śmierć była rzeczywiście niehumanitarna i zadawali ją osobnicy wyzbyci ludzkich odruchów, ale umierali ludzie, a nie barany, i hańba nie na nich spada, lecz na zbrodniarzy”<sup>31</sup>. Włodek podkreśla za Markiem Edelmanem, że nie ma różnicy pomiędzy śmiercią bojownika walczącego z bronią w rękę a śmiercią osoby zagazowanej cyklonem B i spalonej w krematorium. Chyba nawet trudniej umiera się w komorze gazowej. Trzeba pamiętać, że osoby te traciły życie, gdyż nie odpowiadała nazistom ich tożsamość (wygląd, religia, kultura i język). Dlatego nie bez znaczenia jest także to, że słowa dla Żydów są ważniejsze od myśli<sup>32</sup>. Język dla Goldkorna to znak jego tożsamości:

Od poetów w Śródborowie (to byli poeci jidysz, nie pamiętam wszystkich nazwisk, ale twarze i rozmowy tak) nauczyłem się wrażliwości na słowa. Od nich wiem, że słowa są ważniejsze niż idee. I że po tym, w jaki sposób używa się słów, można poznać, kim jest mówiący. Dzięki rozmowom z poetami wiem, jak bardzo prawdziwa tożsamość (jesli taka w ogóle istnieje) i szczerść zakorzenione są w gramatyce. Język jest materią etyczną<sup>33</sup>.

Dzięki słowom jidysz wiedział, kim jest. Nie powinna więc dziwić jego opinia na temat ostrzeżenia „nigdy więcej”, które straciło na znaczeniu. Dla Goldkorna świat niczego nie wyniósł z wojennej lekcji, w pewnym momencie zanotował: „Jest piękne hebrajskie słowo *tikkun*, które znaczy „naprawianie świata”. Otóż myślę, że po Szoa *tikkun* nie jest możliwe: świat jest nie do naprawienia i pozostanie bez możliwości naprawy”<sup>34</sup>.

Zanim przejdę do wniosków zamykających artykuł, chciałabym jeszcze dopowiedzieć kilka uwag na temat cytatów, które autor użył jako motta. Słowa Osipa Mandelsztama „książki tylko dziecinne czytywać”, to z pewnością wskazówka, do kogo adresowany jest tekst, drugie słowa Paula Celana „wsluchaj się, wpatrz się, wypowiedz”, to rada, którą zapewne udzielił sobie sam Goldkorn przy tworzeniu tego dzieła, z kolei cytat ostatni należący do bośniackiego poety i scenarzysty Abdula Sidrana „cisza i pustka wokoło” jest przecież streszczeniem *Dziecka w śniegu*.

Czy Włodek Goldkorn zdołał ocalić pamięć przed zapomnieniem? Myślę, że tak, przecież nie sposób przeczytać dzieła polskiego Żyda i nie pamiętać o dziecku, które zamarzyło

<sup>29</sup> Zob. K. Naszewski, *Ani tu, ani tam. Marzec '68 – powroty*, Wielka Litera, Warszawa 2018 oraz M. Grynberg, *Księgi wyjścia*, Czarne, Wołowiec 2018.

<sup>30</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 74.

<sup>31</sup> H. Grynberg, *Monolog polsko-żydowski*, Czarne, Wołowiec 2012, s. 40.

<sup>32</sup> Por. A. Oz, F. Oz-Salzberger, *Słowa i Żydzi*, przeł. Piotr Paziński, Czytelnik, Warszawa 2014.

<sup>33</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 81.

<sup>34</sup> W. Goldkorn, *Dziecko*, dz. cyt., s. 14.

w śniegu. To dzięki skrawkom pamięci, pieczołowicie zebranych i zszytym grubą nicią liter w kształt książki, bezimienne dziecko stało się konkretną postacią, a nie, kolejnym numerem na liście ofiar Zagłady.

## Streszczenie

Tekst ten próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, jak uchronić pamięć przed zapomnieniem. Autorka artykułu analizuje, na przykładzie książki Władka Goldkorna *Dziecko w śniegu*, taką próbę. Autorka opisuje starania Goldkorna o odtworzenie własnych dziejów (za pomocą fotografii, rozmowy, wędrówek w miejsca znane i nieznanne). Celem artykułu jest także zwrócenie uwagi na Zagładę, a właściwie na śmierć poniesioną w wyniku tego okrutnego działania.

**Słowa kluczowe:** Włodek Goldkorn, Marek Edelman, Zagłada Żydów, pamięć, fotografie, Auschwitz, tożsamość

## Summary

Saving memory from oblivion by the example of Włodek Goldkorn's book *Dziecko w śniegu*

This text tries to find the answer to the question of how to save memory from oblivion. The author of the article analyzes, on the example of Włodek Goldkorn's book *Dziecko w śniegu*, such an attempt. The article describes Goldkorn's efforts to reconstruct his own history (using photographs, conversation, travels to known and unknown places). The study also aims to draw attention to the Holocaust, or rather to death as a result of this cruel act.

**Keywords:** Włodek Goldkorn, Marek Edelman, Extermination of Jews, memory, photographs, Auschwitz, identity

Karolina Król  <https://orcid.org/0000-0003-4082-2183>  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Juliusz Słowacki nie żyje, ale rozmowa z nim wcale nie musi dobiec kresu<sup>1</sup>

## **KRONIKA MIASTA PORNIC CZESŁAWA MIŁOSZA. POLEMIKA ZE ŚWIATOPOGLĄDEM I HISTORIOZOFIĄ JULIUSZA SŁOWACKIEGO**

Czesław Miłosz kilkakrotnie wspominał o wpływie dzieciństwa i lat młodzieńczych na życie artysty<sup>2</sup>. Lektury wówczas czytane okazywały się w przyszłości punktem odniesienia w twórczości już dojrzałej.

Zrekonstruowaniu atmosfery lat, w których Noblista wkraczał w dorosłość, wiele miejsca poświęca w swojej książce Elżbieta Kiślak<sup>3</sup>. Badaczka zwraca uwagę na wpływ takich nauczycieli jak Stanisław Cywiński, którzy próbowali wpoić młodym umysłom przekonanie o ważności i aktualności koncepcji mesjanistycznych<sup>4</sup>. Pokolenie Miłosza silnie odczuwało nieprzystawalność szkolnego ujęcia historii do rzeczywistych wydarzeń mających miejsce na początku stulecia.

---

<sup>1</sup> Jest to parafraza cytatu z książki Łukasza Tischnera: „Czesław Miłosz nie żyje. ale rozmowa z nim wcale nie musi dobiec kresu”. Zob. Ł. Tischner, *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011, s. 57.

<sup>2</sup> „Nie będzie wiele przesady, jeśli powiemy, że poezja u większości poetów jest dalszym ciągiem zeszytów szkolnych, czy też jest pisana na ich marginesie”. Zob. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 43.; „Buntowałem się nieraz przeciwko romantyzmowi, ale na Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, czytanych w bardzo młodym wieku, nie ma żadnego antidotum, to zostaje. Stąd ograniczona możliwość wyboru, sprowadzająca się do mniej albo bardziej inteligentnych odmian romantycznego, w gruncie rzeczy, poglądu na poezję.” Zob. Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 107; Por. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 23–36.

<sup>3</sup> E. Kiślak, dz. cyt., s. 23–36.

<sup>4</sup> E. Kiślak, dz. cyt., s. 30.

Ta generacja była jedyną w XX wieku<sup>5</sup>, która w szkole dokładnie poznawała mistycznego Słowackiego i mogła skonfrontować jego koncepcje z opiniami nauczycieli. Twórczość romantycznego poety była wówczas, podobnie jak w okresie Młodej Polski<sup>6</sup>, oceniana bardzo pozytywnie. W latach dwudziestych i trzydziestych poszanowanie dla Słowackiego, jak pisze Kiślak, „otrzymało niemal sankcję państwową i przybierało monumentalne formy”<sup>7</sup>, osiągając apogeum w ceremonii pochowania prochów poety uwiecznionej przemową Piłsudskiego<sup>8</sup>.

Miłosz poznawał dzieła Słowackiego na początku XX wieku. Stopniowo, obserwując aktualne wydarzenia historyczne, przekonywał się, że filozofia genezyjska romantycznego poety zawierała wiele treści z którymi autor *Ziemi Ulro* się nie zgadzał.

