

nr 14/2023
ISSN 2451-1595

Literaturoznawstwo

Historia – teoria – metodologia – krytyka



Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi



nr 14/2023
ISSN 2451-1595

Literaturoznawstwo

Historia – teoria – metodologia – krytyka



LITERATUROZNAWSTWO

Redakcja czasopisma:

Redaktor naczelny

dr Inesa Kuryan (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)

Z-ca redaktora naczelnego:

dr Wiesław Przybyła (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)

Rada naukowa

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

prof. dr hab. Izabella Malej (Uniwersytet Wrocławski)

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)

dr hab. Dalibor Sokolović (Uniwersytet Belgradzki)

Recenzenci:

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

prof. dr hab. Gintautas Kundrotas (Uniwersytet im. Witolda w Kownie)

Redakcja „Literaturoznawstwa”

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

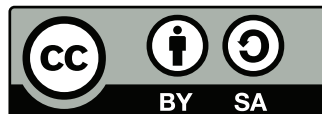
Katedra Literaturoznawstwa

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

e-mail: literaturoznawstwo@ahelodz.pl

Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

e-ISSN 2451-1595



Grafika na okładce: Joanna Niekraszewicz

Na okładce wykorzystano materiały ze strony Freepik.com

Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi

90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26

tel. 42 63 15 908

wydawnictwo@ahelodz.pl

www.wydawnictwo.ahelodz.pl

SPIS TREŚCI

PROJEKTY LITERATUROZNAWCZE

Inesa Kuryan

Badania topiki unionistycznej w polskiej literaturze 6

AHE MOMENT!

Dorota Eichstaedt

Pamięć fotografii i tożsamość oglądającego w *Widnokregu* Wiesława Myśliwskiego i w prozie poetyckiej *Nakarmić kamień* Bronki Nowickiej..... 12

ZAPROSZONY ARTYKUŁ

Alla Kozhinowa

Kilka uwag o języku i piśmiennictwie mniejszości zamieszkałych na terenie Rzeczypospolitej i Wielkiego Księstwa Litewskiego..... 22

NAUKOWE DOŚWIADCZENIA STUDENTÓW

Agata Brożyna

Realizacja gatunku powieści graficznej na przykładzie *Sandmana* Neila Gaimana 33

Marcin Chmielewski

***Pod Mocnym Aniołem* Jerzego Pilcha i *W matni* Emila Zoli – powinowactwa** 43

Małgorzata Karczmarczyk-Godlewska

Płeć i gender w *Lalce* Bolesława Prusa..... 55

Magdalena Kotecka

W poszukiwaniu tożsamości. Kim są bohaterowie Murakamiego? 63

Sylwia Płusa-Marczyńska

Rola opisów roślin leczniczych oraz zabiegów medycznych w literaturze pozytywizmu..... 80

LABORATORIUM PRZEKŁADU LITERACKIEGO

Wiesław Przybyła

Spotkania z Leśmianem 89

Teksty przekładów..... 96

MYŚL KRYTYCZNA: RECENZJE. OPINIE. OCENY

Inesa Kuryan

Рецензия на книгу: Andriej Moskwin, *Literatury białoruskiej rodowody niepokorne* (Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2019, ss. 238) 108

LIST OF CONTENTS

LITERARY STUDY PROJECTS

Inesa Kuryan

Research on the unionist theme in Polish literature 6

AHE MOMENT!

Dorota Eichstaedt

Memory of photography and the identity of the viewer in Wiesław Myśliwski's *Widnokrąg* and in Bronka Nowicka's poetic prose *Nakarmić kamień* 12

INVITED ARTICLE

Alla Kozhinowa

Some remarks on the language and writing of minorities living in the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Grand Duchy of Lithuania 22

SCIENTIFIC EXPERIENCE OF STUDENTS

Agata Brożyna

Implementation of the graphic novel genre based on the example of Neil Gaiman's *Sandman* .. 33

Marcin Chmielewski

***Pod Mocnym Aniołem* by Jerzy Pilch and *L'Assommoir* by Emil Zola – affinities** 43

Małgorzata Karczmarczyk-Godlewska

Sex and gender in *Lalka* by Bolesław Prus 55

Magdalena Kotecka

In search of identity. Who are Murakami's heroes? 63

Sylwia Płusa-Marczyńska

The role of descriptions of medicinal plants and medical treatments in the literature of positivism 80

LITERARY TRANSLATION LAB

Wiesław Przybyła

Encounters with Bolesław Leśmian's Poetry 89

Translations 96

CRITICAL THINKING: REVIEWS. OPINIONS

Inesa Kuryan

Review of the book by Andriej Moskwin, *Literatury białoruskiej rodowody niepokorne* (Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2019, pp. 238) 108

Inesa Kuryan  <https://orcid.org/0000-0001-8265-2149>

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

e-mail: plucha@mail.ru

BADANIA TOPIKI UNIONISTYCZNEJ W POLSKIEJ LITERATURZE

Istnieje pewna wzajemna niewiedza pomiędzy Polską i Białorusią, a dodatkowo Ukrainą, która powstała jako wynik strat ideowych w szeregu wydarzeń historycznych. Utracona wiedza stała się bowiem zbędna do kształtowania nowych władz, przede wszystkim „władz ludowych”. Upowszechnienie nowych poglądów na rzeczywistość historyczną skutkowało zapomnieniem dawnych motywów kulturowych, zniekształceniem pewnego trwałego i utrwalonego w literaturze systemu toposów, określonego w naszych badaniach historyczno-literackich jako *topika unionistyczna*. Używamy tu pojęcia *topos* i *topika* w znaczeniu powszechnie uznanej tezy, postulatu, paradygmatu na obszarze dawnej Rzeczypospolitej. Badania literackie udowadniają, że w określonych ramach czasowych istniała ideowa wspólnotowość na obszarze polsko-litewskim. To było twierdzenie bez wymagania dowodu, wspólnotę odbierało się jako kompleks wspólnych wartości *a priori*, więc nie kojarzyć siebie z topiką unionistyczną mogła tylko warstwa ludzi bez tej tradycji, grupa obca albo niekulturalna. Prowadzone badanie ma na celu sprawdzić, czy jest topika unionistyczna „oczywistą przesłanką”, zaświadczyć przykłady jej występowania w literaturze, udowodnić istnienie i określić dane zjawisko, obserwować rozwój tradycji wspólnotowej oraz wymienić główne pojęcia i wybitnych twórców badanej kultury unionistycznej.

To jest filologiczne badanie tekstologiczne. Źródłami pierwotnymi są bezpośrednio teksty literackie, pamiętniki, korespondencja. Ich interpretacja jest oparta na źródłach wtórnych – opracowaniach naukowych, ekranizacjach, recenzjach, materiałach biograficznych – oraz na naukowych pracach kontekstowych, np. na badaniach historycznych.

Jest to też badanie retrospektywne, w którym prowadzimy stałą obserwację chronologiczną wybranego zagadnienia, określonego jako *unionizm polski-litewski*. To pozwala

ustalić granice czasowe występowania topiki unionistycznej w literaturze, odpowiednio i w świadomości ludzi, ponieważ literatura jest odzwierciedleniem świadomości.

Jednym z głównych celów teoretycznych wymienionych badań staje się konstatacja zmian w topice unionistycznej na tle wydarzeń historycznych XX wieku o wielkiej skali. Dało to pewne negatywne następstwa: zniknięcie przykładów tej topiki z międzynarodowych kontekstów kulturowych, skreślanie „unionistycznych” tekstów literackich z listy lektur obowiązkowych, powstanie mylnych interpretacji lub pustek interpretacyjnych z braku pełnego rozumienia wielu wspólnych pojęć, mimo że faktycznie komunikacja kulturowa między Polską a Białorusią (też Ukrainą) nie była przerywana, szczególnie po drugiej wojnie światowej. Można byłoby odnieść topikę unionistyczną do zapomnianych kompleksów mentalnych i uznać za „niewznawianą przestrzeń historyczno-kulturową”, ważne jednak byłoby wrócić z nią do ważnych kontekstów oraz odizolować jej uzasadnioną transformację od „programowo zawężonego horyzontu” lub „kultury kompromisu”, kiedy wiele ważnych rzeczy można złożyć jako ofiarę na ołtarzu historycznym, więc warto je uratować. Na szczęście nasze badanie literaturoznawcze przekonuje, że nadal pozostało dużo faktów pisemnych, literackich, pozwalających rozeznaczyć takie zjawisko jak *unionizm polsko-litewski* w rozwoju cywilizacyjnym Europy Środkowej.

Znaczenie naszego badania tkwi również w wypracowaniu nowej podstawy teoretycznej i terminologicznej, umożliwiającej powrót do dawnych toposów. Jako przykład podamy, że współczesna topika białoruska lub litewska zawiera w sobie dużo okrucich poprzednich toposów unionistycznych. Niestety mieszkańcy nowych państw narodowych Europy Środkowo-Wschodniej raczej chaotycznie odnajdują w sobie odłamki dawnych topik kulturowych, próbując je dopasować do nowych realiów. W celu uporządkowania wiedzy o sobie państw sąsiadujących opracowujemy leksykon jako niewielką encyklopedię, informator o toposach historycznych na danym obszarze „rzeczpospolitowski”.

Wraz z każdym wydarzeniem historycznym rodzi się wiele nowych toposów i ich systemów, czasem nawet odbywa się „zimna wojna toposów”, która skutkuje nowymi nurtami w kulturze. Wszystko to stanowi całość życia intelektualnego elit państw dawnych i nowych. Wychodzimy z założenia, że istnieje mentalna historia narodów, a ich głębokie refleksje z powodu wydarzeń historycznych, wynikające ze świadomości zbiorowej, są utrwalone nie tylko w dokumentach i statystykach, ale i w literaturze pięknej. Literatura żywo uczestniczy w dylematach historii, twórczość elit literackich stanowi wysoko wiarygodne źródło historyczne. W ten sposób możemy mówić, że powstaje cenna wiedza o społeczeństwie, wyniesiona z literatury. Prowadzi nas w badaniu myśl, że istnieje *literackość historii*, czyli *historia w postaci literackiej*¹.

Jak wspomnieliśmy, przewodnim pojęciem naszych badań jest myślowy kompleks, który określiliśmy jako *unionizm polsko-litewski*. Można byłoby go nazwać *unionizmem polsko-litewskim*, konkretyzując odniesienie badanej tematyki do WKL, żeby nie mylić ze współczesnym wypełnieniem tych pojęć.

¹ Takie określenie spotykamy w: K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

Już teraz można stwierdzić niezbędną i aktualność tych badań. Na konferencji „Rethinking Ukraine and Europe: New Challenges for Historians” w Wilnie w dniach 14–17.09.2023 roku nadzwyczaj ważny dla nas był referat brytyjskiego historyka prof. Roberta Frosta², przekonujący nas, że historycy i historycy literatury niezależnie od siebie dochodzą do wspólnych wniosków.

Łącząc powyższe uwagi, na podstawie wielu innych badań przekonujemy się, że *unionizm polsko-litewski* jest obiektywnym, oczywistym, niewątpliwym, widocznym systemem toposów kulturalnych, uznawanym na wielkim obszarze geopolitycznym za aksjomatyczny paradygmat tożsamościowy. Istnienie takiego paradygmatu obliczało się na stulecia. Dotyczył on obszarów Rzeczypospolitej Obojga Narodów, ale jego formowanie, a i stopniowa destrukcja, wychodzi za granice unijnego państwa Polski i Litwy stworzonego w 1569 roku. Jego formowanie zaczyna się wcześniej, dlatego można byłoby też go nazwać *paradygmatem jagiellońskim*, ale on również wychodzi poza ramy epoki jagiellońskiej albo poza ramy istnienia dynastii Jagiellonów, pozostając w świadomości mieszkańców obszaru dawnej Rzeczypospolitej przez pokolenia aż do końca drugiej wojny światowej.

Zanik topiki *unionizmu polsko-litewskiego* jest skutkiem różnych okoliczności, również tego przyczyną jest formowanie nowych państw niepodległych Polski, Litwy, Białorusi, Ukrainy. W tych nowych podmiotach geopolitycznych pozostałości bardzo jaskrawego paradygmatu mentalnego uobecniają się już w zupełnie nowych toposach, np. nazywanych obecnie *litwinizmem*, *krajowością* lub *kresowością*. Można przepuszczać, że są to koncepcje zastępcze, „pounionistyczne”, ale obiektywnie są to zupełnie nowe koncepcje ideowe, budujące się na nowych narodowościowych podstawach, będące wyraźnym zawężeniem znaczeń poprzedniego szerokiego kompleksu, jakim był *unionizm polsko-litewski*.

Krótko mówiąc, nasze badanie pokazuje, że *litwinizm*, o którym na naszych oczach dyskutują z zaniepokojeniem historycy białoruscy oraz próbują nawiązać delikatny dialog z historykami litewskimi, w zasadzie wcześniej nie istniał, bo mógł on być wyłącznie integralną, nieodłączną częścią unionistycznego modelu, z którym narody Europy Centralnej dążyły do wyzwolenia od niewolnictwa pod caratem rosyjskim. Jego przejaw w chwili obecnej w kontekście białoruskim być może jest właśnie odgłosem dawnej topiki unionistycznej uzasadniony ogólną tendencją walki z tym samym caratem rosyjskim w nowym obliczu. Fakt, że jest to nowoczesne sformułowanie tożsamościowe, które w początku XX wieku nie miało swoich opisanych parametrów i terminologii, a unionistyczni literaci określali to tylko jako *litwomanię*, czyli zjawisko dopiero powstające.

Wówczas było to nazwą młodoliteńskiego ruchu narodowego, obserwowanego na Litwie i w Wilnie w początku wieku XX, co polski pisarz Józef Weyssenhoff określał w powieści *Unia. Powieść litewska* (1910) jako „nowe widowisko unarodowionych Litwinów”. Z powieści wyłaniał się obraz niespodziewanej konkurującej aktywności narodowej rdzennych mieszkańców Litwy, którą „Korona” od dawna widziała jako teren swoich wpływów i wspólnych kroków w przyszłość. W początku XX wieku „litwomani” zaczęli z Polakami nieoczekiwany „pojedynek patriotyczny”, choć wtedy ich było dosłownie „kilku”, i autor

² Autor również prezentował swoje założenia „unionistyczne” w R. Frost, *Oksfordzka historia Unii Polsko-Litewskiej. Powstanie i rozwój 1385–1569*. t. 1, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.

powieści uważał ten ruch za sztuczny. „Litwomani” mówili już po litewsku, wypełniali przestrzeń informacyjną Wilna tekstami w mało wtedy rozumianym w stolicy Litwy języku litewskim. Józef Weysenhoff pisał w *Unii*:

Żeby im wierzyć, to cała nasza pięciowiekowa kultura za nic tu była, trzeba odkopać ich pogańską kulturę z XIV wieku. [...] Tylko, że oni nie poprzestają na kopaniu, chcą burzyć wszystko, co im zawadza. Ten mówi, że Mickiewicz nie był Polakiem, tylko Litwinem, tamten już i Mickiewicza się wypiera za to, że pisał po polsku³.

Główny bohater powieści Apolinary Budzisz uważał, że „położyć tamę zalewowi litwomani” można za pomocą odczytu o Unii Litwy z Polską, bo właśnie Unia to „bardzo starożytny i dla Litwy zbawienny akt historyczny”⁴.

W podobny sposób w odniesieniu do topiki unionistycznej, której obecność nie pozostawia już wątpliwości co do jej istnienia, dyskusji podlega pojęcie *krajowość* w tym rozumieniu, jak to przedstawia współczesna historyczna myśl białoruska. Do interesujących rozważań i nowych badań prowadzi też pojęcie *kresowości*, które przeżywa na polskim tle nowe etapy rozwoju.

Mówiąc o *unionizmie polsko-litewskim* jako topice nieopisanej, zapomnianej, zniwelowanej świadomością narodowościową, dochodzimy do wniosku, że z naukowego punktu widzenia w takich późniejszych pojęciach jak *litwinizm*, *krajowość* lub *kresowość* mamy do czynienia z *zawężeniem tematu*, kiedy obiektywnie odbywała się zmiana unionistycznego kontekstu wielonarodowościowego i integracyjnego na kontekst mononarodowościowy na wzór obecnych kompleksów ideologicznych państw, zajmujących tereny dawnej Rzeczypospolitej. Jako przykład jednego tylko elementu, który pokazuje brak zgodności topiki unionistycznej z nowymi toposami młodych państw narodowych, niech posłuży ignorowanie topiki renesansowej, na której bazuje się topika unionistyczna, łącząca wyjątkową religijność chrześcijańską z humanizmem, czyli w formie „zmartwychwstaniowej”. Natomiast współczesny *litwinizm* zawiera silne zachwycenie się pogaństwem i jego mistycyzmem. *Litwinizm* stawia też silny akcent na tak zwanej *ludowości*, jako dostatecznym kulturotwórczym i socjotwórczym elemencie. Unionizm, jako system toposów renesansowych, akcentuje kulturację ludowości do wyższych form bytu, wynikających z działań edukacyjnych, rozpatruje ludowość tylko jako najniższy element archaiczny w systemie kultury elitarnej, nieposiadający odniesienia do poprzednich wzorców kulturowych. Ważnym toposem unionistycznym jest topos wielowyznaniowy, skąd też bardzo tolerancyjny, jednak narodowościowe systemy toposów często są monoteistyczne, co odchodzi częściowo od tradycji unionistycznych.

Mamy też przykład stopniowego wypierania topiki unionistycznej poprzez *zawężenie definicji terminu krajowości*, ponieważ *krajowość* z zasady jest synonimem *unionizmu polsko-litewskiego*, ogarniającym pojęcie wspólnego Kraju Unijnego.

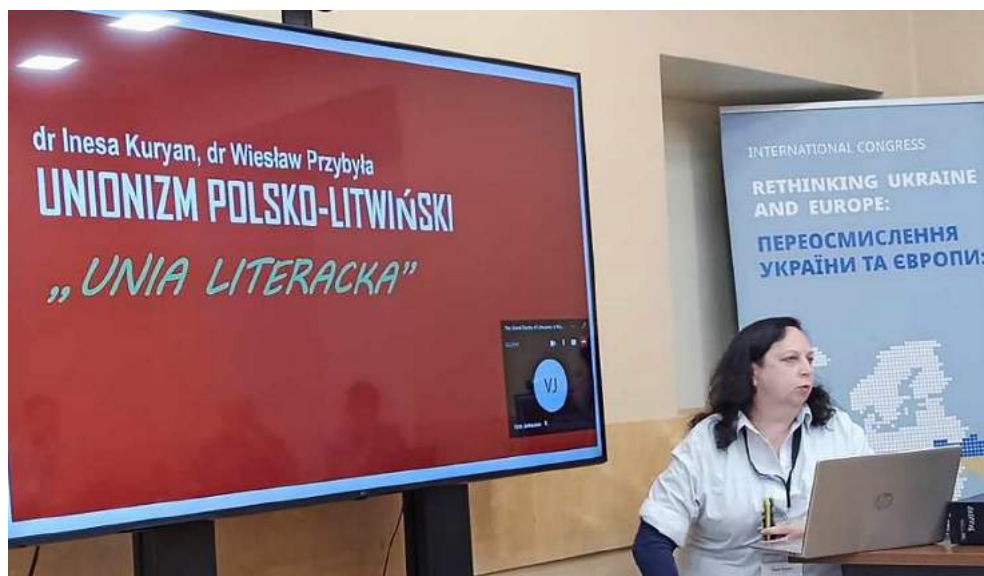
W ramach nowych toposów, powstających w nowych państwach niepodległych, mamy przykłady tworzenia *semantyki „drugorzędności”* w stosunku do głównej semantyki

³ J. Weysenhoff, *Unia. Powieść litewska*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1910, <https://pl.wikisource.org/wiki/Unia> [dostęp: 8.08.2023].

⁴ Ibidem.

narodowościowej, co skutkuje rozwojem pojęcia *kresowości*, rozwija nowe antytezy: *wielka ojczyzna / mała ojczyzna*, *centrum / prowincja*, *rdzenny / peryferyjny*. Zresztą w tym samym kierunku rozwija się *litwinizm*, bo też opiera się na opozycjach: *ich litwinizm / nasz litwinizm*, *wielki litwinizm / mały litwinizm*, *rdzenny litwinizm / peryferyjny litwinizm*, i stąd na Białorusi powstają stałe debaty, który z *litwinizmów* jest bardziej *litwiński* lub *litewski*, a nawet *letuwiski*. Wszystkie te społeczno-tożsamościowe produkty nowych czasów są tylko uzasadnieniem tego faktu, że *unionizm polsko-litewski* został odsunięty na drugi plan od świadomości ogółu, a nowe idee i toposy są tylko próbą uzasadnienia nowego stanu rzeczy.

Jak już zaznaczyliśmy, zawężenie topiki unionistycznej skutkowało zawężeniem semantyki niektórych pojęć, rozwojem kategorii drugorzędności, co można obserwować w literaturze pięknej. Wynikiem najbardziej niekorzystnym dla wielu wielkich utworów literackich z okresu unionistycznego jest *trywializacja ich interpretacji* – powstanie koncepcji bardziej „naiwnych”, które nie odwołują się do poprzednich osiągnięć kulturalnych z przyczyny ich dezaktualizacji. Szczególnie tragicznie to wygląda w literaturze białoruskiej, dlatego nasze badanie tego wyjątkowego bytu mentalnego, tożsamościowego, społecznego w kulturze, w sztuce, w literaturze pięknej, nazwanego *unionizmem polsko-litewskim*, kierujemy też do czytelników i badaczy białoruskich. Przyjęliśmy jako zadanie opisać ten zapomniany system toposów po polsku, a też przetłumaczyć zgromadzony materiał na język białoruski. Wynikiem naszych badań będzie słownik *Unia Literacka. Leksykon pojęć i biogramów*, który ukaże się w druku już w 2024 roku i zostanie wydany w dwóch językach: polskim i białoruskim.



Występ dr Inesy Kuryan na konferencji międzynarodowej „Rethinking Ukraine and Europe: New Challenges for Historians” w Wilnie we wrześniu 2023 r. – prezentacja głównych założeń projektu

BIBLIOGRAFIA

Dunin K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

Frost R., *Oksfordzka historia Unii Polsko-Litewskiej. Powstanie i rozwój 1385–1569*. t. 1, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.

Weyssenhoff J., *Unia. Powieść litewska*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1910, <https://pl.wikisource.org/wiki/Unia> [dostęp: 8.08.2023].

Streszczenie

Materiał przedstawia niektóre ważne obserwacje na temat nowatorskich badań polsko-białoruskich, które dotyczą obszaru byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego, lecz przede wszystkim całości dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Te badania polsko-białoruskie są prowadzone od 2018 roku w Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, a obecnie w postaci grantu zostały wsparte przez Narodowe Centrum Badań i Rozwoju Rzeczypospolitej Polskiej. Są to badania historyczno-literackie, dotyczące tak ważnej instytucji społeczno-kulturalnej, jak literatura.


Słowa kluczowe: topika unionistyczna, świadomość zbiorowa, historia mentalna, poetycka wizja historii, literackość historii

Summary

Research on the unionist theme in Polish literature

The material presents some important observations regarding innovative Polish-Belarusian research, focusing on the area of the former Grand Duchy of Lithuania and, above all, the entirety of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. These Polish-Belarusian studies have been conducted since 2018 at the Academy of Humanities and Economics in Łódź and are currently supported by the National Center for Research and Development of the Republic of Poland through a competitive process. These are historical-literary studies that pertain to a crucial socio-cultural institution, namely literature.

Keywords: unionist topic, collective consciousness, mental history, poetic vision of history, literariness of history

Dorota Eichstaedt  <https://orcid.org/0000-0001-5260-9748>
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
e-mail: doroei@autograf.pl

PAMIĘĆ FOTOGRAFII I TOŻSAMOŚĆ OGLĄDAJĄCEGO W WIDNOKRĘGU WIESŁAWA MYŚLIWSKIEGO I W PROZIE POETYCKIEJ NAKARMIĆ KAMIEŃ BRONKI NOWICKIEJ

Artystka Karolina Jonderko sfotografowała się w ubraniach zmarłej kilka lat wcześniej matki. Tak powstał cykl *Autoportret z matką*¹. Na zdjęciach autorka stoi w ubraniach z jej szafy, utrwalonej także we wspomnieniach przeżywającej utratę córki:

Zaglądasz w nią i co słyszysz? Nie ma stylizacji, makijażu, nawet butów – bo to inna szafka. Nie masz twarzy do dopełnienia. Same ciuchy. Jest zapach i mnóstwo faktur. Jest po prostu dominujący kolor, pewnie ulubiony właściciela².

Fotografia, choć nie ma na niej twarzy matki, to próba wyrażenia uczuć do niej, co podkreśla Jonderko w jednym z wywiadów:

Nie zdążyłam się pożegnać. Dopiero teraz żegnam się z mamą poprzez moją fotografię, wyrażam ukryte uczucia³.

Analiza dzieł stanowiących cykl Jonderko potwierdza, że fotografie to opowieści o przemijaniu, ale i o trwaniu. To również przestrzeń tworzenia nostalgicznych mitologii, także tych rodzinnych. Eksploruje problematykę związaną z czasem – przemijaniem,

¹ Zestaw prac pokazany został przez artystkę w Bunkrze Sztuki w roku 2012.

² J. Kalinowska, *Piękna i trudna żaloba*, opinie/recenzje, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/piekna-i-trudna-zaloba> [dostęp: 20.10.2023].

³ M. Dąbrowski, *Karolina Jąderko*, „Autoportret z matką”, <https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-jonderko-autoportret-z-matka> [dostęp: 19.10.2023]. Fragment pochodzi z wywiadu autorki dla „Wysokich Obcasów”.

odzyskiwaniem utraconej przeszłości, utrwalaniem, z tożsamością i ze snuciem opowieści zawsze subiektywnych, choć samo dzieło fotograficzne utrwała artefakty i portrety.

W przestrzeni literatury ma miejsce niezwykle spotkanie fotografii i opisującego ją słowa. Po ten motyw sięga między innymi Wiesław Myśliwski w powieści *Widnokrąg* (1996) oraz Bronka Nowicka w swej prozie poetyckiej *Nakarmić kamień* (2015). Obydwa debiuty nagrodzone zostały Nagrodą Literacką „Nike”. Choć to, być może, zestawienie oparte na odległych skojarzeniach, zwraca uwagę rola zdjęcia w budowaniu opowieści o przeszłości rodzinnej. W obu dziełach bohaterowie podejmują próbę odtworzenia fragmentów czasu dzieciństwa. Te momenty, do których dziecko wraca jako dorosła już osoba (z perspektywy autorskiej, która otwiera kontekst biografii przetworzonej), nie mają w sobie nic nadzwyczajnego, choć są niepowtarzalne w tym sensie, że jednorazowe, szczególnie, już utracone. Pamięć w obu przypadkach nadaje fotografiom wyjątkowe znaczenie, ożywia je – niejako aktualizuje minione w teraźniejszości, uobecnia fakty i emocje z nimi związane. W pamięci patrzącego na fotografię bohatera uobecnia się nie tylko fragment obrazu zarejestrowanego w kadrze, ale również to, co otwiera się poza polem widzianego, niejako dopowiedzianego przez pamięć. Autor *Kamienia na kamieniu* najważniejszą postacią zdjęcia czyni ojca w relacji z synem, Bronka Nowicka w wiersz *Fotografia* wpisuje obraz matki, ale jest jako ślad z jej przeszłości. Na zdjęciu matka nie jest dorosłą, dojrzałą kobietą, lecz dziewczynką w długim płaszczu i w za dużej czapce, prowadzoną za rękę przez starszą kobietę.

Bohaterami obydwóch literackich refleksji stają się jednak oboje rodzice. Obie historie rozpocząć warto od aktu tworzenia fotografii.

Myśliwski, podobnie jak Nowicka, opowiada nie tylko historię zdjęcia, z niej wyłania się równie ważna opowieść o aparacie fotograficznym:

Nikt przecież nie miał we wsi aparatu fotograficznego. Toteż gdyby to było prawdopodobne, powiedziałbym, że nikt nam tego zdjęcia nie robił, a jedynie, jak to bywa ze zdjęciami, znalazło się po latach między innymi zdjęciami. Sądząc jednak po wytrzeszczonych oczach ojca, mógł to być gefreiter Hanke, bo przecież takimi oczami nie patrzy się, gdy ktoś nam robi zdjęcie. A gdy się zdarzy, że zapomni, to samo przez się wiadomo, że do aparatu fotograficznego należy się uśmiechnąć, bo od tej krótkiej chwili nie ma już odwrotu⁴.

Narrator wspomina moment utrwalania postaci na zdjęciu. Prześwietlone słońcem na skutek niewłaściwego ustawienia modeli zyskuje dodatkowe znaczenie – interpretuje przeszłość, wydobywa ją za pomocą światła z mroku niepamięci. Czym innym jest ów moment uchwycony przez fotografa, czym innym ponowne z nim spotkanie. Nieświadomość roli, jaką odegra pozornie nic nieznaczące zdarzenie w życiu bohatera, jest dostrzeżona dopiero po latach, gdy ojca nie ma już wśród żywych. Podobnie jak na fotografii K. Jonderko obrazy są demonstracją utraty uobecnionej w emocjach dziecka.

Nowicka w utworze *Aparat* ukazuje tajemniczy dla dziecka świat ciemni, w której ojciec wywołuje zdjęcia. Utożsamia go dziecko ze złodziejem świata – kradnie pejzażom chmury, domy, a ludziom twarze. Jego ofiarą z perspektywy córki staje się także czas:

Kiedy ojciec kupił aparat, na początku tylko zaciągał pożyczki u świata – wzięty obraz każdej rzeczy zwracał w postaci fotografii. Kilka razy pozwolił i wejść do ciemni. [...]

⁴ W. Myśliwski, *Widnokrąg*, Warszawa 1997, s. 25.

Później ojciec już nie pożyczał, tylko kradł. Tego, co chciwie fotografował, nie wywoływał z czasu, który minął⁵.

Dziecko ukazane jako bohaterka tomu *Nakarmić kamień* pragnie ośwoić świat, który poznaje, obcując z przedmiotami, między innymi z aparatem i zdjęciem. Jak podkreśla Weronika Stencel:

Pragnie ono całości świata, chwycenia się jego wielości aspektów, zrozumienia jego sedna. Chce spróbować **wszystkiego**, a więc użyć rzeczywistości do zbudowania pełni. Jest ono jednak skazane na doznawanie każdego elementu świata z osobna, co powoduje smutek oraz świadomość „niemożliwego”. Opisane przez Nowicką zależności konotują pytania, które dotyczą ludzkiej natury. Zagarnianie świata i kontrolowanie jego kształtu pozwala na pewność, poczucie wewnętrznej mocy⁶.

Czynność fotografowania staje się również dla ojca sposobem na definiowanie świata, oswojeniem go, kolekcjonowaniem w pamięci jego obrazów. Nowicka o roli utrwalania poprzez fotografie mówi w swych wywiadach:

W rodzinnym archiwum są dwie fotografie, które lubię zestawiać. Obie przedstawiają dzieci. Na jednej jest moja matka prowadzona do ogrodu leżącego poza kadrem. Na drugiej ja – już stoję tam, gdzie ona dopiero zmierza. Za nami to samo tło – dom, brama z uchylonym skrzydłem, balkon, okna mieszkań i piwnic. Nasi fotografowie ustawili się na tej samej linii, wytycza ją ścieżka. Kładę dwa zdjęcia obok siebie i natychmiast w wyobraźni wywołuje się trzecie: na linii ścieżki czas robi krok o długości trzydziestu lat⁷.

Fotografia utrwała nie tylko moment, ale także to, co w danej chwili kryje się poza nią, album rodzinny to nie tylko kolejne fotografie, które z perspektywy czasu ogląda widz, ale także fragmenty życia rodzinnego, gesty, ruch, przestrzenie poza kadrem. Jak ważne jest w tym rejestrowaniu czasu minionego uobecnienie w nim matki, także ojca, potwierdza pojawienie się tego tematu również w dziełach filmowych autorki – *Postmortale. Ojciec* i *Postmortale. Matka*. Tu także o przeszłości mówi przedmiot, podobnie jak garderoba matki w dziele K. Jonderko. To kadry bez twarzy, pamięć o postaciach zamknięta w przedmiotach, swoistych rekwizytach, pamiątkach pośmiertnych. W jednym z wywiadów autorka wyznaje:

Tomo-video zostały oparte na skanach przedmiotów pozostawionych przez zmarłych. Tekst towarzyszący obrazowi odnosi się do przedmiotów, ale jest tak pomyślany, że może również w metaforyczny sposób opisywać ludzi, ich cechy, skłonności, słabości: matka – klatka dla ptaków, ojciec – kolekcja lalek, matka – manekin krawiecki, ojciec – milczące radio, ojciec – zamknięte pudełko...⁸

⁵ B. Nowicka, *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2016, s. 39.

⁶ W. Stencel, *Nakarmić znaczenia* (Bronka Nowicka, *Nakarmić kamień*), „artPAPIER” 2017(319), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6063> [dostęp: 24.10.2023].

⁷ M. Paprotny-Lech, *Relacja w ciszy „O Nakarmić kamień” Bronki Nowickiej*, [w:] A. Nęcka, E. Wilk-Krzyżowska, N. Żórawska-Janik (red.), *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, Katowice 2019, s. 79.

⁸ *Potrzeba mitu*, Bronka Nowicka, John P. Apruzzese, Katarzyna Szuster-Tardi, Rozmowa Johna P. Apruzzese’go z Bronką Nowicką i Katarzyną Szuster, zamieszczona w nowojorskim „LIT Magazine”, poprzedzająca wydanie *Nakarmić kamień* w USA oraz publikację nowej książki Bronki Nowickiej w Biurze Literackim, <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/potrzeba-mitu/> [dostęp: 24.10.2023].

Fotografia, jak podkreśla Roland Barthes, jest aktem performatywnym⁹. To obecność „ja patrzącego” w procesie tworzenia historii, wybór faktów, ujęć, znaczeń. Można również na to uczestnictwo, kontynuując myśl Barthesa, spojrzeć jednocześnie z punktu widzenia odbiorcy, co wydaje się uzasadnione w odniesieniu do prozy zarówno Myśliwskiego, jak i Nowickiej, ponieważ przeszłość na fotografiach należy do tego, co się stało, zaistniało, było, jest oddalona i możliwa do odtworzenia jedynie w wizji subiektywnej, prywatnej¹⁰. Opowieść o fotografii to już historia wysnuta z wyobraźni lub podyktowana, na przykład w literaturze, przez nostalgię, osobisty stosunek do postaci, przedmiotów i zjawisk świata minionego. Czy zatem można uchwycić moment w jego obiektywnej postaci? Zarówno *Widnokrąg*, jak i *Nakarmić kamień* dają jednoznaczną odpowiedź – przeszłość jawi się jedynie z komentarzem wyobraźni, emocji i pamięci. Jak zauważa Susan Sontag, zdjęcie jest zawsze obrazem przez kogoś wybranym¹¹. Jest więc twórcze. Nie ogranicza się do raz ustalonych znaczeń, ale aktualizuje w procesie odbioru wciąż nowe sensory.

W taki sposób relacja fotografia–odbiorca jawi się u obydwójga autorów. W *Prologu* powieści *Widnokrąg* Myśliwskiego bohater wraca pamięcią do niedzielnego obrazu, zapamiętanego dzięki zdjęciu, które, jak źródło, stanowi dopiero początek całej opowieści niczym z rodzinnego albumu, pojawia się bowiem nie tylko portret utrwalonych na fotografii postaci syna i ojca, ale również innych domowników, wielopokoleniowej rodziny: dziadka, babki, matki, wujków Władka i Stefana oraz wujenek Marty i Jadwigi. W utworze Bronki Nowickiej *Fotografia* portret matki kreślony oczami dziecka nie ogranicza się do opisu postaci dziewczynki – matki, jeszcze dziecka. Przestrzeń, w której pojawia się bohaterka zdjęcia, to miejsce przed domem. Wyobraźnia dziecka unieważnia mimetyczne ograniczenia obrazu, na który patrzy, co ujawnia się zarówno w metaforyce nawiązującej do świata oswojonego, rozpoznanego (nogi matki jak drożdżowe bułki), jak i w opowieści na temat tego, co wydarzyło się poza kadrem – matka poszła do ogrodu z prowadzącą ją kobietą:

Przed prowadzoną za rękę matką jest ogród. [...] Moja matka robi jeszcze kilka kroków i wejdzie do ogrodu za granicami coraz bardziej żółknącego papieru¹².

Fotografia jest tylko fragmentem dawnego świata, strzępkim, z którego oglądający tworzy resztę opowieści, ale ona także jawi się jako fragment przeszłości, fragment interpretacji dziejów rodzinnych.

Nie można jednak mówić o odczytywaniu fotografii bez podkreślenia roli pamięci w konstruowaniu jej sensów. Myśliwski każe swojemu bohaterowi obcować z fotografią z perspektywy dorosłego, wracającego pamięcią do czasów dzieciństwa. Z tej odległości czasowej nie wszystko jest oczywiste, jednoznaczne. Nie ma pewności, kto zrobił zdjęcie, skąd wziął się fotograf na drodze, na której znalazł się ojciec z synem podczas pięknego letniego dnia świątecznego. Bohater używa w swej opowieści słów i wyrażeń podkreślających niepewny status percepcji, niewiarygodność pamięci: „może”, nie mogę mieć pewności”. Są one wynikiem perspektywy czasowej, oddalenia, z którego odbywa się obcowanie

⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 54.

¹⁰ Tamże, s. 54.

¹¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 35.

¹² B. Nowicka, dz. cyt., s. 45

z fotografią. To jednak przygoda wyobraźni i pamięci zarazem. Fotografia, na której ślad zapisał czas, nie jest świadectwem mimetycznym:

A może wszyscy dorośli mieli wtedy takie oczy, lecz póki żyli, nie widać tego było, wychodzi to dopiero na fotografiach z tamtych lat, kiedy fotografie, zmęczone już długością pamięci, wyblakły, zszarzały¹³.

Nowicka natomiast podkreśla sensualność odbioru, i tym samym fakt, że pamięć wywołują zmysłowe aspekty doznawania rzeczywistości. Są jak impuls wyzwalający obraz. Proustowskie w swej proveniencji wydają się w *Fotografii* doświadczenia dziecka dotykającego pulchnej ręki matki, miękkiej jak pluszowy miś. Jest to doświadczenie dziewczynki obcującej już z dorosłą matką. Można jednak przywołać tu inną interpretację – dziecko wzrokowo doświadcza miękkości ciała dziewczynki ze zdjęcia, zmysł wzroku wywołuje skojarzenia dotykowe, co sugeruje metaforyka: „nogi – wałki ciasta”, „drożdżowa stopa mojej matki”. Na fotografię czytelnik patrzy z perspektywy dziecka. Jego rozpoznawanie rzeczywistości przez dotyk, zapach, smak to zapis pierwszych doświadczeń, które na obraz każą już patrzeć z perspektywy empirycznej, wcześniejszej w stosunku do czasu aktu oglądania – bohaterka widziała proces wyrabiania i pieczenia drożdżowego ciasta, dotykała pluszowego misia. Bohaterka zauważa, że papier, na którym zrobiona była fotografia, żółknie. Czas upływa, prowokuje do refleksji na temat relacji terażniejszość–przeszłość, podobnie jak w *Widnokregu*. Terażniejszość ukazana przez Nowicką i Myśliwskiego ma więc swoją rozciągłość¹⁴. Doświadczane „teraz” to czas oglądu, przeszłość to czas, w którym powstała fotografia.

Umiejętność przechowywania przeszłości wyznacza w sposób istotny ludzkie trwanie, zapewnia jego ciągłość, jak twierdzi Monika Tarsa¹⁵. Fotografia zatem w pewnym stopniu jest doświadczaniem minionej rzeczywistości, spotkaniem z ludźmi, którzy odeszli. Ten obraz jest zawsze wyzwany przez stan emocjonalny odbiorcy. Może się zatem różnić i być zależny od momentu oglądu. Inaczej zatem będzie widzieć dziecko, inaczej dorosły. Umysł przetwarza bowiem obrazy w czasie zgodnie ze stanem wiedzy, doświadczeniem, zdolnością rozumowania. Sposób widzenia przeszłości przez dziecko i przez dorosłego różni się. W utworze *Fotografia* podmiot rejestruje przedmioty, budynek domu, odtwarza niewidzialny na fotografii ogród. Zna już pewne prawa fizyki – intuicyjnie, a nie świadomie, potrafi wyobrazić sobie powrót firanki w oknie poruszonej przez wiatr do swego pierwotnego położenia, dostrzega przesuwanie się cienia postaci po ziemi.

Nie można podważyć autentyczności tego, co ukazuje zdjęcie. Lech Lechowicz zauważa:

Pamięć fotografii jest nieporównywalnie doskonalsza niż pamięć człowieka, jest absolutna, trwała i wszechogarniająca. Fotografia przewyższa ludzką pamięć dzięki swej materialności¹⁶.

¹³ W. Myśliwski, dz. cyt., s. 25.

¹⁴ Założenie w filozofii Edmunda Husserla. Twierdził, że terażniejszość nie jest punktowa, lecz wykazuje zdolność do rozciągania. Teraz jest powiązane z tym, co minęło. Według niego *terażniejszość* (przeszłość) nie może być przeżyta ponownie, ale może być dana w *terażniejszej* naoczności. Zob. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.

¹⁵ M. Tarsa, *Czas – Pamięć – Fotografia. Próba fenomenologicznej refleksji nad fotografią*, „Estetyka i Krytyka”, 7/8(2)/2004–1/2005, s. 165.

¹⁶ L. Lechowicz *Fotografia polska*. Wojciech Prażmowski, Wydawnictwo TERRA NOVA, Warszawa 2000 s. 4.

Jednak analiza interakcji fotografii jako artefaktu materialnego i oglądającego go bohatera każe sądzić, że nie można tu przypisywać zdjęciu tylko statusu bytu fizycznego, bo w ujęciu obydwójga twórców jawi się jako doświadczenie „ja”, bytu jednostkowego i światowego. Prawda świadomości jest doznaniem o charakterze impresji, bo każdorazowo ujawnia się poprzez pamięć – w *Widnokręgu* z perspektywy dorosłego, wydziedziczonego ze świata ze starej fotografii, w *Nakarmić kamień* z perspektywy sensualistycznej dziecka, niejako jeszcze wewnątrz świata ze zdjęcia.

Obydwie fotografie stanowią, oczywiście w sensie metaforycznym, kartki z rodzinnego albumu. Pełnią ważną rolę w rekonstruowaniu rodzinnej historii. Ujawniają to, czego już nie ma. Z perspektywy podmiotu uzyskują jednak dodatkowe sensory:

Postpamięć nie zawsze ogranicza czy redukuje, wręcz przeciwnie, dostarcza wiedzy, wyjaśnia, prowadzi do głębszego zrozumienia. Fotografia domaga się podjęcia refleksji, a dzięki nawiązaniu mentalnej relacji z pamięcią odbiorcy zyskuje głębszy sens¹⁷.

