

TROPY BIOGRAFICZNE

bieg życia w narracjach
literackich i kulturowych

redakcja naukowa
Jakub Knap
Magdalena Roszczynialska
Katarzyna Wądołny-Tatar

TROPY BIOGRAFICZNE

**Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie**

Prace Monograficzne 809

TROPY BIOGRAFICZNE

**bieg życia w narracjach
literackich i kulturowych**

**redakcja naukowa
Jakub Knap
Magdalena Roszczyńska
Katarzyna Wądołny-Tatar**

Recenzenci

dr hab. Aleksandra Chomiuk, prof. UMCS

dr hab. Jerzy Madejski, prof. US

prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2017

Redakcja i korekta: Anna Siedlik

Projekt okładki: Janusz Schneider

Łamanie: Katarzyna Starachowicz

ISSN 0239-6025

ISBN 978-83-8084-084-3

DOI 10.24917/97883808400843

Wydawnictwo Naukowe UP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks: 12-662-63-83, tel.: 12-662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:

<http://www.wydawnictwoup.pl>

Druk i oprawa

Zespół Poligraficzny WN UP

JAKUB KNAP
MAGDALENA ROSZCZYŃIALSKA
KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Fazy, linie, punkty, węzły – jak się opowiada życie

Problem i zarazem pytanie: jak opowiedzieć życie, jego indywidualny i poddany oddziaływaniu zbiorowości przebieg – jest zawsze refleksją nad modalnością opowieści, jej strukturą, dramaturgią i tworzywem (pismem, obrazem, dźwiękiem). Narracja biograficzna nie istnieje również poza czasem i przestrzenią, które ją warunkują i odzwierciedlają się w niej jako wtórne aspekty komunikowania biegu życia. Ekonomia czasowo-przestrzenna opowieści o życiu wpływa na eksponowanie wybranych ujęć chronotopii, np. jako miejsc (auto)biograficznych czy ruchomych przestrzeni (płaszczyzn) i stref (granic) – jak można powiedzieć za Małgorzatą Czermińską¹. Biografia jest postrzegana dynamicznie w akcie (auto)kreacji, w procesie lektury – w literaturoznawczym, kulturoznawczym, antropologicznym, psychologicznym, społecznym zainteresowaniu sposobami biografizowania jako strategiami narracyjnymi², decydującymi o podmiotowości traktowanej jako wiązka (zmieniających się) cech – uchwyconej w stanie rozpadu lub scalania. Można przyjąć, że opowiedziane w określony sposób i za pomocą wybranych środków życie jest wpisane w pewien interakcjonizm symboliczny (na drodze indywidualnego i społecznego konstruowania biografii) i stanowi rezultat scalania roli (czy też ról) i osoby³.

O literacko-kulturowej oraz literaturoznawczej i kulturoznawczej pracy nad opowiadaniem życia poprzez rozmaite biografizacje, stanowiące sposoby

¹ Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011 nr 5, s. 183–200; też, *Ruchome granice autobiograficzności*, „Opcje” 2012 nr 1, s. 24–29.

² Zob. *Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej. Aplikacje – egzemplifikacje – dylematy metodologiczne*, red. M. Piorunek, Poznań 2016.

³ Przekonująco o tych kwestiach pisze Elżbieta Hałas, *Interakcjonizm symboliczny. Społeczny kontekst znaczeń*, wyd. nowe, Warszawa 2006.

strukturyzowania biograficznego doświadczenia, świadczą studia zgromadzone w monografii *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*. Tropiczność biografii odnosi się tutaj do jej semantyczno-kompozycyjnego formowania w określonym tworzywie i poprzez wybrane medium, do idei osoby realizującej się w wyborze środków wyrazu.

Moduł *Między życiem i literaturą – tropy biograficzne* zawiera studia (usytuowane tutaj z zachowaniem względnej biochronologii), traktujące o związkach ludzkiej egzystencji i istnienia literatury, ich (bez)graniczności. Tropy wpisują się tutaj w poetykę śladu⁴ i zachęcają do odkrycia obecności, wiodą ku niej. Zmuszają również do namysłu nad tropologią biografii, użyciem przekształceń semantycznych (m.in. metafory, synekdochy, ironii) jako znaków osobowego konstruktów biograficznego.

Rozpoczynający tę część artykuł filologa klasycznego **Jacka Hajduka** traktuje o aspektach (proto?)autobiografii i autobiografizmu w literaturze antycznej (grecko-rzymskiej), w piśmiennictwie starożytnym upatrując początków europejskiej tradycji „biografii samego siebie”. Na tle Owidiuszowej „poezji wygnańczej” (*Listy z Pontu i Żale*), autor studium poddaje wnikliwej analizie cechy formalne (genologiczne) utworu rzymskiego poety sprzed dwu tysięcy lat – elegijnego wiersza pochodzącego z IV księgi *Tristia*, zwanego czasem *Autobiografią*. Interpretacja utworu, sięgająca także do niepublikowanych świadectw recepcji biografii Owidiusza (list Jerzego Stempowskiego do Lidii Winniczuk), przynosi interesujące spostrzeżenia dotyczące m.in. strategii wyzyskanych do kreowania własnej biografii przez autora *Metamorfoz* (tak charakterystycznych dla współczesnych autofikcji [!], gier literackich z pogranicza fikcjonalności i faktualności), nie bez znaczenia także w kontekście spornej i obrosłej z czasem literacką legendą wygnańczej śmierci poety.

Artykuł **Macieja Szargota** stanowi z kolei ciekawe studium historycznoliterackie poświęcone przeszło stuletniej biografistycznej recepcji najśłynniejszego dramatu Zygmunta Krasińskiego. Dokonuje on przeglądu biograficznych odczytań *Nie-Boskiej komedii* (za życia autora wydanej anonimowo), zarówno tych związanych z tradycjami pozytywistycznego genetyzmu, biografizmu, psychologizmu, jak i późniejszych. Wnikliwie rozpatruje, w jaki sposób komentatorzy dzieła starali się za wszelką cenę, i nieraz w sposób wątpliwy, odkryć w skomplikowanym, rozpisany na wiele głosów „ja” dramatycznym (auto)biograficzny portret (czasem konstrukt), dokonując przy okazji tych prób „atrybucji” cech postaci dramatu ich realnym (domniemanym)

⁴ Zob. B. Gutkowska, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Katowice 2005.

pierwowzorom nierzadko karkołomnych przesunięć interpretacyjnych. W zwięźczeniu autor studium te przywołane wcześniej, często sprzeczne ze sobą, głosy czyni punktem odniesienia dla własnej koncepcji romantycznego „ja” dialogicznego (dramatycznego), które w swym założeniu nie stanowi homogenicznej struktury ani na poziomie biograficznej faktografii, ani też nie obejmuje jednorodnych treści psychologicznych i duchowych. W tej perspektywie łatwiej jest zrozumieć, jak skomplikowaną grę biograficznych oddźwięków, kamuflaży i mistyfikacji toczył w *Nie-Boskiej* Krasieński.

Kolejnym tekstem w tym dziale jest interesujące studium informacyjno-dokumentalne, mogące stanowić przyczynek do opisu roli epistolografii w badaniach biograficznych i biografistycznych analizach tekstów literackich. **Barbara Szargot** rozwija w nim (w nawiązaniu do dyrektyw m.in. Philippe’a Lejeune’a, Pawła Rodaka) problematykę nurtu badań mikrohistorycznych nad „tymi, którzy nie mają biografii” – na bazie interpretacji listów Henryka Sienkiewicza ukazuje bowiem układy rodzinne autora Trylogii z teściami (Wandą i Kazimierzem Szetkiewiczami). Ta rekonstrukcja zażyłych stosunków z rodzicami jego pierwszej żony jest też poniekąd weryfikacją dotychczasowych (powszechnych) sądów o relacjach Sienkiewicza i Szetkiewiczów (w różnych sferach: psychologicznej, osobistej, zawodowej, towarzyskiej czy rodzinnej), i wynikających z tych błędnych przeświadczeń nadinterpretacji prozy Sienkiewicza (np. eksplikacje motywujące brak postaci ojców w prozie Litwosa jego osobistą niechęcią do teścia). Uczy więc jednocześnie, w jaki sposób rozważna analiza tekstów źródłowych przełożyć się może na twórczą, ale i sprawiedliwą interpretację tekstu literackiego.