Poznawszy grozę XX wieku, Miłosz dysponował większą wiedzą niż Słowacki i nie mógł zaakceptować jego filozofii genezyjskiej. Dobrze wiedział, że okropieństwa pierwszej i drugiej wojny światowej wynikały z idei sformułowanych przez myślicieli wcześniejszych epok. W świadomości poety wiek XIX silnie przyczynił się do powstania antynomii pomiędzy nauką i światem, polegającej na niedającej się pogodzić sprzeczności między wiarą a rozumem<sup>9</sup>. Triumfowała racjonalność, stanowiąca podstawę nowoczesnego świata. Takie rozpoznanie boleśnie współgra z przemyśleniami Zygmunta Baumana, wedle których Zagłada była możliwa jedynie w epoce nowoczesności:

[...] Zagłada nie jest jedynie problemem Żydów i nie należy wyłącznie do historii narodu żydowskiego. Zagładę obmyślono i przeprowadzono w naszym nowoczesnym racjonalnym społeczeństwie, w zaawansowanym stadium jego cywilizacyjnego rozwoju, w szczytowej fazie rozkwitu naszej kultury i dlatego Zagłada jest problemem tego społeczeństwa, tej cywilizacji kultury<sup>10</sup>.

Doświadczenia wojenne, a także przyglądanie się Polsce lat komunistycznych, ukształtowały poglądy Miłosza na kwestie historii. Uważam, że właśnie to zagadnienie jest kluczowym elementem odczytania polemiki ze Słowackim, wyrażonej w *Kronice miasta Pornic*<sup>11</sup> z tomu *Król popiel i inne wiersze*. Dotychczasowe interpretacje tego cyklu<sup>12</sup> niewiele miejsca poświęcały porównaniu różnic w rozumieniu historyczności przez obu poetów.

Podczas gdy Słowacki skupia się na ujęciu historii w perspektywie globalnej, przemyslenia Miłosza zdają się współgrać z refleksją Paula Ricoeura<sup>13</sup>, podkreślającej konieczność

<sup>5</sup> M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 233.

<sup>6</sup> *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposiumu Warszawa 10–11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981, s. 26.

<sup>7</sup> E. Kiślak, dz. cyt., s. 365.

<sup>8</sup> Zob. K. Obremski, *Mowa jako proza poetycka. Król Duch, Józef Piłsudski i prochy Juliusza Słowackiego (Wawel 28 czerwca 1927 roku)*, „Teksty Drugie” 3/2014, s. 13–28.

<sup>9</sup> Por. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 72.

<sup>10</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2009, s. 15.

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Kronika miasta Pornic* [w:] tenże, *Król popiel i inne wiersze*, Paryż 1962, s. 35–42.

<sup>12</sup> Zob. E. Kiślak, dz. cyt., s. 402–405.; B. Kryda, *Słowacki i Miłosz na skałach w Pornic*, [w:] *Studia i szkice o twórczości Czesława Miłosza*, pod red. A. Staniszewskiego, Olsztyn 1995, s. 107–126; B. Żynis, *Miłosz czyta Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki – wyobrażenia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002, s. 327–339.

<sup>13</sup> Zob. P. Ricoeur, *Historyczność a historia filozofii*, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wyd. M. J. Siemek, Warszawa 1978, s. 243–263.

znalezienia trzeciej drogi w badaniu historyczności, umiejscowionej pośrodku dwóch biegunów – ujęcia systemowego oraz perspektywy indywidualnej, skupionej na poszczególnych, konkretnych wydarzeniach i biorących w niej udział jednostkach<sup>14</sup>.

Pisarz nie zgadzał się z poglądami Słowackiego, który sądził, że postęp powstaje w wyniku męki ducha przeobrażającego się wciąż w nowe formy. Autor *Genezis z Ducha* nie przywiązywał wagi do cielesnego wymiaru bytów, ponieważ wierzył w wędrówkę dusz. Pojedyncze istnienie w takim rozumieniu okazywało się nieważne – najistotniejsza była praca ducha i jego dążenie do postępu.

Istotną częścią mojego wywodu jest także refleksja nad wyborem *Genezis z Ducha* jako odniesienia intertekstualnego<sup>15</sup>. Dzieło Słowackiego pojawia się w *Kronice miasta Pornic* jako tekst omawiany w szkole jednego z bohaterów. Młody Makowski nie uważa na zajęciach poświęconych analizie utworu. Niechęć ucznia do poematu może, w szerszej perspektywie, wynikać z jego niezgody na mistyczną koncepcję polskiego wieszcza. Trzydzieści lat później Makowski umiera podczas wojny. Miłosz w postaci młodego kapitana pokazał dramat jednostek skazanych na zapomnienie w tej wizji historii, jaka jest elementem genezyjskiej nauki.

## „[...] A KREMATORIA NIBY BIAŁE SKAŁY”<sup>16</sup>

Sedno różnicy między poglądami Słowackiego a Miłosza wyraził, moim zdaniem, drugi z wymienionych poetów, w jednym z tekstów składających się na książkę *Świadectwo poezji*:

Cały Wiek Uniesień był pełen mesjanistycznych marzeń o szczególnym powołaniu tego czy innego narodu albo tych czy innych narodów, o powołaniu, wpisanym zawczasu w Księgi Boga. Ale i później, w trzeźwej erze pary i elektryczności, pojęcie Postępu nosiło wszelkie cechy Opatrznościowego urzędzenia, przygotowującego drogi, którymi będzie kroczyć ludzkość. Istotna różnica pomiędzy wiekiem XIX i XX polega chyba na tym, że pewne rzeczy zbyt straszne, żeby o nich myśleć, nie wydawały się wtedy możliwe [podkreślenie moje – K.K.]<sup>17</sup>.

Miłosz, jako świadek totalitaryzmów XX wieku, sprzeciwia się wszelkim działaniom gloryfikującym jeden naród i dającym przyzwolenie na przemoc. Nie może zatem zaak-

<sup>14</sup> Do podobnej refleksji, choć nie odwołując się bezpośrednio do Ricoeura, dochodzi Jens Herlth. Zob. J. Herlth, *Czesław Miłosz w poszukiwaniu innej historyczności*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 20(40), s. 13–32.

<sup>15</sup> W przypadku cyklu Miłosza najtrafniej będzie odnosić się do intertekstualności w rozumieniu Ryszarda Nycz. Odniesienia do *Genezis z Ducha* i do wiersza *Do pastereczki, siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem* (ten drugi tekst pomijam ze względu na objętość niniejszego szkicu) są, moim zdaniem, przykładami intertekstualności właściwej, której rozpoznanie jest konieczne dla dostrzeżenia istotnych wątków utworu. Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 64.

<sup>16</sup> Cz. Miłosz, *Powolna rzeka*, [w:] tenże, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 89.; Warto dodać, że w rozmowie z Renatą Gorczyńską Miłosz podkreśla, że krematoria nie są odniesieniem tylko i wyłącznie do Zagłady, ale do całego wieku przesiąkniętego obsesją higienicznego życia. Por. R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1992, s. 33.

<sup>17</sup> Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji...*, s. 53.



ceptować wymowy *Króla-Ducha*, w którym znajdują się „zapewnienia budzące grozę”<sup>18</sup>. Szczególną dezaprobatę musi budzić postępowanie Popiela, próbującego poprzez popełnianie kolejnych straszliwych zbrodni zmusić Boga do interwencji.

Sam pomysł „wypробowania” Boga nie budziłby w Miłoszu negatywnej reakcji, wszak podobne działania<sup>19</sup> podejmuje jeden z bohaterów *Doliny Issy*, Domcio, profanując hostię i licząc na sprzeciw Stwórcy:

Cała rzecz to wynaleźć coś tak obrażającego Boga, żeby musiał użyć swoich piorunów. Jeżeli wtedy nic się nie stanie, dowód zostanie przeprowadzony, że o Niego dbać nie warto. [...] Przystąpiwszy do komunii św. i stąpając ze skrzyżowanymi na piersiach rękami, niósł go [opłatek – K.K.] na języku i zaraz wypłuł z ręczniczką. Teraz się przekona. Ujął sztydło i obrócił w dół, ku Bogu. Opuszczał powoli, znów podnosił. Uderzył<sup>20</sup>.

Tym, co budzi sprzeciw poety, nie są próby zmuszenia Boga do reakcji, lecz okrucieństwa<sup>21</sup> popełniane przez Popiela<sup>22</sup>. Problem zła i kwestia teodycei okazują się jedną z głównych osi konfliktu. Miłosz nie zgadza się ze stwierdzeniem, że istota cierpiąca sama jest winna swoim udrękom<sup>23</sup> – XX wiek dostarczył aż nadto dowodów na istnienie cierpienia niezawinionego. Odpowiedzialnym za zło może być, co najwyżej, jego sprawca lub Bóg, który nie uchronił nas od mąk.