Fotografia, jak zauważa Tomasz Stępowski, nie jest jednak w stanie zastąpić pamięci¹⁸. Jest jedynie fragmentem dawnej rzeczywistości, impresją utrwaloną okiem kamery. Fotografia i pamięć są z sobą w nierozzerwalnym związku, jedna wspomaga drugą, ale więź między przedmiotem a podmiotem jest zależna od stosunku emocjonalnego do fotografii¹⁹. Obraz na fotografii staje się częścią budowanej przez podmiot tożsamości, jego własną opowieścią.

Wiesław Myśliwski rozpoczyna *Widnokrąg* opisem zdjęcia, na którym utrwalono bohatera w marynarskim ubranku obok ojca, który, z perspektywy dorosłego patrzącego, sprawia wrażenie małego i chuderlawego. Tę kruchość egzystencji ojca, zagrożonej odejściem, podkreślają za duży płaszcz i zbyt wielki kapelusz. Ojciec, podobnie jak nieobecna na zdjęciu matka, zyskują wymiar symboliczny. Mężczyzna utrwalony na niedzielnej fotografii to znak tego, co duchowe, to Logos, wzór i norma dla małego syna. Matka żywa jedynie we wspomnieniu, poza kadrem, zajmuje się codzienną niedzielną krzątaniem podczas przygotowywania posiłku. Ojciec z synem trzymają się za ręce i patrzą gdzieś w przestrzeń, odległą i tajemniczą dla oglądającego. Nie ma ochoty wrócić na obiad, bo nie znosi czynności dzielenia koguta, którego najchętniej nie jadłby wcale. Jego oczy wyrażają tęsknotę, nieokreślone pragnienie. To matka organizuje czynności związane z rytuałem przygotowania niedzielnego rodzinnego posiłku, a babka przydziela porcje każdemu członkowi rodziny. Dziadek czuwa nad wszystkim jako protoplasta rodu. Tu każdy ma swą przypisaną rolę, zadania i miejsce. Spacer to czynność, która otwiera przestrzeń kosmiczną, jest nie tylko wyjściem z domu, centrum świata w nieznanie, ale stanowi doświadczenie nowego, wtajemniczenie, poznanie. Dom jako miejsce zamknięte to źródło życia, początek wędrówki symbolizowany przez matkę rodzicielkę, także babkę.

Jak podkreśla Sławomir Bukalski, między obrazem rodziców a obrazem Boga istnieje analogia. Do istoty ojcostwa należy tworzenie, do istoty macierzyństwa – bezwarunkowa

¹⁷ K. Łąguna-Raszkiwicz, *Pamięć rodziny, pamięć pokolenia*, „Pedagogika Społeczna” 2016, nr 1 (59), s. 158.

¹⁸ T. Stępowski, *Lieux de memoire, ikony, fotografie: wpływ obrazów fotograficznych na pamięć zbiorową w Polsce – rekonesans*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 12/2 9220, s. 98.

¹⁹ Tamże, s. 98.

akceptacja²⁰. Ukazany na fotografii ojciec wyłamuje się z tradycji niedzielnego obiadu, dziadek tworzy prawo przy rodzinnym stole, matka gotuje, babka zgodnie z poleceniem męża dokonuje aktu dzielenia koguta. We wszystkich czynnościach ujawnia się symbolika. Na symboliczny portret ojca, według Antoine'a Vergote, składają się dwa obrazy: obraz-wspomnienie oraz obraz ukształtowany przez wzorce społeczne i kulturowe. Pierwszy kształtuje się w procesie obcowania dziecka z rodzicem, drugi wynika z przypisywanych przez tradycję ról i wyobrażeń religijnych²¹. Ojciec widziany oczami dziecka ma w sobie cechy Boga, wyobraźnia dziecięca utożsamia tę postać z stanowieniem prawa. Zupełnie inaczej role rodzinne wyglądają z perspektywy dziecka – bohaterki tomu *Nakarmić kamień*. Z fotografii wyłania się obraz matki niesamodzielnej, niedorosłej, musi kroczyć przez świat prowadzona za rękę przez dorosłego. Jednak w innych utworach cyklu matka przejmuje rolę męską. Ona panuje w tym świecie, dzierżąc łyżkę i widelec jako berło, znak władzy. Ojciec wydaje się przy niej mały, niepozorny, wręcz ubezwłasnowolniony. Tak widzi świat dorosłych dziewczynka. Celowo jest on zniekształcany, by podkreślić, że dziecko w interpretacji otoczenia zdane jest tylko na siebie. Na ten fakt zwraca uwagę Weronika Stencel:

Matka kojarzona jest z ciężkością („ciężka żona”), kontrolą („Jedna ręka matki pracuje, druga podpira głowę, która przygląda się ojcu: malowany chłopiec”) władzą („Ojciec otwiera usta, a matka – łyżka po łyżce – wlewa w nie zupę”), zaś ojciec z krótkością („Pod nogami, matki kręci się ojciec. Jest krótki”), naiwnością (Może sądzi, że kierunek, w którym uczesze włosy, wyznaczy też bieg innych rzeczy”), małością („pierwszy raz widziałam kogoś, kto robił tak mało, że tylko był”)²².

Ojciec jest w tekstach Nowickiej (*Pudełko*) figurą martwego Boga²³. Traci umiejętność samostanowienia o sobie, pozostaje w cieniu kobiety. Jedynie w swym królestwie ciemni, gdzie wywołuje zdjęcia, staje się twórcą. To świat zamknięty przed matką. Być może dlatego na żadnej fotografii go nie ma.

Odległe światy prozy poetyckiej Nowickiej i powieści Myśliwskiego łączy próba poznawania świata i określenia własnej tożsamości w nim poprzez pamięć sterowaną przez obrazy z przeszłości, przez fotografie. Podmiot *Nakarmić kamień* dopiero próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, kim jest. Rozpoczyna swą wędrówkę ku poznaniu siebie, zdefiniowaniu „ja”. Oglądane przedmioty, wycinki świata, nie przypominają tych oglądanych przez dorosłych. Mają odrębne istnienie w wyobraźni dziecka. Nie jest ten obraz wynikiem obiektywnego spojrzenia, nawet fotografia małej matki w interpretacji patrzącej bohaterki zyskuje subiektywizm. Brak linearności to znak, że świat dzieciństwa, jako przeszłość, dany jest jedynie we fragmentach, w rzeczach, które, choć umieszczone często w konkretnym pejzażu lub scenerii domu, nie warunkują doświadczania całości, nie

²⁰ S. Bukalski, *Związek obrazu Boga z obrazem własnego ojca. Psychologiczne uwarunkowania*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 2009, nr 1, s. 60, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Colloquia_Theologica_Ottoniana/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78/Colloquia_Theologica_Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78.pdf [dostęp: 20.10.2023].

²¹ Tamże, s. 64–65. Poglądy Vergote przytoczone za: S. Bukalski, dz. cyt. s. 60.

²² W. Stencel, dz. cyt. Zob. także: *Pudełko*, [w:] Bronka Nowicka, dz. cyt., s. 13.

²³ M. Paprotny-Lech, dz. cyt., s. 86.

odzyskują jej. To ograniczenie poznawcze w prozie Nowickiej jest konsekwencją wyboru perspektywy dziecięcej. Świat to projekcja umysłu.

Bohater Myśliwskiego, Piotr, rejestruje w pamięci wybrane zdarzenia. Narracja, podobnie jak u Nowickiej, nie jest linearna, ale wątki układają się w ciąg przyczynowo-skutkowy. Pamięć składa się z impresji, wrażeń i powidok. Jest subiektywną wizją umysłu. Inni, podobnie jak dorośli Nowickiej, widzą inaczej. W jaźni bohatera *Widnokregu* myślenie mitologiczne i logiczne łączą się. Sposób postrzegania świata zawsze jednak jest relatywny:

- Tylko nie idź za szybko – upominał mnie, mogłoby się wydawać, że ze względu na swoją starość, lecz zaraz wyjaśniał: – Drugi raz już nie zrobisz tego samego kroku. [...]
- Widzisz – powiedział, kiedyśmy już odeszli od tamtego miejsca – tego, co ty widzisz, nikt inny nie widzi. Choćby widział dużo więcej²⁴.

Przeszłość to zawsze zwierciadło, w którym przegląda się człowiek, a postacie wyłaniające się z jej mroków to alter ego. Bohaterka Bronki Nowickiej przegląda się w rzeczach i w członkach rodziny, podobnie jak Piotr, dla którego obiektami odbić są kolejni członkowie rodziny: wujenki, wujkowie, dziadek. Choć to zawsze świat własny, mimo że dawny, nie jest łatwo się w nim odnaleźć i zobiektywizować własne przeżycia. Sam bohater rozpoznaje, że wszystkie myśli i uczucia prowadzą do złudzeń²⁵. To ciągłe przyglądanie się, którego centrum stanowi wnętrze człowieka, jego wyobrażenia i pamięć konfrontowane z terażniejszością. Świat osobisty ma zawsze granice, podobnie jak fotografia. Wywoływanie przeszłości często skazuje na szukanie siebie pośród złudzeń, falsyfikatów, życzeń nigdy niespełnionych. W *Widnokregu* marzenie matki o szczęśliwym życiu nigdy nie będą tożsame z wizją egzystencji syna²⁶.

Dzieciństwo zawsze jawi się jako przestrzeń pierwszych doświadczeń, wtajemniczeń, jednak próby odzyskania tego czasu to jedynie tworzenie zmitologizowanych wyobrażeń jednostek wydziedziczonych. Czas miniony jest zawsze czasem indywidualnym. Przestrzeń utracona jest oswojona, nie zawsze jasna i zdefiniowana. Bywa mroczna, jak w prozie *Nakarmić kamień*.

Interpretując *Widnokrag*, Michał Piętiewicz mówi o ograniczeniach pamięci:

- Obecność jest niemożliwa, możliwe jest tylko złudne przedstawienie obecności, które daje jedynie pozór trwania²⁷.

Pamięć jest więc ograniczana. Można jedynie zestawiać fragmenty rzeczywistości. Eugenio Donato zauważa:

- Nawet przy założeniu, że fragmenty archeologiczne pogrzebane w przeszłości to nic innego jak tylko przedstawienia, porządek tego, co w postaci ruin spoczywa w pamięci, różni się od późniejszych rekonstrukcji. W rzeczywistości w tożsamościach i ciągłościach generowanych przez powtarzalny mechanizm przypominania, utrwalania i przedstawiania

²⁴ W. Myśliwski, dz. cyt., s. 274–275.

²⁵ Tamże, s. 195.

²⁶ Z. Ziątek, *Nowy widnokrag (Z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego)*, „Teksty Drugie” 1997, s. 154.

²⁷ M. Piętiewicz, *Dialektyka całości i fragmentu w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego*, s. 135, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/56374/pietniewicz_dialektyka_calosci_i_fragmentu_w_widnokregu_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.10.2023].

kryje się niemożliwa do określenia różnica między elementami pogrzebanymi w przeszłości pamięci, a ich późniejszym przypomnieniem w teraźniejszości przedstawienia²⁸.

W fotografii pamięć uobecnia. Matka bohaterki prozy Nowickiej, niezależnie od percepcji oglądającej zdjęcie, jest obrazem konkretnej przeszłości, uchwycona zostaje wraz ze swą starszą przewodniczką przypadkiem, przyłapana niejako w konkretnym momencie jej życia, w marszu, bez pozy. Ojciec Piotra z synem w granatowym marynarskim ubraniu, w białej czapce na głowie, w sandałach i podkołanówkach zostali zaskoczeni przez Hankego:

Toteż kto wie, czy nie w tym właśnie celi wybrał się Hanke w tę letnią słoneczną niedzielę na spacer, zabierając ten jeden jedyny raz aparat fotograficzny. I to nie on nam, lecz my jemu nadarzyliśmy się z ojcem. Chociaż mogłoby się wydawać, że nasze spacery tylko przypadkowo się ze sobą zeszyły²⁹.

Nieobecne przywoływane w pamięci (to, co znajduje się poza kadrem) i obecne na fotografii nie są iluzją, ale zdarzeniem autentycznym, choć indywidualnym i неповtarzanym, oglądanym z jednego punktu widzenia, niepotwierdzonym przez inne, jednak ocalającym przeszłość. Prywatne historie opowiedziane na kartach *Widnokregu* i prozy poetyckiej *Nakarmić kamień*, podobnie jak obrazy z fotografii, stają się uniwersalne.

BIBLIOGRAFIA

Barthes R., *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

Bukalski S., *Związek obrazu Boga z obrazem własnego ojca. Psychologiczne uwarunkowania*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 2009, nr 1, <https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Colloquia-Theologica-Ottoniana/Colloquia-Theologica-Ottoniana-r2009-t-n1/Colloquia-Theologica-Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78/Colloquia-Theologica-Ottoniana-r2009-t-n1-s57-78.pdf> [dostęp: 20.10.2023].

Dąbrowski M., *Karolina Jąderko*, „Autoportret z matką”, <https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-jonderko-autoportret-z-matka> [dostęp: 19.10.2023].

Donato E., *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3.

Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.

Kalinowska J., *Piękna i trudna żaloba*, opinie/recenzje, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/pekna-i-trudna-zaloba> [dostęp: 20.10.2023].

Krzyżowska N., Żórawska-Janik (red.), *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, Katowice 2019.

Lechowicz L., *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, TERRA NOVA, Warszawa 2000.

Myśliwski W., *Widnokrąg*, Warszawa 1997.

Nowicka B., *Nakarmić kamień*, Stronie Śląskie 2016.

²⁸ E. Donato, *Ruiny pamięci. Fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3, s. 320.

²⁹ W. Myśliwski, dz. cyt., s. 24.

Piętniewicz M., *Dialektyka całości i fragmentu w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/56374/pietniewicz_dialektyka_calosci_i_fragmentu_w_widnokregu_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 28.10.2023].

Potrzeba mitu, Bronka Nowicka, John P. Apruzzese, Katarzyna Szuster-Tardi, Rozmowa Johna P. Apruzzese z Bronką Nowicką i Katarzyną Szuster, zamieszczona w nowojorskim „LIT Magazine”, poprzedzająca wydanie *Nakarmić kamień* w USA oraz publikację nowej książki Bronki Nowickiej w Biurze Literackim, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/potrzeba-mitu/> [dostęp: 24.10.2023].

Paprotny-Lech M., *Relacja w ciszy „O Nakarmić kamień” Bronki Nowickiej*, [w:] A. Nęcka, E. Wilk-Krzyżowska, N. Żórawska-Janik (red.), *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, Katowice 2019.

Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010.

Stencel W., *Nakarmić znaczenia (Bronka Nowicka, Nakarmić kamień)*, „artPAPIER” 2017(319), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6063> [dostęp: 24.10.2023].

Tarsa M., *Czas – Pamięć – Fotografia. Próba fenomenologicznej refleksji nad fotografią*, „Estetyka i Krytyka”, 7/8(2)/2004–1/2005.

Ziątek Z., *Nowy widnokąg (Z okazji czwartej powieści Wiesława Myśliwskiego)*, „Teksty Drugie” 1997.

Streszczenie

W artykule scharakteryzowano w kontekście porównawczym zależność pomiędzy literaturą a fotografią. Na przykładzie dwóch utworów – *Widnokregu* Wiesława Myśliwskiego i *Nakarmić kamień* Bronki Nowickiej – autorka wskazuje na sposoby literackiego wykorzystania sztuki fotografii w literackim przekazie. Przede wszystkim w artykule zaakcentowano rolę pamięci i unieruchomienia egzystencjalnego zdarzeń i ludzi prezentowanych zarówno w fotografii, jak i literaturze.

Słowa kluczowe: powieść polska, fotografia, pamięć, przekład intersemiotyczny

Summary

Memory of photography and the identity of the viewer in Wiesław Myśliwski's *Widnokąg* and in Bronka Nowicka's poetic prose *Nakarmić kamień*

The article characterizes the relationship between literature and photography in a comparative context. Using the example of two works: *Widnokąg (Horizon)* by Wiesław Myśliwski and *Nakarmić kamień (Feed the stone)* by Bronka Nowicka – the author shows the ways of different use of the art of photography in literary communication. First of all, the article emphasizes the role of memory and existential immobilization of events and people presented both in photography and literature.

Keywords: polish novel, photography, memory, intersemiotic translation

Alla Kozhinowa  <https://orcid.org/0000-0002-5498-7037>

Mińsk, Białoruś, badacz niezależny

e-mail: kozhinstar@gmail.com

KILKA UWAG O JĘZYKU I PIŚMIENICTWIE MNIJSZOŚCI ZAMIESZKAŁYCH NA TERENIE RZECZYPOSPOLITEJ I WIELKIEGO KSIĘSTWA LITEWSKIEGO

WSTĘP

Ziemie Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego zawsze były wielonarodowe i wielojęzyczne. To dało podstawę językoznawcom do mówienia o istnieniu na tych ziemiach tzw. cyrkumbałtyckiej ligi językowej¹. W skład mieszanej ludności wymienionego obszaru wchodził m.in. Tatarzy litewscy, Ormianie polscy oraz Żydzi wschodnioeuropejscy.

Jak wiadomo, początek ligi językowej daje stabilna dwu- i nawet wielojęzyczność w umysłach dużej liczby członków społeczeństwa zamieszkującego to terytorium. Taka sytuacja językowa może prowadzić nie tylko do równoprawnego istnienia w umyśle mówiącego co najmniej dwóch języków lub do dyglosji, gdzie dominujący jest język ojczysty. W przypadku emigrantów, którzy przenieśli się na nowe terytorium, wielojęzyczność często prowadzi do wypierania tego ostatniego przez autochtoniczny język miejscowej ludności.

O czymś podobnym możemy mówić w przypadku wymienionych wyżej etnosów, które niemal jednocześnie przybyły na ziemię Korony i Litwy. Interakcja ta była tym trudniejsza, gdyż języki przybyszów nie były blisko spokrewnione (Ormianie) lub nawet niepowiązane (Tatarzy, Żydzi) z językami słowiańskimi żyjących tu ludów. Dodatkową komplikację

¹ Patrz np. Вяч. Вс. Иванов, *Лингвистика третьего тысячелетия: вопросы к будущему*, Языки славянской культуры, Москва, 2004, s. 118

stanowiła również obecność języków wyznaniowych, które nie były przyswojone przez wszystkich przedstawicieli tych mniejszości etnicznych, ale domyślnie zajmowały najbardziej prestiżową pozycję w hierarchii językowej.

W tym artykule postaramy się zastanowić nad przyczynami zmian językowych oraz okolicznościami powstania tekstów w tych językach.

TATARZY LITEWSCY

Wiadomo, że grupa etniczna Tatarów litewskich (zwanymi też polsko-litewskimi lub białorusko-litewskimi), która obecnie zamieszkuje tereny współczesnej Litwy, Białorusi i Polski, powstała w XIV–XVI wieku na podstawie emigracji ze Złotej Ordy na terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego. Początkowo Tatarzy osiedlali się w okolicach Wilna, Kowna, Grodna, Troków. Później, począwszy od XVII wieku, część z nich przeniosła się na terytorium Korony. Tatarzy uciekający przed konfliktami domowymi Złotej Ordy należeli w większości do elity wojskowej, więc chętnie byli przyjmowani do służby książęcej i otrzymywali ziemię oraz różne przywileje, które pozwalały im zachować pewną autonomię i praktykować własną religię. W wieku XV liczba ta jeszcze wzrosła ze względu na napływ jeńców wojennych. Ostatnia fala emigracji tatarskiej podobno datuje się na początek XVI wieku. Badacze nie są zgodni co do liczby Tatarów żyjących w Wielkim Księstwie Litewskim – np. dla XVII wieku, kiedy liczba ta osiąga szczyt, mówi się o od 7 tysięcy² do 40 tysięcy osób³. W XVIII wieku po trzech rozbiorach Polski Tatarzy litewscy znaleźli się pod jurysdykcją Cesarstwa Rosyjskiego, gdzie cesarzowa Katarzyna II potwierdziła ich prawa i przywileje. Do początku XX wieku status Tatarów nieustannie się zmienia od początkowego pogorszenia ich statusu do pewnej poprawy i oficjalnego uznania ich praw.

Opinie badaczy na temat przyczyn zachowania tożsamości narodowej Tatarów litewskich są dość jednolite. Oczywiście język przywieziony z historycznej ojczyzny nie mógł odgrywać takiej roli. Dialekty turkijskie osadników tatarskich szybko zaczęły wychodzić z użycia. Było to spowodowane wieloma czynnikami, zarówno wewnątrz-, jak i pozajęzykowymi. Pierwszym z nich był brak wspólnego dla wszystkich Tatarów interdialektu, koine, na którym mogła być oparta wewnętrzna komunikacja grupy. W XIV–XV wieku większość migrantów należała do kipczackiej grupy językowej, a w XVI–XVII wieku przybywają nosiciele języka osmańsko-tureckiego⁴. Islam, jednoczące wyznanie, opierał się na języku arabskim, niezrozumiałym dla Tatarów nieobeznanych z codziennymi odmianami jego wersji koranicznej. Pozajęzykowymi czynnikami niszczenia jedności językowej były mieszane małżeństwa Tatarów z przedstawicielkami miejscowej ludności, heterogeniczność społeczna (szlachta, żołnierze i mieszczanie) oraz ich nieliczność.

Tak więc podstawą tożsamości tej grupy etnicznej była w istocie religia, związane z nią rytuały i wspólna pamięć historyczna. Jak wiadomo, Tatarzy Wielkiego Księstwa Litewskiego

² S. Dziadulewicz, *Herbarz rodzin tatarskich w Polsce*, nakład autora, Wilno 1929, s. 28.

³ O. Górka, *Uwagi orientacyjne o Tatarach polskich i obcych*, „Rocznik Tatarski” 1935, t. 2, s. 184.

⁴ Г. Мишкинене, *Очерк истории и культуры литовских татар*, „Диапоры” 2005, nr 2, s. 44.

stworzyli własną literaturę – rękopisy pisane po arabsku, częściowo w językach turkijskich⁵, po białorusku i po polsku. Analiza tej literatury wskazuje na jej zróżnicowaną zawartość:

[...] w księgach (*kitabach*) znajdują się legendy o życiu i działalności proroka Mahometa, opisy obrzędów i rytuałów, główne obowiązki muzułmanów, często legendy biblijne, opowieści moralizatorskie, czasem orientalne opowieści przygodowe. Istniały zbiory modlitw (*chamaity*) w językach arabskim i turkijskich, które zawierały również informacje o chronologii muzułmańskiej, leczeniu chorób za pomocą modlitw i interpretacji snów. Tak zwane *tedźwidy* określały zasady czytania arabskiego tekstu Koranu. *Tefsir* zawierał teksty Koranu w języku arabskim z tłumaczeniem interlinearnym (parafrazą lub komentarzem) na język białoruski lub polski. Szczególną odmianą są zbiory nazywane przez S. Krychyńskiego *pólkitabami* – zwykle nie zawierają one modlitw, ale tematycznie zbliżają się do *kitabów*, różniąc się od tych ostatnich znacznie mniejszą objętością⁶.

Wydawałoby się, że to właśnie tego rodzaju literatura, dość zróżnicowana zarówno w formie, jak i treści, może dać wyobrażenie o odmianie języka, jakim posługiwali się Tatarzy i nie tylko. E. Karsky zauważył, że arabskie rękopisy

[...] dostarczają wielu ciekawych materiałów do oceny języka białoruskiego XVI–XVII wieku. Gdyby przeczytać i zbadać wszystkie znane teksty białoruskie pisane pismem arabskim, to z dużym prawdopodobieństwem można by znaleźć kilka bardzo interesujących cech języka, których nie widać w zabytkach zapisanych tradycyjną ortografią⁷.

Jednak ta odpowiedź nie jest jednoznaczna. Badania tatarskich tekstów pokazują, że cechy językowe wielu z nich nie pozwalają na jednoznaczne określenie języka, w którym zostały napisane, ponieważ to teksty hybrydowe tworzone na podstawie możliwości językowych danego *native speaker*a z orientacją na jakiś znany mu ideał książkowy – na przykład na teksty pisane w języku polskim.

Są utwory arabograficzne, które odpowiadają takim warunkom – na przykład *Tefsir z Olity*, datowany na 1723 rok, który demonstrowa kopię pierwszego przekładu Koranu na język słowiański⁸ i którego język, mimo licznych odchyłeń od normy oraz dużego substratu arabskiego, można kwalifikować jako polski. Niektóre teksty arabograficzne zawierają bez wyraźnego systemu polonizmy, orientalizmy, dużą liczbę wyrazów pochodzenia wschodniosłowiańskiego i nawet leksemy, których wejście do tekstu można uznać za spowodowane wpływem języka cerkiewnosłowiańskiego. Dobry przykład tego stanowi mały rękopis o treści znachorskiej, przechowywany w Centralnej Bibliotece Naukowej Narodowej Akademii Nauk Białorusi pod kodem P19-20 / Hp13 (P404), który pochodzi z końca XIX lub początku XX wieku⁹.

⁵ I. Сынкова, М. Тарэлка, *Знахарскі тэкст з беларуска-татарскага рукапісу*, „Беларускі гістарычны агляд” 2009, nr 1, s. 15, <http://www.belhistory.eu/iryna-synkova-mixail-tarelka-znaxarski-tekst-z-belaruska%C2%ADtatarskaga-rukapisa> [dostęp: 20.06.2022].

⁶ Г. Мишкинене, *Очерк истории...*, s. 46.

⁷ Сут. за J. Stankevič, *Prispevki k dějinom beloruskaho jazyka na zaklade rukopisu „Al Kitab”*, „Slavia” 1933, t. XII, z. 3–4, s. 362.

⁸ J. Kulwicka-Kamińska, *Tefsir z olity – uwagi językoznawcy*, „Slavistica Vilnensis” 2015, nr 60, s. 159–175.

⁹ Patrz I. Сынкова, М. Тарэлка, *Знахарскі тэкст...*; А. Кожинава, *Об одной рукописи литовских татар (к вопросу о языковой идентичности)*, [in:] *Minderheiten in der slawischen Welt. Sprachkontakte und kulturelle Identitäten*, Peter Lang, Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien 2019, s. 125–136.

Opierając się na tych danych, można wnioskować, że po rozbiorach Rzeczypospolitej, kiedy jej wschodnia część weszła w skład Cesarstwa Rosyjskiego, miało miejsce stopniowe rozluźnianie norm języka polskiego w podobnych tekstach. Było to spowodowane nasileniem się językowych wpływów wschodniosłowiańskich, nie tylko dialektalnych, ale także związanych z ukierunkowaniem na rosyjską mowę literacką. Można więc mówić o wystąpieniu sytuacji wielojęzyczności mieszanej – jednostka mówiąca nie dzieli systemów językowych i używa pierwszej formy, jaka przychodzi jej na myśl, nie myśląc o jej przynależności językowej.

Wydawałoby się, że taki hybrydowy język nie mógł przyczynić się do zachowania tożsamości narodowej. Jednakże samo istnienie takich rękopisów miało duże znaczenie w tym zakresie, „były one rodzajem rodzinnej pamiętki, tak niezbędnej do zachowania ich religii – islamu i tożsamości narodowej w wielokulturowym środowisku”¹⁰. Sam fakt przechowania takich tekstów świadczy o szacunku zarówno dla tworzonej przez przodków literatury, jak i reprezentowanych w niej tradycji. Oczywiście taki szacunek służył utrzymaniu wspólnoty narodowej i zachowaniu jej na wieki.

ORMIANIE POLSCY

Chociaż początki obecności Ormian w Polsce sięgają XI wieku¹¹, gminy ormiańskie w Polsce zaczęły powstawać około połowy XIV wieku, gdy król Kazimierz Wielki przyłączył Ruś Halicką do Korony Polskiej. Najliczniejszymi były kolonie w Kamieńcu Podolskim i Lwowie, przy czym w tym ostatnim w roku 1417 na 1280 mieszkańców było 337 Ormian, a 1618 roku we Lwowie i na jego przedmieściach znajdowało się 130 domów ormiańskich¹².

Sytuacja socjolingwistyczna, która panowała w środowisku lwowskich Ormian, jak i też wszystkich Ormian zamieszkałych na terenie Polski, była dość skomplikowana, ponieważ do XVII wieku większość z nich posługiwała się przynajmniej w komunikacji wewnątrzgrupowej etnolektem kipczackim, należącym do rodziny języków altajskich (grupa turkijska). W tym etnolekcie powstawały też teksty pisane, przy czym w charakterze grafii występował tradycyjny alfabet ormiański. Dopiero w XVI wieku do miast Polski zaczęła przybywać ludność mówiąca dialektami ormiańskimi. Uważa się, że właśnie ta sytuacja wpływała na przyswojenie języka polskiego przez Ormian, ponieważ:

[...] ormiańskojęzyczni przybysze z XVI–XVII w. nie mieli z polskimi Ormianami, mówiącymi po kipczacku, wspólnego języka, toteż tym szybciej przyjmowali panującą w Rzeczypospolitej polszczyznę – ciesząc się wysokim prestiżem język urzędowy, w którym Ormianie „wschodni” mogli się porozumiewać nie tylko ze swoimi lwowskimi rodakami, ale również z Polakami i Rusinami¹³.

¹⁰ Г. Мишкинине, *Славянская арабскоалфавитная письменность литовских татар*, [w:] *Bosanskohercegovački slavistički kongres. Zbornik radova*, kn. 2, Slavistički komitet, Sarajevo 2012, s. 136.

¹¹ Ł. Łotocki, *Mniejszość ormiańska w Polsce*, „Raporty Migracyjne” 2005, nr 5, s. 3.

¹² K. Stopka, *Ormianie w Polsce dawnej i dzisiejszej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 19–20.

¹³ A. Pisowicz, *Ormianie Polscy. Problem świadomości narodowej a kwestia języka*, [w:] M.M. Bobrownicka (red.), *Język a tożsamość narodowa*, Universitas, Kraków 2000, s. 137.

Można też podać inną przyczynę rozszerzenia posługiwania się językiem polskim przez Ormian:

[...] to przede wszystkim ambicje społeczno-ekonomiczne rzutowały na preferencje ich warstwy górnej w zakresie kontaktu językowego. Język polski, superstrat, język, dominujący pod względem mocy i prestiżu był ... ważnym punktem odniesienia¹⁴.

Polonizacji nacji ormiańskiej sprzyjały też zmiany w dziedzinie religijnej. Według przywileju nadanego Ormianom lwowskim w 1356 roku przez Kazimierza Wielkiego mogli oni wyznawać własną religię – narodową odmianę chrześcijaństwa, należąc razem z rodakami pozostałymi w Armenii do Ormiańskiego Kościoła Apostolskiego. Jednak w 1630 roku biskup Mikołaj Torosowicz przyjął unię z Kościołem Rzymskim, co wywołało reformę w zarządzaniu Kościołem ormiańskim i szkolnictwem. I chociaż Ormianie w liturgii używali nie łaciny, lecz grabaru (języka starormiańskiego) i nie byli zmuszani do porzucenia języka ojczystego, ich polonizacja niewątpliwie się nasilała. Tak z Rzymu do Lwowa przybyli ojcowie teatyni, którzy założyli kolegium papieskie, też do programu nauczania także w szkołach parafialnych włączono język polski i łaciński.

W związku z tym sytuacja socjolingwistyczna komunikacji, także pisemnej, Ormian na terenie Polski wyglądała przynajmniej dwojako. Z jednej strony ormiańscy mieszkańcy miast i miasteczek, w tym Lwowa, posługiwali się różnymi kodami językowymi, co oczywiście powinno było przeprowadzać do interferencji językowej, więc do powstania w języku polskim, wtórnym dla większości Ormian, śladów innych języków – kipczackiego i ormiańskiego. Z drugiej zaś strony, poprzez intensywny kontakt z językiem polskim „w wersji urzędowej, literackiej i elitarnej bogaci Ormianie wchodzili w związek z przyswojoną przez niego łaciną, gdyż mowa i teksty elit polskich były w tym czasie w bardzo wysokim stopniu makaroniczne”¹⁵.

Jak się wydaje, pierwsza tendencja miała miejsce w tekstach alograficznych ormiano-polskich, czyli polskich zapisanych pismem ormiańskim. I chociaż badacze twierdzą, że system gramatyczny i słownictwo tych tekstów były w zasadzie zgodny z polszczyzną tej epoki¹⁶, sugerują też oni, że w stosowanej przez pisarzy alografii nie było jakichś stałych zasad, chociażby dlatego, że takie teksty powstawały na podstawie zapisu ze słuchu. Natomiast inna grupa polskich tekstów – tych zapisywanych łacinką – ilustruje drugą z powyższych tendencji. Posługując się językiem polskim, wykształceni Ormianie w XVII–XVIII wieku z łatwością mogli sięgać po literacką odmianę tego języka, zarówno na poziomie środków językowych, jak i umiejętności literackich, nie dopuszczając w swoich tekstach żadnych wpływów języków, które bytowały na kresach Rzeczypospolitej.

Co więcej, nawet podążanie za nie najlepszymi wzorcami literackimi może wskazywać, że autorzy ormiańscy byli w głównym nurcie swojej epoki. Świadczy o tym chociażby Statut bractwa Niepokalanego Poczęcia N.P. Maryi Jazłowieckiej (1710), przechowywany we Lwowskiej Bibliotece Naukowej im. W. Stefaniaka (F. 5, № 1651, II).

¹⁴ K. Stopka, *Języki osvajane pismem*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 48.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 110.

Jeśli XVI wiek jest uważany za złoty wiek rozwoju języka polskiego, polskiej literatury i polskiego dziennikarstwa, to wiek XVII i pierwsza połowa XVIII wieku to czas upadku. W tym czasie:

[...] słownictwo uległo skażeniu nieprzyswojonymi wtrętami obcymi (głównie łacińskimi, później też po części francuskimi), a w zakresie składni rozluźnieniu uległa dawna renesansowa dyscyplina składniowa: z jednej strony jej miejsce zajął bezład i nieuporządkowane rozgadanie zacierające precyzję myśli, z drugiej zaś do takiego samego skutku doprowadziło zagmatwanie wywołane nadużywaniem szyku przestawnego, przeciwstawień i makaronizmów¹⁷.

Zgadzać się jednak z ogólną oceną epoki, nie można pominąć faktu, że autor omawianego statutu był świadomy trendu panującego w literaturze i publicystyce. O jego wykształceniu świadczy też liczba inkluzji łacińskich, które nadają tekstowi makaronowy charakter. Na czterech stronach statutu przedstawiono 83 elementy łacińskie różnej długości, od sentencji na początku statutu (*Ad maiorem dei ter optimi, maximi gloriam*) do poszczególnych słów, na przykład, *Epitetum* czy *sodales*, i tylko dwa z nich zostały błędnie napisane. Daje to podstawy do wysokiej oceny znajomości języka łacińskiego autora tego tekstu i stwierdzenia, że mimo swojego zamieszkania na peryferiach Rzeczypospolitej, wpisywał się w aktualne trendy epoki, pisał tak, jak dyktowała ówczesna moda literacka. Ponadto dobrze znał zarówno język łaciński, jak i polski, ponieważ umiejętnie posługiwał się zapożyczeniami, które na dobre weszły do polszczyzny literackiej.

ŻYDZI WSCHODNIOŚLAWIAŃSCY

Można śmiało przyjąć, że Żydzi pojawili się na terenie Polski już w XII wieku, o czym świadczą w szczególności żydowskie inskrypcje na ówczesnych monetach-brakteatach¹⁸. Językoznawcy odznaczają, że „najdłuższą jest legenda na brakteatach Mieszka Starego w piśmie hebrajskim *mszka krol polski* z okresu jego zwierzchności nad Polską (1171–1177)”¹⁹. Biorąc pod uwagę podaną tu datę, można sugerować, że zdanie to poprzedza wyrażenie *Daj, *ać ja pobruszę, a ty poczywaj z Księgi henrykowskiej* (1270), które w klasycznych polskich podręcznikach gramatyki historycznej traktowane jest jako pierwsze zdanie w języku polskim.

Na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego Żydzi pojawili się później, ale „już w XIV w. reprezentują dobrze znaną, solidarną, zwartą jedność”²⁰.

Żydów, którzy osiedlili się na ziemiach słowiańskich, nazywano Knaanitami (w przeciwieństwie do zachodnioeuropejskich Żydów – aszkenazim). Przypuszcza się, że

¹⁷ B. Walczak, *Zarys dziejów języka polskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 201.

¹⁸ Д. Шапира, *Евреи в раннее Средневековье в соседних с Россией странах*, [w:] А. Кулик (ред.), *История еврейского народа в России. От древности до раннего Нового времени*, т. 1, Мосты культуры / Гешарим, Москва 2010, s. 49.

¹⁹ L. Bednarczuk, *Najstarsze polskie słowa. Słownik chronologiczny języka polskiego do końca XIII wieku*, [w:] R. Laskowski, R. Mazurkiewicz (red.), *Amoenitates vel lepores philologiae*, Lexis, Kraków 2007, s. 17–29.

²⁰ С.А. Бершадский, *Литовские евреи*, тип. М.М. Стасюлевича, Санкт-Петербург 1883, s. 174.

ze względu na wywołaną etymologią ludową semantyczną identyfikację słów 'Słowianin' i 'niewolnik' (np. niem. *Sklave*), w żydowskim użyciu biblijny etnonim *kena'ani* zaczęto używać w odniesieniu do Słowian, gdyż w tradycji żydowskiej toponim *Kena'an* kojarzy się z niewolnictwem²¹. Potem ta nazwa została przeniesiona na Żydów mieszkających w słowiańskim otoczeniu. W procesie slawizacji Żydzi utracili swój pierwotny język. Tłumaczy się to faktem, że heterogeniczny skład żydostwa wymagał użycia języka wspólnego dla wszystkich grup etnicznych, które były częścią powstającej społeczności. Tak więc impulsem do slawizacji była najwyraźniej potrzeba zrozumiałego dla wszystkich środka komunikacji.

Żydzi aszkenazyjscy, posługujący się dialektami średnio-wysoko-niemieckimi, które później utworzyły jidysz, oraz Żydzi-Knaanici, mówiący językami słowiańskimi, utrzymywali kontakt przez całe średniowiecze. Po przeprowadzce do Polski i Litwy Żydzi aszkenazyjscy, nosiciele dialektów średnio-wysoko-niemieckich, zaczęli porozumiewać się z Żydami nieaszkenazyjskimi, posługującymi się językami słowiańskimi, w tym białoruskim²². W wyniku tej komunikacji składnik języka niemieckiego zwyciężył nad słowiańskim. Jednak wprowadzenie Żydów-Knaanitów do kultury aszkenazyjskiej nie było procesem jednokierunkowym, ponieważ ci pierwsi również doświadczyli silnych wpływów kulturowych ze strony Knaanitów. Skutkiem ich slawizacji były głębokie zmiany w strukturze gramatycznej języka wschodniego jidysz, które nastąpiły pod wpływem języków słowiańskich, przede wszystkim polskiego.

Przyjmuje się, że w wyniku kontaktów

Żydzi Europy Wschodniej przeszli na język innej społeczności, a to przejście miało daleko idące konsekwencje. Początkowo Knaanici mówili językiem słowiańskim, który niewiele różnił się od języka okolicznej ludności... Sytuacja zmieniła się wraz z nadejściem drugiej społeczności żydowskiej. Różnice językowe między Knaanitami i Aszkenazim stopniowo zanikał: z jednej strony Knaanici przeszli na jidysz, z drugiej strony jidysz podlegał silnym wpływom słowiańskim, co doprowadziło do powstania znacznej odległości między knaanitami a ich słowiańskimi sąsiadami. Sytuacja w społeczności żydowskiej Europy Wschodniej ewoluowała od stanu homoglosji z otaczającą go ludnością nieżydowską do stanu heteroglosji²³.

Chociaż przyczyny tego przejścia, dokonanego przed XVIII wiekiem, nie są w pełni zrozumiałe, ale zwróćmy uwagę na to, że w połowie XVII wieku (1648–1649) gminy żydowskie Europy Wschodniej zostały poddane pogromom przez wojsko Chmielnickiego, co znacznie zmniejszyło ich liczebność.

Od końca XIV wieku istnieją pośrednie dowody na to, że żydowscy uczeni z Europy Wschodniej przetłumaczyli teksty na lokalne języki:

²¹ Patrz np. R. Jakobson, M. Halle, *The Term Canaan in Medieval Hebrew*, [in:] L.S. Dawidowicz i in. (red.), *For Max Weinreich on His Seventieth Birthday*, Mouton, London–The Hague–Paris 1964, s. 147–172.

²² M. Altbauer, *The Five Biblical Scrolls in a Sixteenth-Century Jewish Translation into Bielorusian (Vilnius Codex 262)*, The Israel Academy of Sciences and Humanities, Jerusalem 1992, s. 13–24.

²³ С. Асланов, *Изменение языковой идентичности евреев Восточной Европы: к вопросу о формировании восточного идиша*, [w:] А. Кулик (ред.), *История еврейского народа в России. От древности до раннего Нового времени*, т. 1, Мосты культуры / Гешарим, Москва 2010, s. 412–413.

Wśród najwcześniejszych przekładów znajdują się pojedyncze fragmenty midraszu i hagiady, które były zawarte w niektórych starożytnych rosyjskich zbiorach, takich jak Palei (dodatki do narracji biblijnych oparte na bizantyjskie źródła) lub Chronografy (wykłady historii świata, począwszy od biblijnej tradycji stworzenia świata, a skończywszy na przedstawieniu historii świata według źródeł bizantyjskich, zwłaszcza kronik Amartola i Malali)²⁴.

Wiadomo też, że:

[...] język staroruski fragmentów przetłumaczonych z hebrajskiego i zawartych w kronikach posiada szereg cech charakterystycznych dla dialektów ukraińskich i białoruskich (tj. dialektów tych ziem, na których mieszkała ludność żydowska), a także dialektu nowogrodzkiego²⁵,

jednak nic nie wiadomo o okolicznościach i przyczynach ich pojawienia się.

Późniejsze przekłady z hebrajskiego powstały pod koniec XV wieku. Dokonywano ich z języka hebrajskiego na język mówiony ludności wschodniosłowiańskiej Księstwa Litewskiego, tzw. prostą mowę. Istnieje kilka punktów widzenia na przyczyny pojawienia się tych tekstów. Według jednego z nich pojawienie się ich było spowodowane powszechną praktyką tworzenia tzw. targumów – przekładów Tanachu z języka oryginalnego na język potoczny, praktyką, która była właściwa środowiskom żydowskim w różnych krajach²⁶.