Następny w tym zbiorze artykuł otwiera szerzej perspektywę biografii dwudziestowiecznych. **Jakub Knap** w syntetycznym rekonesansie omawia i systematyzuje bowiem wybrane zagadnienia biografii międzywojennego twórcy prozy fantastycznej, Stefana Grabińskiego. Szkic przynosi rozpoznanie ocalałych wspomnień o pisarzu w analogii do stanu badań, postulując i projektując potrzeby dalszych przedsięwzięć w tym zakresie. Zasadniczymi wątkami rozważań są dotychczasowe opracowania historycznoliterackie (biograficzne) i przekazy memuarystyczne poświęcone autorowi *Demona ruchu*, autotematyczne i autobiograficzne wypowiedzi samego Grabińskiego oraz zagadnienia autofikcji, autokreacji, sylleptyczności związane z układem wzajemnego warunkowania się fikcji i (auto)biografii w jego twórczości artystycznej. Do mknięciem rozważań nad tajemniczą wszak i skomplikowaną sylwetką „magika niesamowitości” jest fragment poświęcony „agonii Grabińskiego”, w którym autor rozprawy odwołuje się do niepublikowanej nigdy prywatnej korespondencji pisarza, odzwierciedlającej ostatni, dramatyczny okres jego życia.

Marcin Romanowski, odwołując się do kulturowych studiów nad afektami, a także nowoczesnych badań biograficznych, kreśli „kondycję afektywną” (określenie wprowadzone przez Michała Pawła Markowskiego) Jerzego Ficowskiego jako schulzologa. Ów „model reakcji na dzieło Schulza”, jak nazywa go M. Romanowski, zostaje tutaj odniesiony do czterech aspektów: zachwytu (swoistej reakcji na twórcę i dzieło, poczucia bycia „schwytanym” przez nie, olśnienia), celebracji (mającej związek z religią, mitem i magią jako kategoriami czy sferami, poprzez które nastąpiło odczytanie), kruchości (respektującej psychosomatyczne reakcje drohobyckiego twórcy, jego predyspozycje charakterologiczne, cechy osobowości, wrażliwość, nieśmiałość) i utraty (wynikającej także z egzystencjalnego rozminięcia się twórców, a z czasem dopuszczającej możliwość pewnego zysku wynikającego z zainteresowania Schulzem innych badaczy albo z nadziei odnalezienia jego zaginionych, nieznanych pism). Romanowski rozważnie pyta o antycypacje losu Schulza jako przejawu wstecznej pewności, będącej rezultatem zamknięcia biegu życia, czy o infantylizację jako strategię opisu doświadczenia dzieciństwa. Zauważa, że Ficowski odpowiada kontrsygnaturą – jak można by powiedzieć za Jacques’em Deridą – na sygnaturę autora *Sklepów cynamonowych*, razem potwierdzają one idiom schulzowskiej biografii.

Biografia Tadeusza Różewicza „w wierszach rozrzucona”, a szczególnie w utworach bliskich życiorysowym formom, stała się tematem szkicu **Katarzyny Wądolny-Tatar**. Autorka za punkty biograficzne potwierdzające tożsamość twórcy i jednocześnie wytwarzające sylleptyczność podmiotu uznaje podstawowe personalia: imię, nazwisko, datę, rok i miejsce urodzenia, rzadziej imiona rodziców, braci, nazwy miejsc zamieszkania. Oszczędne gesty autobiograficzne, redukcja danych czy ich korekta decydują jednak o potencjalności życiorysu w poezji autora *Wyjścia*.

Przygotowująca rozprawę doktorską na temat twórczości Doroty Terańskiej **Katarzyna Kotaba** poszukuje elementów biograficznych w powieściach krakowskiej pisarki. Odczytuje je również poprzez komentarze pochodzące z opowieści Katarzyny Nowak *Moja mama czarownica*, za podstawowe kategorie badawcze przyjmując: sygnaturę i archetyp (także w jego jungowskim rozumieniu).

Magdalena Roszczynialska omawia ewolucję strategii autobiograficznej Renaty Putzlacher w kategoriach jej emancypacji ze służebnej tożsamości regionalnej (geobiografii) ku projektowi autonomicznemu (egobiografii). Autorka rekonstruuje tożsamość poetki jako relacyjną, złożoną z komponentów biodziedzictwa, depozytu kultury duchowej i materialnej, które w specyficznej przestrzeni pogranicza (Zaolzia) narażone są na zmienność

lub utratę. Warunkiem finalnego odrzucenia zobowiązań wobec miejsca autobiograficznego jest jego uprzednia rewindykacja, m.in. poprzez rozumiejącą opowieść.

W części zatytułowanej *Medialne wymiary biografii* pomieszczono studia uwzględniające jej pozaliterackie i pozapiśmienne tworzywa i funkcje, wynikłe z odnowienia tradycyjnych, bądź kreacji nowych – by przywołać słowa Ingi Iwasiów – sytuacji (auto)biograficznych⁵.

I tak, **Agata Skąła** w szkicu poświęconym twórczości biograficznej Jacka Moskwy eksponuje miejsca wspólne pracy biografii i historyka. Adaptacja taktyk historiografii (wykorzystanie dokumentów, świadectw, rozmów) czyni pisarstwo pretekstem do ukazania realiów epoki, a bohaterów – mediami umożliwiającymi wgląd w nią. Strategiczne cele biografistyki uprawianej przez katolickiego dziennikarza przekraczają te, przypisywane „neutralnej” narracji historycznej, zbliżając ją do parenetyki, życiorysy bohaterów przekształcającej w atrakcyjne wzorce osobowe. Tym samym autorka wskazuje na (źródłowe) parantele biografii z moralistyką i literaturą dydaktyczną.

Reporterska technika rozmowy, narzucająca dialogiczną strukturę autobiografii, stanowi przedmiot zainteresowania **Jakuba Koska**, analizującego *Zwierzenia kontestatora* Marka Piekarczyka i Leszka Gnoińskiego jako przykład interlokucyjnego pamiętnika mówionego. *Casus* tej autobiografii pogranicznej anonsuje nowe (?) dylematy intymistyki i zarazem humanistycznej refleksji nad nią, która musi uwzględnić kolaboratywną formę autorstwa, komplikującą kwestie podmiotu autobiografii („jego” pamięci, płci, roli społecznej), przebiegu procesu twórczego, dialektyki tekstowej spójności i rozproszenia itd.

Granicznym przypadkiem (auto)biografii rozpisanej na głosy jest historia życia nowozelandzkiej pisarki Janet Frame. **Agnieszka Skolasińska**, prezentując wersje jej losów: autobiograficzną trylogię, biografię literacką (Michael King) oraz filmową (Jane Campion), wprowadza koncepcję biografii negocjowanej, nieodzownej tam, gdzie stawką zapisu życia staje się życie samo. Narzucony pisarce wizerunek osoby naznaczonej stygmatem (domniemanej) schizofrenii stymulował gesty emancypacyjne. W ich efekcie miało dojść do detabuizacji choroby psychicznej – choć jak się wydaje – nadal frapuje w życiu Frame jego niezwykłość. Przede wszystkim jednak zmierzały one ku odzyskaniu kontroli nad kształtem własnej biografii i twórczości, o której autonomię artystyczną (wyrażaną metaforą „lustrzanego miasta”) zabiegała. Autorka artykułu

⁵ I. Iwasiów, *Wprowadzenie*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2016, s. 10.

wpisuje trzy „potoki” biograficzne w archetypowy wzór dojrzewania, trafnie oddający pracę pisarki nad przekształcaniem własnego życia w spełnione.

Nieograniczony do piśmiennego śladu żywioł (auto)biografii znajduje ujścia w ustnym opowiadaniu, rozmowie, obrazie filmowym. **Krzysztofa Lichtblaua** interesują komiksowe formy autobiograficzne. Autor, na wybranych przykładach, zarysowuje relację komiksu i klasycznych postaci twórczości autobiograficznej, zwracając uwagę na transmedialność autobiografizmu, ale też specyfikę wypowiedzi komiksowej. Do tej ostatniej przynależą: selektywność i stereotypowość przedstawienia, perspektywa narracyjna jako narzędzie uwiarygodnienia, warstwa ikoniczna w funkcji adaptacji kulturowej – bowiem komiksy niejednokrotnie transferują opowieści o biegu życia pomiędzy kulturami czy pokoleniami (a uniwersalna forma, dodajmy, oferuje szansę mediacji fortunnej).

Ekspansja (auto)biografizacji w kulturze i literaturze popularnej stanowi temat artykułu **Małgorzaty Stadnik**. Autorka zwraca uwagę na motywowaną marketingowo koniunkturę biograficzną⁶. Szczegółowe rozważania poświęca obecności tego procesu w powieści kryminalnej, która nie tylko stanowi część współczesnego przemysłu kultury (z jego zjawiskami celebrytizmu, branding), ale perspektywę biograficzną przechowuje w depozycie pamięci gatunkowej. Geneza tej odmiany pisarstwa łączy się z biografiami skazańców oraz sensacyjnymi narracjami zbrodni, następnie zasilają ją impulsy ze strony nowego dziennikarstwa (*true crime*) oraz form kryminału zaangażowanego. Te ostatnie inspiracje umożliwiają również lekturę autobiograficzną kryminałów, najczęściej poprzez sylleptyczny status narratora oraz autobiograficzne paktowanie autora z czytelnikiem.