Zło zadawane przez bohaterów mistycznej twórczości Słowackiego nie jest natomiast grzechem samym w sobie. Jedynym postępowaniem nacechowanym negatywnie okazuje się „zleniwienie” ducha, opóźniające postęp<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> M. Piwińska, dz. cyt., s. 99.

<sup>19</sup> Zob. E. Kiślak, dz. cyt., s. 389.

<sup>20</sup> Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1989, s. 84–86.

<sup>21</sup> Kleiner następująco „streszcza” pojawiające się w poemacie zbrodnie: „Pomysł zapasów z Bogiem na zbrodnie pociąga Popiela swą fantastyką – a im bardziej mnożyć się będą zbrodnie pomysłowe, tym bardziej popychać go będzie ku nim wyobraźnia chora. Więc najpierw ścinanie głów – potem bardziej pomysłowe palenie ludzi żywcem w kurhanach skrławionych – potem jeszcze fantastyczniejsze «spekane na Wiśle okręty, Kołowrót, który ciał długość przedłużył» – potem jeszcze bardziej niesamowita żywa świeca smolna, biegnąca z włosom zapalonym... Pomysłowość w doborze mąk nie wystarcza – trzeba pomysłowości w doborze osób katowanych. Owa żywa świeca to matka; ofiarą następną będzie najwierniejszy wódz, podpora państwa, człowiek najbliższy sercu i najbardziej czczony przez samego władcę okrutnika – Swityn”. Zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 535.

<sup>22</sup> Z uwagi na to, że *Król-Duch* należy do utworów powstałych po wizji ogniowej w Pornic, traktuję to dzieło jako część całej twórczości mistycznej – badacze przyznają, że w tym okresie Słowacki tworzył w rzeczywistości jedno, spójne dzieło, próbując przekazać wykładnię swojej nauki genezyjskiej. Warto w tym miejscu przytoczyć wypowiedź Mariana Bizana: „Lektura późnej twórczości Słowackiego utwierdza mnie w przekonaniu, że od pewnego czasu poeta zaczął pisać jedno wielkie dzieło rozprysnięte na wiele utworów.” Zob. *Słowacki mistyczny...*, s. 120; M. Piwińska, dz. cyt., s. 260.

<sup>23</sup> Kleiner, streszczając tę myśl Słowackiego, pisze: „Druga, dopełniająca [teza – K.K.], stwierdzała: że Bóg jest względem wszelkiego stworzenia sprawiedliwy, a duchy same winne są wszelkiej nędzy doczesnej.” Por. Kleiner, dz. cyt., s. 423.

<sup>24</sup> „Oto znowu powtórzony, o! Boże mój, upadek Ducha. Albowiem zleniwienie się jego w drodze postępu, chęć pobytowania dłuższego w materii, dbanie o trwałość i o formy wygodę, były i są dotąd jedynym grzechem braci moich i duchów synów Twoich.” Zob. J. Słowacki, *Genezis z Ducha* [w:] tenże, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1982, s. 23.; por. J. Kleiner, dz. cyt., s. 279; Żynis, interpretując cykl Miłosza, zwraca uwagę na odnośnienie się poety nie tylko do *Genezis z Ducha*, przywołanego w tekście wprost, ale do światopoglądu Słowackiego, wyrażonego w jego późnych dziełach. Por. B. Żynis, dz. cyt., s. 329.

Takie myślenie Miłoszowi zbyt mocno przypomina grozę totalitaryzmów dwudziestowiecznych, więc poeta nie może wobec niego przejść obojętnie. Polemikę ze światopoglądem Słowackiego podjął autor *Króla Popiela* w poezji, ponieważ była ona dla niego najważniejszą częścią twórczości literackiej: „Nie, prawdy o naszej epoce nie przekaże żadna epopeja, żadna *Wojna i pokój*, żadna dogłębna socjologiczna analiza. Błyski, urywane słowa, krótkie sentencje – to najwyżej”<sup>25</sup>.

Polemika ta dotyczy zarówno kwestii cierpienia, jak i sposobu ujęcia historii – te aspekty są w cyklu Miłosza nierozzerwalnie ze sobą związane. Poeta próbuje szukać trzeciej, „innej historyczności”<sup>26</sup>, która nie wpadałaby ani w pułapkę zbyt zrelatywizowanego, jednostkowego spojrzenia, ani w pokusę zbyt uogólnienia i zuniwersalizowania.

Dlatego też Pornic Miłosza jest pełne ludzi<sup>27</sup> dawniej je zamieszkujących lub przebywających w nim, jak Słowacki, tymczasowo. Miasteczko to zdecydowanie różni się od obrazu Pornic w *Genezis z Ducha*, w którym główną rolę odgrywa natura przechodząca przez kolejne stadia rozwoju. Słusznie stwierdza Grzegorz Marzec:

Miasteczko pozostaje ukryte, a Słowacki nie widzi nawet zamku, który jako pierwszy przykuwa uwagę turystów. Jest tylko morze, a z nim skały i gwiazdy, wszystkie wszak symbolicznie przemienione<sup>28</sup>.

Sądzę, że widzenie świata przez romantycznego poetę jest zdeterminowane przez jego sposób postrzegania historii. Zatrzymywanie się na poszczególnych istnieniach nie miałyby większego sensu, jeśli w koncepcji Słowackiego jednostkowe życie znaczy niewiele, będąc jedynie ogniwem w procesie przemian ducha. Śmierć danej osoby nie wydaje się zatem istotna, ponieważ dzięki metempsychozie duch odrodzi się w innym ciele, tracąc pamięć poprzedniego żywota.

Miłosz nie zgadza się na taką koncepcję, więc zwraca się do Słowackiego, czyniąc go adresatem jednego z wierszy cyklu:

O smętny, o kochany  
Srodze ty oszukany<sup>29</sup>.

Badacze wszechstronnie interpretowali ten fragment, jednak nie zwracając zbyt wiele uwagi na to, jak bardzo ironiczny gest wykonuje Miłosz: poeta w swoim wierszu zwraca się do innego poety jego słowami<sup>30</sup>, pokazując, w jakim stopniu Słowacki się mylił. Zacytowane przez poetę słowa pochodzą z *Samuela Zborowskiego*. Wypowiada je Chór Duchów, zwracając się do Eoliona. Zatem w utworze Słowackiego to Eolion się mylił, wierząc w metempsychozę i w to, że da się przeniknąć swoje poprzednie żywoty, natomiast w wierszu Miłosza osobą mylącą się jest Słowacki.

Poeta nie zgadza się z traktowaniem zła jedynie jako elementu dążenia ducha do przemiany w nowszą formę, ponieważ pamięta, że cierpienia są odczuwane przez konkretne

<sup>25</sup> Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki...*, s. 83.

<sup>26</sup> J. Herlth, dz. cyt., s. 28.

<sup>27</sup> To spostrzeżenie Barbary Krydy. Zob. B. Kryda, dz. cyt., s. 109.

<sup>28</sup> G. Marzec, *Pornic*, „Teksty Drugie” 4/2008, s. 181.

<sup>29</sup> Cz. Miłosz, *Słowacki*, [w:] tenże, *Król popiel...*, s. 39.

<sup>30</sup> Zob. J. Słowacki, *Samuel Zborowski...*, s. 129–130.

jednostki. Zapomnienie o tym fakcie prowadzi do absolutyzacji historii, co spotyka się ze zdecydowanym sprzeciwem ze strony poszukującego „innej historyczności” Miłosza.

Cokolwiek pisał Lamarck na próżno łańcuch żywotów  
Splatać w girlandę żurawi aby mękę ciał  
Demokratycznie przybrać w dążenie i cel.  
Samotni. Samotni z naszymi dębowymi skrzyniami,  
Luidorem, i wstążką i farbą do ust  
I echem dzwonów Świętego Andrzeja<sup>31</sup>.

Ewolucyjne poglądy Lamarcka zostają w wierszu skonfrontowane z jednostkową perspektywą. W obliczu śmierci każdy jest sam. Próżno dopatrywać się postępu w konieczności zmierzenia się z kosztą.

Najsilniej o tym zderzeniu mówi wiersz *British War Cemetery*, w którym podmiot liryczny wspomina o swoim spotkaniu ze śmiercią:

Pamiętam ten dzień w Wilnie, na Placu Katedralnym.  
Wtedy „Lancastria” wiozła z Francji cztery tysiące żołnierzy  
I bomba niemiecka wpadła w komin i statek pękł  
Rozlewając oleistą masę w której nikt nie mógł pływać  
Uratowało się stu czterdziestu dziewięciu. Tropy innych  
Powoli wędrowały niesione prądami<sup>32</sup>.