Według drugiego punktu widzenia teksty te nie były tłumaczone przez Żydów na ich wewnętrzne potrzeby, ale przeznaczone były do użytku w kręgach chrześcijańskich. Istnieją pośrednie dowody na to, że tłumaczenia mogły nawet powstawać we współpracy dwóch tłumaczy należących do różnych wyznań. Żydowski tłumacz mógł tłumaczyć tekst słowo po słowie dosłownie na język wschodniosłowiański. Następnie tłumacz staroruski spisywał powstały tekst²⁷.

W wyniku tej praktyki powstawały niezwykle ciekawe teksty, jak na przykład Księga proroka Daniela ze Starotestamentowego Zbioru Wileńskiego, przekładu ksiąg biblijnych, który zachował się z XVI wieku jako część Kodeksu Wileńskiego, rękopisu przechowywanego w bibliotece Litewskiej Akademii Nauk (F 19–262). Wiadomo, że to jest tłumaczenie dwujęzyczne (rozdziały 1, 3, 8–12 są napisane „prostą mową”, podczas gdy rozdziały 2, 4–7 są w języku cerkiewno-słowiańskim). Dwujęzyczność tego tłumaczenia odzwierciedla dwujęzyczność oryginału: w starotestamentowej Księdze Daniela rozdziały Dan 1.1–2.4a napisane są po hebrajsku, Dan 2.4–7.28 po aramejsku, a rozdziały 8–12 znów po hebrajsku. Można uważać, że przekładu na „prostą mowę” dokonał sam tłumacz żydowski, a fragmenty cerkiewnosłowiańskie, jak wykazała analiza tekstu²⁸, przepisał z gotowego

²⁴ М. Таубе, *Ересь «жидовствующих» и переводы с еврейского в средневековой Руси*, [w:] А. Кулик (ред.), *История еврейского народа в России. От древности до раннего Нового времени*, т. 1, Мосты культуры / Гешарим, Москва 2010, s. 367.

²⁵ Там же, s. 369.

²⁶ Patrz np. А.А. Алексеев, *Масоретский текст в России*, „Jews and Slavs” 2005, vol. 15, s. 1–17.

²⁷ М. Таубе, *Ересь «жидовствующих»...*, s. 385.

²⁸ Patrz И.Е. Евсеев, *Книга пророка Даниила в переводе жидовствующих по рукописи XVI в.*, „Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских” 1902, кн. 3, s. 127–164; А.А. Кожинова, Е.С. Суркова, *Лингвистическая рефлексия в раннем восточнославянском переводе Книги Даниила из Виленского ветхозаветного свода (F 19–262)*, [w:] Н.Н. Запольская (ред.), *Лингвистическая эпистемология: история и современность*, ПринтЛайн, Минск 2013, s. 64–94.

przekładu starsłowiańskiego, tak zwanego przekładu Metodego²⁹. Tekst Metodego został starannie zredagowany zgodnie z oryginałem masoreckim.

Te obserwacje pozwalają na stworzenie kulturowego portretu tłumacza: rozumiał on dobrze dwujęzyczną strukturę Księgi Daniela i starał się ją odtworzyć, wykazując się czynną znajomością kilku klasycznych i nowych języków. W szczególności znał hebrajski i aramejski, cerkiewnosłowiański i dialekt wschodniosłowiański („prostą mowę”). Ponadto był dobrze wykształconym skrybą, znającym z jednej strony tradycję masorecką, a z drugiej piśmienność wschodniosłowiańską.

WNIOSKI

Wśród przyczyn przejścia różnych mniejszości zamieszkujących tereny Rzeczypospolitej i Wielkiego Księstwa Litewskiego na języki słowiańskie okolicznych ludów można dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice, przy czym te pierwsze wydają się bardziej znaczące.

Byłoby banalnie argumentować, że głównym powodem takiego przejścia była potrzeba komunikacji z otaczającą ludnością chociażby dlatego, że nabyte języki słowiańskie pełniły w tym przypadku nie tylko rolę pośrednika, ale także stały się językami ojczystymi dla niesłowiańskich grup etnicznych. Wydaje się, że ważną rolę odgrywała tu tolerancja ze strony rdzennej ludności? Oczywiście z uwzględnieniem czasu, kiedy te kontakty się odbywały. Przecież to nie przypadek, że wraz z pogorszeniem stosunków z sąsiadami Żydzi stopniowo przechodzą z języka słowiańskiego na jidysz.

Należy również wskazać na wewnętrzną przyczynę używania języka słowiańskiego przez społeczność niesłowiańską, charakterystyczną dla wszystkich trzech rozważanych grup etnicznych, a mianowicie dialektalne różnice językowe wewnątrz grupy i konieczność ich eliminacji.

Jeśli natomiast mówimy o piśmie w językach słowiańskich, to przede wszystkim należy zauważyć, że jest ono charakterystyczne dla wszystkich trzech grup. Jego charakter jest jednak silnie uzależniony od przynależności wyznaniowej grupy i związanego z tym prestiżu języka słowiańskiego. Tak więc dla chrześcijańskich Ormian język polski sąsiadów był tak samo prestiżowy jak dla samych Polaków, dlatego teksty tworzone przez Ormian nie tylko reprezentują poprawny język polski, ale często wpisują się w nurt modnych trendów literackich. Jednak dla Tatarów-muzułmanów i Żydów język słowiański nie miał takiego prestiżu. Dlatego ich teksty zawierają wystarczającą liczbę elementów dialektalnych, mogą być pisane nie w języku literackim, lecz w języku mówionym otaczającej ludności, a także reprezentują różne rodzaje postaci hybrydowych.

BIBLIOGRAFIA

Altbauer M., *The Five Biblical Scrolls in a Sixteenth-Century Jewish Translation into Bielorrussian (Vilnius Codex 262)*, The Israel Academy of Sciences and Humanities, Jerusalem 1992, s. 13–24.

²⁹ И.Е. Евсеев, *Книга пророка Даниила...*, s. 130–131.

Bednarczuk L., *Najstarsze polskie słowa. Słownik chronologiczny języka polskiego do końca XIII wieku*, [w:] R. Laskowski, R. Mazurkiewicz (red.), *Amoenitates vel lepores philologiae*, Lexis, Kraków 2007, s. 17–29.

Dziadulewicz S., *Herbarz rodzin tatarskich w Polsce*, nakład autora, Wilno 1929.

Górka O., *Uwagi orientacyjne o Tatarach polskich i obcych*, „Rocznik Tatarski” 1935, t. 2, s. 145–198.

Jakobson R., Halle M., *The Term Canaan in Medieval Hebrew*, [in:] L.S. Dawidowicz i in. (red.), *For Max Weinreich on His Seventieth Birthday*, Mouton, London–The Hague–Paris 1964, s. 147–172.

Kulwicka-Kamińska J., *Tefsir z olity – uwagi językoznawcy*, „Slavistica Vilnensis” 2015, nr 60, s. 159–175.

Łotocki Ł., *Mniejszość ormiańska w Polsce*, „Raporty Migracyjne” 2005, nr 5.

Pisowicz A., *Ormianie Polscy. Problem świadomości narodowej a kwestia języka*, [w:] M.M. Bobrownicka (red.), *Język a tożsamość narodowa*, Universitas, Kraków 2000, s. 13–142.

Stankevič J., *Príspevki k dějinom beloruskaho jazyka na zaklade rukopisu „Al Kitab”*, „Slavia” 1933, t. XII, z. 3–4, s. 340–369.

Stopka K., *Języki oswajane pismem*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Stopka K., *Ormianie w Polsce dawnej i dzisiejszej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.

Walczak B., *Zarys dziejów języka polskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.

Алексеев А.А., *Масоретский текст в России*, „Jews and Slavs” 2005, vol. 15, s. 1–17.

Асланов С., *Изменение языковой идентичности евреев Восточной Европы: к вопросу о формировании восточного идиша*, [w:] А. Кулик (ред.), *История еврейского народа в России. От древности до раннего Нового времени*, т. 1, Мосты культуры / Гешарим, Москва 2010, s. 398–417.

Бершадский С.А., *Литовские евреи*, тип. М.М. Стасюлевича, Санкт-Петербург 1883.

Евсеев И.Е., *Книга пророка Даниила в переводе жидовствующих по рукописи XVI в.*, „Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских” 1902, кн. 3, s. 127–164.

Иванов Вяч. Вс., *Лингвистика третьего тысячелетия: вопросы к будущему*, Языки славянской культуры, Москва 2004.

Кожина А., *Об одной рукописи литовских татар (к вопросу о языковой идентичности)*, [in:] *Minderheiten in der slawischen Welt. Sprachkontakte und kulturelle Identitäten*, Peter Lang, Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien 2019, s. 125–136.

Кожина А.А., Суркова Е.С., *Лингвистическая рефлексия в раннем восточнославянском переводе Книги Даниила из Виленского ветхозаветного свода (F 19–262)*, [w:] Н.Н. Запольская (ред.), *Лингвистическая эпистемология: история и современность*, ПринтЛайн, Минск 2013, s. 64–94.

Мишкинене Г., *Очерк истории и культуры литовских татар*, „Дiasпоры” 2005, nr 2, s. 40–61.

Мишкинене Г., *Славянская арабскоалфавитная письменность литовских татар*, [w:] *Bosanskohercegovački slavistički kongres. Zbornik radova*, kn. 2, Slavistički komitet, Sarajevo 2012, s. 135–147.

Сынкова І., Тарэлка М., *Знахарскі тэкст з беларуска-татарскага рукапісу*, „Беларускі гістарычны агляд” 2009, nr 1, <http://www.belhistory.eu/iryna-synkova-mixail-tarelka-znaxarski-tekst-z-belaruska%C2%ADtatarskaga-rukapisa> [dostęp: 20.06.2022].

Таубе М., *Ересь «жидовствующих» и переводы с еврейского в средневековой Руси*, [w:] А. Кулик (ред.), *История еврейского народа в России. От древности до раннего Нового времени*, т. 1, Мосты культуры / Гешарим, Москва 2010, s. 367–397.

Шапира Д., *Евреи в раннее Средневековье в соседних с Россией странах*, [в:] А. Кулик (ред.), *История еврейского народа в России. От древности до раннего Нового времени*, т. 1, Мосты культуры / Гешарим, Москва 2010, s. 44–74.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest niektórym zagadnieniom historii przejścia na języki słowiańskie przedstawicieli ludów niesłowiańskich zamieszkałych na terytorium Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego – Tatarów litewskich, Ormian polskich, Żydów wschodniosłowiańskich. Argumentuje się, że głównym tego powodem, oprócz konieczności komunikowania się z okoliczną ludnością, były dialektalne rozdrobnienie języków ojczystych i konieczność porozumiewania się w ramach samej grupy etnicznej. Przejściu na języki słowiańskie sprzyjała także względna tolerancja miejscowej ludności wobec emigrantów. W artykule pokazano również, że przechodząc na języki słowiańskie, przedstawiciele ludów niesłowiańskich opanowali nie tylko komunikację ustną, ale także pisemną.

Słowa kluczowe: Tatarzy litewscy, Ormianie polscy, Żydzi wschodniosłowiańscy, języki słowiańskie, Królestwo Polskie, Wielkie Księstwo Litewskie

Summary

Some remarks on the language and writing of minorities living in the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Grand Duchy of Lithuania

The article focuses on how representatives of non-Slavic peoples in the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania, including Lithuanian Tatars, Polish Armenians, and East Slavic Jews, transitioned to Slavic languages. It argues that the primary reason for this language shift was the significant dialectal diversity in their native languages and the necessity to communicate not only with the local population but also with their own ethnic communities. This transition to Slavic languages was further facilitated by the tolerance of the local population toward immigrants. The article also illustrates that during the shift to Slavic languages, these representatives of non-Slavic peoples not only adapted to oral communication but also to written expression.

Keywords: Lithuanian Tatars, Polish Armenians, East Slavic Jews, Slavic languages, Kingdom of Poland, Grand Duchy of Lithuania

Agata Brożyna

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
filologia polska, licencjat 2023

REALIZACJA GATUNKU POWIEŚCI GRAFICZNEJ NA PRZYKŁADZIE SANDMANA NEILA GAIMANA

Powieść graficzna (ang. *graphic novel*) przez wielu badaczy i znawców komiksu uznawana jest za szczytowe osiągnięcie jego ewolucji, a tworzony w latach 1989–1996 cykl *Sandman* Neila Gaimana – za klasykę i arcydzieło gatunku¹. W obrębie komiksu, rozumianego jako rodzaj sztuki, którego formą wyrazu jest jedność ikonograficzna (*wizualno-werbalna*), występuje jednak więcej gatunków. Czym zatem jest *graphic novel*, co wyróżnia ją na tle innych form komiksowych i czy słynna amerykańska seria wydawnicza o Władcy Snów rzeczywiście spełnia warunki potrzebne do tego, by móc nazwać ją powieścią graficzną?

Komiks – jak zdefiniował go jeden z pierwszych badaczy tego gatunku na gruncie polskim, Krzysztof Teodor Toeplitz – to ukształtowana na przełomie XIX i XX wieku w związku z rozwojem (głównie) amerykańskiej prasy szczególna forma graficznego powiązania rysunku i tekstu literackiego. Owa jedność ikonograficzna – jak pisze Toeplitz – służy rozwijaniu narracji lub obrazowaniu znaczeń, których czytelność jest możliwa w ramach tego powiązania, bez dodatkowych źródeł informacji. Komiks występuje przeważnie jako seria obrazków, powiązanych z sobą ciągłością czasową i przedstawiających powtarzające się postaci. Komiksy rysowane są ręcznie na papierze, przez jednego bądź kilku autorów, a ich powielanie wiąże się z technikami drukarskimi właściwymi prasie lub wydawnictwom ilustrowanym².

Jest zatem komiks gatunkiem opartym na jedności ikonograficznej, który na przestrzeni stulecia rozwija się w gatunek, który można by określić mianem ikonoliterackiego. To

¹ J. Szyla, 79. *Neil Gaiman, Sam Kieth, Mike Dringenberg i inni, Sandman*, [w:] *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Timof i cisi współnicy, Warszawa 2015, s. 336.

² K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 40.

bowiem, co powstało jako ilustrowanie druków masowych – gazet i czasopism, ewoluuje najpierw w tekst o charakterze zwrotu, frazesu, myśli, sygnału, cytatu czy apelu, by z czasem przedzierzgnąć się w samodzielne powieści graficzne.

Rysowanie komiksów, choć przez swój związek z prasą mogło jawić się jako przelotne, zadomowiło się w kulturze popularnej XX wieku. Gatunek ten przeszedł od paska komiksowego (*comic strip*) w gazecie, przez zeszyty komiksowe (*comic book*), aż po samodzielne wydania książkowe czy wielotomowe (*graphic novel*). Początkowo mogła to być seria obrazów bez tła językowego, bez słów, ale zawsze zawierała się w niej jakaś linia fabularna. Wraz z rozwojem sztuki komiksowej więz z fabułą pogłębiała się coraz bardziej, a moda na komiksy autorskie spowodowała, że pojawiło się wiele publikacji o charakterze osobistego wyznania autora. Ewolucja komiksu w historii o charakterze autobiograficznym była początkiem przejścia rysunku autorskiego, wykonanego ręką grafika, do kategorii literackiej, napisanej ręką tego samego autora. Ważną rolę w powstaniu tego typu krótkich historii odegrali graficy amerykańscy (Lynd Ward, 1905–1985) i japońscy (Mine Okubo, 1912–2001), a pierwsze *short story* w komiksach opowiadały o doświadczeniach autorów z czasów pierwszej i drugiej wojny światowej oraz migracji. W okresie powojennym nastąpił aktywny rozwój komiksu, który w latach 60. i 70. XX wieku zaczął ewoluować w kierunku coraz bliższym literaturze, co zaowocowało narodzinami ponowoczesnej powieści graficznej.

Wpływ na powstanie *graphic novel* miał wspomniany grafik i pisarz, Lynd Ward, który stworzył serię powieści bez tekstu, zwanych *powieściami bezsłownymi* lub *niemymi* (*wordless novels*). Twórczość Warda uważana jest za prekursorską wobec powieści graficznej, choć on sam czerpał z europejskich wzorców. Ward badał sztukę w Niemczech, gdzie zapoznał się z twórczością Belga Fransa Masereela (1889–1972) i Niemca Otto Nückela (1888–1955). Ich powieści graficzne *The Sun* (1919) oraz *Destiny* (1926), zawierające motywy mitologiczne, składają się z około pięćdziesięciu klisz graficznych. Prace Europejczyków zainspirowały Warda, który przeniósł *wordless novel* na grunt amerykański. W latach 70. z kolei dzieła Warda wpłynęły na twórczość Willa Eisnera (1917–2005) i Arta Spiegelmana (ur. 1948), którzy kojarzeni są z początkami współczesnej powieści graficznej. Wiąże się z tym faktem również pierwsze użycie terminu *graphic novel*.

Mimo że powieść graficzna zwykle porusza tematy poważne i refleksyjne, co świadczy o ewolucji gatunku, to cechą kluczową komiksu była komiczność (*comic strip* to nic innego jak „komiczny pasek”). Poza tym, że historyjka obrazkowa bawiła, zawierała w sobie szereg innych wyznaczników gatunkowych, które ogólnie nazwać można kategorią *komiksowości*. Na ową komiksowość, jak pisze Kamila Tuszyńska, składa się pewna wypracowana konwencja i ogólnie przyjęte normy: podział na kadry, stosowanie dymków, duże, czytelne litery, wykrzykniki, znaki zapytania, onomatopeje, a także wyznaczniki mentalne, które pozwalają czytelnikowi jednoznacznie stwierdzić, że dane dzieło jest komiksem i odróżnić je od innych narracji wizualnych czy wizualno-werbalnych³.

Istnieją szkoły komiksu amerykańskiego, japońskiego, holenderskiego, włoskiego, francuskiego, niemieckiego czy słoweńskiego. Do pewnego stopnia oznacza to, że dzieła

³ K. Tuszyńska, *Narracja w powieści graficznej*, PWN, Warszawa 2015, s. 49.

pochodzące z poszczególnych kręgów kulturowych będą pod wpływem jego tradycji literackich. Jak zauważa jednak Jerzy Szyłak: „Komiks nie ma [...] narodowości, gdyż snuje opowieści wyrażone w języku tak sztucznym jak esperanto, tyle że znacznie bardziej spopularyzowanym”⁴. Świadczą o tym bardzo częste migracje artystów poza kraje rodzime, czy to w celu rozwoju osobistego, czy wolności twórczej, których dzieła są znane i cenione na całym świecie. Przykładem takiego dzieła jest również *Sandman*, zrealizowany przez Anglików i wydany w USA, w którym zacierają się granice pomiędzy komiksem europejskim i amerykańskim⁵.

Komiks u swych początków miał wielu twórców, co pozwalało zachować ciągłość ukazujących się w gazetach odcinków poszczególnych serii. Bardzo często tytuły przechodziły z rąk do rąk, przejmowali je inni rysownicy i inne czasopisma. Funkcjonował nawet zawód asystenta rysownika, który miał za zadanie naśladować konkretny styl i w ten sposób odciążać głównego twórcę. Zwykle też gazetowe serie były mniej lub bardziej anonimowe dla publiczności. Sytuacja uległa zmianie, gdy wykształcił się komiks autorski i zaczęto zwracać uwagę na wysokie walory artystyczne, konkretny styl oraz idącą za nim jakość. Niemniej jednak obok licznej grupy graficznych powieści, pisanych i rysowanych przez jednego twórcę, istnieją również *graphic novels*, w których praktykuje się podział funkcji na scenarzystę i rysownika (lub rysowników). Powieść graficzna *Sandman* jest przykładem takiej współpracy. Scenarzystą i pomysłodawcą serii jest Neil Gaiman (ur. 1960), rysownikami zaś liczni graficy (Sam Kieth, Mike Dringenberg, Malcolm Jones III, Michael Zulli i inni) z twórcą słynnych, kolażowych okładek Dave'em McKeanem na czele. Gaiman jest zatem pisarzem opowieści, które ilustrują artyści o tradycjach komiksowych.

Badania nad komiksem coraz częściej obecne są w polskim dyskursie naukowym na temat kultury popularnej. Komiks wzbudza zainteresowanie badaczy na rozmaitych polach: jako reprezentacja kulturowa, osobna gałąź sztuki czy przestrzeń korespondencji sztuk, ale również jako język i narracja⁶, ponieważ ma część werbalną, wprowadzającą go w językoznawczą teorię aktów mowy, ekspresywność przekazu, koncepcję bohaterów, a zakres komiksowej tematyki uzupełnia recepcję funkcjonowania literatury we współczesnej kulturze.

Jak zauważa jednak polski komiksolog Michał Wróblewski, na polskim rynku wydawniczym wciąż brakuje tłumaczeń anglojęzycznych i francuskich pozycji „kanonicznych” dla studiów nad komiksem⁷. Do przeprowadzenia badania w niniejszym artykule wykorzystano zatem prace teoretycznoliterackie polskich badaczy komiksu, m.in. Jerzego Szyłaka, Michała Wróblewskiego, Kamili Tuszyńskiej, Wojciecha Birka, Krzysztofa Teodora Toeplitza, jak również książki i artykuły teoretyków literatury.

⁴ J. Szyłak, *Komiks*, Znak, Kraków 2000, s. 155.

⁵ Tamże.

⁶ M. Wróblewski, *Komiks w perspektywie literaturoznawczej. Projekt komiksologii w dobie kryzysu genologii esencjalnej*, [w:] *Komiks a komiksologia. Ku rozpoznaniu i charakterystyce wzajemnych relacji między gatunkiem a jego teorią*, red. K. Skrzypczyk, Stowarzyszenie Twórców „Contur”, Łódź 2010, s. 42–46.

⁷ Tamże.

Jak napisałam wyżej, *Sandman* Neila Gaimana uznawany jest nie tylko za *powieść graficzną*, pomimo seryjnej formy publikacji, ale również za arcydzieło tego gatunku. Jerzy Szyłak twierdzi, iż wpływ na taką recepcję dzieła Gaimana mają dwie rzeczy⁸:

1) kontrola autora scenariusza nad licznym gronem rysowników, co pozwoliło stworzyć opowieść wewnątrznie spójną i zamkniętą, a nade wszystko noszącą znamię dzieła autorskiego;

2) pomyślana jako zamknięta całość fabuła.

Polski badacz ma niewątpliwie słuszość, oba te elementy wpływają na sposób postrzegania serii o Władcy Snów w środowisku komiksowym i wydawniczym. Jednak w świetle przeprowadzonych w niniejszej pracy badań nad dość płynnym definicyjnie gatunkiem *powieści graficznej* podobne ujęcie wydaje się nazbyt lakoniczne, a co więcej, odnosi się jedynie do technicznego aspektu dzieła – jego konstrukcji. Tymczasem tezą wstępną mojego badania była literackość *Sandmana* jako faktora decydującego zarówno o jego przynależności do odmiany komiksu najbliższej literaturze, jak również niezwykłej popularności tej *graphic novel*.

Fenomen popularności *Sandmana*, jak też moja osobista fascynacja tą serią, sprawiły, że zdecydowałam się poddać ją badaniu teoretycznoliterackiemu. Celem jest sprawdzenie, czy powodzenie to może mieć źródło w konotacjach z literaturą i mitologią, którego wstępnie tam właśnie upatruję, a tym samym udzielenie odpowiedzi na to, czy *Sandman* istotnie zalicza się do gatunku *graphic novel*.

Przeprowadziłam analizę oraz interpretację *Sandmana*, skupiając się na ukazaniu jego licznych powiązań z tradycją literacką, stopnia skomplikowania i sposobu prowadzenia fabuły, nawiązujących do powieści szkatułkowej, onirycznej oraz postmodernistycznej, a także zawartych w treści archetypów, motywów i symboli. Starałam się również przedstawić filozoficzny i społeczny wymiar dzieła oraz towarzyszący mu nastrój refleksyjności. Fakt, że wszystkie te czynności były możliwe do przeprowadzenia na tkance utworu, uważam za symptomatyczny, ponieważ świadczy to nie tylko o głębokim zakorzenieniu *Sandmana* w literaturze, ale także o wysokim poziomie zaprezentowanej historii.

Sandman Neila Gaimana to graficzna powieść szkatułkowa, będąca zbiorem rozmaitych opowieści – z pogranicza grozy i horroru, inspirowanych mitologiami świata i folklorem, nawiązujących do wątków biblijnych, historycznych i literackich, dla którego klamrę oraz swoiste tło stanowi postać tytułowego Sandmana – Snu z Nieskończonych, Morfeusza, Oneiromancera, Onejrosa, Kształtującego, Kałckula, Lorda Łzorila – Władcy Snów.

Lakoniczny tytuł serii nie pozostawia wątpliwości co do tego, kto jest jej głównym bohaterem, a już przy pierwszym zetknięciu się z tą *graphic novel* czytelnik może domyślać się, że motywem przewodnim utworu będzie sen. Zresztą nie tylko sen jako stan biologiczny człowieka czy marzenie senne, lecz również Sen spersonifikowany oraz idea. Tytuł serii jest zatem dosłowny, choć niepozbawiony bogactwa konotacji, o czym czytelnik wielokrotnie przekonuje się w trakcie lektury.

Świat przedstawiony w *Sandmanie* jest w gruncie rzeczy „wieloświatem”, na który składają się czasy i miejsca każdej z dziesiątek opowiedzianych w serii historii. Od mitycznej

⁸ J. Szyłak, dz. cyt., s. 79; N. Gaiman, dz. cyt., s. 336.

Grecji, gdzie odbywa się ślub Orfeusza i Eurydyki, a krótko potem nieszczęsny kochanek schodzi do świata podziemnego rządzonego przez Persefonę i Hadesa; Asgardu, w którym nordyccy bogowie kłócą się i snują intrygi, starożytnego Rzymu, gdzie cesarz Oktawian August przebiera się za żebraka, by snuć plany poza zasięgiem wzroku bogów; przez Anglię za czasów królowej Elżbiety, w której Szekspir otrzymuje dar snucia opowieści od Morfeusza; Francję Robespierre'a, którego na zlecenie Sandmana przechytrza lady Johanna Constantine, unosząc z Paryża głowę Orfeusza; Stany Zjednoczone wieku XIX, kiedy kraj ów ma swojego pierwszego i jedyne go cesarza Nortona I; aż po czasy i krainy zrodzone z wyobraźni, legend i baśni, jak Kraina Wrózek pod rządami elfów królowej Tytanii; zarządzane przez Lucyfera piekło; gospoda na końcu wszystkich światów czy rozmaite zakątki Śnienia, jak również domeny pozostałych Nieskończonych.

Historia ramowa, niejako nadrzędna wobec całego zbioru tych opowieści i będąca osobistą historią Morfeusza, dzieje się na dwóch płaszczyznach – jawy i śnienia.

Ze względu na specyfikę medium komiksowego oraz pograniczność gatunku powieści graficznej narracja w *Sandmanie* odbywa się dwutorowo – za pomocą słów oraz obrazów. Dzięki temu opisy, obecne w literaturze klasycznej, zastępowane są w dużej mierze przez odpowiednio skomponowane i fokalizowane kadry. Występuje również wielu narratorów personalnych, gdyż każda przedstawiona w powieści postać ma głos, zwizualizowany poprzez komiksowe dymki – rozmaicie zróżnicowane graficznie w zależności od tego, kto i w jaki sposób przekazuje swoje myśli. Wypowiedzi zwykłych ludzi ujęte są z reguły w klasyczne, białe ramki o mniej lub bardziej owalnym kształcie, natomiast myśli – w białe i prostokątne. Również font użyty do zapisu słów przywodzi na myśl klasyczny, kojarzony z komiksem, pisany wersalikami. Z kolei wypowiedzi oraz myśli bohaterów mitycznych/magicznych przedstawiono w sposób dopasowany do ich charakteru czy też tego, co sobą reprezentują.

Dla przykładu kwestie Snu umieszczone są w obrysowanych na białoczarnych, jakby rozlanych dymkach, przywodzących na myśl plamę atramentu bądź też mroczną, black-metalową stylistykę, co ma związek z tajemniczą naturą protagonisty, jego skrytością, zasadniczym postępowaniem, brakiem litości, lub też z nocnym niebem, ciemnością, snem, który może być koszmarem etc. Font w negatywie jest natomiast pisany, myśli Morfeusza różnią się zaś jedynie brakiem „ogonka” przy ramce, pełniącego funkcję odnośnika. Innym rzucającym się w oczy sposobem przedstawienia graficznego charakteryzują się wypowiedzi jednej z siostr Snu – Maligny. Jej kwestie widnieją na różnobarwnym, zdeformowanym tle, słowa również są często rozciągnięte lub rozstrzelone, zakręcone, pofalowane czy też nietypowo podzielone. Odzwierciedla to naturę najmłodszej z rodzeństwa Nieskończonych, jej niestabilność, szaleństwo oraz infantylność. Samym tylko krojem pisma wyróżniono natomiast wypowiedzi chrześcijańskich aniołów (fonty ozdobne, klasyczne) czy starożytnych bogów (font kanciasty, ostry).

Poza tymi przejawami funkcji narracyjnej w *Sandmanie* występuje jeszcze narrator auktorialny, bezosobowy i wszechwiedzący, który w postrzępionych ramkach prostokątów w kolorze sepii informuje o czasie i miejscu akcji bądź o przebiegu zdarzeń. Narrator ów jawi się czytelnikowi jako bazarz, który wprowadza go w świat snutych opowieści, a co za tym idzie – kojarzy się z samym autorem dzieła, choć w treści utworu nie ma nic, co sugerowałoby podobny wniosek. Narrator pozostaje anonimowy, ukryty, nie jest częścią świata

przedstawionego i nie bierze udziału w opisywanych w powieści wydarzeniach, a jedynie je komentuje bądź uzupełnia.

Odbiorcą *Sandmana*, podobnie jak opowieści snuty przy ognisku, jest każdy, kto zechce słuchać, a w tym wypadku czytać. Mimo że wątków jest wiele i przeplatają się one nieustannie, to wszystkie mają wspólny mianownik, którym jest postać głównego bohatera. Zgodnie z filozofią postmodernistyczną, która nowej jakości szukała w połączeniu sztuki wysokiej i niskiej, fabułę powieści graficznej Gaimana śledzić będzie w stanie każdy czytelnik, co nie oznacza bynajmniej, że odbiorca bardziej wyrobiony będzie się nudził. Autor *Sandmana* zawarł w swojej serii komiksowej całą plejadę nawiązań, wątków i motywów, które nie wpływają na przebieg akcji, za to czynią lekturę o wiele bardziej interesującą, a zarazem wymagającą. Sytuacja analogiczna ma miejsce choćby w przypadku wspomnianego już w niniejszej pracy *Imienia róży* Umberto Eco.

Przykładem jest już sama postać głównego bohatera, będącego uosobieniem snu – motywu obecnego w literaturze już od czasów starożytności i towarzyszącego człowiekowi do dziś. Pomimo tak długiej kariery, marzenia senne wciąż stanowią zagadkę i tajemnicę, a te dają niezmiernie pole do manewru takim twórcom jak Neil Gaiman. Uczynił on bowiem ze zjawiska, jakim jest sen, półboga, istotę nadprzyrodzoną, która choć ma osobowość, a nawet rodzinę, nie jest niczym więcej niż ideą, punktem widzenia, jak dowiadujemy się na końcu powieści.

Jest zatem Sen zarówno osobą, której metamorfozę śledzi czytelnik przez całą serię, jak również czymś o wiele bardziej złożonym i abstrakcyjnym, swego rodzaju odbiciem światopoglądów wszystkich śniących w danym czasie świata. Co więcej, autor zaczerpnął z mitologii greckiej coś więcej niż tylko alias Sandmana. Jednak, aby docenić ów zabieg, należy orientować się w mitologii greckiej. Jej znajomość, jak już zostało powiedziane, nie jest konieczna do tego, by śledzić przebieg akcji, niemniej jednak sprawia, że lektura jest głębsza, nasycona znaczeniami, skłaniająca do refleksji czy też po prostu bardziej satysfakcjonująca. A jest to tylko jeden z wielu przykładów na pomysłowość i erudycję autora *Sandmana*.

Warstwa językowa powieści jest równie bogata i zróżnicowana, co poczet postaci w niej występujących. Bohaterowie posługują się właściwą sobie mową, różniącą się w zależności od wieku, płci, pozycji społecznej, sytuacji czy charakteru, a przede wszystkim od czasu i miejsca, w jakich dana opowieść się dzieje. Mowa postaci jest bowiem stylizowana zgodnie z duchem czasu, do którego sięga autor w kolejnych historiach. Najbardziej charakterystycznym językiem posługują się jednak Nieskończeni oraz istoty magiczne, wywodzące się z mitologii czy też folkloru.

Sen ma w zwyczaju przemawiać patetycznie i sztywno, często dodając w szyku przedstawianym „siostró ma” bądź „panie mój”, jeśli zwraca się do kogoś ze swej rodziny czy też osoby, którą szanuje – szczerze lub tylko ze względu na protokół i konwenans. Jego siostra Śmierć mówi jak pełna humoru i optymizmu, współcześnie żyjąca młoda kobieta, często używając zwrotów z młodzieżowego slangu. Maligna gubi się w swoich wypowiedziach, mówi bez ładu i składu, zapomina, traci wątek, myli pojęcia. Abel, jeden z podwładnych Morfeusza w królestwie Śnienia, jąka się, chyba że akurat coś opowiada, Mervin Dyniogłowy narzeka i urządza tyrady, kreując się na twarziela z amerykańskich filmów akcji

z lat 70., a kruk Snu, Matthew, zwraca się do niego per „szefie”, zupełnie ignorując oficjalny, stoicki sposób mówienia swego pana. Przykłady można by mnożyć, gdyż zróżnicowanie językowe w powieści graficznej Gaimana obecne jest praktycznie na każdej stronie utworu.

Seria *Sandman* to iście postmodernistyczna gra odniesień, aluzji i cytatów, stawiająca czytelnikowi niemałe wymagania⁹, co przyczyniło się do ogromnego sukcesu serii i ochrzczenia jej mianem jednego z najoryginalniejszych komiksów w historii gatunku¹⁰. Powieść graficzna Gaimana to również pierwszy komiks, który znalazł tak liczne grono odbiorców zarówno wśród mężczyzn, jak i kobiet, a także osób, które na co dzień nie sięgają po historyjki obrazkowe w ogóle. Po dwunastym opublikowanym zeszytu, który miał być teoretycznie ostatnim, *Sandman* sprzedawał się lepiej niż komiksy z przygodami Supermana i Batmana¹¹, a Neil Gaiman zapewnił sobie stałe miejsce w panteonie najwybitniejszych twórców komiksowych.

Peter Straub (1943–2022), amerykański pisarz, autor *Upiornej opowieści* (1979), w 1994 roku napisał we Wstępie, funkcjonującym jako Posłowie na końcu przełomowego siódmego tomu (*Ulotne życia*)¹², że:

Gaiman zajmuje wyjątkową pozycję. Nikt z artystów działających na polu komiksowym nie jest lepszy od niego, nikt nie ma tak wielkiej głębi, wszechstronności, nikt tak doskonale nie włada narracją. Gaiman to mistrz, a jego bogate, wielowątkowe opowieści, przepełnione wszelkimi odcieniami uczuć, są niepodobne do jakichkolwiek innych.

Jeśli to nie jest literatura, to nic nią nie jest.

Gaiman przyznał w jednym z wywiadów, iż nie ma dla niego znaczenia, czy ludzie uznają jego komiksy za literaturę, czy też nie, ponieważ zależy mu jedynie na tym, aby je czytali, by wpływały na ich życie i sposób myślenia¹³. Można zatem podejrzewać, że jeszcze mniej zależałoby mu na umieszczeniu *Sandmana* (czy któregośkolwiek innego z jego komiksów) w szufladce „powieść graficzna”. Jako czytelniczka mogłabym się zgodzić z podobnie niefrasobliwym podejściem, lecz jako badaczka uważam, że dotarcie do istoty rzeczy pozwala ją lepiej poznać, a poprzez poznanie – zrozumieć. Niezależnie od tego, czy chodzi o przyczynę poczytności, przynależność gatunkową dzieła sztuki czy rozmaite sensory, które ze sobą niesie.

Wspomniana przez Gaimana chęć „artystycznego wyszalenia się” podczas tworzenia zaczynu *Sandmana*, kiedy autor jeszcze nie wierzył w jego komercyjny sukces, można utożsamiać z przywoływanym przez Tuszyńską odejściem od kategorii komiksowości. Poprzez częściowe zerwanie z typowym komiksem superbohaterskim Gaiman uczynił swoje dzieło dziwnym, zastanawiającym, zmuszającym czytelnika do refleksji nad zamysłem twórcy i celem, w jakim naruszona została konwencja komiksu. Nie wyzbył się jej jednak całkowicie, co umożliwiło płynne przejście od tego, co oswojone i dobrze znane, do nowej jakości opowieści rysunkowych, osnutych na baśniach i mitach, i docenienie tak powstałej

⁹ J. Szyłak, dz. cyt., s. 154–155.

¹⁰ K. Berger, *Wstęp*, [w:] N. Gaiman, *Sandman: Preludia i nokturny*, Egmont Polska, Warszawa 2006, s. 7–8.

¹¹ K. Adamczewski „SoQ”, *Sandman – narodziny władcy snów*, „PSX Extreme” 2022, nr 10(302), s. 68–70.

¹² N. Gaiman, *Sandman*, T. 7, *Ulotne życia*, dz. cyt., s. 249.

¹³ K. Adamczewski „SoQ”, dz. cyt., s. 73.

powieści graficznej przez szerokie grono odbiorców. Mimo że Gaiman odżegnuje się od etykiety „mistrza postmodernizmu”, wydaje się, że to właśnie owa tendencja w kulturze – wielowarstwowy, wielokulturowy i wielopostaciowy postmodernizm – umożliwiła autorowi *Sandmana* zarówno spełnienie artystyczne, jak i odniesienie sukcesu na skalę światową.

Ilustracja w dziele literackim miała pomagać odbiorcy w wizualizacji czytanego tekstu i stanowiła z nim całość. Już sama osoba ilustratora była przykładem czytelnika, który przedstawiał to, jak widział dany tekst. Rozwój tej całości ikonograficznej doprowadził na początku XXI wieku do powstania powieści graficznej, zdominowanej w komiksie, lecz pretendującej do miana samodzielnego gatunku, powiązanego nie tyle z komiksem, ile z wybitnymi rysownikami i twórcami wyrosłymi z tradycji komiksowej.

Podjęty tu temat przynależności gatunkowej powieści graficznej zaliczyć można do najnowszych pytań o współczesną literaturę, literackość i formy hybrydowe. Literaturoznawstwo wydaje się gotowe na przyjęcie w obręb swoich badań nowych, nietypowych gatunków, takich jak powieść graficzna. Jako zjawisko paraliterackie, quasi-literackie czy nawet ułomnie literackie *graphic novel* to wciąż impuls do dalszego rozwoju tej dziedziny naukowej, którego nie sposób na ten moment przewidzieć.

Niewykluczone, iż włączenie w obręb literatury i jej badań gatunku powieści graficznej mogłoby wydać nowe pojęcia. Powieść graficzna jest bowiem tożsama z tekstem literackim w takiej mierze, w jakiej grafika jest „mówiąca”. Zatem termin „mówiąca grafika”, „opowiadająca grafika” czy też „grafika przemawiająca”. Zwykle oczekujemy, iż obraz do nas „przemówi”, rozwinięciem tej antycypacji jest zaś komiks – pytanie o to, co mówią nam poszczególne jego kadry. Formalną stroną znaczenia jest słowo, bo słowo odkrywa sens, jest jego „ciałem”. Jednak ciałem sensu może stać się także obraz, co oznacza, że zarówno obraz, jak i słowo funkcjonalnie odgrywają taką samą rolę. Dodając do obrazu tekst, używamy albo synonimii wyrazu sensu „słowo + obraz” / „tekst + rysunek komiksowy”, albo tworzymy przekład międzygatunkowy (międzykulturowy).

Im mniej realistycznych konkretów, im bardziej powieść realistyczna ustępuje powieści postmodernistycznej, w której prym wiodą ułamki sensów, tym bardziej zbliża się ona do grafiki. Powstaje wówczas nie tyle „mówiąca grafika”, ile „rozmowa rozhermetyzowana, obrócona w inny stan chemiczny, z tekstu w parę rysunkową” – wtedy jest to „tekst kojarzony”. Niewątpliwie widać tu niepowstrzymaną ewolucję gatunku – od ilustracji tekstu, która rodzi się w XIX wieku, do przemawiania rysunkiem.

Z moich badań wynika także, że zainteresowanie gatunkiem *graphic novel* w Polsce pojawia się z około dziesięcioletnim opóźnieniem. Niewiele jest również polskich pozycji, które mogłyby pretendować do miana arcydzieł w obrębie tego gatunku. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest prawdopodobnie okres komunizmu, trwający w Polsce od zakończenia drugiej wojny światowej do przełomu roku 1989. Poza odcięciem od Zachodu i jego kultury komiks w tym czasie używany był w Polsce jako narzędzie propagandy przez okupanta rosyjskiego, a obowiązująca cenzura uniemożliwiała tworzenie ambitniejszych niż komiks dla dzieci albumów. Natomiast po odzyskaniu przez Polskę niepodległości rynek zalała fala twórców kultury zachodniej, niekoniecznie wysokich lotów. Utarło się zatem w świadomości odbiorców, że komiks jest równoznaczny z miernej wartości historyjkami dla dzieci o Supermanie czy Batmanie.

Obecnie trend ten się zmienia, coraz więcej osób docenia i kolekcjonuje komiksy, w tym także powieści graficzne, lecz zmiany te zachodzą powoli, polskim twórcom z reguły brak zaś środków finansowych oraz wiary wydawców w ich sukces komercyjny. Również w środowisku naukowym zaobserwować można niewielkie zainteresowanie, czego dowodem jest skromna, w porównaniu choćby z amerykańską, literatura na temat komiksu.