Jeśli przyjąć, że nie istnieje „poza-tekst” (jak powiedziała by Jacques Derrida), i dalej – nie można funkcjonować poza historią (zwłaszcza w myśl zasad nowoczesnego historyzmu), to również nie ma poza-biografii. Nie tylko ze względu na silnie manifestującą się obecność narracji biograficznych w kulturze⁷, ale również ze względu na jej temporalny i dziejowy wymiar, zwłaszcza w owych „węzłowych” makrohistorycznych momentach i interwałach. Nawet maksymalnie zindywidualizowany i mikrohistoryczny dyskurs nie wyłącza biografii ze sfery przekazu historycznego, którym jednocześnie jest, a jako taka – nie jest ona „niewinna” czy przezroczysta, podlega złudzeniu obiektywizmu,

⁶ Por. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

⁷ Zob. A. Nęcka, „Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”. Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku, w: tejsze, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013, s. 173–210.

a formowanie biografii oznacza wybór strategii narracyjnej, lokującej się w perspektywie poetyki historii (np. strategii fabularyzacji, argumentacji, ideologizacji) oraz konkretnych paradygmatów prefiguracyjnych (np. w obrębie strategii fabularyzacji – wzorców: romansowego, tragicznego, komicznego lub satyrycznego)⁸. Pozostając w polu oddziaływań myśli Haydena White'a i podniesionej przez niego dynamicznej dwuzależności, wyrażonej poprzez retoryczność chiazmu: historyczność tekstu – tekstualność historii, warto zwrócić uwagę na podobne relacje w kontekście biografii. Chodzi tu nie tylko o analogiczny wzajemny układ: biograficzność tekstu – tekstualność biografii, ale także problem uhistorycznienia biografii i zbiografizowania historii. Kwestii tych dotyczą zgromadzone w dalszej części *Biografia i historia* artykuły naukowe.

W kulturowym „archiwum kobiecych doświadczeń” **Anna Pekaniec** odnajduje diariusze i pamiętniki dotyczące pierwszej wojny światowej. Opisuje sposoby modyfikowania strategii podmiotowych w narracjach Zofii Romanowiczówny, Marii Kasproviczowej i Marii Zdziarskiej-Zaleskiej. Bazując na rozpoznaniach dotyczących „autobiograficznego trójkąta” Małgorzaty Czerwińskiej czy ustaleniach Romana Zimanda, A. Pekaniec proponuje specyfikację podmiotowych (auto)relacji w odniesieniu do historii, kolejno wyróżnia strategie: zaangażowanej obserwatorki, empatycznej komentatorki, kronikarki-uczestniczki.

W erudycyjnym szkicu poznańskiej badaczki na temat prozy francuskiego pisarza Patricka Modiano odnajdujemy interesujące filiacje historii, biografii i sztuki fotografii. **Katarzyna Thiel-Jańczuk** ujawnia grę, jaką prowadzi Modiano z literaturą i fotografią jako mediami, wskazując na możliwości i ograniczenia obu form przekazu, zwłaszcza w ich specyficznym powieściowym połączeniu. Autor *Pieskiej wiosny* (*Chien de printemps*) stosuje ćwiczenia w znikaniu postaci, każe im istnieć „poza kadrem” historii, opowieści, fotografowanego wycinka rzeczywistości, wytwarza „puste kadry” ich życia. Tłumaczka dzieł Michela de Certeau stwierdza: „Literacka fikcja może być świadectwem, wydaje się mówić Modiano, lecz zawsze świadectwem nieuprawnionym, spoza kadru Historii”.

Przeciwnie, okruchy rzeczywistości PRL-u rozrzucone w omawianych przez **Alicję Fidowicz** autobiograficznych narracjach osób niepełnosprawnych działają na zasadzie kadrów uwyrażniających sprzeczność deklarowanych przez ludową demokrację wartości z prawami człowieka. Jeśli narracje mniejszościowe (jak chce bell hooks) oferują poszerzenie pola dyskursywnego,

⁸ H. White, *Struktura narracji historycznej*, przeł. E. Wilczyńska, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010 nr 1, s. 9–27. Por. także wybory prac badacza, m. in. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

te przywołane przez autorkę artykułu umożliwiają rozpoznanie w procesach tożsamościowych bieguna alienacji (pozytywna norma zdrowia, sprawności vs. ułomna tożsamość). Świadomość dwoistego statusu tożsamości jako odczuwanej i przypisanej ma znaczenie dla autodefinicji twórców oraz dla samego zapisu autobiograficznego.

Biografii wyjątkowej nauczycielski z Limanowszczyzny i świadectwom pamięci o niej poświęciła uwagę **Katarzyna Pławecka**. Bohaterka jej szkicu, Zofia Oleksówna – nauczycielka krakowskich profesorów (Zenona Urygi, Józefa Białka, Leszka Bednarczuka, Bolesława Farona) – jawi się jako „siłaczka” o pozytywistycznej proweniencji, czerpiąca w pracy zawodowej i fizycznej (pracy na roli) z siły charakteru, umysłu i serca, a także umiejętnie łącząca w swej egzystencji i wychowaniu młodych pokoleń wartości patriotyczne, religijne, etyczne. K. Pławecka pokazała drogę Oleksówny „ze Żmiącej w świat” i z powrotem.

Zamykający monografię segment tematyczny *Dramat i teatr w biograficznych kontekstach* wskazuje na uwikłania sztuk scenicznych w biografię, prowadzące zawsze do wytworzenia złożonej dramatycznej teorii osoby. Jest w niej miejsce na rozumienie teatru jako świata i gry, z jego nieustanną oscylacją między tekstem a spektaklem, który otwiera się przecież na praktykę osoby.

Przed wszystkim historycznoliterackie i historiograficzne konteksty polskiego dramatu patronują pracy **Iwony Gosik-Kapelińskiej**. Autorka, omawiając wybraną postyczniową (pozytywistyczną) dramaturgię polską, stara się odpowiedzieć na pytanie, jaki jest konterfekt polskiego monarchy w dramtopisarstwie historycznym tego okresu, eksponując dwa zwłaszcza zjawiska. Pierwszym jest „dramatyzacja” biografii królów polskich, tzn. ukazywanie w biografii władców elementów dramatu na różnych poziomach (osobistego, rodzinnego, historycznego) w odniesieniu do poglądów prezentowanych przez historyków tego czasu. Drugim natomiast jest zjawisko „uscenicznienia” („udramatyzowania” wedle określenia autorki), czyli takiego opowiedzenia (znarratywizowania) biografii monarchów, które odpowiadałoby obowiązującym wówczas regułom i konwencjom przedstawienia dramatycznego.

Znawca problematyki młodopolskiej dramaturgii, **Jerzy Waligóra**, podejmuje z kolei frapujący, choć przysparzający od dawna kłopotów teoretykom, problem relacji między autorem a wewnątrztekstowymi instancjami podmiotowymi w utworach dramatycznych. Obszarem swego wywodu czyni specyficzny, ukształtowany pod wpływem Augusta Strindberga model subiektywnej dramaturgii „ja”, „Ich-Dramatik”, zasadnicze ustalenia analityczne poświęcając *Nocy rabinowej* Tadeusza Micińskiego, jako egzemplifikacji paradygmatycznych cech wspomnianego zjawiska. Sposób budowania rzeczywistości dramatycznej („*mundus internus*” autora staje się jedyną materią

dramatu”), konstytuowania się autora w tego typu dramaturgii, rozpatrywany na tle analizy stylotwórczych (estetycznych) zabiegów konstruowania wypowiedzi dramatycznej przez Micińskiego (ironia, groteska, dysharmonijność, multiplikacja ‘ja’ etc.), skłania autora studium do charakterystyki tak zorganizowanego podmiotu dramatycznego nie jako substancjalnego, stałego, „monofonicznego” ja, lecz podmiotu (czy raczej za Ryszardem Nyczem podmiotowości) o rozmytym statusie ontologicznym (metamorficznego, „sobowótowego”), podejmującego – co typowe dla tej odmiany – (daremna) próbę reintegracji – zespolenia w spójną całość.