Zabici mają swoje imiona. Muriel Tamara Byck leży „pod kamieniem z izraelską gwiazdą”<sup>33</sup>. Uważam, że jest to sygnał znaczący. W wierszu pojawia się nie tylko wspomnienie drugiej wojny światowej, ale także, poprzez uruchomienie skojarzenia z narodowością kobiety, wzmianka o Zagładzie.

Druga z wymienionych z nazwiska postaci to kapitan S. Makowski, pochowany na *British War Cemetery*. W kolejnej strofie, mówiącej o tym mężczyźnie, przywołana zostaje scena, która mogła mieć miejsce w jego dzieciństwie. Nauczyciel języka polskiego beszta wychowanka z powodu nieuważania na lekcji, podczas której uczniowie poznawali *Genezis* z *Ducha Słowackiego*.

Warto zwrócić uwagę na to, że Makowski należy do tego samego pokolenia, co Czesław Miłosz. O nim oraz o Muriel Tamarze Byck opiekun cmentarza spotkany przez podmiot liryczny mówi: „Zginęli w ostatnim roku wojny”. W chwili śmierci Makowski miał trzydzieści lat, zatem z prostego obliczenia wynika, że urodził się w 1915 roku.

Między bohaterem wiersza a realną postacią poety byłyby zatem cztery lata różnicy – to na tyle niewiele, że możemy przyjąć, iż obaj mężczyźni przeszli przez podobny proces edukacji. Na początku szkicu wspomniałam, że to pokolenie było jedynym w XX wieku, które poznawało w szkole mistyczną twórczość Słowackiego. O problemach z komunikacją między tym pokoleniem a generacją poprzednią pisała Kiślak:

Dla tych gimnazjalistów, których dzieciństwo wczesne czy późne, jak Gombrowicza czy Miłosza, przypadło na epokę pierwszej wojny, a edukacja szkolna na pierwsze euforycz-

<sup>31</sup> Cz. Miłosz, *Słowacki...*, s. 39.

<sup>32</sup> Tenże, *British War Cemetery*, [w:] *Król Popiel...*, s. 40–41.

<sup>33</sup> Tamże, s. 41.

ne dziesięciolecie niepodległości, patriotyczna mitologia ery zaborów, powstań i przesładowań należała do zamkniętej przeszłości, do nieistniejącego świata<sup>34</sup>.

## „JEDNO WIĘC OFIAROWANIE SIĘ DUCHA NA ŚMIERĆ [...] WYDAŁO PÓTOMSTWO NIEZLICZONE KSZTAŁTÓW”<sup>35</sup>

Zastanawia mnie, dlaczego Miłosz kazał bohaterowi swojego wiersza nie uważać na lekcji o *Genezis z Ducha*, a nie na przykład o *Królu-Duchu*. Wzmianka o tym drugim dziele bardziej podkreślałaby wymowę cyklu Miłosza. Powszechnie wiadomo przecież, jak ważną rolę odegrało to dzieło w historii – na pamięć znali je i Piłsudski, i Dzierżyński<sup>36</sup>.

Być może przywołanie *Genezis z Ducha* wiąże się z polemiczną postawą Miłosza wobec czytania w świecie jak w otwartej księdze i dopatrywania się w nim drugiej, innej strony<sup>37</sup>. Taka postawa odwraca bowiem uwagę od konkretnych istnień:

Piana zatruta posoką, martwy morski pająk  
Jest tylko tym czym jest, niczym więcej<sup>38</sup>.

Kontrast między postawą epistemologiczną obu poetów stanie się tym bardziej widoczny, jeśli przywołamy fragment z *Genezis z Ducha*, w którym Słowacki wprawdzie odnosi się do realiów Pornickiego krajobrazu, ale jednocześnie pomija wszystkie te obserwacje, które w cyklu Miłosza tak świetnie pozwalają unaocznnić czytelnikowi przestrzeń:

Tu, gdzie za plecami mojemu palą się złote i srebrne skały nabijane mikowcem, niby tarcze olbrzymie przysnione oczom Homera, tu, gdzie odstrzelone słońce oblewa mi płomieniami ramiona, a w szumie morza słyhać ciągly głos pracującego na formę Chaosu, tu, gdzie duchy tą samą co ja niegdyś drogą wstępują na Jakubową drabinę żywota; nad temi falami, na które duch mój tyle razy puszczał się w nieświadome horyzonty, nowych światów szukając: pozwól mi, Boże, że jako dzieciątko wyjąkam dawną pracę żywota i wyczytam ją z form, które są napisami mojej przeszłości<sup>39</sup>.

Powyzszy urywek może posłużyć także jako przykład ilustrujący kolejną z możliwych przyczyn wybrania akurat tego „jednego z najbardziej uniwersalnych poematów, jakie zna literatura światowa<sup>40</sup>” jako odniesienia intertekstualnego. Ostatnie zdanie z przytoczonego przeze mnie fragmentu wskazuje na to, że utwór jest modlitwą<sup>41</sup>. Dodajmy jeszcze, że ten

<sup>34</sup> E. Kiślak, dz. cyt., s. 31.

<sup>35</sup> J. Słowacki, *Genezis z Ducha...*, s. 20.

<sup>36</sup> Zob. M. Piwińska, dz. cyt., s. 280–281.

<sup>37</sup> To rozpoznanie brzmi ciekawie w kontekście wiersza Miłosza *O aniołach*, w którym padają słowa: „Tam gdzie na lewą stronę odwrócony świat, / ciężka tkanina haftowana w gwiazdy i zwierzęta, / spacerujecie, oglądając prawdomówne ściegi”. Sądzę jednak, że w tym wierszu Miłosz, mówiąc o innej stronie świata, znajdującej się po drugiej stronie tkaniny, ma na myśli przestrzeń metafizyczną, być może eschatologiczną. Ponadto, ostatni tomik Miłosza, w którym znajduje się słynny *Traktat teologiczny*, nosi tytuł *Druga przestrzeń*. Zob. Cz. Miłosz, *O aniołach*, [w:] tenże, *Wiersze...*, s. 642.; O metaforze świata-dywanu pisała Piwińska. Zob. M. Piwińska, dz. cyt., s. 107.

<sup>38</sup> Cz. Miłosz, *Słowacki...*, s. 39.

<sup>39</sup> J. Słowacki, *Genezis...*, s. 15–15.

<sup>40</sup> Jest to określenie Kleinera. Zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 272.

<sup>41</sup> Zob. M. Piwińska, dz. cyt., s. 111.

wyimek znajduje się na samym początku tekstu, więc od razu determinuje szczególny sposób jego czytania.

Miłosz w swoim cyklu również umieścił wzmiankę o kontakcie z Bogiem poprzez modlitwę, w tym przypadku, błagalną. Warto podkreślić, że znajduje się ona na samym końcu dzieła, co być może jest kolejnym sygnałem polemicznym wobec utworu Słowackiego:

Prosiłem Boga żeby zrobił ze mną co zechce  
I mówiłem mu, że jestem wdzięczny  
Nawet za bezsenność kiedy huczy przyływ  
I rachunek życia<sup>42</sup>.

Poeta zatem również rozmyśla nad sensem istnienia, jednak – w przeciwieństwie do Słowackiego – koncentruje się na jednostkowym życiu, nie próbując zgłębić wszystkich tajemnic świata i historii.

Ta perspektywa każe poecie skupić się między innymi na postaci nieżyjącego już Makowskiego, którego rzeczywistość rzuciła w wir historii bliższej rozumieniu Słowackiego niż Miłosza. Niezgoda na jednostkowe cierpienie i marginalizację cielesnej strony istnienia wyraża się w *Kronice miasta Pornic* w sposób niezwykle błyskotliwy, bo poprzez skonfrontowanie własnych opinii potwierdzonych przez wydarzenia XX wieku z mistyczną koncepcją innego wybitnego polskiego poety – Juliusza Słowackiego.

## BIBLIOGRAFIA

### Podmiotowa:

Miłosz Cz., *Dolina Issy*, Kraków 1989.

Miłosz Cz., *Kronika miasta Pornic*, [w:] tenże, *Król popiel i inne wiersze*, Paryż 1962, s. 35–42.

Miłosz Cz., *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001.

Miłosz Cz., *Świadektwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, wyd. 2., Warszawa 1990.

Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, wyd. 2. uzup., Kraków 2015.

Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.

Miłosz Cz., *Życie na wyspach*, Kraków 2014.

Słowacki J., *Krąg pism mistycznych*, oprac. Alina Kowalczykowa, Wrocław 1982.

Słowacki J., *Listy do matki*, oprac. Zofia Krzyżanowska, Wrocław 1979.

### Przedmiotowa:

Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. Tomasz Kunz, Kraków 2009.

Fiut A., *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1998.