Artykuły studenckie są tylko fragmentem badań i zawierają tylko część bibliografii, jest możliwość zapoznania się z pełnym tekstem pracy badawczej.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewski K. „SoQ”, *Sandman – narodziny władcy snów*, „PSX Extreme” 2022, nr 10/(302).
- Berger K., *Wstęp*, [w:] N. Gaiman, *Sandman: Preludia i nokturny*, Egmont Polska, Warszawa 2006.
- Gaiman N., McKean D., *Czarna Orchidea*, Story House Egmont, Warszawa 2021.
- Gaiman N., McKean D., *Drastyczne przypadki*, Egmont Polska, Warszawa 2007.
- Gaiman N., McKean D., *Sygnal do szumu*, Egmont Polska, Warszawa 2009.
- Gaiman N., [rysunki:] Dringenberg M., Jones III M., Bachalo C., Zulli M., Parkhouse S., *Sandman. Tom 2. Dom lalki*, Story House Egmont, Warszawa 2006, 2021.
- Gaiman N., [rysunki:] Hempel M., Case R., D’Israeli, Kristiansen T., Dillon G., Vess C., Ormston D., Nowlan K., *Sandman. Tom 9. Panie Łaskawe Część I i II*, Egmont Polska, Warszawa 2006.
- Gaiman N., [rysunki:] Jones K., Jones III M., Vess C., Doran C., *Sandman. Tom 3. Kraina Snów*, Story House Egmont, Warszawa 2009, 2022.
- Gaiman N., [rysunki:] Jones K., Jones III M., Dringenberg M., Wagner M., Giordano D., Pratt G., Russel P.C., *Sandman. Tom 4. Pora mgieł*, Story House Egmont, Warszawa 2010, 2022.
- Gaiman N., [rysunki:] Kieth S., Dringenberg M., Jones III M., *Sandman. Tom 1. Preludia i nokturny*, Egmont Polska, Warszawa 2006, 2014, 2019, 2021.
- Gaiman N., [rysunki:] McManus S., Doran C., Talbot B., Woch S., *Sandman. Tom 5. Zabawa w ciebie*, Story House Egmont, Warszawa 2011, 2022.
- Gaiman N., [rysunki:] Talbot B., Stevens A., Watkiss J., Zulli M., Allred M., Pensa S.A., Amaro G., *Sandman. Tom 8. Koniec Światów*, Story House Egmont, Warszawa 2015, 2023.
- Gaiman N., [rysunki:] Talbot B., Woch S., Russel P.C., McManus S., Watkiss J., Thompson J., Eagleson D., Williams K., *Sandman. Tom 6. Refleksje i przypowieści*, Story House Egmont, Warszawa 2011, 2022.
- Gaiman N., [rysunki:] Thompson J., Locke V., *Sandman. Tom 7. Ulotne życia*, Story House Egmont, Warszawa 2010, 2022.
- Gaiman N., [rysunki:] Zulli M., Muth J., Vess C., *Sandman. Tom 10. Przebudzenie*, Egmont Polska, Warszawa 2007.
- Szyłak J., 79. *Neil Gaiman, Sam Kieth, Mike Dringenberg i inni, Sandman*, [w:] *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Timof i cisi współnicy, Warszawa 2015.

Szyłak J., *Komiks*, Znak, Kraków 2000.

Toeplitz K.T., *Sztuka komiksu*, Czytelnik, Warszawa 1985.

Tuszyńska K., *Narracja w powieści graficznej*, PWN, Warszawa 2015.

Wróblewski M., *Komiks w perspektywie literaturoznawczej. Projekt komiksologii w dobie kryzysu genologii esencjalnej*, [w:] *Komiks a komiksologia. Ku rozpoznaniu i charakterystyce wzajemnych relacji między gatunkiem a jego teorią*, red. K. Skrzypczyk, Stowarzyszenie Twórców „Contur”, Łódź, 2010.

Streszczenie

„Pisanie opowieści, które ilustrują artyści o tradycjach komiksowych” – czy ta definicja jest wystarczająca, żeby przedstawić współczesną *graphic novel*, czyli powieść graficzną? Jest ów gatunek produktem sztuki czy literatury? Może jest to odmiana komiksu najbliższa literaturze? Powieść graficzna wyrasta z komiksu, który staje się coraz bardziej zauważalną reprezentacją kulturową, osobną przestrzenią korespondencji sztuk, ale komiks ma również część werbalną, czyli język i narrację, ekspresywność przekazu, wprowadzające go obszar recepcji funkcjonowania literatury we współczesnej kulturze.

Słowa kluczowe: powieść graficzna, wizualno-werbalna strona tekstu, ikonolingwistyka, literackość komiksu, nowoczesne gatunki literackie, filozofia ponowoczesna

Summary

Implementation of the graphic novel genre based on the example of Neil Gaiman's *Sandman*

Would the definition of “Writing stories illustrated by artists with comic traditions” be enough to describe the contemporary graphic novel? Is this genre a product of art or literature? Could it be a variation of comics closest to literature? Graphic novels stem from comics, which are becoming an increasingly noticeable cultural representation, forming a distinct space for the interplay of arts. However, comics also have a verbal component, including language, narration, and expressive communication, which integrates them into the reception of literature in contemporary culture.

Keywords: graphic novel, the visual-verbal aspect of the text, iconolingistics, literariness of comics, modern literary genres, postmodern philosophy

Marcin Chmielewski

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, PUW
filologia polska, licencjat 2023

POD MOCNYM ANIOŁEM JERZEGO PILCHA I W MATNI EMILA ZOLI – POWINOWACTWA

Powierzchnowa konstatacja, jaka nasuwa się po lekturze powieści *Pod Mocnym Aniołem* Jerzego Pilcha i *W matni* Emila Zoli, utworów pochodzących z dość odległych od siebie okresów społeczno-historycznych, to zbieżność problematyki, najogólniej rzecz ujmując – dramat, jaki nałóg wprowadza w życie alkoholika i jego otoczenie. Temat nienowy i dość często wykorzystywany w literaturze zarówno polskiej (Marek Hłasko *Pętla* – 1956), jak i światowej (Malcolm Lowry – *Pod wulkanem* – 1947, John O’Brien *Zostawić Las Vegas* – 1990). Wątki biograficzne obydwu pisarzy nie wnoszą nic szczególnego w umotywowaniu do decyzji napisania powieści akurat o tej tematyce. Pisarz i badacz naturalizmu Antoni Sygietyński przytoczył wyznanie Zoli o jego pracy nad *L’Assommoir*:

Miałem w głowie myśl zrobienia powieści na tle alkoholizmu. Nie wiedziałem nic więcej. Zebrałem stos notatek o nadużyciu trunków i postanowiłem uśmiercić pijaka w sposób, w jaki umiera Coupeau. Nie wiedząc jeszcze, kto będzie ofiarą alkoholizmu, jak lekarz chodziłem studiować chorobę i śmierć w szpitalu św. Anny (dla obłąkanych). [...] Niezależnie od tego studiowałem szynki, l’Assommoir ojca Colombe’a, sklepiki i hotel Boncoeur¹.

Z kolei Pilch zapytany o powody napisania książki, w której alkohol jest głównym tematem, zdradził w wywiadzie-rzecz, przeprowadzonym przez Ewelinę Pietrowiak:

Na pewno miałem wcześniej pomysł, by coś takiego napisać, i szereg przesłanek, które mnie do tego zachęcały. Była korespondencja pomiędzy alkoholowym widzeniem świata, moim językiem, który cechuje się pewną wyszukaną formą, a językiem niektórych pijaków, w których wstępuje coś w rodzaju ducha narracji. [...] Aż przyszedł moment przymusu,

¹ J.Z. Jakubowski, *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 9.

przymusu zapisania jakiegoś zdania. Przyszło mi ono do głowy, zapisałem je i poszedłem tym tropem, skończyłem pisać *Anioła* na kuracji odwykowej w Tworkach. Znalazłem się tam co prawda niemal przymusowo, ale okazało się to ostatecznie zbawcze dla tekstu².

Z wypowiedzi tych można wywnioskować, że obaj bardzo blisko podczas swej pracy twórczej zbliżyli się do zagadnienia, jakim był problem alkoholizmu. Zola czynił to, gdyż tak nakazywał mu rygor jego pracy pisarskiej, jaki zresztą sam sobie narzucił poprzez naturalistyczny warsztat, konkretnie przez sprowadzenie twórcy do roli bezpośredniego obserwatora opisywanej rzeczywistości. Z kolei Pilch, sam zmagając się z przez wiele lat z tą chorobą, na własnej skórze odczuł piętno tego nałogu.

Jednak nie sama problematyka jest przedmiotem badań tego artykułu, lecz sposób jej ukazania w utworach, które dzieli ponad sto lat. Jest to próba odpowiedzi na pytanie, czy pisarz współczesny wykorzystuje elementy naturalizmu (prądu bądź co bądź skończonego) w ideologii lub w poetyce swego utworu i dlaczego w ogóle powstają u niego pewne refleksje naturalistyczne w procesie twórczym, w końcu XX wieku.

Należy zacząć od tego, że sama obecność jakiegoś zjawiska, z jakim styka się twórca w swoim życiu, nie nastręcza mu potrzeby pisania o nim. Warto się więc zastanowić, co staje się impulsem do sięgnięcia po określoną tematykę, w określonym momencie. Przede wszystkim pisarz, prezentując zjawiska wstydlive, ekstremalne czy patologiczne, musi wykazać się odwagą. Poza tym muszą zaistnieć określone warunki historyczno-literackie, by w celu ukazania takiego prawdziwego i szczegółowego obrazu z życia mógł wykorzystać adekwatną i wyraźną w odbiorze estetykę (np. naturalistyczną).

Pisarz nie tworzy w oderwaniu od rzeczywistości, bo nawet jeżeli pisze powieść fantastyczną, jej fabuła jest wypadkową pewnych doświadczeń autora. Spoglądając zatem na tło historyczno-społeczne, w jakich powstawały obie powieści, można zauważyć, iż były to czasy o dość specyficznym charakterze. Emil Zola był świadkiem szeregu burzliwych przemian dotyczących kształtu państwa, jakie miały miejsce w jego ojczyźnie (II Republika, II Cesarstwo, III Republika), a które odcisnęły znaczące piętno na ówczesnym społeczeństwie. W uformowanej dopiero co klasie robotniczej z powodu biedy i ciężkich warunków pracy narasta niezadowolenie, w efekcie czego tworzą się pierwsze związki zawodowe, a wśród nich załóżki ruchu socjalistycznego. Polski pisarz z kolei doświadcza przemian związanych z upadkiem stworzonego na jego podwalinach systemu komunistycznego. Dochodzi do niego między innymi dzięki działalności i naciskom ludzi zorganizowanych w związku zawodowym *Solidarność*, których efektem była późniejsza transformacja ustrojowo-gospodarcza, także naruszająca i modelująca na nowo strukturę społeczeństwa i państwa. Jest rzeczą oczywistą, że jeśli dochodzi do pewnej zbieżności przemian w różnych obszarach życia danego narodu, tworzą się także dogodne warunki na ukształtowanie się przełomu literackiego. Literatura bowiem jest uwarunkowana, to znaczy ani zdeterminowana, ani też absolutnie wolna – a powiązana w swym rozwoju z życiem politycznym, gospodarczym i duchowym społeczeństwa oraz z wieloma jeszcze jego dziedzinami. Oczywiście przemiany w literaturze nie są skutkiem takich rewolucji

² *Zawsze nie ma nigdy. Jerzy Pilch w rozmowach z Eweliną Pietrowiak*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 36.

polityczno-społecznych, lecz ich kulturowymi odpowiednikami – zarówno czerpiącym z nich impulsy, jak i dostarczającym ich³.

Taką korelację w kształtowaniu zjawisk kulturowych, także literackich, ściśle powiązanych ze zmianami politycznymi i społeczno-gospodarczymi odnaleźć można właśnie w XIX-wiecznej Francji. Wówczas takie prądy literackie jak romantyzm czy realizm wyzwalają się na niepokojach i zmianach społecznych, politycznych i gospodarczych. Nie dziwi więc fakt, że na kierunek, którego twórcą był Emil Zola, należy patrzeć również przez pryzmat takich przemian. Powieść naturalistyczna opowiadająca o dramacie człowieka jako istoty biologicznej w warunkach środowiska społecznego już z założenia stała się literaturą społecznie zaangażowaną, u której źródeł tkwił ponadto racjonalizm ekonomiczny i określony typ myślenia politycznego. Dla naturalizmu dodatkowe znaczenie miała też pozaliteracka świadomość pisarzy, gdyż naturalizm był najpierw sposobem myślenia o literaturze, a dopiero później samą literaturą⁴. Francuski pisarz, odkrywając dla literatury obszary dotychczas nieznanne: w sferze socjologii – człowieka nizin w kilkunastu przynajmniej odmianach, w sferze psychologii – dziedzinę cielesnych doznań i popędów⁵, musiał więc sięgnąć po nowe lub wyostrzyć stare środki literackiego wyrazu.

W Polsce na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych można było zauważyć w literaturze szereg zmian. Były to zmiany długofalowe, szczególnie w dziedzinie prozy, która dość wolno reaguje na wszelkie zewnętrzne oddziaływania. Literatura szukała swojej tożsamości, rozpoznawała nieznanne, co prowadziło z kolei do powszechnej osobności, rozproszenia, wielostylowości, sąsiedztwa tradycjonalizmu i eksperymentatorstwa, i na przemiennej dominacji pisarzy z różnych pokoleń⁶, wśród których Pilch, jako pisarz debiutujący późno zbiorem opowiadań *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* (1988), wchodził w rzeczywistość III RP w gronie debiutantów, których charakteryzował gest sprzeciwu wobec literatury PRL-u i afabularnej prozy z okresu stanu wojennego, wyrażony poprzez „skandalizowanie”. To zjawisko obecne już wcześniej w polskiej literaturze, tym razem, choć wyraźne, nacechowane było o wiele mniejszą siłą oddziaływania. Wynikało to zapewne z faktu, iż w efekcie zmian kulturowych zacierała się granica między kulturą wysoką i masową, językiem artystycznie ukształtowanym, stylem wysokim, i niskim, językiem potocznym i trywialnym. Skandalizujące prowokacje, oparte zawsze na zasadzie przekraczania językowego lub obyczajowego tabu, wymagały zaostżenia – zwłaszcza w postmodernistycznym modelu świadomości – by przyniosły zamierzony cel, jakim było oczyszczenie wypowiedzi literackiej ze zużytych stereotypów. Literatura skupiająca się na propagowaniu dobra i piękna tworzyła fałszywy obraz człowieka i równie nieprawdziwy

³ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 212.

⁴ D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście”*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 15–16.

⁵ J. Kulczycka-Saloni, A. Nofer-Ładyka, *Literatura polska okresu realizmu i naturalizmu*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968, s. 85.

⁶ P. Czapliński, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 238.

obraz życia społecznego. By zwalczyć tę pruderię i zakłamanie, odkrywano ciemne strony natury ludzkiej, docierając w ten sposób do instynktów, do patologii i dewiacji⁷.

Można dopatrzeć się zatem pewnej prawidłowości dotyczącej okoliczności powstania obu utworów oraz doboru akurat takiej poetyki do realizacji problematyki poruszanej przez obu autorów. Zarówno *W matni*, jak i *Pod Mocnym Aniołem* powstają w okresach występowania napięć i niepokojów w społeczeństwie, na które rzecz jasna reaguje literatura. We Francji jest to sprzeciw wobec romantycznej idealizacji człowieka i „wzniosłym kłamstwom” realizmu, na którym swe podstawy opiera naturalizm, żądający prawdy zdobywanej metodami naukowymi, studiami nad rzeczywistością, zbieraniem dokumentów ludzkich⁸. W Polsce końca XX wieku pojawia się zjawisko „skandalizowania”, które obiera za cel demitologizację popeerelowskiej kultury i przeorganizowanie świadomości zbiorowej jej odbiorców, oczyszczając je z fałszywego obrazu człowieka i równie nieprawdziwego obrazu życia społecznego⁹.

„Skandalizowanie” Pilch zaczyna już w swej pierwszej powieści *Spis cudzołóżnic* (1993). Posługuje się w niej demitologizującą groteską jako metodą wyzwalania się z językowego spętania, a dzięki ironii, łączeniu sprzecznych stylów dołącza do grona prześmiewców „kompleksu polskiego”¹⁰. Pisząc *Pod Mocnym Aniołem* i chcąc dalej przełamywać zastane konwencje, postanowił skorzystać z bardziej wyrazistej poetyki, zawierającej także elementy naturalizmu.

Główny bohater *Pod Mocnym Aniołem* Juruś, pisarz-alkoholik o bogatym życiu erotycznym, wiezie życie, w którym to nałóg wyznacza kierunek, do którego miejsca ma ono akurat zmierzać. Miejsca te stanowią prosty układ, wzdłuż którego porusza się nieustanym wahadłowym ruchem, łączący jego mieszkanie, szpitalny oddział „deliryków”, bar Pod Mocnym Aniołem oraz kilka sklepów monopolowych z jego okolicy. Ze szlaku tego rzadko zbacza, głównie za sprawą kobiety bądź literatury, by na powrót wrócić na ustaloną chorobą alkoholową ścieżkę. I to właśnie te dwa wątki – walka i uleganie w starciu z alkoholizmem oraz miłość – budują tę opowieść. Z jednej strony poznajemy rzeczywistość człowieka ogarniętego nałogiem, na przykładzie protagonisty oraz innych podopiecznych z zakładu odwykowego, z drugiej zaś próbę wyrwania się z tej rzeczywistości, wspartą głębokim, wydawać by się mogło, uczuciem do kobiety. Jest jeszcze jedna ważna sfera obecna w życiu bohatera, a mianowicie literatura będąca swego rodzaju odskocznią, dzięki której pisarz stara się nadać sens swej egzystencji i jako taką wartość. Warto tu przy okazji zwrócić uwagę, że zauważalne u głównego bohatera upodobania, którym z „pasją” poświęca swoje życie (alkohol, piękne kobiety, literatura), wydają się prawie tożsame z tymi, jakie odnaleźć można w wątkach biograficznych autora *Pod Mocnym Aniołem*.

W powieści początkowo na pierwszy plan wysuwa się alkoholizm i ukazanie go ze wszystkich możliwych stron. Można odnieść wrażenie, iż niektóre rozdziały stanowią swoiste studium pijaństwa, w którym odnajdujemy nie tylko zresztą na przykładzie

⁷ S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 374–375.

⁸ J. Kulczycka-Saloni, A. Nofer-Ładyka, dz. cyt., s. 84.

⁹ S. Burkot, dz. cyt., s. 375.

¹⁰ P. Czapliński, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 246–247.

protagonisty: jak stopniowo popada się w nałóg – poznajemy wiele historii ludzi wkląających się z różnych przyczyn w chorobę alkoholową; jak w wyniku nałogu sięga się dna, niszcząc życie nie tylko sobie, ale i swoim bliskim; jak próbuje się wyjść z tego nałogu – tu rzecz jasna szczególnie nacisk bohater-narrator położył na leczenie odwykowe w szpitalu dla uzależnionych od alkoholu; i wreszcie z reguły tragiczny finał tych zmagających się z nałogiem. I gdy czytelnik odnieść już może wrażenie, że książka to bez wątpienia rozprawa na temat alkoholizmu, nadchodzi moment zwrotny, nie tylko w fabule utworu, ale kluczowy z punktu widzenia jego zamysłu i konstrukcji¹¹: „Skończyłem pisać traktat o nałogu, czy raczej straciłem zapał do pisania o nałogu, mógłbym pisać tylko o tobie. Moją głowę i moje serce wypełniło uczucie, o którym nie wiedziałem, że może się zdarzyć”¹². Pojawia się kobieta, lecz dziwnie nierealna, bo to albo w żółtej sukience, a to w czarnej bluzce, niemniej przyjmuje ona postać wyzwolicielki z uzależnienia, a tym samym staje się symbolem ucieczki przed śmiercią w miłość¹³.

Może nie wyzwala, ale wydaje się orężem w walce z pijaństwem z całą pewnością też w tym utworze i literatura: „Jak piszę, to nie piję, jakbym codziennie pisał, to bym też codziennie nie pił, o nic więcej przecież tu nie chodzi, taki jest cel tej terapii [...]”¹⁴ – twierdzi bohater-narrator. Na tym nie koniec, gdyż nietrudno zauważyć, że cała ta opowieść to popis zarówno kunsztu pisarskiego – barokowa fraza pełna ozdobników i ironicznych wtrętów¹⁵, kumulacja biblijnych parafraz, stylizacja na język modlitwy, częsta konwencja gawędy, tautologiczny sposób wygłaszania osądów przez bohaterów¹⁶; jak i wycieczek w stronę klasyków literatury *nomen omen* pijackiej – Bukowskiego, Lowry’ego czy Jerofiejewa, chyba tylko po to, by szukać usprawiedliwienia własnego nałogu. Poza tym ten literacki ornament jest formą oszustwa, pewnego rodzaju ucieczką przed prawdą o przegranym życiu, co zresztą można zauważyć także po traktowaniu swych „towarzyszy niedoli” z oddziaływania jako postaci literackich – Doktor Granada, Kolumb Odkrywca, Don Juan Ziobro, Królowa Kentu itd. – napisanej przez siebie tragikomedii¹⁷.

Ta pełna zagadek, gier i sprzeczności powieść Jerzego Pilcha zarysowuje więc co najmniej dwa scenariusze lekturowe. Wedle pierwszego z nich charakterystyczna dla prozy pisarza strategia autokreacji w *Pod Mocnym Aniołem* ustąpiła miejsca poetyce wyznania. Natomiast scenariusz drugi żąda, aby czytelnik wytrwał w nieufnej postawie, gdyż wzruszająca opowieść o pijaku i uwodzicielu, którego odmieniła nagle prawdziwa miłość, może okazać się właśnie pułapką zastawioną przez uwodziciela¹⁸. Którąkolwiek z dróg się wybierze, i tak w końcu odkryć można, iż powieść Pilcha to opowieść o życiowych fatamorganach –

¹¹ K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*, [w:] *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, IBL, Warszawa 2013, s. 324.

¹² J. Pilch, *Pod Mocnym Aniołem*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 79.

¹³ A. Luboń, *Futbol i kaznodziejstwo. O pisarstwie Jerzego Pilcha*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych. Cz. I*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 344.

¹⁴ J. Pilch, dz. cyt., s. 80.

¹⁵ B. Staszczyszyn, *Jerzy Pilch „Pod Mocnym Aniołem”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-pilch-pod-mocnym-aniolem> [dostęp: 3.06.2023].

¹⁶ A. Luboń, dz. cyt., s. 322–325.

¹⁷ B. Staszczyszyn, dz. cyt.

¹⁸ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 326.

o nadziei, której poszukujemy, a znalazłszy – rozdmuchujemy ochoczo, nie zważając na to, czy stoi za nią choćby cień prawdy. W tej książce złudzeniem są literatura, międzyludzkie więzi, Bóg, bo żadne z nich nie pomagają, choć może tymczasowo załagodzić lęk i obawy¹⁹.

Z tego krótkiego rysu powieści Jerzego Pilcha nasuwa się wniosek, że za sprawą literackich gier, pluralizmu stylistycznego, cytatów i powtórek (intertekstualności), mieszania konwencji, przypadkowości i fragmentaryczności, konstrukcji niespójnych i nieczystych rodzajowo *Pod Mocnym Aniołem* jest wyrazem światopoglądu postmodernistycznego²⁰. Niemniej spod tych gęsto poprządkanych postmodernistycznych aspiracji przeziernie zupełnie niepostmodernistyczny tragizm istnienia, tak charakterystyczny dla literatury naturalistycznej, wybrzmiewający dość wyraźnie w słowach bohatera-narratora już na początku utworu:

- Chce się pan zapić na śmierć? – zapytał doktor Granada.
- Nie potwierdzam, ani nie zaprzeczam – odparłem, ponieważ w żadnej sytuacji nie byłem w stanie zrezygnować z finezyjnej frazy. [...]
- Skoro chce się pan zapić na śmierć, czemuż fatyguje nas pan swą rzekomo zdesperowaną osobą? Czemuż trzusi pan mój personel? Po cóż uczęszcza pan na wykłady i konwersatoria? Po cóż pisze pan deliryczne konfesje i prowadzi dziennik uczuć? Na jakąż jasną cholere siostra Viola kłuje pańskie owadzie żyły? Po cóż przepompowujemy przez pańskie wydelikaczone ciało hektolitry życiodajnych kroplówek, skoro świadomie ma pan zamiar oddalić się od wszystkiego, co życiodajne? [...]
- Ach, panie doktorze, ja wiem, przecież ja doskonale wiem, że nie można, zwłaszcza w moim wypadku nie można, pijąc, żyć długo i szczęśliwie. Ale jak można żyć długo i szczęśliwie bez picia?²¹

Podobne refleksje nasuwają się także po lekturze powieści naturalistycznej *W matni* Emila Zoli. Opowieści o porzuconej kobiecie imieniem Gerwazyna, której wbrew wielu przeciwnościom losu udaje się założyć rodzinę, a dzięki ciężkiej pracy otworzyć dobrze prosperującą pralnię. Jednak polepszenie się warunków materialnych skutkuje pobudzeniem w kobiecie niskich instynktów i żądz, szczególnie łakomstwa, które zaślepia jej zdroworozsądkowe spojrzenie na świat. Kobieta, ignorując fakt materialnego wykorzystywania przez męża i byłego kochanka, popada w ruinę, a w konsekwencji także i w alkoholizm:

Stercząc uparcie pod szynkiem, Gerwazyna marzyła. Gdyby miała choć ze dwa su, weszłaby na kieliszek. Po tej jednej wódce może by przestała być głodna. Ach! Ileż to już ona tych kieliszków wypija! A jednakże wydawało jej się, że wódka to rzecz wcale dobra. Z daleka wpatrywała się w maszynę do pędzenia spirytusu, czując, że jej niedola tu właśnie ma swoje źródło, i rojąc sobie o tym, żeby zapić się na śmierć w dzień, kiedy będzie miała za co²².

¹⁹ B. Staszczyszyn, dz. cyt.

²⁰ A. Jarmuszkiewicz, *Piętno Prousta. Budowanie tożsamości w polskiej prozie po 1989 roku (na wybranych przykładach)*, [w:] *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. J. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 43.

²¹ J. Pilch, dz. cyt., s. 9.

²² E. Zola, *W matni*, Virtualo Darmowa Klasyka, 2011, s. 282.

Łatwo dostrzec, że obie postacie łączy uzależnienie alkoholowe, które osiąga destrukcyjny już dla nich poziom, ale warto przy tym zwrócić uwagę, że Pilch, kreując postać Jurusia, sięga po chwyt stylistyczny, w którym uwidacznia się dość charakterystyczna cecha dla pisarza naturalisty. Kładł on bowiem nacisk na negatywne strony natury człowieka, widział w niej przede wszystkim biologiczne, irracjonalne popędy, przerastające rozum ludzki. Społeczeństwo natomiast traktował jedynie jako zbiór biologicznych indywiduali, toczących bezwzględną i niczym niehamowaną walkę o byt w dążeniu do zaspokojenia tylko takich podstawowych popędów, jak pożądanie seksualne i głód (dość wyraźnie zarysowany w przypadku Gerwazyny), a których przedłużeniem i sublimacją była żądza używania, podporządkowana egoistycznym celom, gdzie prym wiódł alkoholizm²³, tak jak u Pilcha:

Sam własnoręcznie obliczyłeś, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat wypileś dwa tysiące trzysta osiemdziesiąt sztuk butelek wódki, dwa tysiące dwieście dwadzieścia sztuk butelek wina i dwa tysiące dwieście pięćdziesiąt sztuk flaszek piwa, w przeliczeniu na wódkę (według przelicznika: pół litra wódki równa się dwa wina, równa się dziesięć piw), a zatem w przeliczeniu na wódkę wypileś w ciągu ostatnich dwudziestu lat trzy tysiące sześćset pięć butelek wódki, w przeliczeniu na dzisiejsze pieniądze wyszło ci, że przepileś grubo ponad siedemdziesiąt tysięcy złotych. A jeszcze trzeba dodać taksówki, napiwki, zakąski, zgubione portfele, torby, szaliki, kurtki, rękawiczki, dokumenty, opłaty za domowe odtrucia, za pobyty na izbie wytrzeźwień, monstrialne rachunki za pijackie rozmowy telefoniczne, odsetki, kary, mandaty i płatne dziwki²⁴.

Zauważalna jest jednak pewna dość istotna zmiana w tym zabiegu literackim, jaka dokonała się na przestrzeni tych kilkunastu dekad, które dzieli te dwa utwory. Otóż we współczesnej literaturze z pola semantycznego zostały wyeliminowane kwestie rasowe i genetyczne, do których przymierzał się naturalizm XIX wieku, a które zaowocowały w okresie międzywojennym przykładami nadużycia tematyką biologiczno-społeczną oraz darwinizmem społecznym w doktrynach ideologicznych niektórych państw. Do wieku XX te komponenty naturalizmu docierają w postaci skorygowanej, postnaturalistycznej, konstrukcja bohatera nie jest wypadkową wpływów Taine'owskiej triady, a już tylko jednego z nich – środowiska. Alkoholizm, którego podłożem były jeszcze w XIX wieku rasa czy genetyka, teraz okazuje się chorobą o podłożu wyłącznie społecznym. Nie jest już wynikiem nieszczęśliwego losu, zdeterminowanego naturą – jest schorzeniem środowiskowym, choć bohater Pilcha, co warto nadmienić, dość często sięga po genetyczne umotywowanie swojego nałogu, kiedy jest pytany, „dlaczego pije”:

– Nie wiem – odparłem. – Nie wiem, a raczej znam tysiąc odpowiedzi. Żadna z nich nie jest do końca prawdziwa i w każdej jest łut prawdy. Ale też nie da się do końca powiedzieć, że w sumie tworzą one jakąś jedną, wielką, całą prawdę. Piję, bo piję. Piję, bo lubię. Piję, bo się boję. Piję, bo jestem obciążony genetycznie. Wszyscy moi przodkowie pili. Pili moi pradziadowie i dziadowie, pił mój ojciec i piła moja matka. Nie mam ani

²³ J. Tynecki, *Światopogląd pozytywizmu – próba odtworzenia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1982–1983, nr 17–18, s. 188.

²⁴ J. Pilch, dz. cyt., s. 88.

siostr, ani braci, ale jestem pewien: gdyby byli na świecie, wszystkie moje siostry by piły i wszyscy moi bracia również by pili²⁵.

Bohatera o wyraźnej proweniencji naturalistycznej prócz tego zgubnego dla siebie biologicznego czy raczej zwierzęcego pierwiastka, wyrażającego się w nacechowanej egoizmem bezwzględnej walce o byt w społeczeństwie ludzkim, charakteryzuje również pewna postawa moralna przejawiająca się w wyjątkowym cynizmie²⁶.

Jej niezłomna prawość powoli się nadkruszała; zapłaci się czy też nie zapłaci – sprawa pozostawała nierozstrzygnięta i Gerwazyna wołała się nad nią nie głowić. Gdy odmawiano jej kredytu w jednym sklepie, wyrabiała sobie kredyt gdzie indziej, w sąsiedztwie. Wyżyłowała w ten sposób całą dzielnicę; co dziesięć kroków natrafiała na któregoś ze swych wierzycieli. [...] Dostawcy nachodzili ją we własnym jej domu i wymyślali od łajdaczek. [...] Ot! naprzykrzają się, bezczelne chamy! Skoro ona nie ma pieniędzy, to chyba ich sobie nie sfabrykuje! Zresztą, dość że obłupiają ludzi ze skóry; ich psim obowiązkiem jest poczekać z rachunkiem. I znowu zasypiała jak zwierzę w swej jamie, odsuwając od siebie wszelkie myśli o tym, co kiedyś nadejść przecież musi. Kiedyś pójdzie sobie na dziady, dalibóg! – ale dopóki to się nie stanie, żąda, by zostawiono ją w spokoju²⁷.

Można ją odnaleźć również i u Jurusia – bohatera *Pod Mocnym Aniołem*:

- Kocham cię, Alu – powiedziałem – kocham cię, jak jeszcze nigdy nikogo nie kochałem.
- Wiesz co, kochany? [...] z czystej ciekawości pytam: ilu kobietom ty to już mówiłeś? Ile razy, skurwysynie jeden, powtarzałeś to swoje słynne: kocham cię nad życie?
- Tylko tobie to mówię, to znaczy w tak prawdziwy i w tak intensywny sposób tylko tobie. Może zdarzyło mi się wygłosić jakieś podobne albo nawet identycznie brzmiące frazy, ale to był retoryczny cynizm. Jak każdy złaknięty kopulacji samiec pozorowałem miłość²⁸.

Należy podkreślić, że właśnie taki brutalnie prawdziwy człowiek z przynależnym mu kręgiem przeżyć, cynicznych w aspekcie moralnym i zwierzęcych w aspekcie biologicznym, stawał się najczęstszym bohaterem literatury naturalistycznej²⁹. A niemożność zaspokojenia tych podstawowych, lecz bezwzględnych i ślepych popędów, bądź przesada w ich zaspakajaniu powodowała według naturalistów tragizm życia takiego bohatera.

Naturaliści dążyli do odkrycia choćby najokrutniejszej prawdy o człowieku. W tych staraniach jednak całkowicie pomijali jego metafizyczną stronę, skupiając się na jego fizyczności. Poczuli stosować szereg zabiegów estetycznych, które miały służyć pogłębieniu autentyzmu obrazu, możliwości mocniejszego oddziaływania w swym przekazie na czytelnika. Dlatego też odarty z metafizyki i wtłoczony w fizjologiczną powierzchowność bohater naturalistyczny przybiera znamiona prawdziwego człowieka z krwi i kości,

²⁵ J. Pilch, dz. cyt., s. 37.

²⁶ D. Knysz-Rudzka, dz. cyt., s. 13.

²⁷ E. Zola, dz. cyt., s. 197.

²⁸ J. Pilch, dz. cyt., s. 40.

²⁹ D. Knysz-Rudzka, dz. cyt., s. 13.

niepozabawionego ułomności, chorób, często w swym najbardziej odrażającym wymiarze, a nawet w chwili śmierci:

Tego dnia choremu drgały z kolei nogi, drgania z rąk przeszły niżej, w stopy; istny pajac na sznurku, za który ktoś pociąga, fikający nogami i rękami, z tułowiem sztywnym jak drewno. Choroba z wolna przybierała na sile. Rzec by można: jakaś podskórna muzyka; to „coś” szło w ruch co trzy albo cztery sekundy, toczyło się przez chwilę, potem ustało i na nowo przechodziło w ruch, zupełnie jak lekki dreszcz wstrząsający ciałem bezdomnego psa, gdy przemarznie on zimą pod progiem. Brzuch i ramiona zaczynało już przenikać jakieś drganie, podobne do drgań wody na chwilę przed zagotowaniem. Swoją drogą, zabawne kipnięcie: jechać na tamten świat wijąc się całym ciałem, niby dziewczyna, która boi się łaskotek!³⁰

Ciekawe jest, iż odnajdując opis drgawek – objawu delirium tremens, choroby, która dotyka uzależnionych od alkoholu ludzi, w powieści polskiego pisarza można odnieść wrażenie, że jest on nawet nieco bardziej naturalistyczny, niż u samego twórcy tego kierunku:

Nocami wszakże jego bezradne ciało nie było w stanie przybrać jakiegokolwiek pozy, wymyte do czysta z magnezu mięśnie nóg i ramiona kurczyły się spazmatycznie. [...] Kolumb Odkrywca podrygiwał na łóżku w sposób całkowicie pozbawiony stylu, jeśli był w tym dygocie jakiś styl, był to styl przedśmiertny. Byłem pewien, że umiera, tak to w każdym razie wyglądało, a nawet wyglądało to gorzej, podrygi przedśmiertne muszą być łagodniejsze³¹.

Zola, by jeszcze bardziej uwypuklić u bohaterów swojej powieści model człowieka zgodnego jak wiadomo z darwinowską koncepcją walki o byt, zdeterminowanego przez geny, instynkt, środowisko, prócz fizjologizmu, starał się eksponować pewne jego cechy i zachowania przez pryzmat biologizmu zwierzęcego:

Parę razy położył się do łóżka; kulił się, chował się pod prześcieradło, dysząc ciężko i nieprzerwanie jak jakieś chore zwierzę. Rozpoczęły się na nowo brewerie od świętej Anny. Nieufnie najeżony, niespokojny, udręczony pałającą gorączką, szamotał się w napadach obłądnej wściekłości, darł na sobie bluzę, gryzł meble konwulsyjnie wykrzywionymi szczękami³².

Stosował ten zabieg dość często w stosunku do wielu swych bohaterów i w różnych sytuacjach. Autor *Pod Mocnym Aniołem* natomiast ograniczył go do podkreślenia stanów związanych z nadmiernym spożywaniem alkoholu:

Ileż to razy – dajmy na to – kroczyłem trzeźwy jak anioł ulicą Szewską i ileż to razy nie uszedłem dwudziestu kroków, nie minęło dwadzieścia sekund, szesnaście zaledwie kroków uczyniłem, szesnaście sekund przeszło, wkroczyłem na Rynek i w okamgnieniu, wkroczywszy na Rynek, wpierw sam ucłowieczałem swe anielstwo, następnie zaś człowieczeństwo moje samo z siebie ulegało błyskawicznemu zezwierzęczeniu, w okamgnieniu, wkroczywszy na Rynek, pijany byłem jak zwierzę³³.

³⁰ E. Zola, dz. cyt., s. 294.

³¹ J. Pilch, dz. cyt., s. 23.

³² E. Zola, dz. cyt., s. 266.

³³ J. Pilch, dz. cyt., s. 25.

Choć wątek alkoholizmu *W matni* jest jednym z wielu, jakie tworzą fabułę powieści, pojawia się on zresztą dopiero w VI rozdziale, kiedy Coupeau, mąż Gerwazyny, „odkrywa zalety wódki”, to jednak z czasem, podobnie jak w *Pod Mocnym Aniołem*, dominuje w opowieści, wyznaczając jej ogólny charakter. Często obie powieści nazywane są pewnego rodzaju studiami o destrukcyjnej roli alkoholu w życiu ludzkim. W obydwu utworach ukazane są próby ratowania takich ludzi, jakie podejmowane są w ośrodkach leczniczych w walce z chorobą alkoholową. W powieści Zoli takie leczenie przechodzi mąż Gerwazyny:

Teraz wszystko szło jak w zegarku. Nie trzeźwiał przez sześć miesięcy, potem walił się z nóg i lądował u świętej Anny; ot! jakby robił wycieczkę na wieś. Lorilleux mówili, że jaśnie oświecony książę Moczygęba udaje się do... swych włości. Po upływie paru tygodni opuszczał zakład, wyreperowany, uodporniony, i od nowa zaczynał rujnować zdrowie, dopóki pewnego dnia nie zarył znów nosem w ziemię i nie musiał od nowa poddać się kuracji. W ten sposób w ciągu trzech lat gościł u świętej Anny siedem razy. Sąsiedzi opowiadali, że zarezerwowano mu tam na stałe jedną z separatak³⁴.

Z kolei w *Pod Mocnym Aniołem* ma się możliwość bezpośredniego wglądu w procedury i metody leczenia, jakie obowiązują w tego typu placówkach, do jednej z których trafia główny bohater-narrator:

Osiemnaście razy leżałem na oddziale deliryków, subtelne blizny po wszytych esperalach zdobią me ciało, tak jak igliwie zdoła drzewo iglaste, moja wątroba ma niepowtarzalny zapach mieszaniny perfum, wód kolońskich i spirytusu salicylowego³⁵.

Jednak nie szczegóły przebiegu owych terapii są istotne, lecz raczej ich efekty. Obaj pisarze bowiem są dość odlegli od stanowiska, które by potwierdzało ich skuteczność. Z pewnością miało to na celu zaakcentowanie zasadniczego problemu, jakiemu poświęcone są te utwory, mianowicie bezsilności ludzkiej jednostki w walce ze swymi słabościami, żądzami czy nałogami. I choć w książce Pilcha odnaleźć można pewne optymistyczne przesłanki wyjścia głównego bohatera z nałogu dzięki miłości (dość wątpliwej), to najczęściej patrząc na historię zmagania z nałogiem pozostałych „deliryków”, w większości zakończonych tragiczną porażką, jak i na historię małżeństwa Coupeau z powieści *W matni*, nasuwa się wniosek, iż oba utwory mają bardzo pesymistyczny wydźwięk.

Pesymizm – wszechobecne zjawisko w powieści naturalistycznej, jest efektem fatalistycznej wizji jednostki ludzkiej i skłonność ta łączy zatem oba utwory. Niemniej zarysowuje się pewna różnica, która leży u jego podstaw. Otóż jeden z badaczy naturalizmu Lars Åhnebrink uważał, że: „W przeciwieństwie do realisty naturalista wierzy, że zasadniczo człowiek jest zwierzęciem pozbawionym wolnej woli. Według naturalisty człowieka można wytłumaczyć przez działanie sił dziedziczności i środowiska, które na niego oddziałują”. Tę opinię bez przeszkód odnieść można do XIX-wiecznej powieści, w której ludzkie postępowanie wynikało z wpływu wzmiankowanej już triady (środowisko – rasa – chwila dziejowa), w efekcie czego niejako zniknął problem odpowiedzialności człowieka za własne czyny³⁶. W końcu XX wieku pozostały z naturalistycznej filozofii determinant społeczny wydaje

³⁴ E. Zola, dz. cyt., s. 265–266.

³⁵ J. Pilch, dz. cyt., s. 10.

³⁶ D. Knysz-Rudzka, dz. cyt., s. 17–19.

się niewystarczający dla motywowania sposobu życia jednostki ludzkiej. Pilch z pewnością zdawał sobie z tego sprawę, dlatego nie obarcza całą odpowiedzialnością społeczeństwa za wpływ na wybory dokonywane przez człowieka, choć i takie głosy obecne są w powieści:

– Jak tu nie pić, jak wszyscy piją? Jak tu nie pić, jak wszyscy piją? Jak tu nie pić, jak wszyscy piją? Jak tu nie pić? [...]

Niebawem wyjdzie pan stąd, panie Przdowniku, i jeśli uda się panu po wyjściu nie pić, niech pan nie pije, niech pan z całych sił nie pije, ale niech pan wszem wobec i każdemu z osobna oznajmia, że pan pije. W ten sposób uniknie pan wielu zachęcających do picia stresów, uniknie pan licznych boleści, przykrości i nieprzyjemności, a nawet zgorzenia. Uniknie pan pełnych rozczarowania i złowieszczygo wyczekiwania spojrzeń³⁷.

Autor *Pod Mocnym Aniołem* dużą część tej odpowiedzialności przerzuca na samego człowieka, zdając sobie bowiem sprawę z jego nieracjonalności, kiedy w chwilach kryzysu nie potrafi lub nie chce skorzystać z pomocy, jaką mu się oferuje:

Tyle razy chciałem opisać historie człowieka podnoszącego się z upadku, tyle razy, niezliczona ilość razy, że gdy wreszcie niepojętym zbiegiem okoliczności sam podnosiłem się z upadku, gdy sam byłem podnoszony z upadku, gdy czyjaś widzialna albo niewidzialna dłoń wyjmowała mnie z przepastnego dołka, nie umiałem za własnym podnoszeniem się nadążyć³⁸.

Człowiek końca XX wieku jawi się jako istota słaba i samotna w starciu z własnymi słabościami i ze światem, nieumiejąca wykorzystać nadarzającej okazji na poprawienie własnego losu. Ten tragiczny obraz wydaje się bardziej ponury i pesymistyczny niż ten odmalowany przez naturalistów końca XIX wieku.

Artykuły studenckie są tylko fragmentem badań i zawierają tylko część bibliografii, jest możliwość zapoznania się z pełnym tekstem pracy badawczej.