Umocowany w tradycji genologicznych badań poetyki historycznej jest z kolei tekst **Anny Sobieckiej**. Badaczka przeprowadza w nim niezwykle interesujące rozpoznanie odmiany gatunkowej polskiej powieści XX wieku, którą określa mianem „powieści teatralnej” (osnutej wokół motywów biografii artystów teatru i środowiska teatralnego), dokonując wnikliwego opisu wykorzystywanych przez autorów tego subgatunku strategii biografizacyjnych (strategii biograficznej, autobiograficznej i „kluczowej” – wg określenia Henryka Markiewicza). Oprócz analiz poświęconych pograniczu fikcji i faktu, technik narracyjnych służących opowieści o teatralnej bohemicznej artystycznej, ciekawe wydaje się poruszone przez autorkę zagadnienie teatralizacji i dramatyzacji powieściowego świata przedstawionego w tego typu utworach, ujmowanego często za pomocą teatralnych środków wyrazu w kategoriach spektaklu, życia jako teatralnej fikcji, zakładania masek (o wyraźnej funkcji metateatralnej i autotematycznej zarazem).

Autorka monografii o dziejach Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie tym razem podejmuje refleksję na temat nowoczesnego teatru jako medium biografii, kontrastując żywe performatywne ujęcia biograficzne z krytyczno-historycznym opisem teatralogicznym. Badania te interesują **Dianę Poskutę-Włodek** w kontekście życia i dzieła Wacława Radulskiego. Znacznymi historii teatru wskazuje na diachronię traconej i odzyskiwanej biografii reżysera i inscenizatora, którego dorobek właściwie zamknął się w okresie międzywojnia, przy czym ów zysk stał się możliwy głównie za sprawą badań prowadzonych przez Zbigniewa Osińskiego.

Wyróżnione w tytule niniejszego szkicu: fazy, linie, punkty, węzły – zdają się dobrze oddawać najważniejsze sposoby i kierunki konceptualnego, ale też graficznego, geometrycznego opisu biegu życia. Faza określa interwały, ale również stany i możliwości wynikające z rozwoju lub momentu życiowego⁹.

⁹ Temat i motyw fazy z powodzeniem spożytkowała już w myśli naukowej M. Czermińska, *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 11–39.

Linia znaczeniowo łączy się z trajektorią losu, może również stać się wielkością wektorową i wskazywać biograficzny ruch dyrektywny. Punkt oddaje zwrotny charakter zdarzenia w biografii, informuje o sposobie postrzegania i ogniskowania opisu (punkt widzenia i fokalizacja), stanowi również mikrostrukturę narracyjną, opartą na podstawowych (niekiedy pojedynczych, rozsianych) informacjach personalnych w opowieści biograficznej. Kojarzy się wreszcie z miejscem jako strukturą geo/bio/graficzną¹⁰ albo szczególnym *milieu*¹¹ narracji o życiu. Węzeł przywodzi na myśl nie tylko węzłowość zagadnień biograficznych (jako ich istotność czy ważność), ale oznacza też złożoność, skomplikowanie, a nawet splątanie biograficznych ścieżek, koresponduje z kategorią kłacza.

Pomieszczone w monografii teksty są próbą odpowiedzi na pytanie: jak się opowiada życie, z refleksją nad jego fazowością, liniowością, punktowością, węzłowością (węzłowatością) w biograficznych odsłonach.

¹⁰ Ze złożonej formuły auto/bio/geo/grafii korzysta w swoich badaniach E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

¹¹ Zob. A. Piotrowski, *Zakorzenie w historii (teorii) – zakorzenie w milieu: analiza dwu odmian narracji*, w: *Biografia i wojna. Metoda biograficzna w badaniu procesów społecznych. Wybór tekstów*, red. R. Dopierała, K. Waniek, Łódź 2016, s. 239–259.

MIĘDZY ŻYCIEM I LITERATURĄ
– TROPY BIOGRAFICZNE

JACEK HAJDUK
Uniwersytet Jagielloński

Owidiusza narracja autobiograficzna

I

Większość znanych nam dzisiaj gatunków literackich wywodzi się z antyku: poezja liryczna, epika (w tym epika powieściowa), historiografia, traktat filozoficzny, esej i in. Niektóre w pełni jednak ukształtowały się później niż w czasach starożytnych, chociaż już przecież istniały, lecz nie jako czyste gatunki odrębne, co pozostające z innymi „w symbiozie”. Przykładem jest autobiografia, która – inaczej niż świetnie już w antyku rozwinięta biografia (Plutarch, Swetoniusz, Nepos)¹ – w starożytnej Grecji i Rzymie nie stała się w pełni samodzielnym typem literatury. Nie znaczy to jednak, że nie powstawała wówczas literatura autobiograficzna – przeciwnie. Starożytni pisali o sobie bardzo chętnie.

Dzieł noszących znamiona autobiografizmu napisano w starożytności bardzo wiele. Dysponujemy dziś pamiętnikami Ksenofonta czy Cezara, piarstwem uczonym Aulusa Gelliusza (mało znane w Polsce, ale bardzo ważne *Noce attyckie*), pięknymi pamiętnikami Marka Aureliusza, listami Cycerona i Pliniusza Młodsze². Szczególnie epistolografia tego ostatniego nosi silne piętno autobiografizmu i z pewnością była ona pisana i opracowywana z myślą

¹ Popularniejsze i bardziej aktualne wydania polskie to: Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów*, t. 1–2, przekł. M. Brożek, Wrocław–Warszawa 2004; Gajusz Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, t. 1–2, przekł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław–Warszawa 2004; Korneliusz Nepos, *Żywoty wybitnych mężów*, przeł. J. Axer i in., Warszawa 1974.

² Z wymienionych autorów Ksenofont, Cezar i Cyceron należą do najlepiej znanych w Polsce autorów antycznych. Sporą popularnością cieszyły się i cieszą *Rozmyślenia* Marka Aureliusza (Warszawa 2001 i wydania starsze). Aulus Gelliusz i Pliniusz Młodszy należą do autorów znanych u nas bardzo słabo, choć listy tego drugiego są szeroko reprezentowane w książce L. Winniczuk pt. *Pliniusz Młodszy w świetle swoich listów i mów*, Warszawa 1987.

o późniejszym wydaniu (*Listy*, ks. I, list 1). Wiele dzieł nie zachowało się do naszych czasów, np. *Wspomnienia* republikańskiego wodza Sulli czy zapiski o podobnym charakterze, których autorami byli cesarze. Możemy jednak przypuszczać, że większości z tych dzieł bliżej było do zachowanego utworu pt. *Res gestae* Oktawiana Augusta, niż do dzisiejszych autobiografii – spełniał on raczej funkcje propagandowo-polityczne, a nie koncentrował uwagi na samym autorze, na jego życiu (w tym życiu wewnętrznym).

Oczywiście, biografia antyczna – ciągle chętnie czytana i tłumaczona i wciąż wysoko ceniona także jako źródło historyczne – byłaby tematem dalece bardziej wdzięcznym, ale też zarazem nie tak inspirującym i pobudzającym do dalszych poszukiwań jak ta jej odmiana, którą zwykliśmy nazywać autobiografią, więc: „biografią samego siebie”³.

Pośród autorów starożytnych, którzy siebie obierali jako temat własnej twórczości literackiej, absolutnie szczególne miejsce należy do najmłodszego z rzymskich „trzech wieszczów” – Owidiusza (dwaj pozostali to oczywiście Wergiliusz i Horacy). Ten rzymski poeta przeszedł do historii literatury nie tylko jako autor *Sztuki kochania* i mistrz epiki mitologicznej (*Metamorfozy*), ale też jako autor dwóch tomów wierszy wygnańczych (*Żale* i *Listy z Pontu*), które stały się i są dla wygnańców wszystkich epok najważniejszym punktem odniesienia. Ale Owidiuszowa poezja wygnańcza jest czymś więcej – jest także poezją bardzo świadomie autobiograficzną⁴.

³ Z pozycji podejmujących teoretycznie temat autobiografii jako takiej wskazać należy przede wszystkim publikacje Małgorzaty Czermińskiej: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków 2000) i *Autobiografia* (red., Gdańsk 2009). Klasycznym już opracowaniem, prezentującym nieco inny punkt widzenia, jest także pozycja: P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii* (Kraków 2007). Autor jest twórcą terminu „pakt autobiograficzny”.