<sup>42</sup> Cz. Miłosz, *Pornic*, [w:] tenże, *Król Popiel...*, s. 42.

- Głowiński M., *Słowacki czytany przez Kleinera*, [w:] tenże, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 138–165.
- Głowiński M., *Świadczenia i style odbioru*, [w:] tenże, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 116–137.
- Gorczyńska R., *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, wyd. 2. poszerz., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Herlth J., *Czesław Miłosz w poszukiwaniu innej historyczności*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 20(40), s. 13–32.
- Kiślak E., *Słowacki ulryjski*, [w:] *Słowacki współczesny*, pod red. Marka Troszczyńskiego, Warszawa 1999, s. 71–81.
- Kiślak E., *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Poeta mistyk*, tom 4, wyd. 2., Kraków 1999.
- Kryda B., *Słowacki i Miłosz na skałach w Pornic*, [w:] *Studia i szkice o twórczości Czesława Miłosza*, pod red. A. Staniszewskiego, Olsztyn 1995, s. 107–126.
- Marzec G., *Pornic*, „Teksty Drugie” 4/2008, s. 177–183.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995.
- Obremski K., *Mowa jako proza poetycka. Król Duch, Józef Piłsudski i prochy Juliusza Słowackiego (Wawel 28 czerwca 1927 roku)*, „Teksty Drugie” 3/2014, s. 13–28.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992.
- Ricoeur P., *Historyczność a historia filozofii*, przeł. S. Cichowicz, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wyd. Marek J. Siemek, Warszawa 1978, s. 243–263.
- Rymkiewicz J. M., *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982.
- Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 10–11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- Tischner Ł., *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011.
- Żynis B., *Miłosz czyta Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki – wyobrażenia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002, s. 327–339.

## Streszczenie

W artykule zostaje interpretowany cykl *Kronika miasta Pornic* autorstwa Czesława Miłosza, w którym autorka poszukuje śladów polemiki poety z ideami Juliusza Słowackiego z okresu mistycznego. Myślą przewodnią badań jest zwrócenie uwagi na odmienne postrzeganie roli historii w twórczości obu twórców. Cykl Miłosza zbliża się w swojej wymowie do koncepcji Paula Ricoeura, mówiącej o poszukiwaniu trzeciej drogi, innej niż skrajny indywidualizm lub interpretowanie historii w perspektywie globalnej. Ważną część refleksji przedstawionej w artykule zajmuje namysł nad hipotetycznymi powodami wybrania przez Miłosza właśnie *Genezys z Ducha*, a nie innego utworu mistycznego Słowackiego, na przedmiot polemiki.

**Słowa kluczowe:** Czesław Miłosz, Juliusz Słowacki, *Kronika miasta Pornic*, historia, Ricoeur, poezja



## Summary

### *Kronika miasta Pornic* by Czesław Miłosz: Polemic with the worldview and historiosophy of Juliusz Słowacki

In the article an interpretation of *A Chronicle of the Town Pornic* is presented, focusing on the polemic between Miłosz and ideas of mystical Juliusz Słowacki. The author points out the differences between Miłosz's and Słowacki's concept of history. *A Chronicle of the Town Pornic* in its understanding of history bears a striking resemblance to Paul Ricoeur's idea highlighting the importance of finding a middle path between extreme individuality and viewing history only in the global perspective. An important part of the article consists of reflections on why Miłosz chose *Genezys from the Spirit* as a matter of polemic instead of any other work by mystical Słowacki.

**Keywords:** Czesław Miłosz, Juliusz Słowacki, *A Chronicle of the Town Pornic*, history, Ricoeur, poetry

Grażyna Maria Teresa Branny  <https://orcid.org/0000-0002-4169-3531>  
Akademia Ignatianum w Krakowie

## RECENZJA KSIĄŻKI

### **MONIKI MALESSY-DROHOMIRECKIEJ PT. *KONWENCJE, STEREOTYPY, ZŁUDZENIA. RELACJE KOBIET I MĘŻCZYŹN W PROZIE JOSEPHA CONRADA* (UNIVERSITAS, KRAKÓW 2017, STR. 334)**

Studium Moniki Malessy-Drohomireckiej, poświęcone reprezentacji wizerunku kobiety oraz analizie relacji i związków przedstawicieli obu płci w dziełach Conrada, jest pionierską polskojęzyczną pozycją na naszym rynku zdominowanym dotąd głównie przez conradowskie monografie o nachyleniu biograficznym lub historyczno-literackim, studia krytyczno-literackie na temat etosu bohatera conradowskiego, a także opracowania poświęcone tłumaczeniom dzieł pisarza czy też ich recepcji w Polsce.

Jak zapowiada autorka we wstępie do książki, jej celem jest wieloaspektowe potraktowanie podjętej tematyki w szeroko rozumianym kontekście biografii autora, jak również we współczesnym mu kontekście społecznym (feminizmu i mizoginizmu), intelektualnym (późnego romantyzmu, epoki wiktoriańskiej i wczesnego modernizmu) oraz filozoficznym (darwinizmu i egzystencjalizmu). W obliczu tak szeroko zakrojonej perspektywy spojrzenia na zagadnienie, trudno się dziwić, iż najciekawsza, bo pionierska część niniejszej monografii, poświęcona samej analizie obrazu kobiet i mężczyzn oraz ich wzajemnych relacji w prozie Conrada, w rezultacie zredukowana została do ledwie połowy objętości dzieła, pozostawiając czytelnika z poczuciem niedosytu, jako, że siłą rzeczy, omawiane w studium liczne pozycje conradowskie musiały zostać potraktowane dość pobieżnie.

Książka Moniki Malessy-Drohomireckiej, będąca owocem jej doktoratu, składa się z sześciu rozdziałów podzielonych na podrozdziały, z których pierwszy kompleksowo

podsumowuje stan światowych badań conradowskich nad zadaną tematyką; drugi skupia się nad progresją autora ze szlacheckiego dworku na kresach do wielkiego świata ogarniętego duchem ruchów feministycznych; trzeci zaś odwołuje się do biografii pisarza, począwszy od doświadczeń dzieciństwa, poprzez utracone złudzenia młodości, aż po filozofię wieku dojrzałego, przywołując związane z owymi okresami postaci kobiece mające wpływ na życie autora *Lorda Jima*. Kolejne dwa rozdziały dotyczą bezpośrednio zasygnalizowanej tytułem książki tematyki kobiecej, jak również wzajemnych relacji obu płci w wybranych powieściach i opowiadaniach Conrada wobec dominujących konwencji społecznych oraz nadciągającej fali emancypacji kobiet. Ostatni rozdział to dywagacje poświęcone kondycji człowieka w świecie absurdu oraz echem egzystencjalnej filozofii Kierkegaarda i Camusa w conradowskim obrazie relacji między płciami oraz losie conradowskich bohaterów. Autorka wskazuje na zmagania Conrada jako pisarza z „tragizmem istnienia” oraz idiomem rodzimego romantyzmu, gdzie jego głównym orężem staje się anglosaska ironia i modernistyczne eksperymenty narracyjne.

We wstępie, przy braku kompleksowego polskiego opracowania na ten temat kobiet i ich relacji z mężczyznami w prozie Conrada, autorka przywołuje (za Rafałem M. Bluthem) wrywkowe, często sprzeczne opinie polskich krytyków w obrębie zadanej tematyki, m.in. Zdzisława Najdera (*Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, t. 2, 2006), Józefa Ujejskiego (*O Konradzie Korzeniowskim*, 1936), Zbigniewa Grabowskiego (*Ze studiów nad Josephem Conradem*, 1927), Stanisława Modrzewskiego (*Conrad a konwencje*, nd.), Wiesława Ratajczaka (*Conrad i koniec epoki żaglowców*, 2010), wskazując na nieadekwatność chrystologicznego podejścia dwóch ostatnich krytyków do omawianej tematyki, zwłaszcza w powieści *Zwycięstwo*, zważywszy na ambiwalentność stosunku Conrada do wiary chrześcijańskiej w ogóle. Według Najdera tematyka płci znajdowała się na marginesie zainteresowań Conrada, podczas, gdy Ujejski widział w twórczości pisarza zaprzeczenie stereotypów płci, postrzegając conradowskie bohaterki jako jednostki zindywidualizowane, choć wyłącznie na sposób kobiecy. Grabowski natomiast dostrzega w bohaterach conradowskich rodzaj namiętności ocierającej się o śmierć i wieczność, dla której akt miłosny wydaje się zbędny (str. 16), zaś Modrzewski pisze o kobietach u Conrada „w kontekście bliskiej Conradowi kultury romantycznej” i jej konwencji (str. 17).