BIBLIOGRAFIA

- Burkot S., *Literatura polska 1939–2009*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura Polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Jakubowski J.Z., *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951.
- Jarmuszkiewicz A., *Piętno Prousta. Budowanie tożsamości w polskiej prozie po 1989 roku (na wybranych przykładach)*, [w:] *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Knysz-Rudzka D., *Od naturalizmu Zoli do prozy Zespołu „Przedmieście”*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.

³⁷ J. Pilch, dz. cyt., s. 25–26.

³⁸ Tamże, s. 89.

Kulczycka-Saloni J., Nofer-Ładyka A., *Literatura polska okresu realizmu i naturalizmu*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1968.

Luboń A., *Futbol i kaznodziejstwo. O pisarstwie Jerzego Pilcha*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 1*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.

Pilch J., *Pod Mocnym Aniołem*, Świat Książki, Warszawa 2012.

Staszczyszyn B., *Jerzy Pilch „Pod Mocnym Aniołem”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-pilch-pod-mocnym-aniolem> [dostęp: 3.06.2023]

Tynecki J., *Światopogląd pozytywizmu – próba odtworzenia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1982–1983, nr 17–18.

Uniłowski K., *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*, [w:] *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, IBL, Warszawa 2013.

Zawsze nie ma nigdy. Jerzy Pilch w rozmowach z Eweliną Pietrowiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.

Zola E., *W matni*, Virtualo Darmowa Klasyka, 2011. Émil Zola, https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Zola [dostęp: 4.08.2023]

Streszczenie

Szczególny charakter twórczości Jerzego Pilcha sprawia, że jest ona dość chłonna i otwarta na stosowanie różnorodnych technik literackich, także tych, które swymi początkami sięgają końca XIX wieku np. naturalizmu, kierunku literackiego, którego twórca Emil Zola, podobnie jak polski pisarz, był wytrawnym obserwatorem otaczającej go rzeczywistości i zaczynał swój zawód pisarski od dziennikarskiego rzemiosła. W przypadku powieści *Pod Mocnym Aniołem* sięgnięcie przez jej autora po elementy poetyki naturalistycznej, choć może nieoczywiste, nie musi wcale dziwić. Przede wszystkim wynika z dominującego w powieściach o proveniencji postmodernistycznej eklektyzmu, czyli świadomego mieszania wielu poetyk i stylów.

Słowa kluczowe: prąd historyczno-literacki, zjawisko skończone, nurt oboczny, synteza metod literackich, synkretyzm twórczości postmodernistycznej

Summary

Pod Mocnym Aniołem by Jerzy Pilch and *L'Assommoir* by Emil Zola – affinities

Jerzy Pilch's distinctive approach to literature makes his work quite receptive to various literary techniques, including those dating back to the end of the 19th century, such as naturalism, a literary movement whose creator, Emil Zola, like the Polish writer, was a keen observer of the surrounding reality and began his writing career with journalistic craftsmanship. In the case of the novel *Pod Mocnym Aniołem*, the author's incorporation of elements of naturalistic poetics, while not obvious, should not be surprising. Above all, it stems from the dominant eclecticism in novels of a postmodernist origin, consciously blending many poetics and styles.

Keywords: historical-literary trend, finite phenomenon, side current, synthesis of literary methods, syncretism in postmodernist creativity.

Małgorzata Karczmarczyk-Godlewska

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, PUW
filologia polska, 2 rok studiów 2023/24

PŁEĆ I GENDER W *LALCE* BOLESŁAWA PRUSA

Zofia Nałkowska w latach trzydziestych dwudziestego wieku pisała na łamach „Wiadomości Literackich”, że *Lalka*

[...] jest jeszcze książką o wielkiej miłości, jednym ze światowych poematów uczucia. [...] Do dziś wiele jej kart wzrusza nas głęboko. Powrót Wokulskiego nocą po odejściu pociągu unoszącego Izabelę w objęciach Starskiego, jego straszliwa wędrówka torem kolejowym ku nieosiągniętej śmierci, jest wstrząsającym siłą namiętności i męki miłosnej arcydziełem¹.

Trudno nie zgodzić się ze słowami pisarki i badaczki. Subiektywnie, obok *Mistrza i Małgorzaty*, *Anny Kareniny* i *Miłości w czasach zarazy* (celowo pomijam *Wichrowe Wzgórza* i *Przeminęło z wiatrem*), opus magnum Bolesława Prusa to zdecydowanie głębokie studium miłości we wszystkich jej odcieniach. Przy tym, na tle innych, Prus wydaje się idealnym partnerem do interakcji czytelniczej. Nie moralizuje jak Lew Tołstoj, nie flirtuje jak Michaił Bułhakow, nie dosmuca jak Gabriel Garcia Márquez. Jego dzieło jest zamknięte, a jednocześnie otwarte, osadzone w konkretnych czasie i przestrzeni, a ponadczasowe. „*Lalce* czas nic nie zrobił. Działa ona sprawą swojej magicznej podwójności, którą mają tylko arcydzieła”².

Nie jest to zatem powieść o miłości. Nie jest to powieść o szaleństwie. Nie jest o arystokracji i mieszczaństwie. Nie jest o kupcu galanteryjnym ani starym subieckie. Nie ma jednej odpowiedzi na pytanie: „o czym jest?”. Matryc do interpretacji jej głównego problemu znajdzie się tyle, ilu czytelników. Koncepcji interpretacyjnych tyle, ilu badaczy. Co

¹ Z. Nałkowska, *Miłość w „Lalce”*, [w:] tejsze, *Widzenie bliskie i dalekie*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 143 (przedruk artykułu opublikowanego w „Wiadomościach Literackich” 1932, nr 1).

² O. Tokarczuk, *Lalka i perła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 6.

więcej – jest to powieść-legenda. Znow za Tokarczuk – dzieje się w Warszawie, ale mogłaby się dziać wszędzie, w XIX wieku, ale mogłaby współcześnie³.

Bo *Lalka* jest uniwersalna. Do tego jest pełna sensów i odczytań tak różnych, że bezsenssem jest zadawanie pytań o jej motyw wiodący. Praca organiczna miesza się z emancypacją, kwestia żydowska z pytaniem o kondycję społeczeństwa, a na to wszystko nakłada się przedfreudowska (choć niewątpliwie nadająca się gabinetu psychoanalityka) miłość Wokulskiego do Izabeli, a jej samej do alabastrowego Apollina. I jeszcze czerwone ręce kupca galanteryjnego – dowód poświęcenia za ojczyznę czy symbol drogi z piwnicy u Hopfera na salony Łęckich? Dalej – namiętność i pożądanie u młodych – Starskiego czy Eweliny, ale i u starszych – barona Dalskiego, Rzeckiego i prezesowej. Adekwatne, na miejscu? Niewątpliwie, Prus z prostotą, ale bez zbędnego naturalizmu pokazuje bowiem, że każdy ma prawo przeżywać fascynacje i upojenia, rozczarowania i rozpacz, że wszyscy mogą kochać i pragnąć.

W końcu miłość to temat nie tyle wdzięczny, ile uniwersalny. Od zarania dziejów poddawany przeróżnym analizom. Pobudzający i inspirujący „I nie miłować ciężko, i miłować / Nędzna pociecha”⁴ – miał rację Mikołaj Sęp-Szarzyński – szczególnie odczytany w świecie Prusa. Nieszczęśliwi są ci, którzy kochają, i ci, którzy tego uczucia nie przeżywają. Miłość? Owszem, ale przecież pod pierwszą warstwą interpretacyjną zawsze kryje się druga, i kolejna, a za nią następna. Pełen rezerwuar treści i znaczeń, a gwałtem zadany literaturze jako takiej, już nawet nie samemu dziełu, będzie sprowadzenie *Lalki* wyłącznie do akademickiej powieści realizmu krytycznego albo do rangi romansu, bawiącego czytelników „Kuriera Codziennego” (choć akurat jej przedruk właśnie w tym tytule to fakt).

Lalka jest, za słowami Teresy Dobrzyńskiej, „komunikatem *in potentia*, obliczonym na nieskończone odczytania. Dopuszcza nawet [...] wielokrotne użycie w aktach indywidualnej lektury”⁵. Ich zapas powiększa się, gdy dochodzi do lektury dzieła przez czytelniczki, jeszcze bardziej, gdy czytelniczki zakorzenione są we współczesności. Współczesności lub w Giddensowskiej nowoczesności. Za kliszą z hasłami: „współczesność”, „nowoczesność”, „ponowoczesność” pojawiają się kolejne, możliwe do nałożenia na ową historię miłosno-niemilosną. Klisza „gender studies”.

I nagle zza pleców Izabeli Łęckiej złowieszczą wyglądają hasła feminizmu i uniezależnienia się od mężczyzny – podczas gdy arystokratka była silnie zorientowana na to, ażeby właśnie dać się otoczyć opieką, jednakże tylko mężczyźnie, który zajmuje w społeczeństwie odpowiednią pozycję. Wzruszenie ściska za gardło, gdy przywołuje się obraz łkającej panny z dobrego domu, wykrzykującej o hańbie spowodowanej zejściem z salonów Kwirynału do sklepu. Przecież jej scenariusz TEGO nie zakładał.

Wokulski wzięty do odpowiedzi także usiądzie z niedostatecznym, kumuluje bowiem w sobie wszystko to, co patriarchalne, samcze i zakorzenione w sarmackim heterostereotypie. Na upartego można wytknąć jeszcze ukryty antysemityzm i całkiem jawny seksizm. W końcu wygłasza z pełnym przekonaniem zdanie, że „jeżeli one jednak są

3 Tamże, s. 6.

4 M. Sęp-Szarzyński, *Sonet V. O nietrwałej miłości rzeczy świata tego*, <https://wolnelektury.pl/media/book/txt/sonet-v-o-nietrwalej-milosci-rzeczy-swiatego.txt> [dostęp: 18.02.2023].

5 T. Dobrzyńska, *Tekst – styl – poetyka*, Universitas, Kraków 2003, s. 43.

przede wszystkim samicami, to my wydajemy się w ich oczach głupszy i niedołążniejsi, niż jesteśmy”⁶. Wypowiada je do Dalskiego – starego barona zakochanego w zdradzającej go Ewelinie. Zdradzającej z jednostką genetycznie *lepszą*, bo z młodym Starskim. Trudno o bardziej wymowny komentarz.

Jednak w tym miejscu należy postawić bardzo wyraźną granicę. Gender, choć w swoich podstawach ma dyskurs feministyczny, nie jest kategorią synonimiczną do niego. Feminizm bierze na warsztat jedynie kobiety, wyzwala je spod patriarchy, oddaje im głos, daje prawo do wypowiedzenia siebie. Z pewną dozą ironii można założyć, że *tropi ofiary męskiej dominacji*, pokazując, jak było, jak jest i jak być powinno. Niewątpliwie przyczynił się do emancypacji kobiet czy to w literaturze, czy w życiu społecznym i naukowym. „Teoria feministyczna najczęściej wychodziła z założenia, że istnieje pewna gotowa tożsamość, obejmowana przez kategorie kobiet, która nie tylko leży u podstaw dyskursu o interesach i celach feminizmu, lecz także definiuje podmiot mający uzyskać polityczną reprezentację”⁷ – pisała Judith Butler. Dodaje jednak, że reprezentacja feministyczna tylko wtedy będzie miała sens, jeżeli odejdzie od fundamentalnego założenia, że podmiot stanowią *kobiety*.

Na takich podstawach, skądinąd solidnych, powstaje teoria gender, odchodząca niejako od skupienia się na kobietach, a przenosząca ciężar na kategorię *płci* jako elementu jednocześnie tożsamości biologicznej i kulturowej. *Uwikłani w płęć* to inaczej uwikłani we wzorce i stygmaty kulturowe narzucające określony sposób zachowania, postrzegania świata czy myślenia o sobie samym i o tym, co wokół. Genderowa narracja wydaje się zbieżna z narracją Ervinga Goffmana o teatrze życia codziennego – płęć można utożsamiać z pewnego rodzaju rolą społeczną, która posiada określone atrybuty – rekwizyty i wymaga starannej charakteryzacji. Szczególnie w przypadku, gdy reprezentacje biologiczne i kulturowe nie pokrywają się z sobą do końca.

W narracji genderowej płęć jest kategorią płynną z jednej, a spójną z drugiej strony, bo sama autorka *Uwikłanych...* i jednocześnie teoretyk gender studies wskazuje, zresztą za Simone de Beauvoir, że „kobietą się nie rodzi, kobietą się staje”⁸. Jeżeli zatem pojawia się czasownik *stawać się*, pojawia się też spójność: podmiot się staje, czyli przechodzi (za *Słownikiem Języka Polskiego PWN*) w inny stan, a dalej: wykonuje akt zależny od własnej woli. Płęć odpowiada nie tylko na potrzeby płynące z zewnątrz, ale również i na to, co uwewnętrznione. Jest zatem, co często pojawia się w opracowaniach na temat gender studies – performatywna.

Jednocześnie – zagłębiając się w teorie genderowe, można dostrzec podobieństwa i do myśli feministek z Virginią Woolf i Simone de Beauvoir na czele, jak również do myśli społecznej Johna Stuarta Milla i Harriet Taylor Mill, ale także do determinizmu Hipolita Taine’a czy nawet Barucha Spinozy. Czerpią też z teorii ról Goffmana i myśli antropologicznej Margaret Mead. Wszystkich tych twórców, badaczy i teoretyków łączy bowiem pewne podobieństwo – postrzegają oni jednostkę jako uwikłaną w sieć społecznych, genetycznych,

⁶ B. Prus, *Lalka*, Ossolineum, Wrocław 2019, s. 168.

⁷ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 43.

⁸ Tamże, s. 43–49.

kulturowych i historycznych zależności. W gender studies natomiast uwypukla się postulat, jakoby płeć – kategoria biologiczna, była odrębna od płci jako kategorii społecznej i kulturowej. Jednocześnie wskazuje na to, że reprezentacja kulturowa (zewnętrzna) tworzy się w toku socjalizacji, a więc oddziaływań społecznych, zgodnie z teorią Petera Bergera i Thomasa Luckmana.

Dzięki nim albo przez nie wytwarza się określone reprezentacje danej płci i przyjmuje za swoje. „Kulturowa płeć nie powinna być dla nas jedynie kulturową inskrypcją sensu danej nam już wcześniej biologicznej płci [...], lecz powinna także odsyłać do samego aparatu służącego ustalaniu i wytwarzaniu biologicznych płci”⁹. Owa płeć kulturowa jawi się zatem jako kategoria nadrzędna do tego, co biologiczne, przy czym sama autorka zauważa, że powinna zaistnieć pewna spójność.

Narracja gender jest zatem o wiele szersza od perspektywy feministycznej, przede wszystkim dlatego, że odchodzi od jednego (kobiecego rzecz jasna) punktu widzenia. Gender to studia jednocześnie nad kobietami i mężczyznami, a także nad ich relacjami w społeczeństwie i kulturze oraz genezą zajmowanych pozycji. W narracji europejskiej (głównie) przyjmuje się założenia o znaczeniu patriarchy w wyznaczaniu płciom ich ról i (zaczepniętą w dużej mierze z feminizmu) o swoistej dominacji mężczyzn nad kobietami w życiu tak społecznym, jak i małżeńskim.

Przy czym gender odchodzi od tez, które niekiedy uznaje się za opresyjne i oskarżycielskie wobec mężczyzn – jak ma to miejsce w feminizmie. Ten ostatni jest walczący, gender to obserwacja stanu rzeczy i na tej podstawie wyciąganie określonych wniosków. Perspektywa analityczna pochodzi w tych studiach nie tyle z krytyki dominacji mężczyzn nad kobietami, ile z refleksji nad rolami, które płciom przypisywano i zadawania pytania „dlaczego?”.

Sama J. Butler korzysta z pojęć *matrycy heteroseksualnej*, *obowiązkowej heteroseksualności* oraz *hegemonii heteroseksualnej*¹⁰. Odwołując się do Monique Wittig, zauważa, że płeć – wytwór kultury – jest właśnie odpowiedzią na przymusową heteroseksualność, dalej dochodząc do konkluzji, że odwiecznie porządek ten służył przetrwaniu. Porządek takiej seksualności jest jedyną słuszną drogą do zachowania możliwości reprodukcyjnych. Jak to z kolei przekłada na wcześniej przywoływaną narrację? Daje odpowiedź na pytanie już nie tylko o role, ale również o bycie poza społeczeństwem: grupy nieodpowiadające na tę społeczną potrzebę są marginalizowane.

Marginalizacja to temat niezwykle wdzięczny, chętnie poruszany w literaturze i w badaniach feministycznych, zwracających uwagę na marginalną pozycję kobiet, szczególnie tych noszących stygmat, np. ciemnoskórych w białym społeczeństwie. Jednak badania literackie w nurcie gender, choć zakorzenione w feminizmie, odchodzą od jego narracyjnej krytyki kategorii *męskości*, skupiając się na przeżywaniu roli płciowej.

Właśnie – na przeżywaniu! Nie byłoby gender bez wiedeńskiej szkoły psychoanalizy i dorobku (skądinąd często poddawanego krytyce) Jacques’a Lacana. Kontynuator Freudowskich koncepcji psychoanalizę określił mianem lingwistyki mówienia, wiążąc

⁹ Tamże, s. 52.

¹⁰ Tamże, s. 49.

z sobą „mówienie i pragnienie”¹¹ i wskazując, że sam akt mowy ma znaczenie podrzędne do treści wypowiedzi. Psychoanalitików zachęcał wręcz do wsłuchiwania się w pacjentów i interpretowania ich wypowiedzi z wykorzystaniem narzędzi poetyki, zgodnie z przekonaniem, że w akcie mowy „znaczące jest to, co przedstawia podmiot dla innego znaczącego”¹².

Obok kulturowo przeżywanej i wyrażanej roli płciowej ważny jest zatem język. Gender dzieli narrację na męską i kobiecą, język na męski i kobiecy, zadając niejednokrotnie pytania o sposób kodowania właściwy konkretnej płci.

Stosując gender jako kategorię analityczną dla literatury – konkretnie dla cytowanego już i omówionego pokrótce dzieła Bolesława Prusa – należy znów zajrzeć do Olgi Tokarczuk wskazującej na sprzeczność i niejednoznaczność bohatera, tak głęboką, że staje się niczym figura z testu Rorschacha obszarem identyfikacji dla każdego czytelnika¹³. Feministycznie pojmowany jest zdecydowanie heteronormatywnym hegemonem, szczególnie w sytuacji, gdy obserwując Mariannę w kościele i jednocześnie myśląc o Ewelinie i Izabeli, sprawdza wszystkie kobiety do jednego, wspólnego mianownika – istot sprzedajnych. Jednak przecież – tu wkracza narracja genderowa – nie byłoby możliwości sprzedaży, gdyby nie pojawił się kupiec. No właśnie – kupiec galanteryjny, siedząc przy stole, wprawnym okiem ocenia (wycenia!) strój Izabeli. Po co? Zabawa dla ukojenia nerwów, kalkulacja, czy ta miłośna transakcja się opłaca (a musiała, skoro za spojrzenie płacił imperiałami, za uśmiech wyścigową klacz, a za możliwość *bywania* podbiciem wartości kamienicy), a może właśnie ów męski (rzeczowy) sposób widzenia świata.

Przecież Wokulski jest postacią z pogranicza – nie jest romantykiem, nie bierze na siebie odpowiedzialności za los narodu i nie ma w sobie gotowości do mierzenia się z Bogiem; ale jeszcze nie jest pozytywistą – kocha bowiem miłością iście romantyczną – pozbawioną sensu, ale i taką, która w braku uczucia widzi większą tragedię niż w niespełnionym zakochaniu. Jednak jest też uwikłany w teatr marionetek, w którym zakorzeniona jest jego ukochana, zatem zaczyna myśleć kategoriami podejrzany u aktorów i aktorek. Na obiedzie, podczas którego chwyta nóż, aby zjeść za jego pomocą rybę (nietakt), jeszcze nie jest tak cyniczny, jak wtedy, gdy poinstruowany przez hrabinę Wąsowską, nasłuchawszy się wywodów Starskiego (kolejnej ofiary swojej płci i klasy społecznej), rozmyśla o tym, kto i w jaki sposób poprawiał JEGO Izabelli strzemię. Im dłużej przebywa z arystokratami, tym szybciej wchodzi w narrację obecną w tej klasie. Przybiera albo stara się przybrać pozory cynizmu, jednocześnie we własnym strumieniu świadomości pozostając wrażliwym romantykiem. Ostatecznie daje się zwyciężyć kobiecej sile – ulega presji społeczeństwa i głównej primadonny – sprzedaje sklep. Przeobraża się na krótko w arystokratę. Jednak nie traci przy tym swej męskości.

Wokulski bowiem jest „męski” w społecznym rozumieniu tego pojęcia (w rozumieniu społeczeństwa patriarchalnego). Nie jest męski według standardów arystokracji. Bo kto go otacza? Pięknoduchy i utracjusze, bawidamki, narcyzy, marzyciele i idealisci – Krzeszowski, Łęcki, Ochocki, Starski, Dalski – galeria postaci, którym daleko do ideału męskości.

¹¹ R. Meyer-Kalkus, *Jacques Lacan. Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 5–18.

¹² Tamże, s. 13.

¹³ O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 6.

Przesuwają pionki na szachownicach relacji, we własnym mniemaniu budzą zachwyty otoczenia, faktycznie budząc co najwyżej politowanie. Taką rolę przypisały im moment historyczny (w końcu noszą *sarmacki czerep*, choć przyodziani we fraki zamiast w kontusze), genetyka (w końcu nałogi wpisane są w polskie DNA) i ostatecznie klasa społeczna. Skoro ideałem męskości jest utracjusz z tytułem przed nazwiskiem, Wokulski nie może pasować – ze swoją pracowitością, wiarą w szczerść uczuć i gotowością do walki o to, w co wierzy (bo ma też ideały), jest niczym Guliwer w Krainie Liliputów. Odstaje. Wystaje.

Nie pasuje też do wyobrażonego przez Izabelę świata. Wyobrażonego czy zinternalizowanego? W końcu od dziecka panna Łęcka żyła w krainie nadludzkiej i nadzwyczajnej, wierząc, że praca to kara za grzechy, że w tym samym miejscu, w którym rosną krzesła i suknie, wyrosli jej ulubieni Anusia i Mikołaj – służba. Słusznie więc lka, że trafi do sklepu i jak obelgę traktuje tytuł *kupcowa*. O ile Wokulski jest pewnym zaprzeczeniem arystokratycznej męskości, Łęcka jest pierwszorzędną konkretyzacją kobiecości. Co więcej, z tą rolą czuje się doskonale zespólna. Korzysta z przywilejów, umiejętnie gra relacjami i w relacje, żongluje rekwizytami. Jest aktorką absolutną, bo zna cały scenariusz – widywała go wiele razy. Wie doskonale, do czego służy małżeństwo, nie bawi się w „miłość”, bo ta przecież przychodzi po sakramencie, zdaje się bez większego trudu wchodzić swoją rolę nawet wewnątrz. Wyrwa pojawia się za sprawą Wokulskiego, ale i ta daje się załatać – ostatecznie od towarzyskiego upadku chroni ją, jak wiele dziewcząt jej czasów, klasztor, w którym będzie dla odmiany kusić, uwodzić i wodzić Istotę Wyższą.

A jednak! I Izabela czyni małe odstępstwo od swojej normy – zasad klasy, która ją stworzyła. Za zamkniętymi drzwiami obdarowuje namiętnością alabastrowy posążek, własną konkretyzację męskości. Pod starannie skrojonymi sukniemi czają się więc żądze, pulsują pragnienia, otwiera się seksualność. Nie trzeba zaglądać do Freuda, aby pokusić się o interpretację. Klasa, która narzuciła jej wzór męskości i kobiecości, jednocześnie stłumiła kobiecą seksualność. Wszakże czas akcji to już początek czasów mieszczańskiej moralności – Warszawa to nie Petersburg – cudzołóstwo uprawia się tu za zamkniętymi drzwiami. Izabela wciśnięta w sztywny gorset zasad, zakorzeniona pomiędzy ideałem Matki Polki a skromnej szlachcianki, nie jest istotą seksualną, choć stanowi obiekt pożądania. Pragnie Apollina, oddaje się pod opiekę Wokulskiemu, a zaspokaja Starskim – takie są prawa klasy.

Seksualność rozumiana jest w *Lalce* na dwa sposoby. Jeden bardziej, nazwijmy go: dyplomatyczny, przyozdabia ją w ideały i wkłada w usta prezesowej Zasławskiej wspomnienia o pewnym młodym oficerze, z którym siadywała na kamieniu, stawia na piedestale Izabelę i każe Dalskiemu bezkrytycznie uwielbiać Ewelinę. Ten drugi sprowadza kobiety do roli istot stworzonych, aby zaspokajać męskie popędy albo pozwolić im wykazać się wielkoduszością. Ostatecznie pierwsze skojarzenie Wysockiego wynajmującego pokój dla Marianny było jednoznaczne – obiecał Wokulskiemu nie tylko, że nikogo nie wpuści, ale również, że sam osobiście dostarczy dziewczynę „na miasto”, gdy jego dobroczyńca tego zażąda. Wokulski nie żądał – nie po uratował dziewczę z domu rozpusty.

Kobiece pragnienia sprowadzone są do rangi drugorzędnych, a jeśli już wydostaną się na społeczny widok, to po to, aby zostać napiętnowane. Z pewną dozą ironii arystokracja postrzega bardzo seksualną hrabinę Wąsowską, lekko szaloną i nieszkodliwą – stygmat. Piętnuje za to Ewelinę, która mając starego męża, oddawała się młodemu kochankowi –

historia odwieczna. Narracja niedopuszczająca założenia, że kobieta została stworzona po coś innego niż służba mężowi i ozdabianie jego boku. W ostateczności jeszcze po to, ażeby wydać na świat, wyedukować i wyswatać potomstwo płci obojga, choć zdecydowanie lepiej, aby powiła syna, nawet o fizjognomii lokaja. Trzeba jednak oddać Prusowi sprawiedliwość – też był uwikłany społecznie i historycznie.

Trzeba oddać ją podwójnie, gdyż obok kategorii płciowych przepięknie stworzył panoramę społeczną, idealnie dryfując pomiędzy wyspami stereotypów kulturowych. Wokulski przemierza Powiśle niczym Tony Halik Ziemię Ognistą. Styka się z rdzennymi mieszkańcami tejże dzielnicy i dokonuje swoją drogą bardzo trafnych obserwacji społecznych. Jednak stereotyp działa – biedny leniwy, brudny, chromy i parchaty – tacy są obserwowani dzicy. Dalej – chłopak ze wsi Węgiełek – musi być kuty na cztery nogi, nie do końca rozgarnięty, ale jednocześnie prostoduszny i pracowity. Podobnie rzecz się ma z obecnymi w Warszawie mniejszościami narodowymi. Gdyby nie cenzura, Rosjanie dopełniliby panoramy. Jednak i bez nich jest ciekawie. Niemcy – oczywiście poukładani, zakorzeni w swoim protestanckim etosie pracy i oszczędni – dowód: pełna sentymentu opowieść Rzeckiego o razach, które na jego plecy ściągnął zjedzony z podłogi rodzynek. Żydzi – oczywiście – lichwiarze i spryciarze. Brudni i śmierdzący cebulą – w końcu to ta woń wypełniała gmach sądu podczas licytacji kamienicy. Jeśli już zasymilowani, to nienawidzący wszystkiego, co żydowskie – młody Szlangbaum. Jednak i ci zasymilowani dają się odkupić za przynoszący dochody sklep pod szyldem S. *Wokulski*.

Na to wszystko nakłada się płaszcz heteronormatywności. Czy na pewno? Narracja queer theory mogłaby doskonale nadać się do analizy pamiętników starego subiekta. Jego pełne czułości zwroty do Katza, starokawalerstwo... Chociaż w przypadku Rzeckiego i psychologowie mają sporo do powiedzenia. Idealista i marzyciel Ochocki, zamknięty w swojej pracowni i beczelnie obnażający prawidła arystokratycznych damsko-męskich układzików, również budzi pewne wątpliwości. Niby umiejętnie dopasowuje się do oczekiwań, a jednocześnie przed czymś ucieka. Co zatem kompensują mu nauka i pragnienie sławy?

Pytań bez odpowiedzi do tego dzieła można stawiać jeszcze wiele, a każda warstwa interpretacyjna budzi następną, i tak bez końca. Już nie sam Wokulski, a cała powieść układa się w kształt figur Rorschacha. Niewątpliwie, co warte uwagi, Prusowi udało się stworzyć nie tylko panoramę społeczną, ale również i kulturową, w której płeć i idąca za nią rola są niezwykle istotnymi kategoriami interpretacyjnymi. Bohaterowie niosą cały system znaczeń, który można bez końca odczytywać i łączyć z sobą w kontekście odpowiednio wybranej narracji. Obrazu dopełnia język – męska, polityczno-społeczna narracja i kobieca – relacyjna, przepełniona uczuciami. Mężczyźni rozmawiają językiem liczb, wartości, dowodów. Kobiety językiem uczuć. A to stwierdzenie otwiera kolejne pole do interpretacji. Także genderowych.

Czy wiedząc to wszystko, nadal można podzielać cytowane zdanie Zofii Nałkowskiej? Można, nawet należy. Wszakże, gdy zapomni się na chwilę o psychoanalizie, *gender studies*, feminizmie i *queer theory*, o strukturalizmie i poetyce, o Tokarczuk i Jakobsonie, zostanie *Lalka* – opowieść o sile miłości, która zmienia człowieka i pcha ku czynom niezwykłym. Studium uczuć i emocji, na których uczyć się mogą kolejne pokolenia badaczy. Powieść, która jak żadna inna jest ponadczasowa. Nie bez przyczyny inspiruje i uczy kolejne pokolenia

twórców i polonistów. Niezależnie – czytana naukowo czy hobbystycznie – jest dziełem nieustannie otwartym – można nakładać na nią nieskończoną sieć znaczeń.

Artykuły studenckie są tylko fragmentem badań i zawierają tylko część bibliografii, jest możliwość zapoznania się z pełnym tekstem pracy badawczej.

BIBLIOGRAFIA

Butler J., *Uwikłani w płeć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Dobrzyńska T., *Tekst – styl – poetyka*, Universitas, Kraków 2003.

Meyer-Kalkus R., *Jacques Lacan. Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia* „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 5–18.

Nałkowska Z., *Miłość w „Lalce”*, [w:] *też*, *Widzenie bliskie i dalekie*, Czytelnik, Warszawa 1957.

Prus B., *Lalka*, Ossolineum, Wrocław 2019.

Sęp-Szarzyński M., *Sonet V. O nietrwalej miłości rzeczy świata tego*, <https://wolnelektury.pl/media/book/txt/sonet-v-o-nietrwalej-milosci-rzeczy-swiatego.txt> [dostęp: 18.02.2023].

Tokarczuk O., *Lalka i perła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

Streszczenie

Ponadczasowa powieść *Lalka* Bolesława Prusa jest dziełem otwartym na nieskończoną sieć znaczeń i możliwości interpretacji. Ich rezerwar powiększa się, gdy dochodzi do lektury dzieła przez czytelniczki, jeszcze bardziej, gdy czytelniczki zakorzenione są we współczesności. Perspektywa analityczna artykułu przechodzi od emancypacji kobiet i dyskursu feministycznego w literaturze polskiej do rozważań nad bardziej szeroką teorią *gender*. Sprowadzenie *Lalki* wyłącznie do akademickiej kategorii powieści realizmu krytycznego albo do rangi romansu byłoby „gwałtem zadanym literaturze jako takiej, już nawet nie samemu dziełu” polskiego klasyka.

Słowa kluczowe: ponadczasowy utwór literacki, koncepcje interpretacyjne, heterostereotyp, dyskurs feministyczny, teoria gender

Summary

Sex and gender in *Lalka* by Bolesław Prus

Bolesław Prus's timeless novel "Lalka" ("The Doll") is a work open to an infinite web of meanings. This reservoir of meanings expands when the work is read by female readers, especially those rooted in contemporary times. The analytical perspective of the article shifts from women's emancipation and feminist discourse in Polish literature to considerations of a broader gender theory. Reducing "Lalka" solely to an academic work of critical realism or a romance would be a "violation against literature itself, not just the classic Polish work."

Keywords: timeless literary work, interpretative concepts, heterostereotype, feminist discourse, gender studies

Magdalena Kotecka
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
filologia polska, magistratura 2018

W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI. KIM SĄ BOHATEROWIE MURAKAMIEGO?

POJĘCIE TOŻSAMOŚCI

Pojęcie tożsamości zakorzeniło się na stałe niemal we wszystkich dziedzinach nauki o człowieku. Pytania o to, „kim jestem”, „jaki jestem” i „dokąd zmierzam”, towarzyszą człowiekowi od początku jego istnienia.

Próbowali na nie odpowiedzieć filozofowie, naukowcy, artyści. Pytania o tożsamość należą więc do fundamentalnych zagadnień wiedzy o człowieku. Aktualne zdają się być szczególnie dziś, kiedy wskutek rozwoju cywilizacyjnego świat ulega bezustannym przemianom. Wskutek wojen i kataklizmów ludzie tracą domy, rodziny, nie mają poczucia bezpieczeństwa. Dotychczasowe wartości przestają mieć znaczenie. Zmieniają się również bodźce mające wpływ na kształtowanie się tożsamości. Coraz mniejsze znaczenie mają autorytety moralne, za to coraz bardziej widoczny jest wpływ kultury popularnej. System edukacyjny nie jest już w stanie ani kontrolować, ani narzucać młodym ludziom konkretnego modelu tożsamości. W takich warunkach odpowiedź na pytanie, „kim jestem”, i odnalezienie się w nowej rzeczywistości zdaje się być nie lada wyzwaniem.

Pojęcie tożsamości wprowadził do psychologii Erik Erikson w pierwszej połowie XX wieku. Najważniejsze pojęcia związane z poczuciem tożsamości to poczucie odrębności, identyczności, ciągłości i integralności.

1. Poczucie odrębności to poczucie, że istnieje wyraźna granica między mną a drugim człowiekiem, że jesteśmy nie tylko oddzielnymi fizycznie, ale przede wszystkim odrębnymi psychicznie jednostkami, że cechy nas charakteryzujące tworzą specyficzny dla każdego z nas układ, że potrafimy wskazać cechy wyraźnie odróżniające nas od innych,

nawet bardzo podobnych do nas pod względem wyglądu, charakteru czy stylu działania ludzi.

2. Poczucie identyczności widoczne jest w przekonaniu, iż „to też ja” niezależnie od tego, jaką w danej chwili pełnię rolę i jak zachowuję się w danej sytuacji. W ciągu swego życia pełniły różne role, jedne znikają, pojawiają się nowe [...].

3. Poczucie ciągłości polega na tym, iż ujmując swoje życie w perspektywie czasu, a więc w perspektywie historycznej jednostka rozpoznaje siebie jako zmieniającą się całość, widzi podobieństwa i różnice w swoim sposobie działania, ale potrafi też wyodrębnić to, co stałe, charakterystyczne tylko dla niej, co odróżniało ją od innych ludzi kiedyś, co odróżnia ją teraz, i co będzie ją prawdopodobnie odróżniało w przyszłości [...].

4. Poczucie integralności ujawnia się w przekonaniu, iż sposoby pełnienia różnych ról, realizowania różnych zadań mimo, iż czasami tak bardzo różne od siebie, bo dostosowane do rozmaitych okoliczności to jednak składają się na jakąś całość, są jakoś do siebie podobne, różne sposoby ich wykonywania pasują do siebie, a więc w tym, iż „to zawsze ja”. Nie tylko jednostka zauważa jakiś ich wspólny rys, są one także rozpoznawane przez otoczenie, jako pochodzące od tej samej osoby [...]¹.

Wymienione wyżej elementy składające się na tożsamość człowieka nie są jednak wcale takie oczywiste. Szczególnie odczuwalny jest dzisiaj brak stabilizacji i ciągłości w większości sfer życia ludzkiego. Wszystko to może prowadzić z jednej strony do kryzysu tożsamości, z drugiej daje możliwość stworzenia całkiem nowego siebie.

Tożsamość nie jest czymś stałym. Kształtuje się ona w ciągu całego życia człowieka i wskutek jego ciągłego rozwoju ulega wielu przemianom.

Istnieje wiele kategorii tożsamości. Najważniejsze jednak jest rozróżnienie na tożsamość osobistą i społeczną.

[...] tożsamość społeczną mierzymy wielkością podobieństwa – do kogo i jak bardzo jestem podobny – tożsamość osobistą zaś mierzymy stopniem odmienności od innych – do kogo i jak bardzo jestem niepodobny².

Obok trwałych atrybutów tożsamości takich, jak płeć, rasa czy narodowość, istnieją jej aspekty zmienne. Okazuje się, że człowiek jest w stanie stworzyć siebie na nowo, stawać się kimś innym w zależności od okoliczności i aktualnego środowiska.

Istnieje bardzo wiele czynników składających się na tożsamość człowieka. Obok przynależności kulturowej, religijnej, narodowościowej są to atrybuty takie, jak płeć, imię, orientacja seksualna, światopogląd, umiejętności, wygląd, wykonywany zawód, miejsce w hierarchii społecznej, styl życia, zainteresowania, inteligencja i wiele innych.

Bohaterowie powieści i opowiadań Murakamiego są najczęściej przedstawiani jako osoby, które wskutek pewnych okoliczności lub wydarzeń dochodzą do wniosku, że ich dotychczasowe życie musi ulec zmianie. Odczuwają jakiś brak, są nieszczęśliwi. Wiedzą, że nie mogą dłużej żyć tak, jak do tej pory. Aby osiągnąć swój cel, większość z nich wyrusza w podróż. Jest to podróż w poszukiwaniu samego siebie, która jest jedynym sposobem

¹ A. Brzezińska, *Dzieciństwo i dorastanie: korzenie tożsamości osobistej i społecznej*. [w:] *Edukacja regionalna*, red. A.W. Brzezińska, A. Hulewska, J. Słomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 10–11.

² *Tożsamość. Trudne pytanie kim jestem*, red. W. Łukaszewski, D. Doliński, Smak Słowa, Sopot 2012, s. 17.

na odnalezienie własnej tożsamości. Podróż ta czasem jest symboliczna i odbywa się wyłącznie w wyobraźni bohatera, najczęściej jednak bohaterowie rzeczywistości opuszczają swoje rodzinne strony i docierają do odległych miejsc.

Murakami, tworząc swoje postacie, robi to w sposób niezwykle dokładny i precyzyjny. Czytelnik, obok zwyczajów, lęków, obsesji i zainteresowań bohaterów, dowiaduje się także, jak wyglądają, w co się ubierają, w jakich wnętrzach mieszkają i jakimi samochodami jeżdżą. Wszystkie te opisy sprawiają, że odbiorca staje się świadkiem zarówno przemiany wewnętrznej, jak i zewnętrznej bohatera. Murakami opisuje krok po kroku kolejne etapy poszukiwań, daje odbiorcy możliwość uczestniczenia w walce bohatera z samym sobą, obserwację jego sukcesów i porażek.

Bohaterowie Murakamiego to najczęściej młodzi mężczyźni, mieszkający w wielkim mieście (najczęściej Tokio). Nie lubią swojej pracy, którą w końcu porzucają, aby zająć się czymś mniej czasochłonnym i mniej dochodowym, za to bardziej twórczym. Przeważnie są samotni. Odchodzą od nich żony, przyjaciele, czasem nawet koty. Wszystkich ich charakteryzuje dbałość o czystość i formę fizyczną. Często mają nieszkodliwe obsesje. Lubią gotować i słuchać muzyki.

Z powyższego opisu wynika, że wszystkie utwory Murakamiego są takie same. Opierają się na podobnym schemacie, występują w nich ci sami bohaterowie, podobna sceneria. Nie jest to do końca prawdą. Fenomen Murakamiego polega między na tym, że mimo tak wielu podobieństw, jego książki są zupełnie inne. W każdej z nich można odnaleźć coś nowego i zaskakującego. Mimo to od razu widać, kto jest ich autorem.

Obserwując bohaterów Murakamiego, należy pamiętać, że powstawali oni na przestrzeni czterdziestu lat. Zmieniali się wraz z upływem czasu, dojrzewali równoległe z pisarzem, który dopiero po wielu latach odważył się nadawać im imiona. Wcześniej, jak przyznał w jednym z wywiadów, po prostu się wstydził.

O TOŻSAMOŚCI JAPOŃCZYKÓW

Pisząc o tożsamości bohaterów Murakamiego, należy wziąć pod uwagę również specyfikę Japonii i jej wyjątkowy charakter.

Jednym z pytań dotyczących tożsamości jest pytanie o to, dlaczego odczuwamy przynależność do danej społeczności. Jest to pytanie niezwykle ważne w przypadku Japończyków. Równoległe do zmian politycznych zachodzących w Japonii pod koniec XIX wieku, ówczesne władze postanowiły stworzyć nowoczesny naród, świadomy swojej wyjątkowości i unikalnej tożsamości. Pojawiło się wówczas zagadnienie *Nihonjinron*, będące dyskursem na temat tożsamości narodowej Japończyków.

Głównym tematem badawczym *Nihonjinron* są zatem Japończycy i ich kultura, narodowy duch czy po prostu japońskość, a poszukiwania badawcze stanowią przede wszystkim próbę zgłębienia i znalezienia elementów odróżniających naród japoński od innych. Punktem wyjścia dla większości badaczy. *Nihonjinron* jest założenie unikalności Japończyków i ich kultury. Na uwagę zasługuje również fakt, że dyskurs prowadzony jest z różnych punktów widzenia i w ramach różnych dyscyplin naukowych, a mianowicie

historii, filozofii, politologii, socjologii, antropologii, psychologii, lingwistyki, muzykologii, a nawet sztuk pięknych i estetyki³.

Dyskurs ten odrodził się w Japonii z ogromną siłą po zakończeniu drugiej wojny światowej. Zdaniem wielu badaczy znacząco przyczyniła się ona do kryzysu tożsamości Japończyków. Klęska, utrata wpływów i terytoriów, a przede wszystkim status państwa okupowanego, sprawiły, że obok konieczności odbudowy Japonii po zniszczeniach wojennych priorytetem stała się konieczność odbudowy dumy narodowej i poczucia wyjątkowości.

Zdaniem badaczy o wyjątkowości narodu japońskiego świadczą przede wszystkim uwarunkowania środowiskowe, historyczne i biologiczne.

O unikalności pierwszego typu, zadecydowało położenie geograficzne Japonii. Fakt, że jest wyspą, w znacznym stopniu determinuje silne więzi między jej mieszkańcami i przyczynia się do ich wzajemnej lojalności. Nie bez znaczenia jest również surowy klimat Japonii, który poprzez trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów uczy ludzi pokory, cierpliwości i tego, że nic nie jest dane na zawsze i należy doceniać każdą chwilę.