⁴ Najpełniejszym opracowaniem dotyczącym życia i dzieła Owidiusza jest niezmiennie praca Stanisława Stabryły, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989. Z przekładów rzymskiego poety zob. m.in. *Metamorfozy*, t. 1–2, przeł. A. Kamieńska i S. Stabryła, Wrocław-Warszawa 2004; *Sztuka kochania*, przeł. E. Skwara, Warszawa 2008; *Poezje wygnańcze. Wybór*, przekł. E. Wesołowska, Toruń 2006. Twórczości, recepcji i legendzie Owidiusza poświęcona została międzynarodowa konferencja zorganizowana z okazji Setnego Jubileuszowego Zjazdu Polskiego Towarzystwa Filologicznego, która odbyła się w dniach 16–18 września 2004 roku. Zob. publikację pokonferencyjną: *Owidiusz. Twórczość – recepcja – legenda*, red. B. Milewska-Ważbińska i J. Domański, Warszawa 2006. Z artykułów, zamieszczonych w przywołanej książce, które mogą stanowić ciekawy kontekst dla niniejszego wywodu, wymienić należy np.: A. Zawadzka, *Na scytyjskiej ziemi*, s. 121–149; B. Milewska-Ważbińska, *Exulis haec vox est – o sposobie tworzenia wizerunku poetyckiego i jego odbiorze*, s. 189–196; R. Krzywy, *Renesansowe poematy autobiograficzne Klemensa Janickiego i Macieja Strykowskiego wobec wzorca owidiańskiego (Tristia IV 10)*, s. 217–239.

Dlaczego Owidiusz winien być wciąż czytany, a szczególnie w Polsce?⁵

Najlepszym argumentem będzie dotąd niepublikowany list Jerzego Stempowskiego, wybitnego dwudziestowiecznego polskiego eseisty, do Lidii Winniczuk, bardzo zasłużonej filolog klasycznej⁶. Stempowski, przez wiele lat zafascynowany Owidiuszem, pisze do badaczki:

Pani rozprawa przypomniała mi moje własne refleksje na temat Pontików⁷. Korzystam z okazji, aby podzielić się z Panią wrażeniami z lektury listu do Kotysa, o którym Pani nic nie mówi, zresztą słusznie, bo list ten prowadzi do spraw odbiegających od Pani tematu.

Czytając przed wielu laty rozprawę Gustawa Przychockiego o grobach Owidiusza w Polsce i na Węgrzech, powziąłem podejrzenie, że do mnożenia się tych grobów muszą być jakieś przesłanki w listach z Pontu. Ludzie Renesansu czytali rzymskich poetów uważnie i z większą wyobraźnią niż późniejsze, sceptyczne pokolenia. W literaturze o grobach nie znalazłem jednak żadnego odwołania się do tekstu Owidiusza. Nawiasem mówiąc istnieje nawet sztych z XVII w., przedstawiający grób, który Wojnarowski pokazywał obcym podróżnym na Ukrainie. Ten Wojnarowski studiował w Bazylei i był świetnym latynistą, można więc w nim widzieć autora tej mistyfikacji i figurującego na grobie epitaphium. Widocznie więc dla współczesnych możliwość istnienia grobu Owidiusza gdzie indziej niż w Tomi była czymś oczywistym. Wydaje mi się, że myśl o śmierci Owidiusza w okolicach Karpatów urodziła się z interpretacji listu do Kotysa. Ogólny sens jego i takie zwroty jak *terra sit exsiliis ut tua fida meis* [Pont. II 65] robią wrażenie, że Owidiusz szukał w królu Tracji protektora z myślą ucieczki do jego państwa,

⁵ Ciekawą uwagę czyni Janusz K. Goliński w artykule zatytułowanym „*De se ipso ad posteritatem*”. *Kallimacha, Dantyszka i Janickiego autobiografie kreowane*, „Pamiętnik Literacki” 1995 z. 1. Czytamy tam: „Renesansowy indywidualizm (będący «psychokulturowym źródłem autobiografizmu literatury i – szerzej – introwertyzmu» w znacznym stopniu przyczynił się do bujnego rozkwitu twórczości manifestacyjnie posługującej się odwołaniami do kultu osobowości oraz dumnego poczucia podmiotowej odrębności i mocy, twórczości prowokacyjnie sięgającej do przebogatej sfery jednostkowych doświadczeń i doznań (lokalizujących się w serii wydarzeń historycznie ważnych). Ów ton osobisty humanizmu ma korzenie antyczne i średniowieczne. *Tristia* Owidiusza – to nie tylko marzenie o sławie, ale i ocalenie siebie” (s. 4). Słowa te należy mieć w pamięci nie tylko wówczas, gdy myśli się o polskiej czy sarmackiej legendzie Owidiusza, ale w ogóle w kontekście genologicznych rozważań nad autobiografią.

⁶ Książka Lidii Winniczuk *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu* (Warszawa 2012) wciąż jest popularna i często wznawiana.

⁷ Chodzi o listy z Pontu, tj. znad Morza Czarnego.

wówczas niepodległego. Granice państwa Kotysa były dość nieokreślone i na północ rozciągały się, teoretycznie przynajmniej, aż do łuku Karpatów. Zważywszy, że w ostatnich latach poeta przestał pisać i że nic bliższego o okolicznościach jego śmierci nie wiadomo, można przypuszczać, że Owidiusz uciekł z Tomi do Tracji i tam umarł. Idąc za tym przypuszczeniem, można szukać jego grobu w każdym miejscu obszernego królestwa Kotysa.

Wojnarowski i jego koledzy tak zapewne interpretowali list do Kotysa, ale to nie zachowało się w żadnych znanych mi tekstach. Nie wiem, czy byli pierwsi. Być może takie interpretacje znaleźć można u humanistów. Mam tu na myśli np. takiego humanistę jak Ercole Ciofano z Sulmony, autor obszernej pracy o Owidiuszu. Ciofano pozostawał w jakichś stosunkach z posłem polskim w Rzymie, Uchańskim, synowcu biskupa Uchańskiego, którego papiery Wierzbowski zebrał pt. Uchansiana. Można przypuszczać, że Ciofano próbował namówić Uchańskiego na pokrycie kosztów druku swego dzieła. W owych czasach wybór takiego mecenasa był zrozumiały. Uchański był potomkiem Sarmatów, których Owidiusz wtajemniczył pierwszy w arkana gramatyki łacińskiej, i który był pierwszym poetą piszącym w ich języku. Polacy-Sarmaci byli więc potomkami duchowymi sulmoneńskiego poety, i do nich należało popieranie wiedzy o ich znakomitym przodku. Być może w książce Ciofano znajduje się potwierdzenie mego domysłu o interpretacji listu do Kotysa w XVI w. Książka Ciofano ocalała tylko w kilku egzemplarzach. Wiem o dwóch, ale dotąd nie udało mi się ich dostać do rąk⁸.

Stempowski zwraca więc uwagę, że legenda owidiańska była i jest na terenie mitycznej (i historycznej) Sarmacji istotnym elementem kulturotwórczym. Owidiusz bowiem nie tylko miał umrzeć i zostać pochowanym na tych ziemiach, ale także stać się nauczycielem poetyckiego rzemiosła Poetów Sarmatów⁹.

⁸ Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, Spuścizna Lidii Winniczuk, sygn. K III – 76.

⁹ Zagadnieniu pt. „Owidiusz Stempowskiego” poświęciłem w całości książkę: *Fantazje mimowolnego podróżnika* (Wojnowice 2016). Jest to jedyna, wedle mojej wiedzy, większa pozycja podejmująca monograficznie to zagadnienie; praca oparta jest nie tylko na analizach filologicznych, ale także na wnikliwej lekturze materiałów archiwalnych, pozyskanych w krajowych i zagranicznych instytucjach naukowych. Do czasu wydania tej pozycji, jedynym wyjątkiem był esej (a właściwie spisany referat) Jacka Bocheńskiego pt. *Opis dzieła niestworzonego* (*Owidiusz w twórczości Jerzego Stempowskiego*), zamieszczony w książce tego autora pt. *Antyk po antyku* (Warszawa 2010). Odnotowuję tytuł, ale nie skupiam się w artykule na tekście Bocheńskiego – preferuję sięganie bezpośrednio do źródeł, w tym przypadku do poezji Owidiusza oraz listów i notatek Stempowskiego (szczegółowo analizuję *Opis dzieła niestworzonego* w pierwszym rozdziale wspomnianej książki, noszącym tytuł *Bocheński w Rapperswilu*, zob s. 11–15). Naturalnie, w różnych publikacjach poświęconych Jerzemu Stempowskiemu wspomina się o jego zainteresowaniu osobą i dziełem

III

Kim był Owidiusz w przeddzień wygnania go z Rzymu przez cesarza Augusta?

Publiusz Owidiusz Nazo urodził się w Sulmonie około roku 41 p.n.e., to też w chwili wygnania w roku 8 n.e. miał mniej więcej pięćdziesiąt lat. Był już wówczas słynny, czytany i poważany jako autor nowatorskiej i doskonałej w formie poezji miłosnej, pracował właśnie nad dziełem pt. *Kalendarz (Fasti)*, a na wydanie czekało już jego *opus magnum* – *Metamorfozy*. Z racji czasu, w jakim tworzył, zaliczany jest przez badaczy do poetów augustowskich drugiego pokolenia. Okoliczności jego wydalenia ze stolicy na rubieże imperium, tj. do Tomi (dzisiejsza Konstanca w Rumunii), były i są wciąż przedmiotem wielu badań i należą niezmiennie do najpopularniejszych lejtmotywów filologii klasycznej. Tutaj jednak nie zajmujemy się zagadnieniem zesłania. Należy podkreślić, że wygnańczy, trzeci (po erotycznym i mitologicznym) okres twórczości Owidiusza, jest dlań zarazem okresem rozliczeń – właśnie: autobiograficznych i autotematycznych – z życiem i twórczością dawnego ulubieńca Rzymu¹⁰.