Na zakończenie wstępu, autorka stwierdza: „Udziałem Conradowskich kobiet i mężczyzn jest ... samotność i wyobcowanie. Nierzadko wyraża się ono milczeniem. [...] Conrad bowiem meandruje, świadomy tego, że materia, którą opisuje nie poddaje się jednoznacznym osądom” (str. 19). Jednakże, jak stwierdza zaraz potem: „Płeć odgrywa w charakterystyce postaci Conradowskich ważną rolę. W zasadzie pisarz podchodzi do tej kategorii w sposób konwencjonalny, choć często zaciera granice między kobiecością a męskością” (str. 21), co w czasach kiedy pisał, gdy wszelkie odstępstwa od konwencjonalnej reprezentacji kobiet w literaturze ograniczone i tłumaczone były wszechobecną kategorią kobiecości (por. str. 17), samo w sobie zakrawało na łamanie kanonu (przyp. recenzentki).

W kontekście światowej conradystyki, autorka przywołuje kompleksowo liczne grono krytyków szerzej badających zagadnienie wzajemnych relacji kobiet i mężczyzn u Conrada, wymieniając wśród nich tylko jednego polskiego conradystę, Wiesława Krajkę (*Izolacja i etos*, 1988). Spośród conradystów światowych wymienieni zostają: Susan L. Brodie, Jocelyn

Baines, Leo Gurko, Bernard C. Meyers, Cedric Watts, Andrew M. Roberts, Lissa Schneider, Eve M. Whittaker, Gloria L. Young, Carola M. Kaplan, Paul Kirschner, Ellen B. Harrington, Allan H. Simmons, Paul B. Armstrong, Daniel Schwartz, Thomas Moser, Yumiko Iwashimizu, jak również współcześni pisarze, Henry James oraz Edward Garnett.

Autorka książki wskazuje na sprzeczność ferowanych na świecie opinii krytycznych w tej mierze, tytułując rozdział poświęcony stanowi badań: „Zderzenie przeciwieństw”. Dla przykładu przytacza stanowisko Brodie: „Sceptycyzm i idealizm, samotność i solidarność odpowiadają męsko-żeńskim antytezom obecnym w twórczości Conrada”. Brodie wskazuje na „kobiecy perspektyw[ę] twórczości Conrada”, jednocześnie zastrzegając, iż, „Conrad nie upatruje w kobiecej afirmacji życia łatwego remedium na tragiczne osamotnienie, nieodłącznie towarzyszące ludzkiemu istnieniu” (str. 24). Przytaczając opinie Robertsa, Schneider, Whittaker i Young na temat jednoczesnego „pozbawienia kobiety wiedzy” (str. 27) w utworach Conrada oraz powierzenie jej funkcji niesienia światła, autorka zadaje pytanie o „ostateczn[y] status kobiety” u Conrada, tj. czy możliwe jest, iż : „oddzielona przez mężczyzn od wiedzy może równocześnie wpływać na ich losy?” (str. 29).

Powtarzając za Kirschnerem, autorka utrzymuje, że Conrad „podkreśla prawa kobiet” (33–34), ale, jak również zgodnie twierdzą Gurko i Harrington, pozostaje on krytyczny wobec feminizmu oraz idei New Woman, co widać np. w karykaturalnym przedstawieniu postaci Zoo Fyne w *Grze losu*. Z drugiej strony, jak wskazuje Monika Malessa-Drohomińska, Simmons, Armstrong oraz Moser, postrzegają mizoginizm Marlowa jako reakcję Conrada na feminizm oraz „próbę odczytania kobiety poprzez wypełnianie pustych miejsc i opanowania anomalii, by wtłoczyć ją do znanego wzorca” (str. 39). Tu należałoby wskazać na brak rozgraniczenia przez niektórych krytyków między opiniami wyrażanymi przez Marlowa a przekonaniem samego Conrada, który zwykle dystansuje się zarówno od swoich narratorów (Marlowa, narratora ramowego, czy prowadzącego), jak i kreowanych przez siebie postaci poprzez ironię nieustannie towarzyszącą jego pisarstwu, które niestety niejednokrotnie interpretowane jest zupełnie dosłownie (przyp. recenzenta).

Autorka książki podkreśla za to, bardzo słusznie, iż wszelkie próby wtłoczenia bohaterów Conrada w sztywne ramy konwencji i przewidywalności muszą skończyć się dużym uproszczeniem jego narracyjnego kunsztu, a nawet, dodam od siebie, zniekształceniem przesłania i zafałszowaniem prawdziwego oblicza jego postaci. Tu autorka przywołuje, jak je nazywa, „karkołomne” próby „typizacji bohaterów” Conrada, pióra znakomitego skądinąd krytyka anglosaskiego Cedrica Wattsa (str. 45), co, jak słusznie podkreśla, „klóci się z istotą Conradowskiego pisarstwa”, gdyż „upraszcza je i pozbawia wielowymiarowości” (str. 45).

Sposób przedstawienia przez Conrada kobiecych postaci, jak podkreśla autorka książki, przechodził przez różne fazy, zależnie od aktualnie obowiązującego kontekstu obyczajowego, społecznego czy filozoficzno-psychologicznego oraz literackiego – począwszy, odpowiednio, od późnej epoki wiktoriańskiej i edwardiańskiej, poprzez kolonialną, do fali emancypacji i feminizmu, aż po psychoanalizę i psychologię twórczości. Konkludując, autorka stwierdza, iż istotnym czynnikiem otwierającym nowe możliwości interpretacyjne tego aspektu w twórczości Conrada było „poszerzenie pojęcia płci” o sferę kulturową i polityczną.

Celem nieco zbyt rozbudowanych (i to niekoniecznie tylko o relewantne dla tematyki książki elementy), dwóch biograficznych rozdziałów książki jest, jak wyjaśnia jej autorka,

przedstawienie ogólnej filozofii życia i dyspozycji psychologicznej pisarza, wynikających z traumatycznych przeżyć z dzieciństwa na zesłaniu oraz przedwczesnego osierocenia najpierw przez matkę (w wieku 8 lat), a wkrótce potem ojca (w wieku lat 12), które miały wpłynąć na jego poczucie ogólnego tragizmu istnienia, odzwierciedlonego później m.in. we wzajemnym wyobcowaniu i niemożności porozumienia się obu płci, które obserwujemy w jego twórczości. Jak stwierdza w podsumowaniu autorka książki, „na sposób przedstawienia relacji między kobietami i mężczyznami ma wpływ także pełna sprzeczności postawa Conrada wobec świata i ludzkiej natury. Trwa w nim nieustanne napięcie między afirmacją a sceptycyzmem” (str. 313).

Jak podkreśla w innym miejscu autorka książki, Conrad nie stroni w swych dziełach od namiętności, która jest jednak zwykle atrybutem jednostronnym i przynależy tylko do jego bohaterów, podczas gdy mężczyźni Conrada wydają się jej obawiać, uciekając w swoje ego, którego utratę w wyniku poddania się namiętności się obawiają, lub też we własne niedowartościowanie, w którym się zapamiętują. Autorka przytacza tutaj opinię przywołanego już Wattsa, jakoby Conrad w swych dziełach obnażał „męskie lęki i ograniczenia” (str. 310; kursywa w oryginale). Tym samym kreacje mężczyzn u Conrada niekoniecznie zgadzają się ze współczesną mu konwencją dominujących patriarchów, bo to kobiety często przejmują w jego powieściach (np. *W oczach Zachodu*, *Tajny agent*, *Złota strzała*) czy opowiadaniach (np. „Freja z siedmiu wysp”, „Plantator z Malaty”, „Dla dolara”) inicjatywę i okazują się być bardziej niezależne, bezkompromisowe i ogólnie silniejsze od mężczyzn.

Z drugiej strony, autorka zwraca uwagę na fakt, iż conradowskie kobiety często utożsamiane są z irracjonalnym żywiołem bądź tajemnicą, antycypując niejako oczekiwania epoki, zaś relacje między płciami, i zwłaszcza nagle namiętności, szczególnie te przełamujące społeczne, rasowe bądź obyczajowe bariery, kończą się u niego gwałtownie i dramatycznie. Jednocześnie znajdujemy u Conrada kobiety wyidealizowane, i wystylizowane na posągi (Felicja Moorsom) lub boginie (Freja), będące sublimacją pożądania, które to uczucie, nie znajdując upustu w akcie miłosnym, przekłada się na dystans i brak porozumienia w relacjach między płciami. W tej kategorii są także conradowskie reprezentacje miłości w konwencji dworskiej (*Złota strzała*) oraz rycerskiej (*Gra losu*), ocierające się o melodramat. Jak trafnie zauważa autorka, „[w] efekcie ich [mężczyzn] stosunek do kobiet jest niejednoznaczny, obawa miesza się z fascynacją, nieufność ze skłonnością do uległości” (str. 310).