O wyjątkowości Japończyków świadczy również ich historia – ciągłość dynastyczna, rola cesarza, hierarchiczność, monokulturowość i monoetniczność. Każdy ma określone miejsce w społeczeństwie i konkretną rolę do spełnienia. Jeden z badaczy wprowadził pojęcie:

amae (zależność, uzależnienie), które oznacza wymóg harmonijnego współzycia w ramach grupy czy wspólnoty, uczucie wręcz uzależnienia od innych będące aktem dobrowolnym, niewymuszonym, naturalnym, a jednocześnie podstawą struktury osobowości Japończyków⁴.

Czynnikiem biologicznym, świadczącym o wyjątkowości Japończyków, jest ich język i jego struktura gramatyczna, która wpływa na określony sposób myślenia i pojmowania świata.

Zdaniem Watanabe Masahiko i Fujiwary Shōichiego w odbudowie tożsamości narodowej Japonii bardzo istotną rolę odgrywa pojęcie godności i dumy. Co prawda po wojnie Japonia rozwinęła się gospodarczo i ekonomicznie, jednak odbyło się to kosztem jej unikalnego charakteru. Wskutek globalizacji stała się jednym z wielu państw. Jest to sytuacja bardzo niepokojąca. Według obydwu autorów, obecny kryzys jest wynikiem zatracenia tradycyjnych wartości japońskich, amerykańizacji, błędów wewnątrz systemu.

Sposobem na przywrócenie Japończykom godności i poczucia dumy jest zatem powrót do dawnych wartości. Watanabe Masahiko i Fujiwara Shōichiego podkreślają, że w przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych i Europy, gdzie nacisk kładziony jest na indywidualizm, w Japonii liczy się przede wszystkim interes społeczny i przedkładanie dobra ogółu nad dobro jednostki.

Przełom lat 70. i 80. to czas, w którym debata publiczna w Japonii została zdominowana przez zagadnienie tożsamości. Z jednej strony stali zwolennicy mocarstwowości, z drugiej – wciąż rosnącego konsumpcjonizmu. Obydwa kierunki wywoływały skrajne

³ I. Kordzińska-Nawrocka, *Nihonjinron, czyli dyskurs nad tożsamością narodową we współczesnej Japonii*, [w:] *Orient w poszukiwaniu tożsamości*, red. A. Bareja-Starzyńska, M.M. Dziekan, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2015, s. 32.

⁴ Tamże, s. 38.

emocje, których symbolem stała się samobójcza śmierć prawniczego pisarza Yukio Mishimy w 1970 roku. Mishima ze swojej śmierci zrobił widowisko, za pomocą którego chciał wstrząsnąć „[...] rodakami, którzy w pogoni za dobrami materialnymi zagubili narodowe dziedzictwo duchowe”⁵.

W latach 80. pojawiły się pierwsze dane, mówiące o przepracowaniu społeczeństwa i to zarówno wśród dorosłych, jak i dzieci, które nie wytrzymały tempa i nadmiaru nauki. Presja sukcesu i wizja życia w ciągłym kieracie doprowadziły do powstania nowych zjawisk kulturowych w japońskim społeczeństwie. Młodzi ludzie przestali widzieć sens w tradycyjnych wartościach i dotychczasowym porządku. Pojawiło się wówczas zjawisko *kawaii*, za pomocą którego opisywano cały szereg zachowań, szczególnie wśród młodych dziewcząt i kobiet, które poprzez infantylny sposób bycia i ubierania się demonstrowały sprzeciw wobec tradycyjnego stylu życia. Chciały jak najdłużej pozostać w świecie dzieciństwa. Ich celem nie była już rodzina i praca, ale konsumpcja i samorealizacja.

Innym zjawiskiem, powstałym w wyniku zmian w społeczeństwie japońskim, jest *hikikomori*. Zaburzenie to dotyka przede wszystkim młodych mężczyzn i polega na izolowaniu się od świata zewnętrznego i całkowitej rezygnacji z relacji towarzyskich. Osoba dotknięta tym schorzeniem zamyka się w swoim świecie i unika jakichkolwiek kontaktów. *Hikikomori* postrzegane jest też jako rodzaj buntu pokoleniowego, skierowanego przeciwko rzeczywistości i przymusowi ciągłego dążenia od sukcesu.

Odzwierciedlenie tego stanu rzeczy jest bardzo wyraźne w twórczości Murakamiego. Jest on twórcą pokolenia powojennego, które było świadkiem tych wszystkich przemian i procesów zachodzących w społeczeństwie japońskim. Z jednej strony uczestniczył w amerykańskiej Japonii i korzystał ze wszystkich jej dobrodziejstw, z drugiej żył w istniejącym systemie.

Bohaterowie stworzeni przez Murakamiego to głównie mężczyźni, którzy starają się żyć poza obowiązującym systemem. Ważniejsze jest dla nich życie w zgodzie z samymi sobą. W społeczeństwie japońskim nie jest to wcale łatwe. Ma ono ściśle określoną strukturę, a każdy obywatel jest jej częścią i ma do wykonania określone zadania. Może liczyć na wsparcie i uznanie tylko wtedy, gdy stosuje się do panujących zasad.

W okresie szeroko rozwiniętego konsumpcjonizmu i silnego wzrostu gospodarczego każdy mieszkaniec Japonii mógł liczyć na zatrudnienie. Jeszcze do niedawna Japończycy przez całe życie pracowali w jednej firmie, która stawała się dla nich rodziną.

Lojalność i oddanie to, obok wykształcenia, najważniejsze cechy dobrego pracownika. W przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych i Europy, indywidualizm w Japonii nie jest dobrze widziany. Pracownik jest pożyteczny o tyle, o ile działa dla dobra ogółu. Dopiero będąc częścią określonej wspólnoty, człowiek zasługuje na szacunek. Nowo zatrudnieni często są członkami rodzin osób już zatrudnionych. Ma to wzmacniać poczucie lojalności i dawać gwarancję, że o reputację nowego pracownika dbać będzie nie tylko pracodawca, ale przede wszystkim osoba z nim spokrewniona, która poręczyła za niego. W kulturze japońskiej nepotyzm nie jest niczym złym.

⁵ I. Merklejn, *Mediatyzacja a tożsamość narodowa w powojennej Japonii – wybór problematyki*, [w:] *Oblicza współczesnej japońskości. Literatura – film – spektakl*, red. R. Siedliński, I. Merklejn, PJWSTK, Warszawa 2012, s. 17.

W Japonii tożsamość jednostki określana jest poprzez przynależność do grupy. Najważniejszym elementem tworzącym tożsamość człowieka jest jego praca. Nie liczą się jego poszczególne zdolności i umiejętności, ale fakt, że jest częścią firmy. Praca tak bardzo determinuje tożsamość, że od współpracowników oczekuje się również wspólnego spędzania wolnego czasu. Osiągnięcie sukcesu poza grupą nie jest tak wysoko cenione, jak osiągnięcie sukcesu w obrębie grupy.

Wraz ze wzrostem gospodarczym w Japonii wykształcił się określony model mężczyzny. Był to tzw. *salaryman*, czyli pracownik umysłowy będący przedstawicielem klasy średniej. Jego rola znacznie osłabła w latach 90., kiedy pękła tzw. gospodarcza bańka mydlana i w Japonii rozpoczął się okres recesji. Równocześnie postępował rozwój globalizacji i konsumpcjonizmu. W patriarchalnej dotąd Japonii musiały nastąpić zmiany.

U podstaw procesu, w wyniku którego Japonia stała się potęgą ekonomiczną w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, leżała bardzo silna ideologia płci kulturowej i seksualności, która ogólnie mówiąc, plasowała mężczyznę w sferze publicznej, czyli w pracy, a kobietę w sferze prywatnej – domowej⁶.

Takiemu modelowi tożsamości sprzeciwia się większość bohaterów Murakamiego. Wolą oni funkcjonować poza społeczeństwem i świadomie rezygnują z robienia kariery zawodowej. Rzucają pracę bez konkretnej przyczyny albo świadomie ograniczają ją do minimum, które pozwala im zaspokoić najprostsze potrzeby. O tym, jak wygląda społeczeństwo japońskie, mówi też bohatera *Kroniki ptaka nakręcacza*:

Powiedział, że ludzie nie rodzą się wcale równi. W szkole dla zachowania pozorów uczą, że ludzie są równi, ale to zupełnie nonsens. Państwo japońskie jest zbudowane na zasadach demokracji, lecz jednocześnie jest społeczeństwem klasowym, w którym każdy zażarcie walczy, przetrwają najsilniejsi i jeżeli nie dostanie się człowiek do elity, to nie ma sensu tu żyć, bo zostanie się powoli rozgniecionym jak między młyńskimi kamieniami. Dlatego każdy próbuje się wspiąć po drabinie choć o jeden szczebel. Jest to absolutnie zdrowe pragnienie. Gdyby ludzie je utracili, kraj prawdopodobnie zszedłby na psy⁷.

Bohaterom Murakamiego znacznie bliższy jest model kultury zachodniej, w którym liczy się jednostka. Nie chcą być jedynie częścią jakiejś całości, ale chcą być niezależni i żyć według własnych zasad. Nie widzą sensu w poświęcaniu się dla idei i starają się iść własną drogą. Muszą odnaleźć własną tożsamość, która nie jest jednak określana przez zawód i pracę, ale przez coś zupełnie innego, przez coś, co muszą dopiero odnaleźć. Jest to bardzo trudne zadanie, ponieważ nie ma gotowych wzorców. Bohaterowie poruszają się po omacku, szukają siebie na różne sposoby. Zazwyczaj ich droga zaczyna się od porzucenia dotychczasowego życia i wyruszenia w podróż. Jest to podróż dosłowna, ale przede wszystkim odbywa się w głąb siebie. Wyruszając w odległe miejsca, bohaterowie stają twarzą w twarz ze swoimi lękami.

Murakami stworzył kilka postaci, które są odzwierciedleniem współczesnego społeczeństwa japońskiego. Funkcjonują w obrębie systemu i spełniają pokładane w nich oczekiwania. Bohaterowie ci nie są jednak szczęśliwi. Ich sukces jest okupiony samotnością

⁶ A. Zielińska-Elliott, *Haruki Murakami i aktorzy jego teatru wyobraźni*, Japonica, Warszawa 2015, s. 100.

⁷ H. Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2013, s. 82.

i cierpieniem. Żyją na pokaz, według odgórnie narzuconego scenariusza. W rzeczywistości tęsknią za czymś nieznanym i woleliby być kimś innym, niż są.

Tworząc takie postaci, Murakami zdaje się przekazywać, że żaden sukces nie jest wart całkowitego poświęcenia. Żaden z jego bohaterów, którym się powiodło, nie jest szczęśliwy.

Dzieje się tak między innymi w przypadku jednego z bohaterów *Tańcz, tańcz, tańcz*, gwiazdy kina, Gotandy, którego życie z pozoru wygląda jak sen. Okazuje się jednak, że wszystko jest na pokaz, a życie aktora jest tak dalekie od ideału, że decyduje się w końcu na popełnienie samobójstwa.

– To mieszkanie kupiła mi firma po tym, jak żona wyrzuciła mnie po rozwodzie z domu. Słynny aktor filmowy, który został bez grosza, wyrzucony przez żonę, nie mógł mieszkać w jakimś tanim wynajętym mieszkaniu. Zniszczyłoby to mój image. Oczywiście płacę czynsz. Na papierze wynajmuję to mieszkanie od firmy. Czynsz wchodzi w koszty. Świetnie się składa⁸.

Człowiekiem sukcesu jest również Hajime, bohater *Na południe od granicy, na zachód od słońca*.

W ten oto sposób otworzyłem ekskluzywny bar jazzowy w suterenie nowego budynku w Aoyama. [...] Prosperował lepiej, niż mogło mi się zamarzyć, a dwa lata później otworzyłem drugi, również w Aoyama. Tym razem większy, występował w nim na żywo tercet jazzowy. Pochłonęło to mnóstwo czasu i wysiłku, już nie wspominając i pieniądzech, lecz w rezultacie stworzyłem popularny i niepowtarzalny klub. [...] W ciągu dnia załatwiałem przeróżne sprawy, a wieczorem robiłem obchód obu barów. Sprawdzałem, czy cocktaile odpowiednio smakują, obserwowałem reakcje klientów, pilnowałem, by moi pracownicy zachowywali się nienagannie. I słuchałem muzyki. Co miesiąc spłacałem część długu, jaki zaciągnąłem u teścia, lecz i tak miałem całkiem niezłe dochody. Kupiliśmy z Yukiko czteropokojowe mieszkanie w Aoyama i bmw 320. Zanim zdążyłem się zorientować, zostałem ojcem dwóch dziewczynek⁹.

W rzeczywistości Hajime pozostaje niespełniony i tęskni za czymś niewiadomym:

– Ciągle się czuję tak, jakbym usiłował stać się kimś innym. Jakbym próbował znaleźć nowe miejsce, nowe życie, nową osobowość. To pewnie część dojrzewania, ale też próba określenia siebie na nowo. Stając się kimś innym, mogę się uwolnić od wszystkiego. Kiedyś poważnie wierzyłem, że mogę uciec od samego siebie – jeżeli tylko bardzo się postaram. Ale zawsze trafiałem w ślepią uliczkę. Dokądkolwiek zmierzałem, zawsze pozostawałem taki sam. To, czego ci brakuje, nigdy się nie zmienia. Może się zmienić otoczenie, ale wciąż pozostaję tą samą niekompletną osobą. Nęka mnie głód, którego nigdy nie zdołałem zaspokoić. Myślę, że moją osobowość definiuje właśnie ten brak¹⁰.

Kolejnym bohaterem, który odniósł sukces, jest jedna z postaci *Kroniki ptaka nakręcacza*, Noboru Wataya. Ponieważ w Japonii niektóre stanowiska polityczne są dziedziczne, został on posłem po rezygnacji swojego stryja. Noboru Wataya jest całkowitym przeciwieństwem

⁸ H. Murakami, *Tańcz, tańcz, tańcz*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2013, s. 197.

⁹ H. Murakami, *Na południe od granicy, na zachód od słońca*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2015, s. 75–76.

¹⁰ Tamże, s. 225.

głównego bohatera powieści – Toru Okady i ucieleśnieniem jego wszystkich obaw. Ma pieniądze, pozycję, robi karierę. Systematycznie wprowadza w życie to, co zamierza.

Skończył dopiero trzydzieści siedem lat i jeśli teraz wkroczy na drogę polityki, ma przed sobą jeszcze długą karierę. Posiada wizję i siłę, by ludzi do niej przekonać. Będzie prawdopodobnie działał, opierając się na dalekowzrocznej strategii i perspektywie. Na razie jego celem jest najbliższe piętnaście lat. Przed końcem dwudziestego wieku koniecznie musi osiągnąć pozycję, która umożliwi przyspieszenie stworzenia jednoznacznej tożsamości państwa japońskiego. To jest jego główny cel¹¹.

ROLA IMIENIA W KSZTAŁTOWANIU TOŻSAMOŚCI

Imię i nazwisko jako określenie tożsamości zostaje zatem człowiekowi nadane bez jego świadomego udziału, jednakże, poza nielicznymi wyjątkami, pozostaje ono niezmiennione przez całe życie jednostki, stanowiąc jeden z filarów poczucia tożsamości. Stosunkowo rzadko stawiamy sobie pytanie, czy nazywając się inaczej, nadal byłibyśmy sobą¹².

Różne są powody nadawania imion. Często imiona nadawane są na cześć jakiejś konkretnej osoby zgodnie z wiarą, że z danym imieniem związane są określone wspomnienia i oczekiwania. Imiona nadawane są również ze względu na panującą w danym okresie modę czy też z chęcią też chęcią przedłużenia własnego istnienia rodziców.

Imię ma więc charakter dobrej wróżby czy też dobrego życzenia, ma wzbogacać i wzmacniać poczucie tożsamości człowieka poprzez poczucie związku z jakimś ideałem, wzorcem osobowym, bohaterem jako nośnikiem pozytywnych wartości¹³.

Są wśród imion też takie, które odbierane są przez otoczenie w sposób stereotypowy. Kojarzą się jednoznacznie i zanim poznamy osobę, już mamy na jej temat wyrobione zdanie. Imię bywa czasem tak wielkim obciążeniem, że nosząca je osoba decyduje się na jego zmianę.

O ile człowiek nie ma wpływu na nadanie mu imienia w chwili przyjścia na świat, o tyle podjęcie decyzji o jego zmianie należy już wyłącznie do niego. Zmiana imienia często związana jest z chęcią zmiany w dotychczasowym życiu. Stanowi punkt przełomowy i jest czymś rodzaju powtórnych narodzin. Człowiek żegna się ze starym życiem i rozpoczyna nowe. Praktyki te mają swój rodowód już w czasach biblijnych.

Człowiek może nosić równocześnie kilka imion. Inaczej nazywany jest w zaciszu domowym, inaczej zwracają się do niego ludzie ze środowiska zewnętrznego. Kim innym jest osoba publiczna w domu, inną postacią przybiera w strefie publicznej.

We wszystkich tych przypadkach zmiana imienia lub nazwiska wyznacza jakieś „przejście”, jakiś ważny moment, przełom w biografii osoby, czas, w którym staje się ona (lub chce się stać) kimś nowym, kimś innym [...].¹⁴

¹¹ H. Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, dz. cyt., s. 341.

¹² K. Sikora, „Dźwięk, który nie jest nawet cząstką ciebie” – imię a tożsamość, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 188.

¹³ Tamże, s. 190.

¹⁴ Tamże, s. 194.

Murakami przez wiele lat unikał nadawania imion swoim bohaterom. Jak sam przyznał, nie miał ku temu śmiałości i uważał, że nadawanie imienia postaciom, nawet tym wymyślonym, jest bardzo niezręczne i stawia go w pozycji nadrzędnej. Jego pierwsi bohaterowie nie mieli więc imion. Rozróżniani byli za pomocą pseudonimów, opisów cech osobowości albo za pomocą roli, którą spełniali. Brak imion bohaterów był dość problematyczny nawet dla nich samych, o czym wielokrotnie wspominali w swoich dialogach.

W debiutanckiej powieści Murakamiego pt. *Słuchaj pieśni wiatru*, obok Boku, głównym bohaterem był jego najlepszy przyjaciel, początkujący pisarz o pseudonimie Szczur.

- Mów mi „Szczur” – powiedział.
- Skąd wzięłeś takie przezwisko?
- Już nie pamiętam. To było bardzo dawno. Na początku nie lubiłem, jak mnie tak nazywali, ale teraz już mi nie przeszkadza. Do wszystkiego można się przyzwyczaić¹⁵.

Nigdy też w powieści nie pojawiło się imię głównego bohatera. Postaci pojawiające się w utworze to były po prostu dziewczyny, ojciec, wuj.

We *Flipperze roku 1973* Boku poznał bezimienne bliźniaczki, które z nim zamieszkały. Pojawił się wówczas problem z odróżnieniem ich od siebie. Boku próbował go rozwiązać na kartkach książki.

- Jak macie na imię? – zapytałem. Głowa mi pękała z powodu kaca.
- Mamy takie imiona że nie warto o nich wspominać – powiedziała dziewczyna siedząca po prawej.
- Naprawdę niespecjalne imiona – powiedziała ta po lewej. – Wiesz, o co mi chodzi?
- Wiem – odparłem. [...]
- Musimy mieć imiona? Bez nich będzie ci trudno? – zapytała jedna z nich.
- Sam nie wiem.
- Zamyśliły się na chwilę.
- Jeśli koniecznie chcesz, żebyśmy miały imiona, to możesz nam jakieś odpowiednie nadać – zaproponowała druga.¹⁶

Bohaterami kolejnej książki, czyli *Przygody z*, obok Boku i Szczura, był Owczy Profesor, Człowiek-Owca, Szef, Dziewczyna, Szczurek. Tak jak wcześniej, do rozróżnienia bohaterów służyły określenia pozwalające odczytać pełnioną funkcję lub cechy.

W *Kronice ptaka nakręcacza* kwestia imion i ich symboliki pojawia się wielokrotnie. Główny bohater Toru Okada dla swojej młodej sąsiadki staje się Panem Ptakiem Nakręcaczem. Nieco później, po tajemniczym zniknięciu żony, poznaje siostry Malte i Kretę Kano, które mają mu pomóc w rozwiązaniu problemów. Obie siostry używają pseudonimów.

- Malta to nie jest moje prawdziwe imię – powiedziała. – Kano jest moim prawdziwym nazwiskiem, ale Malta to imię, którego używam w pracy¹⁷.

Rozpoczyna również współpracę z niechęcącymi podawać imion matką i synem, których nazywa Gałką i Cynamonem.

15 H. Murakami, *Słuchaj pieśni wiatru. Flipper roku 1973*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2014, s. 21.

16 H. Murakami, *Flipper roku 1973*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2014, s. 154.

17 Murakami H., *Kronika ptaka nakręcacza*, dz. cyt., s. 47.

O tym, jak ważna jest rola imienia w kształtowaniu tożsamości, świadczą słowa Krety Kano, której życie uległo totalnej przemianie po gwałcie dokonanym na niej przez Noboru Watayę. Opowiadając swoją historię, przekonywała, że wraz z dramatycznym wydarzeniem zyskała zupełnie nową tożsamość.

A potem, zupełnie jak po gwałtownej burzy, wszystko się uspokoiło i zatrzymało. Rozejrzałam się dookoła, spojrzałam na siebie i zauważyłam, że stałam się innym, nowym człowiekiem. Czyli byłam już trzecią sobą. Pierwsza ja żyła, cierpiąc nieustanny gwałtowny ból. Druga ja trwała w pozbawionej bólu nieczułości. Pierwsza ja była oryginalną mną, która za nic nie mogła zrzucić z barków ciężkiego jarzma bólu. Kiedy próbował je na siłę zdjąć – chodził mi o nieudaną próbę samobójstwa – stała się drugą mną. To byłam ja pośrednia. Rzeczywiście zniknął ból ciała, który mnie zamęczał, lecz wraz z nim zniknęły czy zamgliły się inne odczucia. Wola życia, witalność, umiejętność koncentracji umysłu – wszystko to ulotniło się wraz z bólem. I po przejściu tego dziwnego przełomowego okresu stałam się nową sobą. Nie wiem jeszcze, czy to ja, jaką miałam być od początku, lecz mam – co prawda niejasne – uczucie, że posuwam się we właściwym kierunku. [...] Potem siostra nadała mi nowe imię: Kreta. Ponieważ na nowo się odrodziłam, potrzebne mi było nowe imię¹⁸.

Nie była to ostatnia zmiana tożsamości przez Kretę. Kiedy po raz kolejny w jej życiu nastąpiły zmiany, doszła do wniosku, że potrzebne jest jej nowe imię.

Dawniej miałam prawdziwe imię, potem jako prostytutka posługiwałam się pseudonimem, którego nie chcę już nigdy używać, a jako medium otrzymałam imię Kreta Kano. Ponieważ nie jestem już żadną z tych osób, nowa ja potrzebuję zupełnie nowego imienia¹⁹.

Murakami, który na początku nie chciał nazywać swoich postaci, w późniejszym okresie przełamał się i zaczął im nadawać imiona. Nie były to jednak imiona zwyczajne, ale imiona obdarzone jakimś znaczeniem.

Imię Toru pojawiło się zarówno w *Norwegian Wood*, jak i w *Kronice ptaka nakręcacza*. Imię to oznacza „przejsć”. W *Norwegian Wood* symbolizowało ono przejście głównego bohatera w dorosłość. W *Kronice ptaka nakręcacza*, oznaczało dosłownie przejście przez ścianę do drugiego świata. Z kolei Toru zapisane za pomocą chińskich znaków oznacza „otrzymać” i sugeruje postawę bierną, co dokładnie odzwierciedla bohatera z pierwszej części *Kroniki*.

Znaczące jest również imię żony głównego bohatera *Kroniki ptaka nakręcacza*, Kumioko. Oznacza układanie, porządkowanie przedmiotów, ale także „nabierać ze studni”²⁰, co w przypadku twórczości Murakamiego nabiera całkiem innego znaczenia.

O znaczeniu imion przekonany jest bohater *Bezbarwnego Tsukuru Tazaki i lat jego pielgrzymstwa*. Wśród przyjaciół jedynie jego nazwisko nie zawierało w sobie żadnego koloru. Odczuwał z tego powodu ogromny brak i przypuszczał, że być może z tego powodu nigdy nie miał poczucia całkowitej przynależności do grona przyjaciół i w końcu został przez nich odtrącony.

¹⁸ Tamże, s. 320–321, 324.

¹⁹ Tamże, s. 332.

²⁰ Za J. Rubin, *Murakami i muzyka słów*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2008, s. 225.

[...] wszystkich, oprócz Tsukuru, łączyło jeszcze jedno drobne przypadkowe podobieństwo. Nazwisko każdego zawierało jakiś kolor. Dwaj chłopcy nazywali się Akamatsu i Omi, a dziewczyny Shirane i Kurono; tylko nazwisko Tazaki nie miało żadnej barwy. Z tego powodu Tsukuru od czuł się początku lekko wyalienowany. Oczywiście brak koloru w nazwisku jest kwestią niemającą nic wspólnego z charakterem człowieka. [...] Wiele razy naprawdę myślał o tym, jak fajnie byłoby, gdyby jego nazwisko zawierało jednak jakiś kolor. Wtedy wszystko stałoby się konkretne²¹.

Po tym traumatycznym przeżyciu Tsukuru przez pół roku balansował pomiędzy życiem a śmiercią, aż w końcu zdecydował, że powróci do normalnego życia. Uległ całkowitej przemianie fizycznej i psychicznej. Pomogło mu w tym imię, oznaczające „robić”, „budować”. Tsukuru od dziecka marzył o tym, żeby budować dworce kolejowe i w końcu udało mu się to marzenie spełnić.

[...] przeczytał kiedyś w jakimś piśmie czy gazecie wyniki badań statystycznych, z których płynął wniosek, że ponad połowa ludzi jest niezadowolona z własnego imienia. On jednak należał do drugiej szczęśliwej połowy, bo był zadowolony z imienia, które mu nadano. Nie potrafił sobie wyobrazić, że mógłby mieć inne imię, a tym bardziej jakie wiódłby wtedy życie²².

Tak czy inaczej, w ten sposób stał się indywiduum zwanym Tsukuru Tazaki. Przedtem był jedynie nicością, bezimiennym chaosem przed wschodem słońca. Około trzykilogramową różową bryłą mięsa, z trudem oddychającą i płaczącą w ciemności. Najpierw nadano jej imię. Potem narodziły się świadomość i pamięć, a następnie uformowało się ego. Imię było punktem wyjścia tego wszystkiego²³.

Ojciec Tsukuru Tazakiego miał na imię Toshio, czyli „efektywny mężczyzna”, „ktoś, kto umie zarabiać”. Był człowiekiem sukcesu.

Jedna z bohaterek *Bezbarwnego Tsukuru Tazaki i lat jego pielgrzymstwa* nazwała jedną ze swoich córek na cześć zmarłej przyjaciółki. „Yuzu Kurono Haatainen. Przynajmniej w jej imieniu cząstka Yuzu nadal żyje”²⁴.

O tym, jak bardzo duży wpływ na kształtowanie tożsamości człowieka ma imię, przekonał się bohater opowiadania *Tony Takitani*. Jego ojciec, który po śmierci żony nie miał głowy do nadania imienia synowi, nazwał go w końcu Toni na cześć przyjaciela będącego majorem armii amerykańskiej.

Imię Tony w żadnym razie nie nadawało się na imię japońskiego chłopca, lecz taka wątpliwość nawet na chwilę nie pojawiła się w głowie majora. Pop powrocie do domu Shozaburo Takitani napisał na kartce „Toni Takitani”, powiesił ją na ścianie i przez kilka dni się w nią wpatrywał. Tony Takitani, wcale niezłe brzmi, pomyślał. Okupacja amerykańska pewnie jeszcze trochę potrwa i takie imię w amerykańskim stylu może się chłopcu kiedyś przydać. Ale życie dziecka, któremu nadano takie imię, bynajmniej nie było usłane różami. W szkole mu dokuczano, myśląc, że jest synem cudzoziemca. Kiedy

²¹ H. Murakami, *Bezbarwny Tsukuru Tazaki i lata jego pielgrzymstwa*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2013, s. 11.

²² Tamże, s. 59–60.

²³ Tamże, s. 61.

²⁴ Tamże, s. 289.

się przedstawiał, ludzie robili dziwne albo wręcz niechętnie miny. Dla wielu osób kontakt z dzieckiem o takim imieniu był jak rozdrapywanie starych ran.²⁵

Z kolei bohaterka opowiadania *Małpa z Shinagawy* miała problemy z zapamiętaniem swojego nazwiska. Sprawiało jej to niemałe kłopoty zarówno w pracy, jak i w życiu prywatnym. W końcu zamówiła u jubilera bransoletkę z wygrawerowanym nazwiskiem, aby w razie potrzeby móc na nią spojrzeć. Problem był na tyle poważnym, że zwróciła się po pomoc do psychologa. Okazało się, że wiele lat wcześniej, kiedy jeszcze mieszkała w akademiku, małpa ukradła tabliczkę z nazwiskiem dziewczyny, którą kochała, kradnąc przy okazji również tabliczkę z nazwiskiem bohaterki. Przy okazji kradzieży nazwiska małpa zabrała jej tożsamość.

- Mówisz, że kiedy kradniesz nazwisko, wraz z tym, co jest w nim dobre, kradniesz także zło?
- Tak, tak jest – odparła małpa. – Nie wybieram sobie. Jeżeli zawiera się w nim zło, my małpy musimy je przyjąć. Musimy wszystko przyjąć w całości.
- [...] – To jakie złe rzeczy były w moim nazwisku? – zapytała Mizuki.
- Nie chcę tego mówić osobie, której to dotyczy – odparła małpa.
- Proszę, powiedz. Jeżeli mi powiesz, wybaczę ci. I poproszę wszystkich tutaj, żeby ci wybaczyli.²⁶

Co do związku imienia z tożsamością przekonany jest jeden z bohaterów *Kroniki ptaka nakręcacza*, Ushikawa.

Nazywam się Ushikawa. „Ushi” jak krowa i „kawa” jak rzeka. [...] Nazwisko to dziwna rzecz, nie uważa pan? Pan ma bardzo dobre, proste nazwisko. Ja też czasem myślę, że chciałbym mieć takie normalne nazwisko. Ale niestety nie można sobie wybrać nazwiska. Jak się człowiek urodzi jako Ushikawa, to czy mu się to podoba, czy nie, Ushikawą pozostanie. Przez to od podstawówki do dziś zawsze przezywają mnie Krowa. Nie ma rady. Każdy wołałby Krowa na człowieka z takim nazwiskiem, prawda? Mówi się, że nazwisko opisuje człowieka, ale chyba raczej człowiek upodabnia się do nazwiska. Tak mi się wydaje.²⁷

Problem z imionami występuje u Murakamiego nie tylko w przypadku ludzkich bohaterów. Pojawia się także w przypadku kotów. Koty zajmują w Japonii szczególne miejsce, są też ulubionymi zwierzętami pisarza. Występują między innymi w *Przygodzie z owcą*, *Kronice ptaka nakręcacza* i w *Kafce nad morzem*.

Kiedy w *Przygodzie z owcą* Boku musi udać się w przymusową podróż, tak jak dzieje się w przypadku większości bohaterów Murakamiego, okazuje się, że nie ma co zrobić ze swoim kotem. Kiedy pojawia się opiekun, zadaje bohaterowi pytania dotyczące kota, w tym pytanie o imię.

- [...] – Jak ma na imię?
- Nie ma imienia.

²⁵ H. Murakami, *Tony Takitani*, [w:] *Ślepa wierzba i śpiąca kobieta*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2014, s. 223.

²⁶ H. Murakami, *Małpa z Shinagawy*, [w:] *Ślepa wierzba i śpiąca kobieta*, dz. cyt., s. 410.

²⁷ H. Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, dz. cyt., s. 476.

- To jak pan go woła?
- Nie wołam – powiedziałem. On sobie po prostu żyje.
- Ale przecież nie siedzi ciągle bez ruchu. Ma własną wołę i rusza się. To dziwne, żeby coś, co ma własną wołę i rusza się, nie miało imienia.
- [...]
- Czy w takim razie ja mógłbym nadać mu imię?
- Ależ proszę bardzo! Jakie imię?
- A może Szprot? Jak pan uważa? Dlatego, że do tej pory był traktowany jak szprotka²⁸.

W *Kafce nad morzem* jeden z głównych bohaterów – pan Nakata – od czasu wypadku w dzieciństwie posiadał umiejętność rozmawiania z kotami. Dla niego niezwykle ważne było, aby każdy z napotkanych kotów miał imię. Każdy kot, z którym rozmawiał, o ile nie przedstawił mu się z imienia, musiał być przez niego nazwany. Inaczej pan Nakata, który sam o sobie mówił, że jest niezbyt rozcgarnięty, nie mógł uporządkować swoich myśli i prowadzić rozmowy.

- Zapomniałem, jak się nazywam – odparł kot. – Kiedyś miałem imię, ale przestało mi być potrzebne i zapomniałem²⁹.

W pierwszym rozdziale *Kroniki ptaka nakręcacza* bohaterowi – Toru Okadzie ginie kot. Jest to ukochany kot jego żony Kumiko i ze względu na „[...] podobny chód i tępe spojrzenie”³⁰, zupełnie jak u brata żony, został nazwany tak jak on, Noboru Wataya. Kiedy kot odnajduje się po roku, bohater stwierdza, że zaszły w nim pewne zmiany i postanawia zmienić mu imię na Łosoś.

WIZERUNEK JAKO ELEMENT TOŻSAMOŚCI

Tworząc swoich bohaterów, Murakami bardzo szczegółowo przedstawia ich wizerunek. Opisuje ubrania, kolory. Poprzez strój wyraża osobowość i charakter bohatera, określa jego pozycję i status społeczny. Czytając opis bohaterów, można dowiedzieć się, do jakiej klasy społecznej przynależy, czy jest bezrobotny skrupulatny, nieśmiały itd.

Jeden z bohaterów *Bezbarwnego Tsukuru Tazakiego i lat jego pielgrzymstwa*, Czerwony, podobnie jak większość bohaterów Murakamiego, porzucił pracę w banku i założył własną firmę szkoleniową, która umożliwiła mu odejście od sztywnych reguł i stosowanie własnych zasad. Symbolem tej zmiany stał się również bardziej swobodny styl ubierania.

- Biała koszula w wąskie paski i brązowy włóczkowy krawat. Rękawy koszuli podwinęte do łokcia. Kremowe bawełniane spodnie, mokasyny z miękkiej brązowej skóry, brak skarpetek. Strój ten sugerował swobodny, zrelaksowany tryb życia³¹.

²⁸ H. Murakami, *Przygoda z owcą*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2003, s. 205.

²⁹ H. Murakami, *Kafka nad morzem*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2010, s. 65.

³⁰ H. Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, dz. cyt., s. 20.

³¹ H. Murakami, *Bezbarwny Tsukuru Tazaki i lata jego pielgrzymstwa*, dz. cyt., s. 175.

Tzukuru Tazaki, który zajmował się budową dworców kolejowych, do pracy chodził w garniturze, jednak w firmie [...] byli prawie sami mężczyźni. Przychodził do pracy, od razu zdejmował krawat, podwijał rękawy koszuli i zabierał się do roboty³².

Moda dotyczy również stylu bycia, zachowania i miejsc, do których się uczęszcza w czasie wolnym. Mogą to być kawiarnie, kluby, puby, galerie handlowe, ale i miejsca bardzo odległe, w których modnie jest spędzać urlop. [...] Moda na marki, jedzenie, kolory, a nawet zwierzęta domowe przestaje powoli szokować współczesnych badaczy. Moda nie kończy się jednak na przedmiotach materialnych. Powstaje moda na określonych artystów i tworzoną przez nich muzykę. Modne stają się także wartości duchowe, poglądy, kierunki filozoficzne³³.

Poprzez wygląd oceniamy ludzi i w jakiś sposób ich kategoryzujemy. Strój, jaki mamy na sobie, bardzo wpływa na to, jak odbierają nas inni. Strojem zatem możemy wyrazić swoje poglądy, pokazać innym swoją tożsamość. Strój, otoczenie architektoniczne, wnętrza mieszkalne, rzeczy codziennego użytku, przedmioty zbytku, gesty, zachowania, maniere i poglądy [...]. Wpływa na to, jak inni nas odbierają, co o nas sądzą i często decyduje, czy dojdzie w ogóle do interakcji. Ludzie chętniej bowiem wchodzi w interakcje z osobami wyglądającymi i zachowującymi się w sposób podobny do nich, a boją się ludzi całkiem odmiennych³⁴.

Poprzez wygląd bohaterowie wyrażają swój charakter, osobowość, aktualny stan psychiczny, próbują coś ukryć lub zademonstrować, przynależność do określonej klasy społecznej lub grupy, sytuacji materialną.

W utworach Murakamiego bardzo istotną rolę odgrywają kolory. W większości powieści pojawia się kobieta ubrana w niebieską sukienkę, której przeciwieństwem jest strój czerwony. W *Na południe od granicy, na zachód od słońca* bohater po wielu latach spotyka dawną miłość. Kiedy spotkał ją po raz pierwszy po długiej przerwie, obserwował ją z daleka.

Miała na sobie długi czerwony płaszcz i czarną torebkę z lakierowanej skóry wetkniętą pod pachę. Na lewym nadgarstku nosiła srebrny zegarek, który bardziej przypominał bransoletkę. Wszystko w niej świadczyło o bogactwie³⁵.

Kiedy doszło do kolejnego spotkania, Shimamoto została opisana równie dokładnie:

Była lekko umalowana i miała na sobie ubranie wyglądające na kosztowne – niebieską jedwabną sukienkę i jasnobezowy kardigan z kaszmiru³⁶.

O znaczeniu stroju w kreowaniu tożsamości bohatera świadczą słowa głównego bohatera *Na południe od granicy, na zachód od słońca*, Hajime.

Miałem na sobie swój codzienny strój – garnitur od Luciano Soprano, koszulę i krawat od Armaniego. Buty od Rossettiego. Możecie mi wierzyć lub nie, lecz nie należę do osób, które dbają o ubranie. Moja podstawowa zasada była taka, by wydawać na nie jak

³² Tamże, s. 98.

³³ *Od obyczaju do mody. Przemiany życia codziennego*, red. J. Zalewska, M. Cobel-Tokarska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2014, s. 351.

³⁴ Tamże, s. 351–352.

³⁵ H. Murakami, *Na południe od granicy, na zachód od słońca*, dz. cyt., s. 61.

³⁶ Tamże, s. 91.

najmniej. Poza miejscem pracy wystarczyły mi dzinsy i sweter. Wyznawałem jednak własną małą filozofię związaną z prowadzeniem interesów: ubieram się tak, jakbym sobie życzył, by ubierali się moi klienci. Odkryłem, że dzięki temu moi pracownicy starają się jeszcze bardziej i stwarzają wyrafinowany nastrój, o jaki mi chodziło³⁷.

Sławny aktor, Gotanda, jeden z bohaterów *Tańcz, tańcz, tańcz*, zmuszony jest do mieszkania w odpowiedniej dzielnicy, jeżdżenia właściwym samochodem, mimo że osobiście wolałby coś zupełnie innego. W jednej z rozmów z przyjacielem mówi mu, że wolałby jakiś zwyczajny samochód, ale nie jest to możliwe. Zdaje sobie sprawę, że z własnej woli stał się niewolnikiem swojego wizerunku i nie ma szansy na bycie samym sobą. Jego tożsamość została stworzona od początku do końca.

[...] w końcu wszyscy wierzą, że mieszkać należy w Azabu, jeździć bmw i nosić roleksa. Pewnego typu ludzie myślą, że jeżeli zdobędą te rzeczy, zaczną się odróżniać. Że będą inni niż wszyscy. I nie zauważają, że przez to w końcu stają się tacy sami. Brakuje im wyobraźni. To tylko sztuczne informacje. Tylko iluzje. Mam już tego serdecznie dosyć. Mam dość własnego życia. Chciałbym wieść normalniejsze. Ale nic z tego. Firma trzyma wszystko w garści. Jakbym był lalką do przebierania. Ponieważ mam u nich dług, nie mogę o nic mieć pretensji. Nikt mnie nie słucha, nawet jeśli mówię, czego chcę. Mieszkam w eleganckim mieszkaniu w Minato, jeżdżę maserati, noszę zegarek Patka i sypiam z ekskluzywnymi call girls. Ale ja wcale tego nie pragnę. Pragnę tego, czego nie mogę mieć tak długo, jak prowadzę takie życie³⁸.

– Tak, kiedyś miałem subaru. To był mój pierwszy samochód. Oczywiście kupiony za własne pieniądze, nie na koszt firmy. Używany, to było honorarium za pierwszy film. Strasznie mi się podobał. Pojechałem nim do studia. Grałem wtedy rolę drugoplanową, ale od razu zwrócono mi uwagę. Jak chcesz zostać gwiazdorem, nie możesz jeździć subaru. No i kupiłem inny. To takie środowisko. Ale to był dobry samochód. Praktyczny. Tani. Lubiłem go³⁹.

Toru Okada, bohater *Kroniki ptaka nakręcacza*, po dwóch miesiącach od porzucenia pracy tak bardzo odzwyczaił się od swojego dawnego stylu, że garnitur, w którym chodził niegdyś do pracy, stał się dla niego czymś zupełnie obcym.

Od dawna nie noszony, ciasno opinał moje ciało, które wydawało mi się jakies obce. [...] Do wiosny codziennie chodziłem do pracy w garniturze i nie widziałem w tym nic dziwnego. W mojej kancelarii adwokackiej przywiązywano wagę do ubioru i nawet tak nisko postawiony pracownik jak ja musiał nosić garnitur, dlatego też wkładałem go, idąc do pracy, i uważałem to za coś oczywistego. Jednak teraz, siedząc tak w garniturze na kanapie, czułem, że robię coś niestosownego, wręcz nieprzyzwoitego⁴⁰. [...]

Byłem ubrany mniej więcej tak samo jak wczoraj: w kurtkę baseballową, bluzę z kapturem, dzinsy i tenisówki⁴¹.

³⁷ Tamże, s. 92.

³⁸ H. Murakami, *Tańcz, tańcz, tańcz*, dz. cyt., s. 395.

³⁹ Tamże, s. 179.

⁴⁰ H. Murakami, *Kronika ptaka nakręcacza*, dz. cyt., s. 44.

⁴¹ Tamże, s. 419.

Kiedy bohater *Kroniki ptaka nakręcacza*, Toru Okada, po raz kolejny zmienia swoją tożsamość, zostaje obdarowany kilkoma zestawami ubrań w najlepszym gatunku.

Artykuły studenckie są tylko fragmentem badań i zawierają tylko część bibliografii, jest możliwość zapoznania się z pełnym tekstem pracy badawczej.