IV

Z punktu widzenia tytułowego problemu – Owidiusza narracji autobiograficznej – poezje wygnańcze tego poety podzielić można (zupełnie roboczo) na dwie grupy: do jednej zaliczymy te wszystkie utwory, w których Owidiusz rozpamiętuje przeszłość oraz rekapitułuje swoją twórczość. W drugiej grupie znalazłby się zaś tylko jeden utwór: *Tristia*, księga IV, utwór 10, ale jednak szalenie ważny i nie bez powodu nazywany czasem – *nomen omen* – *Autobiografią*. Zaczniemy od tego tekstu.

Utwór 10 z IV księgi *Żalów* jest najsłynniejszą i zarazem jedną z najdłuższych elegii wygnańczych Owidiusza; liczy 132 wersy. Poetyckie *alter ego* Owidiusza zwraca się tu do Czytelnika, czy bardziej precyzyjnie: do Potomnego, i to przed nim rozstrzuwa historię swego życia. Z wiersza dowiadujemy

rzymskiego poety, prawie zawsze są to jednak krótkie, nic nie wnoszące, czynione na marginesie głównej narracji wzmianki. Sprawie grobów Owidiusza i jego „sarmackości” poświęcam szczególnie rozdziały *O Owidiuszu z Lidią Winniczuk* (s. 61–67) i *Pierwszy poeta sarmacki* (s. 145–149) tej samej książki.

¹⁰ Na temat relacji Owidiusza z cesarzem Augustem zob. prace Stanisława Śnieżewskiego: *Owidiusz i August w świetle „Metamorfoz”*, Warszawa 1988; *Owidiusz i August w „Fasti”, „Tristiach” i „Epistulae ex Ponto”*, Warszawa 1991.

się, gdzie i kiedy przyszedł na świat późniejszy poeta, a także o jego sytuacji rodzinnej i okolicznościach narodzin (1–14). Dalej mowa jest o dzieciństwie, młodości i pierwszych próbach poetyckich (15–34). Mówi też Owidiusz o tym, że cieszył się słabym zdrowiem i jak korespondowało to z decyzją o zostaniu poetą (35–40). Z kolejnych wersów dowiadujemy się o życiu poetyckim w czasach Owidiusza i o jego stosunku do poszczególnych autorów (41–58). Mowa jest następnie o Korynnie, słynnej bohaterce owidiuszowych poezji miłosnych, o jego pracy literackiej i jego artystycznym temperamencie (59–68). Dalej opowiada poeta o swoim życiu rodzinnym (69–84) i przemawia do duchów zmarłych rodziców (85–92). Kolejne wersy poświęca Owidiusz wygnaniu, a także cierpieniom, jakich źródłem były zdrady przyjaciół (93–104), by przejść następnie do opisu swego ciężkiego życia na wygnaniu, pośród Sarmatów i Getów (105–113). Ostatnie wersy elegii poświęca rzymski poeta Muzie, w której upatruje źródła nie tylko swego talentu poetyckiego, ale też pociechy w niedoli; wreszcie wyznaje, że nie uległ nigdy zazdrości i że sława go nie odstępowала (114–132).

Autobiografia zasłużenie przetrwała w pamięci wieków jako jeden z ważniejszych utworów Owidiusza. Abstrahując nawet od jej mistrzostwa formalnego, jej elegancji stylistycznej i prawdziwego wdzięku, stanowi ona zjawisko w dziejach literatury nie do zbagatelizowania. Jakkolwiek pisana w formie wiersza, elegia ta jest – podkreślmy to wyraźnie – wzorcową autobiografią (i zresztą jako taka postrzegana była, jest i pewnie będzie). Jest to utwór naracyjno-refleksyjny, więc sytuujący się na pograniczu rodzajowym epiki i liryki, jednak z wyraźną przewagą tego pierwszego pierwiastka – stąd uprawnione są takie terminy, charakteryzujące jego specyfikę genologiczną, jak „narrator” czy „opowieść”. Kompozycja *Autobiografii* została świetnie przemyślana: poeta-narrator zwraca się bezpośrednio do wyraźnie określonego odbiorcy narracji i zawiązuje swoją opowieść klasycznie, wręcz arcyepickim zwrotem: „Chcesz mnie poznać, Potomny? Posłuchaj!” (2). Następnie opowiada o kolejach swego losu w porządku chronologicznym, pozwalając sobie od czasu do czasu na komentarz czy refleksję bardziej intymną; zwykle gorzką. Całą wypowiedź kończy znów zwrotem do odbiorcy:

Czy to z łaski, czy to dzięki poezji osiągnąłem sławę,
Najsłuszniej postąpię, dziękując, Łaskawy Czytelniku, tobie
(Tr. IV 131–132)¹¹

¹¹ Fragmenty *Autobiografii* Owidiusza podaję w tłumaczeniu własnym [JH].

V

Najróżniejsze uwagi dotyczące twórczości własnej Owidiusz lokuje w różnych elegiach pomieszczonych w obu zbiorach, tj. w *Żalach* i *Listach z Pontu*. Jeśli czytać utwór 10 z księgi IV *Tristia* jako autobiografię, to pozostałe teksty należy traktować jako niezbędne tejże autobiografii uzupełnienia. I nie chodzi nawet w pierwszym rzędzie o te ustępy, w których poeta powraca do kwestii swego wygnania ze stolicy (niewątpliwie celowo prezentowanej przezeń zawsze tak enigmatycznie), ale o te wersy, w których pokazuje się on jako komentator własnej twórczości. Oczywiście, głównym tu przedmiotem refleksji krytycznoliterackiej jest charakter i recepcja *Sztuki kochania*, która rzekomo tak wzburzyć miała cesarza Augusta, losy bowiem tej książeczki (zdawałoby się: zupełnie niewinnej) w sposób nierozzerwalny związane zostały z życiem rzymskiego poety. W jednym miejscu Owidiusz pokpiwa:

Chyba nie porzuciłeś tronu, władco świata,
by czytać me wiersze w dystychach pisane?
(Tr. II 219–22)

A gdzie indziej, pod koniec tej samej elegii, wyrzuca sobie:

Tylko ja muszę wyznać winę oczywistą,
wstyd mi mojego smaku i wstyd mi talentu.
Dlaczego nie śpiewałem w swej pieśni, jak inni,
o Troi, która legła pod Argiwów ciosem?
Dlaczego przemilczałem bratobójcze zgony
w Tebach i bram ich siedem (każda z innym wodzem)?
Rzym wojowniczy tyle tematów podaje,
wszak zbożnie jest opiewać ojczyste swe dzieje.
(Tr. II 315–322)

Nowatorstwo Owidiusza wyrażało się – oprócz innych kwestii – także w podjętym temacie: oto człowiek obdarzony wielkim talentem poetyckim w sposób ostentacyjny odcina się od epiki narodowej, historycznej; nie zamierza sławić potęgi Rzymu, a tym samym służyć swoim talentem władcy. Co więcej, pisząc z wygnania, Owidiusz stara się w taki sposób manipulować czytelnikiem, by ten uwierzył, że wiersze pisane w Tomi są dużo słabsze od dzieł wcześniejszych, żarzących się namiętnością. Pisze swemu dawnemu przyjacielowi, niejakiemu Sewerowi:

Wybacz, lecz porzuciłem pisarskie zajęcie
i rzadko spod mych palców jakiś wiersz wychodzi.
Ów święty szał, co karmi poetyckie dusze,
co kiedyś we mnie gościł, dziś jest nieobecny
(23–26)¹²

I, trzeba przyznać, jest w tym zabiegu bardzo skuteczny: dopiero niedawno filologowie przestali mu wierzyć na słowo i, dokonawszy bardziej wnikliwych analiz, doszli do wniosku, że wiersze ostatnie cechuje ten sam kunszt, co te, komponowane wcześniej, w Rzymie.

Nie łudźmy się: Owidiusz zdawał sobie doskonale sprawę z klasy pisanej przez siebie poezji. Pisał – w formie wiersza – listy o tym, że rzekomo... zarzucił pisanie! Na takie kokietowanie mógł pozwolić sobie jedynie dlatego, że ani on, ani nikt jemu współczesny nie miał wątpliwości, że jest to twórczość poetycka wybitna. Powracając do tematów warsztatowych, co rusz komentując swoje dzieło, stawał się – ni mniej, ni więcej – swoim pierwszym poważnym scholiastą, recenzentem, polemistą i apologetą w jednym.