Autorka poświęca również sporo miejsca analizie związków małżeńskich w dziełach Conrada, wskazując na zasadnicze przeciwieństwa w stosunku do relacji miłosnych. Wyłaniający się z jego twórczości obraz relacji małżeńskich jest nacechowany brakiem autentycznego uczucia, rutyną i oddaleniem, nie wspominając już o częstym braku lojalności lub instrumentalnym traktowaniu męża ze strony żony. Ambicje feministyczne kobiety pokazane są jako próba zastąpienia patriarchy matriarchatem. Również obraz małżonki wyłaniający się z owej analizy daleki jest od wszelkiej idealizacji. Poza nielicznymi wyjątkami prawdziwego oddania ze strony żony, mamy tu do czynienia z zabawnym wręcz nieraz potwierdzeniem stereotypów żony swarliwej, niechlujnej i małostkowej.

Niewątpliwą zaletą książki Moniki Malessy-Drohomireckiej jest to, że przedstawiona w niej dyskusja obejmuje szerokie spektrum dzieł Conrada, w których relacje miłosne boha-

terów poddane zostają analizie wskazującej na przyczyny niepowodzeń owych relacji, gdzie odpowiedzialność rozkłada się mniej więcej równo po obu stronach związków. Dyskusja merytoryczna obejmuje zatem wszystkie niemalże dzieła pisarza – zarówno powieści, jak i opowiadania, co jednak czyni ją siłą rzeczy raczej pobieżną. Również bibliografia źródeł krytycznych wykorzystanych w monografii wydaje się odbiegać pod względem ilościowym od oczekiwań wynikających z dzieła, u podstaw którego leży dysertacja doktorska.

Mimo, iż niniejsza monografia zapełnia znaczącą lukę w polskich badaniach nad Conradem, rynek wydawniczy w Polsce wciąż czeka na czysto krytyczno-literacką pozycję dotyczącą tematyki kobiecej oraz wątku relacji płci w pisarstwie Conrada, w której nacisk położony byłby nie tyle na samą analizę rodzaju i charakteru owych relacji, ile na artystyczny aspekt takowej reprezentacji i jej konsekwencji dla oglądu obranego zagadnienia. Mam tu na myśli szczególnie uwzględnienie w owym obrazie ironii odautorskiej, w celu kluczowego dla tematyki rozgraniczenia głosów narratorów od głosu odautorskiego, jak również wskazanie na merytoryczny efekt w obrębie wspomnianej tematyki (przesłanie) stosowanych przez Conrada modernistycznych technik narracyjnych (np. polifoniczności, dygresji, narracji wstecznej, opóźnionego odkodowania), o których wspomina zresztą w jednym z końcowych rozdziałów sama autorka. Z własnej strony dodam do tej listy denegację, modernistyczną technikę narracyjną zwykle przypisywaną Faulknerowi, polegającą na afirmacji poprzez negację i vice versa, która zmienia nasz ogląd opowiadań Conrada zwykle uważanych za słabsze, czy trące melodramatem, np. „Frei z siedmiu wysp” czy „Plantatora z Malaty” (zob. Grażyna M.T. Branny, „Ambivalencja Frei z siedmiu wysp – wada czy zaleta? Intertekstualna reinterpretacja opowiadania Josepha Conrada”, w: *Tajemni współnicy: czytelnik, widz i tłumacz. Opowiadania Josepha Conrada w nowych interpretacjach*, red. Agnieszka Adamowicz-Pośpiech i Jacek Mydła, 2018).

Szczególną zaletą, jak i novum monografii Moniki Malessy-Drohomireckiej jest niewątpliwie świadomość conradowskich niuansów i uwrażliwienie na niedomówienia i ciszę, które nie rezonują bezpośrednio w dziełach pisarza, ale są wyraźnie rozpoznawalne w jego reprezentacji obu płci oraz ich wzajemnych relacji, środek wyrazu, o którym, aczkolwiek w innym kontekście, wspomina jako pierwszy Zdzisław Najder („Cisza i milczenie w dziełach Conrada”, w: *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, red. K. Handke, 1999). I to właśnie w ową kategorię zdaje się wpisywać sceptycyzm poznawczy Conrada, pisarza, który, jak podkreśla autorka, ma świadomość, że istnieją obszary ludzkiego doświadczenia i doznania, które są niedostępne ludzkiemu rozumowi. Takim obszarem jest zwłaszcza ludzka natura. Conrad cofa się przed tajemnicą, którą ona dla niego stanowi. Na planie utworów tej poznawczej niepewności odpowiada nieprzejrzystość świata i postaci. Jean-Jacques Mayoux porównuje więc wysiłek twórczy Conrada do procesu tworzenia charakterystycznego dla Rembrandta, polegającego na *wyłanianiu ludzkich postaci z ciemności*. Stefan Kołaczkowski zauważył, że Conrad nieraz cofa się przed rozwiązaniem zagadki faktów. Stąd bierze się „mystyczny urok jego realizmu, aura niedopowiedzianej tajemnicy” (str. 308–309; kursywa w oryginale).

Należałoby w tym miejscu dodać, iż wszystko to zawiera się w modernistycznej koncepcji narracji i oglądu rzeczywistości, którego jest ona wyrazem. A zatem to właśnie w analizie eksperymentów modernistycznych pisarza należałoby upatrywać klucza do jego wizji obu płci oraz ich wzajemnych relacji.



## Streszczenie

Recenzja dotyczy conradowskiej monografii pióra Moniki Malessy-Drohomireckiej pt. *Konwencje, stereotypy, złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada* [*Conventions, Stereotypes, Delusions: Male-Female Relationships in the Prose of Joseph Conrad*], która ukazała się nakładem Universitas w 2017 r., jako publikacja pracy doktorskiej. Będąc pionierską tego typu pozycją na polskim rynku wydawniczym, książka zapełnia ona istotną lukę w polskiej conradystyce w dziedzinie, która od dawna stanowi przedmiot badań w conradystyce europejskiej oraz amerykańskiej. Przedmiotem badań monografii są postaci kobiet oraz ich relacje z mężczyznami w prawie wszystkich dziełach Conrada, przedstawione na tle biografii autora, trendów filozoficznych i literackich jego epoki oraz współczesnych mu konwencji. Jednakże, jak wskazuje recenzja, ze względu na szeroki zakres przedmiotu analizy, mimo swej niuansowości, wydaje się ona być nazbyt powierzchowna i przeprowadzona w dużej mierze w oderwaniu od tekstu literackiego.

**Słowa kluczowe:** Joseph Conrad, kobiety, mężczyźni, relacje płci

## Summary

'Under Joseph Conrad's Eyes': A Review of Monika Malessa-Drohomirecka's *Konwencje, stereotypy, złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada* [*Conventions, Stereotypes, Delusions: Male-Female Relationships in the Prose of Joseph Conrad*] (Universitas, Kraków 2017, 334 pages)

The review concerns a Conrad monograph by Monika Malessa-Drohomirecka titled *Konwencje, stereotypy, złudzenia. Relacje kobiet i mężczyzn w prozie Josepha Conrada* [*Conventions, Stereotypes, Delusions: Male-Female Relationships in the Prose of Joseph Conrad*], which appeared in print at Universitas as a post-doctoral publication in 2017. As the first full-fledged study on the subject on the Polish market, the book fills a gap in the Conrad studies in Poland in the area that has been well covered in the American and West European Conrad studies. The monograph explores male-female relationships in almost all of Conrad's oeuvre in the context of his biography, the philosophical and literary trends as well as conventions of his epoch. However, as the review points out, albeit in itself nuanced, Malessa-Drohomirecka's book seems to lack in in-depth analysis and 'close reading' at the expense of scope.

**Keywords:** Joseph Conrad, men and women, relationships

## NOTY O AUTORACH

**DR ALEKSANDRA MIKINKA** – *de domo* Seliga, ur. 24 stycznia 1989 r. w Radomsku. Filologię polską na UŁ (specjalizacje: edytorska i nauczycielska) ukończyła w 2012 r. obroną pracy magisterskiej pt. *Steampunk – fantasmagoryczna przeszłość. Estetyka steampunkowa w powieści „Lód” Jacka Dukaja*. W 2012 r. rozpoczęła studia doktoranckie, które zwieńczyła (w 2015 r.) obroną wyróżnionej dysertacji *Kapłan-literat, wykwinny ksiądz-esteta. Jan „Łada” Gnatowski (1855–1925) – kaznodzieja nieprowincjonalny*. Od 2018 r. zatrudniona jako pracownik naukowy w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. W kręgu zainteresowań naukowych dr Mikinki znajduje się rekonstruowanie biografii XIX-wiecznych pisarzy *minorum gentium*, wpływ religii i filozofii Wschodu (szczególnie hinduizmu) na młodopolską twórczość artystyczną, literatura kobieca, XIX-wieczna literatura dziecięca i dydaktyczna (w tym elementarze dla dzieci) oraz odnajdywanie archetypu Wielkiej Bogini (*Magna Mater*) w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Adres e-mail: [aleksandra.mikinka@uni.lodz.pl](mailto:aleksandra.mikinka@uni.lodz.pl).