BIBLIOGRAFIA

- Brzezińska, A., *Dzieciństwo i dorastanie: korzenie tożsamości osobistej i społecznej*, [w:] *Edukacja regionalna*, red. A. Brzezińska, A. Hulewska, J. Słomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Kordzińska-Nawrocka I., *Nihonjinron, czyli dyskurs nad tożsamością narodową we współczesnej Japonii*, [w:] *Orient w poszukiwaniu tożsamości*, red. A. Bareja-Starzyńska, M.M. Dziekan, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2015.
- Merklejn I., *Mediatyzacja a tożsamość narodowa w powojennej Japonii – wybór problematyki*, [w:] Siedliński R., Merklejn I. (red.), *Oblicza współczesnej japońskości. Literatura – film – spektakl*, PJWSTK, Warszawa 2012.
- Murakami H., *Bezbarwny Tsukuru Tazaki i lata jego pielgrzymstwa*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2013.
- Murakami H., *Flipper roku 1973*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2014.
- Murakami H., *Kafka nad morzem*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2010.
- Murakami H., *Kronika ptaka nakręcacza*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2013.
- Murakami H., *Małpa z Shinagawy*, [w:] *Ślepa wierzba i śpiąca kobieta*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2014.
- Murakami H., *Na południe od granicy, na zachód od słońca*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2015.
- Murakami H., *Przygoda z owcą*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2003.
- Murakami H., *Słuchaj pieśni wiatru. Flipper roku 1973*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2014.
- Murakami H., *Tańcz, tańcz, tańcz*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2013.
- Murakami H., *Tony Takitani*, [w:] *Ślepa wierzba i śpiąca kobieta*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2014.
- Od obyczaju do mody. Przemiany życia codziennego*, red. J. Zalewska, M. Cobel-Tokarska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2014.
- Rubin J., *Murakami i muzyka słów*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2008.
- Sikora K., „Dźwięk, który nie jest nawet cząstką ciebie” – imię a tożsamość, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
- Zielińska-Elliott A., *Haruki Murakami i aktorzy jego teatru wyobraźni*, Japonica, Warszawa 2015.

Streszczenie

Tworząc swoich bohaterów, znany japoński pisarz Haruki Murakami bardzo skrupulatnie podchodzi do kwestii ich imienia, wizerunku, trybu życia, szczegółowo opisuje ubrania, kolory, przestrzeń zamieszkania. Po przez to wszystko wyraża osobowość i charakter bohatera, określa jego pozycję i status społeczny. Czytając opis bohaterów, można się dowiedzieć, do jakiej klasy społecznej przynależy, jaką posiada tożsamość. Czy w ogóle ją posiada, czy dopiero jej poszukuje. Odpowiedź na pytanie „kim jestem” i odnalezienie się w nowej rzeczywistości zdaje się być nie lada wyzwaniem.

Słowa kluczowe: kształtowanie się tożsamości, sfery życia, zmiana wartości

Summary

In search of identity. Who are Murakami's heroes?

Creating his characters, the renowned Japanese writer Haruki Murakami meticulously addresses aspects such as their names, appearance, lifestyle, and provides detailed descriptions of clothing, colors, and living spaces. Through all of this, he expresses the personality and character of the protagonist, defining their position and social status. Reading the descriptions of the characters allows one to learn about the social class to which they belong and the identity they possess – whether they have it at all or are still searching for it. The answer to the question “who am I” and finding oneself in a new reality seems to be quite a challenge.

Keywords: shaping identity, spheres of life, change of values

Sylwia Płusa-Marczyńska

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
filologia polska, licencjat 2023

ROLA OPISÓW ROŚLIN LECZNICZYCH ORAZ ZABIEGÓW MEDYCZNYCH W LITERATURZE POZYTYWIZMU

Druga połowa XIX wieku obfitowała w odkrycia w wielu dziedzinach nauki, wynalazki techniczne i wiążące się z nimi zmiany w sposobie życia. Postęp techniczny, wszechobecne maszyny, a także rozwój medycyny wpłynęły na pojmowanie ciała ludzkiego i przedstawianie go w literaturze. Nadal obecne było spojrzenie mechanicystyczne na ciało ludzkie, jednak coraz wyraźniej wybrzmiewały też idee organicyzmu, wywodzące się z filozofii greckiej. Platon nakreślił wizję państwa jako organizmu, w którym poszczególne warstwy społeczne i ich funkcje można przyrównać do organów¹. Miało to szczególne znaczenie dla polskiego realizmu, który przypada na czasy po powstaniu styczniowym. Romantyczne ideały przyświecające walce o wolność w 1863 roku ustąpiły nowej formie patriotyzmu, jaką była przede wszystkim praca. Państwo przyrównywano do organizmu, który trzeba uzdrowić. Koniecznością stało się uzdrawianie całego społeczeństwa, zwłaszcza najniższych jego warstw.

W pozytywizmie odnajdziemy w literaturze dwie zasadnicze tendencje: dążenie, by powieść była Stendhalowskim zwierciadłem, a z drugiej strony idee pracy organicznej i pracy u podstaw, a co za tym idzie moralizatorstwo i dążenie, by literatura była utylitarna. W realistycznych obrazach wsi czy ubogiego mieszczaństwa przewijają się motywy chorób, braku higieny, a także leczenia. Z przedstawieniami ziołolecznictwa i zabiegów medycznych wiąże się więc aspekt dokumentalny tekstu literackiego, ale także moralizatorski czy wręcz propagandowy, zachęcanie do pracy organicznej i pracy u podstaw.

¹ M. Jaskólski, *Organicyzm i mechanicyzm a zmienność natury i jej praw*, [w:] *Prawo natury w doktrynach polityczno-prawnych Europy*, red. M. Zmierczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 25.

Powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego są pełne opisów życia codziennego, naczyń, strojów, mebli itp. – nie sposób, by nie pojawiła się również medycyna. W powieści *Krzyżacy 1410* pisarz podkreślił, że Krzyżacy tworzyli zakon szpitalny. Znajomość sztuki medycznej pozwoliła im na udzielanie pomocy chorym, jak i na opracowanie skutecznych tortur. Znajdujemy w powieści opis opatrywania stopy zmiażdżonej w wyniku wypadku. Brat zakonny otwiera dębową szafę, w której znajdują się zioła, leki sporządzone z ziół i grzybów oraz tkaniny, służące jako opatrunki:

Braciszek spuścił głowę, rozwiązał nogę i tuż do wielkiej dębowej skoczył szafy, której oba skrzydła otworzył. Zapach z niej wyszedł ziół suchych i mocnych korzenia leków, orzeźwiający i miły. Na półkach stały słoje i flaszki, leżała bielizna i płachty².

Nie ma tutaj więcej informacji, jakie to zioła i korzenie. Dalej w scenie opatrywania rany pojawia się huba drzewna:

Prędko się uwinął braciszek i wody utoczywszy z dzioba sterczącego w ścianie na wielką misę glinianą, począł nogę ostrożnie obmywać, ocierać, potem ją z lekka hubą leśną obłożył, aby krew zatamować i płachtą starannie okryć³.

Huba była wykorzystywana do zwiększania krzepliwości krwi oraz jako antybiotyk, podobnie jak pleśń. Kraszewski musiał wiedzieć o jej stosowaniu w średniowieczu, a być może także w XIX wieku z medycyny ludowej. Pisarz osadził akcję powieści na przełomie XIV i XV wieku, najwyraźniej studiował dość dokładnie tę epokę, aby później oddać ją w szczegółach takich jak wystrój i wyposażenie sali klasztoru, w której znajdowały się medykamenty.

Huby ani porostów nie było w XIX-wiecznych farmakopeach. Nikt nie zdawał sobie też sprawy z ich właściwości antybiotycznych. Jedna z głównych bohaterek *Emancypantek* Bolesława Prusa, Ada Solska, hoduje porosty, jednak jej zainteresowania ograniczają się wyłącznie do obserwacji, nie zna ona ich antybiotycznych właściwości.

W czasach świetności Państwa Polskiego umieścił akcję swoich powieści Henryk Sienkiewicz. On także zawarł w powieści *Krzyżacy* i *Trylogii* mnóstwo szczegółowych opisów życia codziennego, łącznie z dietą. U Kraszewskiego spotykamy przede wszystkim rzeczowy, obiektywny opis zabiegu medycznego, natomiast Sienkiewicz oprócz samej choroby i sposobów leczenia, ukazuje, jak odbierają ją bohaterowie powieści.

Kilkakrotnie pojawia się motyw ran odniesionych podczas walk i pojedynków. Maćko z Bogdańca to rzekłszy, splunął na dłoń i wyciągnąwszy ją ku Zbyszkowi ukazał na niej czystą krew [...]

– To ciągle tak krwią płwacie?

– Jakże mam nie płwać, kiedy mi na pół siedzi grota między zębami utkwiło!⁴

Pisarz wiedział, że w średniowieczu leczono rany i zakażenia bakteryjne niedźwiedzim sadłem:

² J. I. Kraszewski, *Krzyżacy 1410. Obrazy z przeszłości*, Śląsk, Katowice 1959, s. 24.

³ Tamże, s. 25.

⁴ H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, GREG, Warszawa 2022, s. 76.

Jagienka sama wytopiła duży garnek niedźwiedziego sadła, którego pierwszą kwartę wypił Maćko z ochotą, albowiem było świeże, nieprzypalone i miało zapach dzięgielu, którego znająca się na lekach dziewczyna dorzuciła w miarę do garnka⁵.

Tłuszcz zwierzęcy mieszano z arcydzięglem lekarskim, który miał zastosowanie nie tylko lecznicze, ale służył jako środek aromatyzujący do ciast i potraw. Tutaj także nadał niezbyt przyjemnemu w smaku sadłu niedźwiedziemu nieco lepszy aromat. Dziś wiemy, że zwierzęcy tłuszcz zawiera witaminy, nienasycone kwasy tłuszczowe i substancje wzmacniające układ odpornościowy. Ludzie w wiekach średnich nie zdawali sobie sprawy, jakim składnikom zawdzięcza swoje właściwości; była to wiedza empiryczna, przekazywana z pokolenia na pokolenie. Próbowano wytłumaczyć, jak działa sadło, następowała wtórna racjonalizacja:

Jak się w człeku wszystko godnie wytłuści, to się może i ta psia mać drzazga którądy wypśnie [...]⁶. Dalej czytamy: „Będziecie zdrowi. Biludowi z Ostroga wbili ogniwa od kolczugi głęboko nad karkiem, a od sadła mu wyszły. Jeno, jak się rana otworzy trzeba skromem bobrowym zatykać⁷.”

Powyższy fragment bardzo trafnie oddaje zarówno środki stosowane przez XV-wieczną medycynę, jak i wiedzę i sposób myślenia ludzi tamtej epoki. Rzeczywiście tłuszcze zwierzęce pobudzały krążenie, a także układ odpornościowy i w miejscu pozostawionej w ciele drzazgi powstawał stan zapalny i wrzód:

Mówił, że sadło „burzy” mu w żywocie, a na skórze, wedle ostatniego żebra, coś mu rośnie jakby guz. Po dziesięciu dniach było jeszcze gorzej: guz urósł i poczerwieniał [...] – Coś ze mną! Guz mi coś przebodło, pewno zadziora! Trzymam ci ją, ale wydobyć nie mogę! Czuję jeno, jako mi pod pazurami brzęka i zbyrczy [...] wreszcie szarpnął i wyciągnął⁸.

W innych miejscach znajdują się opisy pogańskich praktyk czy oddawanie czci duchom, jednak nigdy nie są jednak łączone z zabiegami medycznymi. W czasach opisywanych przez Kraszewskiego i Sienkiewicza można już mówić o medycynie ludowej i akademickiej, ta ostatnia nauczana była głównie w Salerno i Montpellier. Pisarze nie dokonują jednak takiego podziału. Można jedynie dopatrywać się nuty ironii na temat zawodowych lekarzy w wypowiedzi Maćka z Bogdańca:

Każdy święty ma w niebie swój urząd i swoją gospodarkę – to się wie! [...] Są Kosma i Damian, też wielcy święci, do których się medycy modlą o to, by choróbka na świecie nie wyginęły, gdyż inaczej nie mieliby co jeść⁹.

Natomiast zabiegi stosowane przez Jagienkę moglibyśmy nazwać medycyną ludową. Były one racjonalne, opierały się na wiedzy empirycznej, okraszanej niekiedy wierzeniami albo naiwną interpretacją nieznanymi procesów zachodzących w ciele. U Sienkiewicza

⁵ Tamże, s. 125.

⁶ Tamże, s. 126.

⁷ Tamże, s. 127.

⁸ Tamże, s. 127–128.

⁹ Tamże, s. 128.

podobnie jak u Kraszewskiego opisy takie służyły oddaniu realiów opisywanej epoki, uwiarygodnieniu fabuły. Źródła historyczne i etnograficzne potwierdzają przedstawiane przez nich praktyki.

Zupełnie inaczej przedstawiał medycynę ludową Bolesław Prus. W noweli *Antek* zawarł sporo szczegółowych opisów stanu zdrowia, diety, a nawet metod leczenia. Krótkie utwory prozatorskie Prusa miały charakter moralizatorski, ale także wpisywały się w założenia realizmu. Sam Aleksander Głowacki miał na pewno kontakt z medycyną akademicką, kiedy trafił do szpitala z ranami odniesionymi w powstaniu styczniowym i kiedy zachorował psychicznie jego starszy brat. Mógł spotkać się też z wierzeniami i praktykami medycznymi na wsi, które stały się podstawą do opisu nieudanego zabiegu leczniczego w noweli *Antek*. Prus posłużył się postacią Rozalii, aby pokazać upośledzenie najniższej warstwy społecznej. Przed wstrząsającą sceną przegrzania dziecka matka Rozalii: wdowa, przetrząsnąwszy szmaty, jakie tylko były w skrzyni i w komorze, wybrała sześć groszy i wezwała na ratunek Grzegorzową, wielką znachorkę¹⁰. Nasuwa się interpretacja, że „ostatnie sześć groszy” wystarcza jedynie na znachorkę, nie pozwala natomiast wezwać na pomoc lekarza. W takim wypadku to bieda miałaby być przyczyną korzystania przez chłopów z pomocy znachorów zamiast lekarzy.

Takiej wizji rzeczywistości nie potwierdzają jednak badania naukowe. Adam Paluch, etnolog, zwraca uwagę, że ceny usług znachorów pod koniec XIX i na początku XX wieku były zbliżone do lekarzy. Przyczyną, dla której chłopci decydowali się skorzystać z porady znachora zamiast obcego, „miastowego” lekarza były często bardziej uwarunkowane kulturowo¹¹. Niekoniecznie poziom życia, ale raczej przekonania i przesady decydowały o tym, że jeszcze na początku XX wieku chłopci „uciekali się częściej do wiejskich znachorów i zielarzy, a nie lekarzy z dyplomem uniwersyteckim”¹². Inny etnolog i antropolog kultury, Andrzej Osipowicz, przytacza wypowiedź chłopca z XIX wieku:

Co może pomóc choremu kilka kropel jakiegoś olejku, albo szczypta choćby i jedna i druga jakiegos proszku, lub też kilka pigułek [...], kiedy człowiekowi bebecy ogień pali, kiedy mu gnaty choroba kołem lamie. Lekarstwo [...] którego nie zażywa się co najmniej szklaneczkami, to żarty¹³.

Bolesław Prus bardzo realistycznie opisał postępowanie w wypadku choroby. Najpierw matka Rozalki starała się wyleczyć córkę poprzez natarcie gorącym octem, co miało na celu rozgrzanie i rozszerzenie naczyń krwionośnych. Na drugi dzień „poiła [Rozalkę] piołunem”¹⁴. Obecnie wiadomo, że preparat z rośliny bylica piołun ma właściwości antybakteryjne, antywirusowe, przeciwpasożytnicze i przeciwgrzybicze¹⁵. Powyższy fragment

¹⁰ B. Prus, *Antek*, Siedmióróg, Wrocław 2022, s. 11.

¹¹ A. Paluch, *Etnologia wobec zagadnień medycyny jako obszaru penetracji badawczych*, „Medycyna Nowożytna” 1998, nr 5/1, s. 23.

¹² Tamże, s. 20–22.

¹³ A. Osipowicz, *Nazwy ludowe niektórych chorób z wymieniem środków używanych po wsiach na ich leczenie w dawnym Augustowskim*, „Wisła” 1897, s. 771.

¹⁴ B. Prus, dz. cyt., s. 23–25.

¹⁵ A. Czarnkowski, *Zielnik lekarski. Zastosowanie, opis botaniczny i uprawa najważniejszych polskich roślin lekarskich*, Księgarnia J. Przeworskiego, Krosno 2021, s. 44–46.

dowodzi, że te właściwości były znane i stosowane w medycynie ludowej już w XIX wieku. Wtedy też wykorzystywano piołun do produkcji nalewek i absyntu. W takiej formie, z alkoholem, hydrofobowe substancje są łatwiej przyswajalne dla organizmu niż napar na wodzie. Matka podała Rozalii sadło. Prus nie wspomina, od jakiego zwierzęcia pochodziło. Powszechna była z pewnością wiedza, że sadło bobrów czy niedźwiedzi leczyło infekcje bakteryjne i wirusowe.

Poruszające jest nadal przypiekanie dziewczynki w piecu, ale i tutaj znajdujemy naukowe wyjaśnienie. Wiele bakterii i wirusów, zarażających ludzi, ginie lub nie rozmnaża się w temperaturze wyższej niż 36,6°C. Pierwotnym mechanizmem ludzkiego organizmu do walki z chorobotwórczymi ustrojami była gorączka, a nagrzewanie ciała pacjenta stanowiło przedłużenie tego mechanizmu. Źródła historyczne informują, że Jan III Sobieski leczył syfilis, zażywając kąpeli w gorących błotach i przyjmując rtęć. Najwyraźniej już w XVII wieku znany był ten mechanizm. W przypadku wielu bakterii, w tym syfilisu, dawka lecznicza ciepła, jaką musiał przyjąć pacjent, była tak wysoka, że graniczyła z dawką śmiertelną, powodującą zapaść. Wysokość temperatury i czas nagrzewania wymagały wysokiej precyzji, żeby zabić bakterię, ale nie doprowadzić pacjenta do skrajnego przegrzania i śmierci. Podobnym zabiegiem była „kąpiel na śmierć i życie” z użyciem ziół o właściwościach trujących, np. glistnika jaskółcze ziele. Dzieci słabe i chorowite poddawano takiej kąpeli, która albo przyczyniała się do wyzdrowienia i wzmocnienia organizmu, albo mogła zakończyć się śmiercią¹⁶. Procedura polegająca na włożeniu chorego do pieca mogła też być związana z opisaniem przez Adama Palucha myśleniem magicznym i zwyczajem „zapiekania choroby”¹⁷.

Prosta ludowa wiedza przekazywana z pokolenia na pokolenie przez zielarki i znachorki zawierała następującą nakazywała nagrzać piec, a potem wyjąć z niego węgle, aby temperatura nie podwyższyła się w czasie zabiegu. Chorego należało nagrzewać przez określony czas. W XIX wieku funkcjonującą miarą upływu czasu były *zdrowaški* i *pacierze*. Pierwsza miara czasu odpowiadała 20 sekundom, czyli odmówieniu modlitwy *Zdrowaś Mario*, natomiast *pacierz* był odpowiednikiem 25 sekund, czyli czasu odmawiania modlitwy *Ojczy nasz*. Miara trzy *zdrowaški* oznaczała więc dokładnie jedną minutę. Miary te były więc nieprecyzyjne, osoby dokonujące zabiegu nagrzania pacjenta nie dysponowały przyrządami do pomiaru temperatury ciała pacjenta, kiedy to wskazaniem do natychmiastowego przerwania zabiegu byłoby przekroczenie temperatury ciała 41,5°C. Posługiwano się więc medyczną wiedzą, dotyczącą zabijania chorobotwórczych drobnoustrojów. Towarzystwo jej myślenie magiczne. Rozalia została położona na desce sosnowej – nie mogła to być deska z innego drewna – a znachorka „opluła koło niej podłogę jak należy”¹⁸.

Jak pisze A. Paluch, „medycyna ludowa jest integralną częścią całej kultury i nie da się jej odczytywać z pominięciem sfery mitologiczno-magicznej”¹⁹. Prus podkreślał właśnie ten element w połączeniu z nieskutecznością czy wręcz szkodliwością zabiegów znachorki.

¹⁶ E. Szot-Radziszewska, *Lecznictwo ludowe Ukraińców na przełomie XIX i XX wieku*, „Analecta” 2007, nr 16, s. 14.

¹⁷ A. Paluch, dz. cyt., s. 21–22.

¹⁸ B. Prus, dz. cyt., s. 4.

¹⁹ A. Paluch, dz. cyt., s. 21–22.

Wydaje się jednak mało prawdopodobne, aby doświadczona znachorka nie brała pod uwagę reakcji pacjentki, jak również aby nagrzewanie ciała przez jedną minutę spowodowało śmierć. Narracja utworu wpisuje się jednak w pozytywistyczne założenie użyteczności literatury, miała pobudzać do pracy u podstaw poprzez wzruszenie czytelnika tragicznym losem wiejskiej dziewczynki. Ówczesna medycyna akademicka odrzucała wiele elementów tradycyjnej, ludowej wiedzy wraz z jej wartościowymi i racjonalnymi elementami. Tymczasem penicylinę, pierwszy antybiotyk, odkryto dopiero w 1928 roku. Nie można więc zakładać, że pomoc lekarza zmieniłaby los chorego dziecka, a tym bardziej porównywać medycynę akademickiej i ludowej. Historia Rozalki jest więc raczej przemyślaną kreacją literacką niż realistycznym dokumentem epoki.

Ideologię pracy u podstaw znajdziemy także u Elizy Orzeszkowej. W powieści *Nad Niemnem* bardzo mocno wybrzmiewa idea pracy, która nadaje sens życiu ludzkiemu. Pisarka dużo miejsca poświęciła opisom nadniemeńskiej roślinności i przyrody. Przywiązanie do ziemi i przyrody jest wyrazem patriotyzmu. Roślinność, otaczająca dworek Emilii i Benedykta Korczyńskich, zawierająca „bujne rumianki i wyższe od nich kwiaty marchewnika, [...] fioletowe rohule, [...] brodawniki i kurze ślepoty, liliowe skabiozy polne [...] kosmate kwiaty babki”, tworzyła małą ojczyznę, gdzie Orzeszkowa osadziła akcję powieści. Z nadniemeńską, rodzimą przyrodą kontrastował egzotyczny ogród Zygmunta Korczyńskiego, który podkreślał jego wynarodowienie.

W powieści tylko raz pojawia się przykład zastosowania zioła w celach leczniczych, kiedy Kirlowa nakazuje zaparzyć lipę dla syna:

Gardło ma słabe i w przeszłym roku dostał był tak silnego zapalenia, że doktora wzywać musiałam. [...] kazałam Rózi, aby lipowy kwiat przygotowała²⁰.

Kwiat lipy do dziś jest stosowany w medycynie jako alternatywa dla środków pobudzających układ odpornościowy, napotnych i przeciwgorączkowych. Wiedzę o ziołolecznictwie czerpać można jednak z opisów ziół dziko rosnących nad Niemnem, drzew owocowych, ogródków przydomowych, gdzie pojawiają się mięta, rezeda, piłowiewa, bylica boże drzewko, o której sama Orzeszkowa pisała, że jest „od bólów tak wielkich, że aż czarno się robi w oczach”²¹. W czasie wędrówki po lesie Justyna Orzelska mija borówkę brusznicę, znaną z właściwości przeciwgorączkowych i przeciwzapalnych, a Marta Korczyńska „z zajęciem, prawie miłością przyglądała się [...] uzbieranej przed chwilą więzi roślin”²². Ze znajdujących się w bukietach z gałęzi sośniny produkowano prawdopodobnie syrop na kaszel, a część bukietów służyła wyłącznie do celów dekoracyjnych. Sama pisarka wykonywała takie bukiety i kolekcjonowała zioła z okolic Grodna. Pojawiające w *Nad Niemnem* rośliny to niekiedy gatunki endemiczne, charakterystyczne dla tych terenów²³.

Orzeszkowa mocno zaakcentowała też wpływ stylu życia na zdrowie i samopoczucie człowieka, związek ciała i duszy, co nie do końca odpowiadało ówczesnemu mechanicy-

²⁰ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, GREG, Kraków 2018, s. 125.

²¹ Tamże, *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wisła” 1888, s. 8.

²² Tamże, s. 7.

²³ A.M. Kielak, *Zielnik Elizy Orzeszkowej. Nieznany zabytek botaniczny przechowywany w zbiorach PTPN*, Kontekst, Poznań 2004, s. 12–25.

stycznemu czy nawet organicystycznemu pojmowaniu ciała. Choroba nie była przez nią rozpatrywana jako defekt w poprawnie funkcjonującym mechanizmie, ale jako wynik psychicznego cierpienia i braku poczucia sensu w życiu. Jedna z bohaterek powieści Emilia Korczyńska cierpi na skutek braku sensu życia, co przenosi się na objawy somatyczne: „dusiła się, śmiała i razem płakała, obu dłońmi przyciskała serce. [...] Może nie był to tylko atak nerwowy, ale skutki przeziębienia i zgryzoty”²⁴. Z precyzją dokumentalisty Orzeszkowa opisała zastosowane przez Korczyńską środki lecznicze, a były to „krople z bobrowej esencji”, „proszki bromowe”, „antymigrenowy ołówek”, „Rigolot”. Pierwszy z wymienionych leków to wydzielina bobra – kastoreum, która była stosowana przez medycynę akademicką od starożytnego Rzymu po XIX wiek jako środek przeciw poronny, przeciwbólowy, leczący histerię i padaczkę. Dziś wiadomo, że nie ma ona właściwości leczniczych, jest natomiast tańszym odpowiednikiem piżma stosowanym do produkcji perfum i w kosmetyce. Proszki bromowe, czyli sole bromu, wykorzystywane do leczenia zaburzeń nerwowych, były w rzeczywistości silnie toksyczne, mogły powodować, duszności, bóle głowy i zaburzać równowagę hormonalną. Migrenowy ołówek, czyli mentol zmieszany z parafiną, był słabym środkiem przeciwbólowym. Natomiast lek francuskiego lekarza i farmaceuty Rigolot to spreparowany gorczycznik pospolity, który stosowano zewnętrznie jako okład. Orzeszkowa nie skonstrastowała medycyny ludowej, przede wszystkim ziołolecznictwa, z wiedzą akademicką, ale pokazała bezskuteczność obu w przypadku Marty, Teresy czy Anzelma, gdy przyczyna choroby była psychosomatyczna. Dużo miejsca poświęciła też działaniom, które we współczesnym języku można określić jako profilaktykę zdrowia, a były to: ruch na świeżym powietrzu, wysiłek fizyczny, w tym wypadku: praca i zdrowe odżywianie. Podczas gdy u Marty bezczynność i stany depresyjne dawały somatyczne objawy zwane histerią, u Zygmunta obfite posiłki i brak ruchu miały swoje konsekwencje: „spojrzał po swojej postaci. Tyje, stanowczo, tyje! Co chwilę porwała go rozpacz lub złość, jednak tyje!”²⁵.

Pisarze pozytywistyczni w nowelach i powieściach często podejmowali temat stanu zdrowia, choroby i leczenia. Henryk Sienkiewicz odwoływał się do tradycji sięgających średniowiecza i szlacheckiej kultury sarmackiej. Aby osiągnąć zamierzony efekt i przenieść czytelnika do tychże czasów, opisywał jak najwierniej warunki życia, obyczajowość, stroje, uzbrojenie, przebieg bitew, wreszcie fakt odnoszenia przez rycerzy ran. Znajdziemy także wzmianki o ziołach, spożywaniu miodu pitnego czy też wina zmieszanego z leczniczymi ziołami.

Zupełnie innemu celowi służyło przedstawianie ziołolecznictwa, chorób i leczenia w powieściach Elizy Orzeszkowej. Zioła były tutaj częścią krajobrazu, a ich poznawanie łączyło się ściśle z miłością do ojczyzny. Ludowa wiedza medyczna była ukazana jako część dziedzictwa kulturowego, przekazywanego z pokolenia na pokolenie. Bolesław Prus, który podobnie jak Orzeszkowa uznawał użyteczność literatury i przemyczał pozytywistyczne idee w swoich dziełach, nakreślił negatywny obraz medycyny ludowej. Jednak zarówno u Kraszewskiego, Sienkiewicza, Prusa czy Orzeszkowej odnajdujemy bardzo dokładne

²⁴ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, dz. cyt., s. 135–136.

²⁵ Tamże, s. 247.

opisy dolegliwości, symptomów chorób, sposobu ich pojmowania oraz leczenia, co znajduje potwierdzenie w badaniach etnologicznych i historycznych.

Artykuły studenckie są tylko fragmentem badań i zawierają tylko część bibliografii, jest możliwość zapoznania się z pełnym tekstem pracy badawczej.

BIBLIOGRAFIA

Czarnkowski A., *Zielnik lekarski. Zastosowanie, opis botaniczny i uprawa najważniejszych polskich roślin lekarskich*, Księgarnia J. Przeworskiego, Krosno 2021.

Historia medycyny, red. Tadeusz Brzeziński, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 1988.

Jaskólski M., *Organicyzm i mechanicyzm a zmienność pojęcia natury i jej praw*, [w:] *Prawo natury w doktrynach polityczno-prawnych Europy*, red. M. Zmierczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

Kielak A. M., *Zielnik Elizy Orzeszkowej. Nieznany zabytek botaniczny przechowywany w zbiorach PTPN*, Kontekst, Poznań 2004.

Kraszewski J. I., *Krzyżacy 1410. Obrazy z przeszłości*, Śląsk, Katowice 1959.

Laprus J., *Słowiańskie boginie ziół*, Świat Książki, Warszawa 2021.

Moreland J. P., *Scjentyzm i sekularyzm. Jak reagować na niebezpieczną ideologię*, Fundacja Prodoteo, Warszawa 2021.

Orzeszkowa E., *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wisła” 1888.

Orzeszkowa E., *Nad Niemnem*, GREG, Kraków 2018.

Paluch A., *Etnologia wobec zagadnień medycyny jako obszaru penetracji badawczych*, „Medycyna Nowożytna” 1998, nr 5/1.

Prus B., *Antek*, Siedmioróg, Wrocław 2022.

Sienkiewicz H., *Krzyżacy*, GREG, Warszawa 2022

Szot-Radziszewska E., *Lecznictwo ludowe Ukraińców na przełomie XIX i XX wieku*, „Analecta” 2007, nr 16.

Streszczenie

Pozytywistyczne powieści i krótsze utwory prozatorskie zawierały opisy życia codziennego, w tym praktyki medyczne, częstokroć wywodzące się z medycyny ludowej. Autorka bada, jaka była ich rola w literaturze pozytywizmu oraz czy zawsze traktowano medycynę ludową w sposób pejoratywny. W artykule przedstawiono także naukowe wyjaśnienia opisanych zabiegów.


Słowa kluczowe: literatura pozytywizmu, organicyzm, medycyna ludowa, ziołolecznictwo, powieść historyczna, XIX wiek

Summary

The role of descriptions of medicinal plants and medical treatments in the literature of positivism

Positivism novels and short stories contain a lot of daily life description, included diseases and medical treatments. They are very often related to the traditional medicine. Author of article examines what was their role in positivism literature and tries to give the answer if the meaning of some practices cultivated by local herbalist was always presented as pejorative and harmful. In this article there is also a scientific explanation of some treatments and herbal plants use.

Keywords: literature of positivism, organicism, traditional medicine, herbal medicine, historical novel, 19th century

Wiesław Przybyła  <https://orcid.org/0000-0003-0074-677X>
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
e-mail: wprzybyla@ahelodz.pl

SPOTKANIA Z LEŚMIANEM

SPOTKANIE Z NICOŚCIĄ

Pierwsze spotkanie z poezją Bolesława Leśmiana jest dla każdego wrażliwego i wysmakowanego czytelnika źródłem zadziwień i niejasnych przeczuć, że oto pojawił się w świecie ducha poeta-Znikomek. Taki Znikomek, co to – jak w wierszu z tomu *Napój cienisty* – „nie widzi świata tak samo, lecz każdym okiem – inaczej”. Mówi do nas przedziwna postać wielkiego Poety i mówi do nas znikający, niepewnie istniejący, chromi bohaterowie jego wierszy. Od razu postrzegamy, że Leśmiana wcale a wcale obchodzą małe sprawy i codzienność człowieczej krzątany. To jest Poeta Wielkich Pytań. Jak ten jego Znikomek:

Dwie dusze tai w swej piersi: jedna po niebie się włóczy, –
Druga – na ziemi marnieje.

(Znikomek)¹

Leśmian to poeta-filozof. Jednak nie taki, który referuje w wierszach poglądy filozoficzne, nie taki, który nawiązuje, polemizuje, dyskutuje. Ten poeta pyta o Istnienie: własne, nasze, twoje, człowieka, roślin, zwierząt. Pewnie warto by tu użyć napuszonego terminu *poetycka ontologia*, ale jest on o tyle nie na miejscu, że Leśmiana nie interesowała ani miałka nomenklatura, ani scjencystyczny bełkot. Autor *Dziejby leśnej* pytał tedy oszałamiająco pięknymi obrazami poetyckimi o Istnienie. O jego ubywanie, o jego widmowość, o tę wątpliwą istnieniowość. To nasze istnienie jest tu – na istnieniowo niejasnym świecie – zarazem ułudą, jak i pewnością. Jak w genialnym wierszu *Alcabon*:

¹ Wszystkie cytaty z wierszy Leśmiana za: *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.

Był na świecie Alcabon. Był, na pewno był!
 O brzóz przyszłość wiódł z mgłami walki nieustanne.
 Próżnię życia na karku dźwigał z całych sił!

(*Alcabon*)

Jesteśmy, ale dźwigamy próżnię życia – niezwykle paradoksy, próżnia, która jest ciężka, byt migotliwy, a jednocześnie odczuwalny... W jednym z esejów Leśmian określił jako cel własnej twórczości poetyckiej poszukiwanie „dziwnej ułudy, która we wszechświecie nosi przewisko człowieka”². Oniryczne światy poety przenoszą nas do tego, co jednocześnie istnieje i nie istnieje, jest i nie jest.

Bo i mnie też pęta
 Żądza przebycia nad strumieni wodą
 Nagłego lasu, co złudnie się spiętrza,
 Ale nie mogę wejść cały do wnętrza
 Mego snu: jestem sam sobie przegrodą.
 Choć w nim się błąkam, choć dłońmi obiema
 Dotykam kwiatów, wiem, że mnie tam nie ma.

(*Sen wiejski*)

Leśmian jest poetą Niepewności i Nieokreśloności. Odrzucił jako liryk mówienie o tym, co tu i teraz, o doraźności, o zagadnieniach terażniejszości czy – o zgrozo – o problematach społeczno-politycznych. Leśmian to poeta bez paszportu, poniekąd bez miejsca czy epoki. Poeta odzwierciedla każdego człowieka, każde istnienie. Zatarte są kontury bytu, ale to nie jest wybór Leśmiana. To byt – niepewny, nieokreślony i z zatartymi konturami – woła o taką poezję... Jarosław Marek Rymkiewicz, autor opracowania *Leśmian. Encyklopedia*, wskazuje na permanentną kategorię dekonkretyzacji, bycia „pomiędzy”, bycia „gdzieś”, bycia „czymś”. Wszystko, co u Leśmiana dotyczy człowieka, „co go konstytuuje w jakimś miejscu, które, choć jest w nim umiejscowiony, jest mu niedostępne (jakby dostęp był mu tajemniczo zakazany, wyrocznie uniemożliwiony) – o tym wszystkim można bowiem tylko powiedzieć *coś tam* oraz *pomiędzy*”³. Przeczytajmy jeden z późnych wierszy Leśmiana:

Coś tam mignęło dalekiego
 Wbrew niedalekiej wodzie, –
 Coś tam wezbrało rosistego
 W ogrodzie — w ogrodzie!

Coś się spełniło skrzydlatego
 Nad przynaglonym kwiatem! –
 Coś tam spłoszyło się bożego
 Pomiędzy mną a światem!...

(*Coś tam mignęło dalekiego...*)

To mało znany utwór z 1932 roku, ale w ośmiu liniijkach kondensuje tu poeta wszystko, co opiewał: i migotanie, i atrybutywnie życzeniowe Istnienie, i przynaglenie kruchego bytu,

² B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 185.

³ J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Sic!, Warszawa 2001, s. 208–209.

i nieodkrytą, acz nieco objawioną triadę: człowieka, boga i świata. Coś się spełnia, coś się płoszy, coś osuwa się w niebyt. Leśmian „wytwarza byty, półbyty, ćwierćbyty, z różną chyżością na powrót zapadające się, a raczej rozpadające się w niebyt”⁴ – napisał Stanisław Lem.

Jednak i sprawa niebytu, neantyzacji, nicości nie jest jasna – podobnie jak nie jest jasna sprawa Istnienia. Nic nie jest jasne u Leśmiana, bo nic nie jest jasne u człowieka. Nicość w ujęciu poety też jest po bergsonowsku procesem, stawaniem się i bytem. W tej nicości (rewersie bytu) coś się porusza, coś bytuje, coś istnieje. Może nawet ta nicość jest Istnieniem i odwrotnie, to najpewniej jedynie nieznaczące gry słowno-semantyczne. Niewielu tu objaśni konteksty filozoficzne, filozofia chce bowiem objaśniać to, co nieobjaśnione być musi. U Leśmiana nawet nicość się staje, ale bez objaśnienia, czym jest. Poezja nie ma przecież takich zobowiązań wobec złudnego rozumu jak filozofia. Poeta w niezwykłym wierszu *Po śmierci* powiada:

Trzeba nam dalej płynąć,
Umierać wciąż – bez przerw,
Bo nie dość raz zaginąć
Tym, co istnieli wpierw.

(*Po śmierci*)

Trzeba się bowiem „wnicestwić”, jak Zmierzchun, albo „zanieistnieć”, jak Pururawa i Urwasi. W ogóle Istnienie czy nicość bawią się z kimś, kto od biedy posługuje się aparatem poznawczym, czyli z każdym z nas. Już to coś, co znika, gdzieś się chowa, istnieje, by po jakimś czasie objawić się w bycie. „Chałupa we mroku białymi ścianami majaczyła ruchliwie, jakby płócienne były i fałdowały się nieznacznie. A czasem znikwała z oczu doszczętnie, aby znów się w całości odbudować i wynurzyć z głębin sadu, który w pobok niej gęstym zadrzewieniem na tle nieba ciemniał gałęziście – i już to niebu, już to chałupie bliższy się na przemian wydawał” – to fragment z *Klechd polskich*. Byt i niebyt mkną po jednej trajektorii, trudno oznaczyć granicę między istnieniem a zatrącią, między materią a jej unicestwieniem, między człowiekiem a uniwersum.

SPOTKANIE Z PRAGNIENIEM

Wspomniany Jarosław Marek Rymkiewicz bardzo trafnie nazwał poetę z Hrubieszowa „przewodnikiem po istnieniu”, który oprowadza nas po zakamarkach bytu-niebytu, świecie-śnie, życiu-śnigrobku. Paradoxem jest, że ta poezja śmierci, swoista księga znikania, jest w swej wymowie – tak chyba odbierać to powinniśmy – pieśnią życia i pieśnią dla życia. Leśmian zajadłe walczy o Człowieka Istniejącego – w tym zawiera się najgłębsze humanistyczne przesłanie jego dzieła. Modernistyczna naga dusza tu upostaciowała się w figurze nagiego istnienia, życia dla życia. Jak w doskonałym wierszu *Dwaj Macieje* jeden do drugiego rzecze:

⁴ B. Leśmian, „*Gad*” i inne wiersze. *Lekcja literatury ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Dość mam śmierci, co siłkiem po ziemi się szasta!
 Nie chcę umrzeć – i kwita! Chcę potrwać – i basta! –
 (Dwaj Macieje)

Człowiek pragnie trwania, jakiegokolwiek spełnienia, które się nie spełni, człowiek pożąda jakiegokolwiek formy istnienia. To jest żądza z gruntu metafizyczna. Słynny mikro-poemat *Dziewczyna* można odczytywać na wiele sposobów. Usiłowania dwunastu braci zapamiętałe usuwający mur-granicę między światami dowodzą, że nie ma innego świata niż ten, w którym żyjemy. To, co poza naszym światem, jest jak ten dziewczęcy głos – zaprzepaszczone. Zauważmy, że bracia są ulokowani po stronie muru „od marzeń strony”. Przyjmując taki model interpretacji, powinniśmy utożsamić – powiada Leśmian – nasze na tym tu świecie bytowanie z wolą, iluzją, pragnieniem. Wyłącznie z tym, bo pragnienia nie da się ziszczyć. Nawet wola życia umiera – młoty, skruszywszy mur, „legły w rząd”. Sny są kłamliwe, złudzenia zastępują inny świat, którego nie ma:

I była zgroza nagłych cisz. I była próżnia w całym niebie!
 A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?
 (Dziewczyna)

Poza murem nie ma Dziewczyny, to był tylko głos. Poezja Leśmiana najpełniej objawia swoje ontologiczne oblicze właśnie w tym utworze. Ileż to potrafimy znaczeń przypisać tytułowej niewieście?! Może być ona kimś w rodzaju Absolutu/Boga, może być upostaciowaniem Pragnienia lub – lepiej powiedzieć – Upragnionego, może grać rolę Zaświatów, a przecież nic nie stoi na przeszkodzie, aby odczytać jej figurę w kontekście czysto erotycznym.

Człowiek w Leśmianowskich narracjach poetyckich prawie zawsze obarczony jest brakiem, defektem, najczęściej fizycznym kalectwem, które trzeba czytać jako metaforę niepełności Ja, jako egzystencjalną chromość! Aby wyleczyć tę ułomność, trzeba tęsknić, pragnąć, podsycać pragnienie pragnieniem, dążyć do celu. Stąd tak wiele w poetyckim świecie Leśmiana ruchu, rejdach, sprzęgu, usił, dziejby, międzyplanetarnego tumultu. Życie to dzieło się, nic więcej, trochę jak *élan vital* u Bergsona. Pragnienie to stan permanentny, pragnienie to napęd świata, zaspokojenie zaś unieruchamia i uśmierca. Człowiek (a w ogólności materia żywa) to byt pragnący, zatem – do granic zmysłowy, cielesny, chutliwy, pożądliwy.