Ujmując swoje życie i swoją twórczość w formę (rozpisanych na dwie obszerne książki poetyckie) dystychów elegijnych, Owidiusz stworzył nie tylko pierwszą taką autobiografię, ale pierwszą taką autobiografię intelektualną.

VI

Skoro Owidiusz, jak przyjmujemy, nie jest do końca szczery w ocenie własnej twórczości, rodzi się pytanie o autentyczność jego utworów wygnańczych. Czy nie jest to poezja protestu, poezja cierpienia, poezja skargi i błagania, poezja nadziei i pocieszenia? Czy Owidiusz nie jest cierpiącym katusze wygnańcem? Rzecz w tym, że nie mamy co do tego żadnej pewności. Jedynym autorem współczesnym Owidiuszowi, który zaświadcza fakt jego wygnania do Tomi, jest... sam Owidiusz. Prawdę powiedziawszy, pomiędzy „życiem Owidiusza” a „legendą Owidiusza” można by postawić znak równości. Nie jest to, naturalnie, fakt chętnie przyjmowany do wiadomości przez latynistów, skłonnych wierzyć (wobec braku innych źródeł) na słowo autorom starożytnym. Czy jednak nie było tak, że *Żale* i *Listy z Pontu* powstawały w rzeczywistości w podmiejskiej willi, w samym sercu słonecznej Italii? Do takiej wersji skłaniają się badacze, których nie przekonują swoją autentycznością np. opisy wygnańczego krajobrazu. Należy bowiem pamiętać, że Owidiusz swymi

¹² Cytaty za wydaniem: Owidiusz, *Poezje wygnańcze. Wybór...*

elegiami ostatnimi wpisuje się bardzo zręcznie i bardzo mocno w tradycję literatury wygnańczej, emigracyjnej, która sięga samej aż Homerowej *Odysei*. W *Żalach* i *Listach z Pontu* powtarzają się znane motywy i chwytły, a Owidiusz postać zostaje przez Owidiusza narratora wykreowany na wygnańca w sposób modelowy¹³.

Jakie ma to znaczenia dla rozważań nad autobiografizmem dzieła Owidiusza? Niemałe. Po pierwsze: im mniej kurczowo trzymamy się wiary w faktograficzny charakter tych elegii, tym wyraźniej, paradoksalnie, widzieć możemy samego Owidiusza (niepowiedziane, że prawdziwego). Po drugie: każda przesłanka o tym, że możemy mieć do czynienia z fikcją literacką (tam, gdzie oferuje się nam rzekomo prawdę historyczną czy biograficzną), pogłębia tylko naszą świadomość o przede wszystkim literackim charakterze każdej biografii, w tym też i autobiografii. Innymi słowy: jeśli fikcją jest wygnanie Owidiusza, to może być nią także każdy inny element tej narracji autobiograficznej.

Abstrahując od tego, ile w dziele swoim zawarł Owidiusz z siebie samego, z przekonaniem możemy powtórzyć za Stanisławem Stabryłą:

Oryginalność świata poetyckiego Owidiusza wynika nie tylko z nieprzebranego bogactwa i różnorodności tematyki, głębokich transformacji jego modelu i koncepcji, lecz też – i to w znacznym stopniu – z samego wyboru i realizacji gatunkowej konwencji. Jeśli nauka nowożytna nie zdołała w istocie wskazać konkretnych wzorców gatunkowych żadnego z dzieł Owidiusza – od *Amores* aż po *Epistulae ex Ponto* – to właściwej przyczyny należy tu upatrywać w niezwyklej, genialnej wręcz w tym zakresie, inwencji poety z Sulmony. Wykorzystując elementy tradycji poezji elegijnej, dydaktycznej, epistolarnej, epigramatycznej, a w końcu epickiej, dokonywał artysta w obrębie tych gatunków zmian i adaptacji tak znamienych i daleko idących, że w rezultacie powstawały tu utwory całkowicie oryginalne, jedyne w swoim rodzaju¹⁴.

VII

Na koniec powrócę jeszcze na grunt polski, gdzie, jak się rzekło, życie pośmiertne Owidiusza Nazona przybrało formę wyjątkowo ciekawą.

Owidiuszowa *Autobiografia* (elegia Tr. IV 10) wydała swój plon nie tylko oddziałując pośrednio, więc będąc podpowiedzią, wskazówką dla przyszłych autorów, w jaki sposób pisać o sobie i o swojej twórczości. Pamiętamy

¹³ Zob. szczególnie: M. McGowan, *Ovid in Exile: Power and Poetic Redress in the "Tristia" and "Epistulae ex Ponto"*, Leiden–Boston 2009.

¹⁴ S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki...*, s. 334.

przecież, że swoją elegię autobiograficzną zbudował dokładnie na jej kształt tworzący z języku łacińskim Klemens Janicki, jeden z wybitniejszych naszych poetów. Wiersz *O sobie samym do potomności*, rzecz równie piękna i równie przejmująca jak utwór Owidiusza, to nieśmiertelna pamiątka czasów formowania się naszej, polsko-łacińskiej, a następnie polskiej kultury literackiej. Nie bez powodu, wspominając swoją edukację i początki kariery pisarskiej, Janicki mówi w swojej elegii:

Zabrzmiało dla mnie imię Maronowe¹⁵
I twoje imię Nazo ukochany!
Czytając, wielbić zacząłem. O, niemal
Bogami stali się dla mnie poeci
(VII 35–38)¹⁶

Ile prawdy jest w narracji Owidiusza o nim samym? Nie wiemy. Z pewnością jednak są w niej całe pokłady poetyckiej siły oddziaływania.

Ovid's autobiographical narration

The article "Owidiusza narracja autobiograficzna" ("Ovid's autobiographical narration") deals with the Roman poet's later works, written when in exile. According to the information provided by Ovid himself, he was banished from Rome by Emperor Augustus and could never return to his home. His new home became the town of Tomi in the eastern territories of the Roman Empire. There he did not only live but also tried to write poetry. In exile, in addition to several shorter works, two important collections of elegiac poetry were created: *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*. Both works were marginalised until their revalidation during the 20th century. Nowadays they are considered to be equal in value to those written in Rome. A common feature of poetry written in exile is the tone. The poet recalls the past by re-telling it, reconsiders and reinterprets the events as well as his errors. Through this, Ovid creates one-of-a-kind autobiographical narration. It is so original as it has no prototype, is divided into a number of works, and bases on real life as much as it draws from poetic imagination.

Key words: Ovid, poetry, narration, autobiography, exile

¹⁵ Maro to Wergiliusz, Nazo – Owidiusz.

¹⁶ Zob. K. Janicki, *Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1979; tenże, *O sobie samym do potomności. Księga żalów – Elegia VII*, zestarpolszczył J. Kowalski; tenże, *Utwory łacińskie*, przeł. M. Jezienicki, Lwów 1933.

Jacek Hajduk

doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Klasycznej UJ. Autor książek: *Pliniusz Młodszy* (2012), *Kawafis. Świat poetycki* (2013), *Parnicki, Malewska i długie trwanie* (2014), *Petroniusza sztuka narracji* (2015) oraz książki przekładowej: Konstandinos Kawafis, *Kanon. 154 wiersze* (2014). Stypendysta Fundacji Lanckorońskich (2015) oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2015). Członek Polskiego PEN Clubu. Ostatnio wydał książkę poświęconą Owidiuszowi i Jerzemu Stempowskiemu pt. *Fantazje mimowolnego podróżnika* (2016).

MACIEJ SZARGOT

Akademia Ignatianum w Krakowie

Wokół biograficznych odczytań *Nie-Boskiej komedii*

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego stawiała czytelnika romantycznego wobec większych problemów interpretacyjnych niż inne dzieła literackie tego okresu. Trzeba bowiem przypomnieć, że był to odbiorca niejako przyzwyczajony do tego, by utwór odczytywać przez pryzmat biografii jego twórcy, że był do takich odczytań przez samych twórców zachęcany, bowiem dzieła ówczesne sprawiały często wrażenie autobiograficznego rebusu bądź *curriculum vitae* zapisanego w poetyckiej formie, czego najlepszym przykładem są przecież Mickiewiczowskie *Dziady*. Natomiast *Nie-Boska* objawiła się czytelnikom jako tekst bezimienny, bo wydany anonimowo. Krasiński, jak wiadomo, wydał bowiem swoje największe dzieło (jak zresztą niemalże wszystkie pozostałe) bez podawania nazwiska twórcy. Ta decyzja autorska spowodowała spore problemy z odczytaniem i zrozumieniem sensu utworu. Elżbieta Dąbrowicz pisze o charakterystycznej lekturze Klementyny z Tańskich Hoffmannowej, która *Nie-Boską* przeczytała właśnie jako dzieło nieokreślonego autora:

Anonimowość autora miała [...] daleko idące skutki. [...] *Nie-Boska komedia* nie wiadomo czyjego autorstwa okazywała się utworem nie wiadomo o kim, nie wiadomo, w jakim celu, i nie wiadomo, dla kogo napisanym. Autor [...] nie stawał otwarcie po żadnej ze stron, [...] nie wskazywał też płaszczyzny porozumienia między nimi [...]. Bezimienny nie ma nazwiska, nie ma ojca, nie ma biografii, nie ma też napisanego przez siebie utworu. Wiadomo o nim tyle, że włada językiem polskim¹.