**DR MARTA OSTAJEWSKA** – artystka, performerka, doktor sztuk pięknych. Zajmuje się zagadnieniami rewitalizacji kulturowej, performancem i sztuką współczesną. Ukończyła filologię polską na UŁ (2004) oraz ASP w Gandawie (KASK, 2010). Doktorat z performance art obroniła na ASP we Wrocławiu (2018). Pracuje nad drugim doktoratem dotyczącym antropologii kultury na wydziale Artes Liberales na UW. W 2014 roku otrzymała stypendium z budżetu MKiDN oraz stypendium artystycznego Prezydenta Miasta Łodzi. Działa aktywnie zarówno na polu sztuki, jak i teorii – uczestniczy w międzynarodowym projekcie COLING/RISE realizowanym na terenie Stanów Zjednoczonych i Meksyku (2018–2021). Jestem redaktor naczelną magazynu artystyczno-naukowego „Powidoki” wydawanego przez ASP w Łodzi. Brała udział w wielu międzynarodowych projektach (m.in. RIAP

w Kanadzie, rezydencja artystyczna w Danii „Human Hotel: Kopenhagen”, IMAGINARIUS w Portugalii, BIO50 w Lublanie, PAB OPEN 2015, PAB OPEN 2017 w Bergen). Publikuje, bierze czynny udział w międzynarodowych konferencjach dotyczących działań site-specific. Adres e-mail: [marta.ostajewska@gmail.com](mailto:marta.ostajewska@gmail.com).

**DR MARTA ZAMBRZYCKA** – adiunkt w Katedrze Ukrainistyki na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka artykułów naukowych dotyczących ukraińskiej kultury i literatury, autorka monografii *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka* (2015) oraz współautorka podręczników do nauki języka ukraińskiego i kultury ukraińskiej. Adres e-mail: [m.e.zambrzycka@uw.edu.pl](mailto:m.e.zambrzycka@uw.edu.pl), [zambrzyckamarta59@gmail.com](mailto:zambrzyckamarta59@gmail.com).

**ALEKSANDRA KOMAN** – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej i asystent w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat teatralnych interpretacji literatury włoskiej w PRL-u po Październiku 1956 roku. Jej zainteresowania koncentrują się wokół włoskiej literatury XX wieku, komparatystyki teatru oraz recepcji dramatów Luigiigo Pirandella w Polsce. Adres e-mail: [a.koman93@gmail.com](mailto:a.koman93@gmail.com).

**RAFAŁ JAKUB SKOWROŃSKI** (ur. 1997) – student kierunku filologia polska (II stopień) na Uniwersytecie Gdańskim. Stypendysta fundacji im. Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Aktualnie przygotowuje pracę magisterską poświęconą zjawisku autotematyzmu i fenomenowi samotności w autobiografii Stanisława Lema pod tytułem *Wysoki Zamek*. Badawczo interesuje się również zjawiskiem reprezentacji Zagłady i studiami postkolonialnymi. Adres e-mail: [rafskors@wp.pl](mailto:rafskors@wp.pl).

**DR ANNA SZWARC** – Redaktorka czasopisma naukowego Freeebrei w Turynie. Współpracuje z Instytutem Salvemini w Turynie. Tłumaczka języka włoskiego, redaktorka czasopisma naukowego „Freeebrei”, współpracuje z Instytutem Salvemini w Turynie. Nauczycielka języka polskiego i historii w szkole polonijnej w Genui. Doktorat obroniła w 2017 roku na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka Università di Genova, studiowała także na Università di Milano. Kuratorka wystawy „La Grande Retata. Settembre 1942”. W kręgu zainteresowań naukowych znajdują się zagadnienia genologiczne a w szczególności literatura lagrowa, wraz z jej włoskimi i polskimi kontekstami autobiograficznymi. Publikowała w czasopismach polskich: „Literaturoznawstwo”, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, „Dociekania”, „Miasteczko Poznań”, a także w tomie wierszy „Pokłosie” oraz włoskich: „QOL”, „Istituto Lingue per la storia della Resistenza e dell’eta contemporanea”, „Storia e Memoria”. Adres e-mail: [anusiazajac@gmail.com](mailto:anusiazajac@gmail.com).

**KAROLINA KRÓL** – studentka filologii polskiej (specjalność artystyczno-literacka) na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureatka programu stypendialnego Best Student Grant z projektem naukowym „Czesław Miłosz i Stanisław Barańczak. Paralele i rozejścia na przykładzie recepcji *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna w twórczości obu

poetów”. Zainteresowania badawcze: poezja XX i XXI wieku, badania komparatystyczne. Adres e-mail: [karolina.krol98@onet.pl](mailto:karolina.krol98@onet.pl).

**PROF. GRAŻYNA MARIA TERESA BRANNY** – emerytowany profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, profesor nadzwyczajny na Wydziale Zewnętrznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Sandomierzu. Adres e-mail: [grbry@interia.pl](mailto:grbry@interia.pl).

## INFORMACJE DLA AUTORÓW ROCZNIKA „LITERATUROZNAWSTWO”

Uprzejmie prosimy wszystkich Autorów o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstów:

- Objętość artykułu nie powinna przekraczać 1 arkusza wydawniczego (ok. 40 000 znaków ze spacjami), zaś recenzji i pozostałych tekstów – 6 stron znormalizowanego maszynopisu (10800 znaków).
- Tekst artykułu powinien być znormalizowany w formacie A4; zapisany czcionką Times New Roman 12 p.; interlinie: 1,5 wiersza; marginesy: 25 mm; przypisy zapisane czcionką 10 p., umieszczone na dole strony.
- Przypisy należy sporządzać według następującego wzoru:
  - opis bibliograficzny druku zwanego:
    - np.: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 104.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w zbiorze prac danego autora:
    - np.: M. Głowiński, *O stylizacji*, [w:] tenże: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 185–186.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w tomie zbiorowym:
    - np.: J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.) *Publiczność literacka*, Wrocław 1982, s. 81.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w czasopiśmie:
    - np.: N. Frye, *Konteksty wartościowania literatury*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 236.
- Należy stosować polskojęzyczne formuły i skróty zastępujące poszczególne elementy opisu bibliograficznego: dz. cyt., tamże, tenże, też...

- W cudzysłowie należy zapisywać cytaty (nie wyodrębniać ich kursywą i nie zapisywać czcionką pomniejszoną), a także tytuły czasopism i konferencji.
- Sposoby wyróżnień w tekście należy ograniczać do niezbędnego minimum: *kursywa* – do tytułów książek, rozdziałów i artykułów, a także zwrotów obcojęzycznych wplecionych w tekst; **druk pogrubiony** – do podkreśleń.
- Do artykułu należy dołączyć krótkie streszczenie (5–8 wierszy) w języku polskim i angielskim oraz angielskie tłumaczenie tytułu artykułu, ponadto pięć haseł kluczowych określających zawartość artykułu oraz bibliografię, sporządzoną w układzie alfabetycznym, według następującego wzoru:
  - opis bibliograficzny druku zwartego:  
np.: Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w zbiorze prac danego autora:  
np.: Głowiński M., *O stylizacji*, [w:] tenże, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w tomie zbiorowym:  
np.: Sławiński J., *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), *Publiczność literacka*, Wrocław 1982.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w czasopiśmie:  
np.: Frye N., *Konteksty wartościowania literatury*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.
- Bibliografia powinna zawierać prace, na które autor powołuje się w artykule.
- Teksty należy przesyłać zapisane na dyskietce/płyce CD (w programie Microsoft Word) oraz wydrukowane (w dwóch egzemplarzach).
- Do tekstu należy dołączyć następujące dane: imię i nazwisko autora, stopień i tytuł naukowy, miejsce pracy (katedra, instytut, uczelnia), adres do korespondencji, telefon, e-mail.
- Tekstów niezamówionych redakcja nie odsyła.





WYDAWNICTWO  
AKADEMII HUMANISTYCZNO-EKONOMICZNEJ  
W ŁÓDZI