Tam na mchu, kołysany obłądną wichurą,
 Chciałbym pieścić dziewczynę obcą i ponurą,
 Głaskać piersi ze świeżą od mych zębów raną
 I całować twarz, ustom jako łup podaną –
 I słyszeć, jak dokoła grzechu mej pieśneczoty
 Płąsa burza skuszona i mdleje grom złoty,
 I zwierzy ryczy, ciało naszych przywabiony wonią,
 Ciało górnych, wniebowziętych, co od ziemi stronią –
 [...]
 Żyć na oślepie, nie wiedząc, że to zwie się życiem –
 I pewnej nocy przez sen zaśmiać się w twarz niebu,
 I nie znając pokuty, modlitw ni pogrzebu,
 Jak owoc, co się paszczy żarłocznej spodziewa,
 Z łoskotem i łomotem w mrok śmierci spaść z drzewa!
 (Pragnienie)

Żyć na osłep, ulegać żywiołom i być żywiołem, zawsze wbrew unieruchamiającej Nicości, mieć w sobie instynkt i intuicję, nie tłamsić zmysłów myślami – taką nadzwyczajną, dziką i pierwotną antropologię proponuje Leśmian. To mityczny portret człowieka, który powrócił do istnienia, pierwotnego stanu równowagi pomiędzy świadomością bytu a samym bytem, niezakłóconym przez intelektualne abstrakcje.

SPOTKANIE Z RYTMEM

W autotematycznym wierszu *Poeta* Leśmian opisuje robotę poetycką jako nawleknięcie słów „na sznur rytmu”. W innym fragmencie tego arcyciekawego wyznania czytamy:

Treść, gdy w rytm się stacza,
Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza.

(*Poeta*)

Poezja – magiczna za sprawą rytmu sztuka słowa – jest zdolna do przeinaczania rzeczywistości i równocześnie do pochwylenia tego, co nieuchwytne. Leśmian wierzył w słowo i wierzył w poezję. Podkreślał jej kreacyjną, quasi-boską moc, a jednocześnie postrzegał ją – trochę jak Schopenhauer – w kategoriach osvajania lęków egzystencjalnych.

Nim stał się znanym poetą, autor *Napoju cienistego* raz po raz wypowiadał się na temat literatury w esejach krytycznych. W roku 1910 opublikował artykuł *Rytm jako światopogląd*, w którym analizował m.in. rytmikę poezji Marii Konopnickiej, ale de facto zaprezentował własny program poetycki: „Jakaś, że się tak wyrazimy, asocjacja wszechświatowa pozwala słowom śpiewaniem przywołanym stanąć obok siebie, zestawić się, zespolić w zdanie, które jeszcze przed chwilą było obce i niedostępne dla tych zbyt ściśle określonych i odgraniczonych od siebie pojęć. [...] Odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – pomimo różnic – tożsamości. W poczuciu tego pokrewieństwa i tożsamości łączą się skwapliwie – barwa z kształtem, kształt z wonią, woń z dźwiękiem, przywracając całemu światu jego jedynotliwość”⁵. Innymi słowy, niepochwytne i nieokreślone Istnienie wabi słowa ku sobie i zaprasza do twórczej przemiany. Słowo odzyskuje – niczym postacie z wierszy Leśmiana – pierwotną wolność stawania się i wymyka się prawom logiki czy gramatyki.

W innym artykule, *U źródeł rytmu* z 1915 roku, poeta pisze, że rytm „władą słowem i przeobraża je po swojemu”, nadaje im jednocześnie ożywiająca i uniesmiertelniająca siłę. Rytm jest protestem przeciw „śmierci i martwocie”. Jednocześnie nie możemy w tym przypadku ograniczać znaczenia rytmu do kręgu zagadnień językowych: fonicznych, semantycznych czy syntaktycznych, gdyż rytm w oczach Leśmiana formuje całość istnienia, jest przejawem siły rządzącej światem. Ludzie są „uczestnikami rytmu powszechnego”, ogarniającego ontologiczne uniwersum⁶.

⁵ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. Leśmian, Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, wyb. i wprowadzenie T. Wójcik, Warszawa 1985.

⁶ B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, [w:] *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego*, dz. cyt.

Jest to jednak rytm polski, słowiański, wydobywany zarówno z istniejących, jak i tworzonych przez poetę zasobów polszczyzny, nie tylko w odmianie ogólnej, ale i częstokroć w odmianach gwarowych:

Całowała uczenie, i łechtliwie i czule,
Oj da-dana, da-dana! - tę drewnianą, tę kulę!

Parskał śmiechem dziadyga w kark pokłękłej ułudy,
Aż przysiadł na trawie, jakby tańczył przysiudy.

(*Ballada dziadowska*)

Kosmiczna rytmizacja świata przedstawionego w połączeniu z misternymi eksperymentami językowymi czynią dzieło poetyckie Leśmiana prawie nieprzetłumaczalnym. Przed tłumaczami piętrzą się bowiem tytaniczne wyzwania, które najczęściej prowadzą do rezygnacji z prób odwzorowania Leśmianowskiego rytmu w innym języku. Niewiele tu pomaga odpowiedniość pojęciowa słów. Słowa w tej poezji śpiewają, biorą się za ręce, wirują, pędzą, czasem milkną. Jak w przepięknym wierszu:

Trzeba teraz w śnieg uwierzyć
I tym śniegiem się ośnieżyć –
I ocienić się tym cieniem
I pomilczeć tym milczeniem.

(*Mrok na schodach...*)

Gratuluje tłumaczom, których kunszt przekładowy i poetycką wrażliwość na rytm możemy podziwiać w tej publikacji, że nie przerazili się Leśmiana. Wbrew trudom translacji dzielnie podjęli się pionierskiego zadania przełożenia na język ojczysty największego polskiego poety XX wieku. W ślad za nimi – miejmy nadzieję – podążą inni. Może wtedy miłośnicy poezji w całej Europie oddadzą pokłon Leśmianowi, mało znanemu geniuszowi słowa...

BIBLIOGRAFIA

Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.

Leśmian B., *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

B. Leśmian, „*Gad*” i inne wiersze. *Lekcja literatury ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Leśmian B., *Rytm jako światopogląd*, [w:] *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. Leśmian, Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, wyb. i wprowadzenie T. Wójcik, Warszawa 1985.

Leśmian B., *U źródeł rytmu*, [w:] *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. Leśmian, Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, wyb. i wprowadzenie T. Wójcik, Warszawa 1985.

Rymkiewicz J. M., *Leśmian. Encyklopedia*, Sic!, Warszawa 2001.

Streszczenie

W artykule została zaprezentowana – na zasadzie rekonesansu – ontologiczna interpretacja poezji Bolesława Leśmiana. Poezję autora *Łąki* należy czytać z uwzględnieniem takich pojęć, jak nicość, istnienie, *élan vital*, stawanie się, byt. Ponadto omówiono w tej pracy zagadnienie rytmu w wierszach Leśmiana. Zwracamy uwagę na kosmiczną rytmizację świata lirycznego. Ludzie są tu bowiem uczestnikami rytmu powszechnego, ogarniającego ontologiczne uniwersum.

Słowa kluczowe: Bolesław Leśmian, filozofia, ontologia, rytm, translatoryka

Summary

Encounters with Bolesław Leśmian's Poetry

The article presents – on the basis of reconnaissance – an ontological interpretation of Bolesław Leśmian's poetry. The poetry of the author of *Łąki* should be read taking into account such concepts as nothingness, existence, *élan vital*, becoming, being. Moreover, this work discusses the issue of rhythm in Leśmian's poems. We pay attention to the cosmic rhythmization of the lyrical world. People are participants in the universal rhythm encompassing the ontological universe.

Keywords: Bolesław Leśmian, philosophy, ontology, rhythm, translation studies

TEKSTY PRZEKŁADÓW

W Mińsku, stolicy Białorusi, wśród białoruskich polonistów został przeprowadzony konkurs przekładów wybranych wierszy wielkiego polskiego poety Bolesława Leśmiana na język białoruski. Konkurs miał swój tytuł – *Mości Panie Leśmianie!* Laboratorium Przekładu Literackiego publikuje najbardziej ekspresywne wyniki zwrotu do poety „wielobarwnego i wielodźwięcznego”. W ramach tego konkursu zostały przetłumaczone utwory następujące: *Alcabon*, *Dwoje ludzińków*, *Dziewczyna*, *Ty pierwszej mgły dosięgasz*, *Zazdrość moja bezsilnie po łożu się miota*, *Nocą umówioną*. Czasopismo publikuje tylko trzy pierwsze pozycje.



rys. Walentyna Paś

Bolesław Leśmian

ALCABON

oryginał

Był na świecie Alcabon. Był, na pewno był!
 O brzóz przyszłość wiódł z mgłami walki nieustanne.
 Próżnię życia na karku dźwigał z całych sił!
 „Tere-fer!” – tak śpiewał,
 Gdy się śmierci spodziewał,
 Aż pokochał osiadłą na strychu Kurianę.

Dur go pchał wżwyz po schodach. Dur, na pewno dur!
 We łbie miał złote mroczki i srebrne zamiecie,
 Gdy wspinając się ku niej, dawał bacny zór
 Na czar, co się po cichu

Tak utrwała na strychu,
Jakby miejsca zabrakło gdzie indziej na świecie.

W drzwi uderzył oburącz. W drzwi, na pewno w drzwi!
Ktokolwiek w drzwi kołaczce – niech wejdzie i kocha!
Kurianna, jak Kurianna... Śni raczej, niż drwi...
Na barłogu – od środka
Patrzy duża i słodka –
Lgnie do niej ufna ciału koszula – ciasnocha.

Znój mu wargi przynaglił! Znój, na pewno znój!
Szedł do niej po ciemnościach, jak wichur po łanie!
Kto ma oczy – niech widzi! Był ich cały trój:
On i barłóg, i ona,
I wyruchlił ramiona,
By ją porwać na trwałe wbrew światu kochanie!

Biel jej ciała przywłaszczał. Biel, na pewno biel!
A chłoneła go w siebie ciszką, jak mogiła,
Poznał, czym jest czar nocy, szepc i chętna ściel,
I tak skochoł dziewczynę,
Że wołała w mrok: „Ginę!” –
Bo się pierwszej miłości niechcący broniła.

Gil jej w uszach zadzwonił. Gil, na pewno gil!
Tak tętniła krwią śpiewną, tak drżała w głębi chętnia...
Zdzierz szczęście!... Nie zdzierzyła!... Ledwo kilka chwil!...
Nienawykła do czary,
Zmarła z westchnień nadmiaru,
Umierając, nie miała nic do powiedzenia!

Strych zawinił wszystkiemu! Strych, na pewno strych!
Z jego wyżyn dał w nicość nura bezpowrotnie –
Zaśmiał się w samo niebo, a przy ziemi ścichł,
Pilnej śmierci cios tępy
Duszę rozpruł na strzępy,
Aż się z niej wysypały skarby dożywotnie!

Piach się z duszy wysypał! Piach, na pewno piach!
Ten, co w podróż się złości do zorzy, gdy kona –
Bochen chleba w gwiazd wieńcu – skrót pałacu w mgłach –
Rzęsa Boża – dwie pszczoły –
I trzy z wosku anioły.
Czego tylko nie było w duszy Alcabona!

Баляслаў Лесьмян

АЛЬЦАБАН

пераклад: Цімур Буйко, Яўген Чарнышоў

Быў на свеце Альцабан. Быў, дакладна быў!
 За бярозы няспынна ён біўся з туманам.
 На плячах сваіх марнасць цягнуў што ёсць сіл!
 “Траля-ля!” – заліваўся,
 І на смерць спадзяваўся,
 Ды пабачыў няўзнак на гарышчы Кур’яну.

Здзіў штурхаў яго ўгору. Здзіў, дакладна здзіў!
 А ў вачах залацінкі і срэбраны вецер.
 На гарышча ўздываўся і пільна сачыў
 Гэты цуд, што паволі
 Прыжываўся ўсё болей,
 Быццам месца пад дахам найлепшае ў свеце.

Біў у дзверы абэруч. Біў, дакладна біў!
 Хто б ні грукаў у дзверы – хай зойдзе, кахае!
 Ах, Кур’яна, Кур’яна... Марыць пэўна, не кпіць...
 На пасцелі ўсяродку
 Паглядае салодка –
 Льне да цела ў даверы кашуля тугая.

Зной прывабліваў вусны! Зной, дакладна зной!
 І Альцабан спяшаўся, як бура праз поле!
 Хто з вачыма – хай бачыць! Утрох той парой:
 Ён, пасцель і Кур’яна,
 Рукі ўзнёс апантана,
 Каб схаліць і кахацца насуперак долі!

Цела бель пераняў ён. Бель, дакладна бель!
 А яна паглынула яго як магіла.
 Ён спазнаў чары ночы, жар, шэпты, пасцель,
 Пакахаў так дзяўчыну,
 Што крычала ў змрок: “Гіну!” –
 Ад кахання міжволі сябе бараніла.

Гіль звінеў у вушах ёй. Гіль, дакладна гіль!
 Спеўна кроў клекатала, трымцела ўсё цела...
 Шчасце, стой!... Не ўтрымала!... Усяго пару хвіль!...
 Не прывыкла да чараў,
 Ад уздыхаў сканала,
 І пры сконе сказаць нічога не мела!

Ад гарышча ўсе беды! Стуль, дакладна, стуль!
 Ён з той высі ў пустэчу нырнуў забыццёва –
 Засмяўся у неба, сціхнуў на зямлі,

Смерці ўдар у хвіліну
 Ссёк душу на часціны,
 Аж рассыпаў з яе скарб яго пажыццёвы!

Пыл з душы разляцеўся! Пыл, дакладна, пыл!
 Што па сконе імкне да заранкавай звабы –
 Бохан хлеба ў сузор’і – даль, палацк сівы –
 Вейка Бога – дзве пчолкі –
 І тры з воску анёлкі.
 Чаго толькі не меў у душы той Альцабан!

АЛЬЦАБОН

пераклад: Інэса Кур’ян

Жыў даўней Альцабан. Кажуць, жыў сабе быў!
 Не жадаў, бы бярозы знікалі ў туманах.
 Так цягнуў паражнечу, што згінаўся ў крыжы!
 “Трынды-брынды!” – гучала,
 Калі смерць дакучала,
 Але ж раз на гарышчы скахаўся з Кур’янай.

Блуд панёс яго ўвышкі. Ой блуд, казаў люд!
 Залатыя міготкі ды срэбныя мроі
 Закруціліся ў замець, паспяшалі на цуд,
 Што паціху, без баху
 Асяліўся пад дахам,
 Быццам свет замалы, дык страху ён асвоіў.

Альцабан даўся ў дзверы. Ламаў, кажучь, біў!
 Хто абяруч б’е ў дзверы – той, пэўна, кахае!
 А Кур’яна... Кур’яну паспрабуў абхапі...
 Села ў цемрасці ўтайку,
 А на ёй – расхінайка
 Да салодкіх акруглых бакоў прылягае.

Смага вусны спякае! Жарсць, казалі, ці жар!
 Як віхор сцэле жыта – згнятаў перашкоды!
 Гэй, ну, хто найзіркасты! Будзь нам сведкам, спадар:
 Я, яна, страху – ўтрой мы,
 І раскрыў ён абдоймы,
 Каб забраць маладзіцу з вярхоў назаўсёды!

Беласць цела так ззяла. Беласць, кажучь, яна!
 Яго надзіла ў змроку, нібыта магіла,
 Куфаль ночы духмянай спіў на сене да дна
 Ды шаптаў што-няпападзь,
 Яна крыкнула: „Пропадзь!” –
 Бо міжволі ад ласкі сябе бараніла.

Чмель у вуху ёй бзынькаў. Чмель, казалі, мо птах!
 Мож, кроў так спявала ці сэрца трымцела...
 Ухапі сваё шчасце!... Мілаты поўны дах!...
 Неазнаная крыху,
 Сканала з уздыхаў,
 І душа прамаўчала, пакінуўшы цела!

Ад гарышча ўсё гора! Сена, кажуць, віной!
 З вышыні паднябесся ён скінуўся долу –
 Рассмяўся да неба, вусны сцішыў зямлёй,
 Смерць ілба дакранула,
 Пабывала ў мінулым
 І ўзяла скарб душы, што як мех распарола!

А ў душы той пясок быў! Пясок, кажуць, пыл!
 Што мігціць пуцявінай да зораў ад скону –
 Колач хлеба без крайкі, дом, што ў мары застыў –
 Бож'я вейка – дзве пчолкі –
 Тры з вашчыны анёлкі.
 Усяго назбірала душа Аьцабона!

Bolesław Leśmian
DWOJE LUDZIEŃKÓW
oryginał

Często w duszy mi dzwoni pieśń, wyłkana w żalobie,
 O tych dwojgu ludzieńkach, co kochali się w sobie.

Lecz w ogrodzie szept pierwszy miłosnego wyznania
 Stał się dla nich przymusem do nagłego rozstania.

Nie widzieli się długo z czyjejs woli i winy,
 A czas ciągle upływał – bezpowrotny, jedyny.

A gdy zeszli się, dłonie wyciągając po kwiecie
 Zachorzeli tak bardzo, jak nikt dotąd na świecie!

Pod jaworem – dwa łóżka, pod jaworem – dwa cienie,
 Pod jaworem ostatnie, beznadziejne spojrzenie.

I pomarli oboje, bez pieszczoty, bez grzechu,
 Bez łzy szczęścia na oczach, bez jednego uśmiechu.

Ust ich czerwień zagasła w zimnym śmierci fiolecie,
 I pobledli tak bardzo, jak nikt dotąd na świecie!

Chcieli jeszcze się kochać poza własną mogiłą,
 Ale miłość umarła, już miłości nie było.

I pokłękli spóznieni u niedoli swej proga,
By się modlić o wszystko, lecz nie było już Boga.

Więc sił resztą dotrwali aż do wiosny, do lata,
By powrócić na ziemię – lecz nie było już świata.

Баляслаў Лесьмян

ДВОЕ ЧАЛАВЕНЬКАЎ

пераклад: Цімур Буйко, Яўген Чарнышоў, Наста Іонікава

У душы маёй песня, песня слёзнага жалю
Пра дваіх чалавенькаў, што ўзаемна кахалі.

Але ў садзе шэпт першы ў пачуццях прызнання
Стаў прымусам раптоўнага іх развітання.

Доўгім стала растанне з нечай волі і віны
Але час уплываў – незваротны, адзіны.

Як сышліся, то цягнучы рукі па квецень,
Захварэлі так моцна, як ніхто больш на свеце!

А пад яварам гоным два ложка, два цені,
А пад яварам погляд без кроплі надзеі.

І памёрлі абое, без пяшчоты й правінаў
Без слёз шчасця на вочах, без усмешкі адзінай.

Вуснаў чырвань іх згасла з фіялетам па смерці,
І збялелі так моцна, як ніхто больш на свеце!

А ўсё ж праглі кахаць па-за ўласнай магілай,
Ды каханне памерла, існаванне спыніла.

І укленчылі позна ля няшчасця парога,
Каб маліцца за ўсё, ды не стала ўжо Бога.

Датрывалі на грані да вясны і да лета
На зямлю б ім вярнуцца – ды не стала ўжо свету.

ДВОЕ ЛЮДЗІКАЎ

пераклад: Наталля Кучмель

Часта песня ўсплывае, сумных поўна ўздыханняў,
Пра тых людзікаў двое, пра дваіх закаханых.

Але першы пад ліпай шэпт нясмелы прызнання
Стаўся з ходу прычынай іх цяжкага расстання.

Працягнулі далоні – ды схпілі не квецень,
А спаткалі пагібель, як заўсёды на свеце.

Не сустрэліся доўга – час жа плыў незваротна.
А калі ўсё ж сышліся – захварэлі смяротна.

Два пад яварам ложы, два пад яварам цені.
Помніць явар апошні іх пагляд безнадзейны.

І памерлі абое – паасобку, бязгрэшна,
Без шчаслівай слязіны, без маркотнай усмешкі.

Смерці сінь праступіла праз квет вуснаў барвовы,
І збылелі абліччы, як снег белы зімовы.

Ды жаданне быць разам нават смерць ім не сцерла,
Толькі вось адначасна і каханне памерла.

Палі душы іх ніцма ля святога парога,
каб у Бога прасіцца, – ды не стала і Бога.

Рэштай сіл пратрывалі да вясны і да лета,
Ў свет хацелі вярнуцца – ды не стала і свету.

ДВОЕ ЛЮДЗЯНЯТАЎ

пераклад: Інэса Кур'ян

Мне запаў у душу матыў, наплаканы горам,
Як адно людзяне з другім кахалі да зморы.

Толькі ў садзе падслухаў хтось мілосныя шэпты
І прымусіў іх да тугі, зусім беспрасветнай.

Без дазволу на дотык, смех з няўцямнае волі,
Каб растанне лічыла дні ўсё болей і болей.

Беззваротны адзіны час на ахапкі квецця
Не любоўю – хворасцю стаў, найгоршай на свеце!

Вось пад яварам ложка два, ля ствала два цені,
Каб адно аднаму аддаць узрок безнадзейны.

І абодва пайшлі з жыцця, безграхоўна, ціха,
Без слязінкі ў пустых вачах, шчаслівых крыху.

Чырвань вуснаў змяніў ім час на сінечу смерці,
Атрымалі хвілінку збылец, як ніхто на свеце!

Яны верылі, што, маўляў, любоў бессмяротна,
А любоў як само жыццё – яна мімалётна.

Спрабавалі ў журбе сваёй дапрасіцца Бога,
Адно Бог памагаў жывым, да свайго парога.

З сіл апошніх вясной яны хоць травой імкнуцца
Прарасці ў той даўнейшы свет – ды цяпер нялюдскі.

Bolesław Leśmian

DZIEWCZYNA

oryginał

*Władysławowi Jaroszewiczowi, Jego entuzjastycznym zapalom
dla dzieł twórczych i szczerym wyczuciom czarów poetyckich*

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadalo mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczoney.

I pokochali głosu dźwięk i chętny domysł o Dziewczynie,
I zgadywali kształty ust po tym, jak śpiew od żalu ginie...

Mówili o niej: „Łka, więc jest!” – I nic innego nie mówili,
I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...

Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuć z łoskotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto jest człowiekiem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!”
Tak, wałąc w mur, dwunasty brat do jedenastu innych rzecze.

Ale daremny był ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!
Oddali ciała swe na strwon owemu snowi, co ich kusił!

Łamią się piersi, trzeszczy kość, próchnieją dłonie, twarze bledną...
I wszyscy w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!

Lecz cienie zmarłych – Boże mój! – nie wypuściły młotów z dłoni!
I tylko inny płynie czas – i tylko młot inaczej dzwoni...

I dzwoni w przód! I dzwoni w spak! I wzyź za każdym grzmi nawrotem!
I nie wiedziała ślepa noc, kto tu jest cieniem, a kto młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!”
Tak, wałąc w mur, dwunasty cień do jedenastu innych rzecze.

Lecz ceniom zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...

I nigdy dość, i nigdy tak, jak pragnie tego ów, co kona!...
I znikła treść – i zginął ślad – i powieść o nich już skończona!

Lecz dzielne młoty – Boże mój! – mdłej nie poddały się żalobie!
I same przez się były w mur, huczały śpiżem same w sobie!

Huczały w mrok, huczały w blask i ociekały ludzkim potem!
I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?

„O, prędzej skruszmy zimny gład, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!”
Tak, wałąc w mur, dwunasty młot do jedenastu innych rzecze.

I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!
Lecz poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!

Niczych oczu ani ust! I niczyjego w kwiatach losu!
Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było oprócz głosu!

Nic – tylko płacz i żal i mrok i niewiadomość i zatrata!
Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?

Wobec kłamliwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicosć cudów,
Potężne młoty legły w rząd, na znak spełnionych godnie trudów.

I była zgroza nagłych cisz. I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

Баляслаў Лесьмян
ДЗЯЎЧЫНА

Пераклад: Цімур Буйко

*Уладыславу Ярашэвічу, яго энтузіяцкаму запалу
ў творчых справах і чыстаму адчуванню паэтычных чар*

Братоў дванаццаць, верных снам, глядзелі мур у сненняў коле,
I голас плакаў за сцяной, разгублены дзявочы голас.

Так палюбіўся голас ім і прагны роздум аб Дзяўчыне,
Што пазнавалі вуснаў рух па тым, як спеў ад жалю гіне...

Казалі: “Плача, значыць ёсць!” – і ўсе дванаццаць сціхлі разам,
Перахрысцілі свет увесь – і свет задумаўся адразу...

Схапілі молаты мацней і сталі нішчыць мур супольна!
I не знайшла сляпая ноч, хто чалавек, а хто тут молат.

“Хутчэй зруйнайма лёд-камень, чым смерць Дзяўчыну ржой загаціць!” –
Б’ючы з астатнімі ў мury, казаў дванаццаты з тых браццяў.

Але дарэмна праца йшла, дарма счাপілі рукі ў вузел!
На страту целы аддалі таму снабчанню ў спакусе!

І гнуцца грудзі, косць трашчыць, гніюць далоні, твары ў белі...
І ўсе памерлі ў той жа дзень і ноч адну навекі мелі!

Ды цені мёртвых – Божа мой! – не склалі молатаў гарачых!
І толькі іншы час плыве, і толькі молат б’е іначай...

Наперад б’е! І б’е назад! І ў кожны раз грыміць як волат,
І не знайшла сляпая ноч, хто проста цень, а хто тут молат.

“Хутчэй зруйнайма лёд-камень, чым смерць Дзяўчыну ржой засцеліць!” –
Б’ючы з астатнімі ў мур, казаў дванаццаты з тых ценяў.

Ды цені страцілі ўсю моц, а цень на змрок не спадзяецца!
Павыміралі зноў яны: ніколі ўдосталь не памрэцца.

Ніколі ўдосталь або так, як той хацеў, хто ўжо скананы!...
І сэнс прапаў – і згінуў след – пра іх не пішучца раманы!

Ніводны молат – Божа мой! – жалобе горкай не паддаўся!
І кожны біў сабой у мур, гучаў, як бронзай заліваўся!

Гучаў у змрок, гучаў у бляск і потам людскім ліўся долу!
І не знайшла сляпая ноч, кім молат ёсць, як ён не молат.

“Хутчэй зруйнайма лёд-камень, чым смерць Дзяўчыну ржой засмоліць!” –
Б’ючы з астатнімі ў мур, казаў дванаццаты з іх молат.

І рухнуў мур, між тысяч рэх затросшы ўзгоркі і даліны!
А за сцяной – пустэча, цьма! Ні душ жывых, ані Дзяўчыны!

Паўсюль ні вуснаў, ні вачэй! Ні лёсу ў буйнакветным полі!
То голас быў і толькі ён, акрым яго, нічога болей!

А толькі плач, і жаль, і змрок, і невядомасць, і знямога!
Такі бо свет! Заганны свет! Чаму ж не дадзена другога?

Хаця нахабна лгалі сны, і цудам марнымі застацца,
Цяжкія молаты ляглі па годна выкананай працы.

Пагроза рэзкай цішыні, і няба стала марным нечым!
А ты чаму з пустэчы кпіш, калі з цябе не кпіць пустэча?

ДЗЯЎЧЫНА

пераклад: Інэса Кур'ян

*прысвячаецца Уладзіславу Ярашэвічу, ягонаму энтузіязму
і захапленню творчымі справамі з глыбокім занурэннем
у паэтычныя чары*

Дванаццаць мройлівых братоў ішлі праз сны, пачуўшы ёкат,
Дзявочы голас клікаў, ды прад імі ўзняўся мур высока.

Ім засталася пакахаць той плач са спеўным нараканнем,
Прыдумаць вусны і абрыс дзяўчыны ў моташным выгнанні...

“Яшчэ жывая, кліча як!” – казалі ды стаялі ў моўку,
А з імі моўкнў цэлы свет – і не вярталіся ў свет зноўку...

Схапілі ў рукі малаты, мур пачалі валіць заўзята!
І ноч не ўмела разгадаць, хто там быў молатам, хто братам?

„Камень крышыце, біце ў мур, пакуль Дзяўчына маладая!”
Кожны з дванаццаці братоў тых адзінаццаць заклікае.

Але дарэмны быў замах, дарэмны плеч і рук высілак!
Ахвярна цэлы аддалі той мроі, што іх спакусіла!

Грудзей хрыпенне, косцяў трэск, без моцы рукі, бледнуць твары...
Ноч ім адзін сцямніла дзень – памерлі ўсе ў адным удары!

Ды цені ўмерлых – Вось дык цуд! – з далоняў молат не ўпусцілі!
Часы ідуць – а молат б’е, а молат звоніць з замагілля...

Мкне звон наперад! Мкне назад! Каб не дазволіць запамнення!
І ноч не ўмела разгадаць, хто там быў молатам, хто ценем?

„Камень крышыце, біце ў мур, пакуль Дзяўчына маладая!”
Кожны з дванаццаці цяней тых адзінаццаць заклікае.

Аджа і цені маюць крэс, змрок паглынае цені лёсаў!
Смерць зноўку ім сцямніла дзень – бо смерці не бывае досыць...

Смерць надыходзіць, смерць бярэ, пакліканая пакананым!...
Знікае сэнс – знікае след – пра іх аповесць дапісана!

Ды кожны молат – Вось дык цуд! – узяўся сам з жалобы чорнай!
Сам біць пачаў у цвёрды мур, сам воляй зазвінеў нястомнай!

Звінеў у цемры, біў да іскр і ацякаў сапраўдным потам!
І ноч не ўмела разгадаць, як ты не молат – тады хто ты?

„Камень крышыце, біце ў мур, пакуль Дзяўчына маладая!”
 Молат дванаццаты на бой тых адзінаццаць заклікае.

І грывнуў мур, загрузкатаў тысячай рэхаў праз даліну!
 За ім – нікога не было! Ні душ памерлых, ні Дзяўчыны!

Ні вуснаў, вочаў, поўных слёз! І краявід убогі, голы!
 Бо гэта толькі голас быў – з-за муру клікаў толькі голас!

Кліч толькі – плач, і жаль, і змрок, усё без пэўнасці, абрысаў!
 Зласлівы свет! Нядобры свет! Хто ж ведаў свету закулісы?

Дзеля падманных сноў і мрой, дзеля ў нішто спрахнелых цудаў,
 Рад малатоў, цяней, братоў, аддаўшых сілы за аблуду.

І, падалося – свет прапаў. І падалося – пустка ў небе!
 А ты пустэчы не чакаў? Але ж пустэчы ты патрэбен.



Spotkanie tłumaczy po konkursie. Figurka Szewczyka Leśmiana w Zamościu (zdjęcia Tamary Maty)

Inesa Kuryan  <https://orcid.org/0000-0001-8265-2149>

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

e-mail: plucha@mail.ru

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ANDRIEJ MOSKWIN, *LITERATURY BIAŁORUSKIEJ RODOWODY NIEPOKORNE* (UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU, BIAŁYSTOK 2019, SS. 238)

В 2019 году в серии „Культурное наследие Беларуси” в польском городе Белостоке вышла книга известного литературоведа и театроведа, профессора Варшавского университета Андрея Москвина *Literatury białoruskiej rodowody niepokorne* («Литературы белорусской отважные начала»). Книга долгожданная и наполненная редкими материалами и архивными данными. Уже осуществлен ее перевод на русский язык, который готовится к печати, думается, не за горами и белорусский.

Рецензирование данной монографии на фоне многих трагических событий последних лет, начиная с 2020 года, порождает новые комментарии и, быть может, для самого автора меняет направление восприятия того комплекса понятий, из которого сложилось на данный момент белорусское литературное наследие.

Лично мне, филологу из Беларуси, пропустившей через себя много трагизма последних лет, коснувшегося каждого, сегодня противоречивым показалось такое понятие в предисловии издания, как «неповторимая идентичность белорусского народа», которую этот народ выделил, взращивал последние столетия, и за которую должен был сражаться, в том числе и пером, укреплять ее, укрепляя и свой государственный суверенитет, впервые законодательно данный этому народу в 90-е годы XX века.

Мои пессимистические рефлексии – отнюдь не вина автора монографии, который с первых страниц со всей благожелательностью обращался к теме белорусской

«ниши» в кругу мировых культурных ценностей, взывал к читателям и специалистам, чтобы Беларусь заявляла о себе громче, обладая примерами «литературы высшей меры». Но история снова и снова совершала свой жестокий виток, и для многих белорусских писателей литературная нива трагически заканчивалась «высшей мерой наказания».

Современные белорусы ярко проявляют свой патриотизм, доводя его порой до патриотической самозабвенности, старательно созданной из искренней, но и искусственной атрибутики. Монография Андрея Москвина словно вскрывает этот механизм – острой потребности поколений белорусов в сильных гражданских чувствах и хронический вывод их на стереотипность, отсутствие четкого осознания цели и готовности к неизбежным трудностям, предпочтительный выбор позиции ведомого.

Не из замечаний автора исследования, а из объективных выводов на его материалах, путь белорусской литературы всегда укладывался в трагическую колею. Новаторству было предпочтено подражательство, патриотизму – патриотический пафос, литературе – формальный литературный процесс.

Монография упоминает полемику 1913 г. о задачах белорусской литературы, где сами дискутанты в одухотворенный «народный» период, еще до крушения мира в первую мировую войну, принимая вполне позитивно свою привязку к российской модели, фактически оговорили первую систематизацию белорусской литературы. Лявон Гмырак, написав в своем эссе «Вернемся к вопросу возвращения долга» («Ешчэ аб сплачываньню доўгу», «Наша Нива», №33, 1913, с. 1–2), отметил, что на начало XX века белорусская литература прошла два этапа развития: сентиментальное народничество и реализм. Это означало, что белорусская инициатива по общим тенденциям того времени, начиная со второй половины XIX века, ставила перед собой задачу обучать и воспитывать простого человека, пояснять, как вести себя в новых реалиях, помогать в борьбе за свои права, развивая в том числе и народные литературные таланты. Ведь еще по общеевропейской модели создавался белорусский «Молодняк», например, как «Młoda Polska» (рус. «Молодая Польша»), что могло бы «синхронизовать» начала белорусской литературы с международными литературными тенденциями, но этого не произошло.

В начале XX в. речь, конечно же, шла о белорусском становлении, о пробуждении «мужыка з адвечнага сну», а не о надуманном позже «ренессансе белорусскости». Свои надежды на это пробуждение тогда выразил и молодой литератор Янка Купала: «Народ не будет спать вечным сном. [...] Наступят времена, и наш белорусский народ проснется, и все как один, сплоченно, начнут строить новую, счастливую жизнь» («Наша Нива», №30, 1913, с. 1). Оживить, дать воспрянуть духом, пробудить интерес к жизни простому человеку, ответственно назвав все это Беларусь. Но о каком оживлении народной жизни можно было говорить, если знания о себе “названным белорусами” были ограничены, если трудности не преодолевались, а нарастали, если интерес и участие в публичной жизни, как отмечал в своих лагерных мемуарах Франтишек Аляхнович, наказуем годами тюрьмы, а тот, кто до сих пор не включился в процесс социалистического строительства либо выразил малейшее недовольство по поводу успехов Страны Советов, мог оказаться виновным до расстрела.

К сожалению, белорусскому выбору начала XX века предстояло разделить общую судьбу с восточной соседкой, которая на определенном этапе привлекала молодых белорусов своей «просвещенностью» и искренним «народничеством». Однако, вместо самостоятельной регуляции своих национальных и языковых интересов белорусское становление раз за разом сталкивалось с нагнетаемым комом культурных обязательств сначала перед русским имперским, потом русским советским старшим братом. Культурная дань выбранному белорусами покровителю стала комом невероятной горечи. Под «развесистой клюквой белорусскости» у доверчивого народа развивалась любовь к родине, но с удивительным финалом – обязательными экзекутивными мерами. Пробуждение, эвакуация и осознание того, что ты все равно живешь на чужбине, в малой как камера квартирке, где даже детям твоим нет места, поэтому их забирают в приют – разве не прочитывается это белорусское отчаяние в пьесах Максима Гарецкого, судьба которого – расстрел «за освобождение Беларуси».

Мы читаем об этой предопределенности жизненных обстоятельств «только открывших от сна глаза» белорусов в летописи нелегкой судьбы Франтишека Аляхновича, который со светлыми белорусскими надеждами и романтикой жителя Вильна вступил в «брату» советской Беларуси, и она для него закрылась лагерным железным звоном, он же, сам того не желая, заполнил сознание мирового читателя «белорусским мраком», который сгущался еще не раз, и редко кому удавалось вырваться из «когтей ГПУ». Каков ужас этой прогрессии в судьбе белорусских народных мечтателей – от поездки на поезде Витебск – Минск, от судилища в минской тюрьме, до Соловецких островов за далекими пределами своей малой родины, которой посвящалась и жизнь, и творчество. Вот такой удивительный размах! Зерно посеяли на родной земле, а пожали на окраинах России. И этот алгоритм, увы не сломлен, и соотечественникам, бредущим в том же направлении, стало привычно горестно склонять головы и ставить кресты вдоль дороги.

Подобное отчаяние сопровождало творчество пронизительного мыслителя Алеся Адамовича, который войдя в «белорусское военное подсознательное», вскрыл такие «черные» напластования и отчужденность от пульсирующей красоты мира, что предпочел перевести это на профилактически выверенные советские военные шаблоны. И снова Беларусь утонула во мраке своей судьбы. Белорусские повести войны Алеся Адамовича, каждая в отдельности, как по мановению палочки сверху, опять были собраны в единый военный жуткий ком, где все одинаково несчастны в героической борьбе советской родины. Снова и снова этим людям непозволительно было думать о себе, о своем несчастье, о своей войне. Им снова громко и четко обозначили друзей и недругов. Трудно объяснить, почему белорусская военная трагедия во всем ее brutальном натурализме превратилась в советское идеологическое неистовство прекрасного «белорусского философа войны» Алеся Адамовича. Да, белорусам дано право назвать своим Адамовича, но кто из них сегодня вырвал из его превращенной в советскую агитацию литературы жестокие ошибки белорусского пути? Кто разобрался, что трагедия блокадного Ленинграда всё же не сопоставима с трагической судьбой Варшавы сороковых годов,

как и не равна военной судьбе оккупированного Минска. Адамович, к сожалению, будто застыл в широте этих монументальных советских взглядов.

Равно как предметом гордости почему-то являются строки, что в творчестве писателя Василя Быкова «поднятая им проблематика носит не локальный, а общечеловеческий характер», а ведь сам факт изображения в военной прозе «одного малого фрагмента действительности», а не всей эпической картины войны, как раз свидетельствует о «локальности» Быкова, о высказывании той самой ценной мысли, что у каждого солдата есть своё «Я» со своей личной «каплей человеческого» в этом объемном, тяжелом, возложенном на его плечи «общем». И хорошо, что польская критика не искала, как показывает монография Москвина, идеологической подоплеки в знаменитой «Альпийской балладе» Быкова, где сплелись австрийские, югославские и украинские переветы конца второй мировой войны, а всё-таки в памяти читателя осталась вечная любовь белорусского Ивана и итальянки Джулии среди суровых Альп. Замечательно, что польский взгляд заметил христианский путь страдания и веры в сухой и лаконичной прозе Василя Быкова, воплощенном в отчаянном побеге его героя из концлагеря.

Кто из читателей своего великого земляка ассоциирует название повести «Пойти и не вернуться» не с боевым заданием времен войны, а истинно экзистенциальным вопросом для белорусов – уходом от себя и сложностью возвращения? Для меня, пожалуй, главным посылом Быкова, вынесенным из его военной прозы, является и то, что как бы ни была жестока и бессмысленна ситуация, в которую попал человек, его задача – сохранять самообладание и достоинство, присущее ему лично, а не передаваемое в угоду другим, что собственно и удалось реализовать белорусскому писателю Василю Быкову.

Книга профессора Андрея Москвина приобретает ценность благодаря тщательному исследовательскому наблюдению за процессом именно поиска выхода из фатальной заданности белорусской судьбы, который предпринимала в том числе литература. Но соотечественники только ставили памятники с табличками, зажигали траурные лампадки, а туман истории оставался, мало того, он буквально сгущался на глазах, ведь после выхода данной монографии в 2019 году, случился и год 2020, и 2022.

Даже на относительно подъеме 2019 года никак не сложилась картина радужного белорусского пути в перспективе. Остался горький вкус искусственного возрождения, который сопровождал ведомый народ под любой вывеской – будь то «БССР» или «Белоруссия». К сожалению, не покидает чувство определенной направленности этого процесса, где, получается, изначально не было почвы для свободы творчества.

«Брести по этапу и не плакать» – вот схема белорусской литературы? Книга словно показывает, что ее родовой выходит неизменно на те самые трагичные пункты, от которых думающие белорусские авторы пытались так отчаянно убежать. Белорусское начало, его истоки, многими воспринимаемые с оптимизмом, увы, напоминают место, куда мы забрели по ошибке, порой и не имея выбора пути. Тогда белорусское национальное возрождение – печальный миф, начинавшийся

вполне оптимистичным белорусским становлением, но обратившийся именно в тяжкий путь заблуждений, а не всплеск удач. Это бесконечность страхов грозных наказаний за элементарные человеческие позиции. Нет никакого возрождения, а есть требование следовать заданной схеме, упирающееся в чужеродную соседскую культуру, вышедшее из чужеродной соседской древности.

Как бы я назвала эту книгу? «Бурливые истоки заблуждений литературы белорусской». И так получилось, что в ней я прочла не про «успешность белорусского возрождения», а о том, как был начертан белорусский проект с „узлами контроля” и продуманным „механизмом идеологического подчинения”. Видимо, пришло время для оценки его реализации и перспектив вместе с именами, биографиями и творчеством белорусских авторов. В таких раздумьях я переворачиваю последнюю страницу данной монографии профессора Москвина. И благодарна автору за точную «карту местности», которую многим стоит изучить и найти выход.

PROJEKTY LITERATUROZNAWCZE

Inesa Kuryan

Badania topiki unionistycznej w polskiej literaturze

AHE MOMENT!

Dorota Eichstaedt

Pamięć fotografii i tożsamość oglądającego w *Widnokregu* Wiesława Myśliwskiego i w prozie poetyckiej *Nakarmić kamień* Bronki Nowickiej

ZAPROSZONY ARTYKUŁ

Alla Kozhinowa

Kilka uwag o języku i piśmiennictwie mniejszości zamieszkałych na terenie Rzeczypospolitej i Wielkiego Księstwa Litewskiego

NAUKOWE DOŚWIADCZENIA STUDENTÓW

Agata Brożyna

Realizacja gatunku powieści graficznej na przykładzie *Sandmana* Neila Gaimana

Marcin Chmielewski

Pod Mocnym Aniołem Jerzego Pilcha i *W matni* Emila Zoli – powinowactwa

Małgorzata Karczmarczyk-Godlewska

Płeć i gender w *Lalce* Bolesława Prusa

Magdalena Kotecka

W poszukiwaniu tożsamości. Kim są bohaterowie Murakamiego?

Sylwia Płusa-Marczyńska

Rola opisów roślin leczniczych oraz zabiegów medycznych w literaturze pozytywizmu

LABORATORIUM PRZEKŁADU LITERACKIEGO

Wiesław Przybyła

Spotkania z Leśmianem

Teksty przekładów

MYŚL KRYTYCZNA: RECENZJE. OPINIE. OCENY

Inesa Kuryan

Рецензия на книгу: Andriej Moskwin, *Literatury białoruskiej rodowody niepokorne* (Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2019, ss. 238)