W odróżnieniu od współczesnych, Krasiński zdecydowanie nie projektował biograficznej lektury swojego dramatu, wydanego zresztą za jego życia

¹ E. Dąbrowicz, *Poeta-anonim*, „Sztuka Edycji” 2012 nr 2, s. 42–43.

trzykrotnie, zawsze anonimowo. Najwyraźniej jednak czytelnicy i badacze potrzebowali innego klucza do tekstu, bowiem formuła dzieła „beziemnego poety” była dla nich, o czym pisała Dąbrowicz, zbyt trudna i prawie uniemożliwiająca interpretację w ogóle. Wydaje się, że sama popularna pogłoska emigracyjna, jakoby twórcą *Nie-Boskiej* był Mickiewicz², brała się tyleż z wysokiej oceny dramatu, co z czytelniczej potrzeby wskazania jakiegoś autora, co przecież znacznie ułatwiłoby odbiór tekstu.

Lektura biograficzna stała się jednak dla większości czytelników (poza grupką wtajemniczonych) możliwa dopiero po śmierci poety, kiedy to – wcale nieprędko – jego dzieła zaczęto wydawać pod nazwiskiem twórcy. A przecież ten sposób odczytywania *Nie-Boskiej* rychło zyskał popularność, zresztą do dziś niewygasła do końca. Zwłaszcza sądy o tożsamości bohatera dramatu z Krasieńskim były wielokrotnie formułowane i powtarzane.

Przyjrzyjmy się zatem próbom biograficznej lektury. Przekonanie, że *Nie-Boska komedia* w całości jest głosem autora, wyraził najdobitniej może Stanisław Dobrzycki, autor monografii dramatu czy też studium o monograficznym charakterze napisanego sto lat temu z okładem:

Nieboskiej Komедii bohaterem jest sam Krasieński, jego przejścia duchowe, jego myśli są jej treścią³.

Sąd ten formułuje badacz kilkakrotnie. Stwierdza, że omawiany dramat jest „autobiografią, przetworzoną oczywiście przez wyobraźnię”⁴, zaś:

Henryk jest portretem samego poety *Nieboskiej Komедii*. To jest portretem w ten sposób, że własne myśli, własne poglądy poeta przenosi na Henryka; następnie zaś fantazjuje, wyobraża sobie, co by się z takim człowiekiem, o takim charakterze, o takich zapatrywaniach, stało, gdyby się znalazł w takich a takich warunkach⁵.

Zwróćmy uwagę na te zastrzeżenia. Dobrzycki nie traktuje *Nie-Boskiej* jako prostego odzwierciedlenia losów Krasieńskiego, a hrabiego Henryka jako wiernego odbicia poety. Jego zdaniem, Poeta utożsamia się z własnym bohaterem jedynie psychologicznie i intelektualnie, podczas gdy dzieje Męża to już tylko

² [J. Słowaczynski?], *Nie-Boska Komedia*, „Tygodnik Emigracji Polskiej” 1835, cz. VIII nr 4 z 31 XII, s. 31.

³ S. Dobrzycki, *Nieboska Komedia*, Kraków 1907, s. 59.

⁴ Tamże, s. 22.

⁵ Tamże, s. 45–46.

„fantazjowanie” na tej kanwie, lub, co najwyżej, biografia „przetworzona przez wyobraźnię”. Krasiński bowiem:

z bohaterem swoim się nie zjednoczył, siebie od niego oddzielił, Ducha swojego rzucił niejako na ekran przed sobą i obiektywnie mu się przypatrzył – i wtedy się sam tego obrazu przeląkł⁶.

Tylko raz Dobrzycki daje się ponieść wienie biografisty, kiedy pisze:

Ale Henryk jest fikcją tylko. Żywym był jego twórca. I jeżeli Henryk mógł skończyć rozpaczą i samobójstwem, Krasiński musiał z tego labiryntu szukać wyjścia. **Dotąd jest jego historia identyczna z historią Henryka – teraz drogi ich się rozchodzą**⁷.

Psychologizm zdecydowanie przeważa w cytowanej tu pracy nad biografizmem. Jeśli więc chodzi o portret psychologiczny Krasińskiego – Dobrzycki pisze jasno, że został on utrwalony w fikcyjnej postaci hrabiego Henryka. Natomiast co do losów tej postaci, takiej jasności nie mamy: czy są one czystą fantazją na kanwie psychologicznego podobieństwa do autora, czy przetworzeniem realnej biografii Krasińskiego za pomocą wyobraźni, czy wreszcie wiernym odwzorowaniem, identycznym z oryginałem aż do momentu śmierci bohatera? Autor cytowanego tu obszernego studium wyraża wszystkie te trzy poglądy.

Znacznie upraszcza interesującą nas sprawę piszący dwadzieścia lat później Aleksander Brückner, który już nie dzieli zależności postaci od autora na psychologię i biografię, i stwierdza, że Henryk to „Krasiński sam” oraz że poeta w pełni utożsamia się ze swoim bohaterem. Podstawami owego utożsamienia są „urodzenie i wychowanie, tryb życia i estetyzm”⁸.

Podobnie twierdzili kolejni badacze⁹, ten sposób interpretacji postaci głównego bohatera pozostał atrakcyjny do dzisiaj. Oto przykład z rozprawy Dariusza Tomasa Lebiody, napisanej już w dwudziestym pierwszym wieku. Badacz tak pisze o hrabim Henryku:

⁶ Tamże, s. 59–60.

⁷ Tamże, s. 72. Podkr. – MSz.

⁸ A. Brückner, *Zygmunt Krasiński. Żywot i dzieła*, Złoczów 1927, s. 41.

⁹ Por. M. Śliwiński, „Na światach poczętych, na światach mających zginąć”. *Apokaliptyka „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*, w: tegoż, *Jednostka – naród – historia*, Piotrków Trybunalski 2007, s. 43–46.

Nie zapominajmy wszakże, że mamy tutaj do czynienia z postacią szczególną – z jednej strony jest to osoba dramatu, wpisana w ważny **temat** wojny totalnej, ale z drugiej jest to w jakimś sensie personifikacja samego Krasińskiego, a więc romantyka, który nieustannie się waha i analizuje swoje zachowania, czasami bywa mocarny jak tytan, ale często też staje się „liliputem”, niemogącym znaleźć właściwej drogi grzesznikiem¹⁰.

Współcześni badacze podejmują różne próby uzgodnienia i wypośrodkowania relacji między realnym Krasińskim a elementami fikcyjnymi w bohaterze, znaleźć niejako wspólną część obu tych zbiorów cech. Andrzej Fabianowski pisze na przykład, że:

[...] hrabia Henryk nie jest tubą autora. Perspektywa oglądu zjawisk Krasińskiego jest znacznie szersza od tej, w jaką wyposażony został bohater. Jednak w pewnym zakresie obie te perspektywy pokrywają się – i jest to właśnie zakres oceny rewolucyjnych celów oraz możliwości ich osiągnięcia. Toteż spostrzeżenia Męża identyfikować możemy z poglądami autorskimi¹¹.

Fabianowski powraca, jak widać, do bezpiecznych twierdzeń o tożsamości poglądów autora i wykreowanej przezeń postaci, ale i tej ideowej bliskości nie traktuje jako pełnego utożsamienia. Można mówić, że – zgodnie z wyrażonym tu zdaniem – hrabia Henryk jest jedynie *porte parole* Krasińskiego, a nie jego biograficznym odzwierciedleniem.

Podobnych dylematów dostarczył badaczom inny bohater dramatu – Orcio. Powróćmy znowu do twierdzeń Dobrzyckiego:

Wszyscy piszący o tym przedmiocie zgadzają się, że tu [tj. we wstępie do części II, w opisie Orcia – MSz] Krasiński siebie przedstawia, że tu jest odbicie jego dzieciństwa. [...] nie trzeba oczywiście wyobrażać sobie rzeczy tak, że Orcio jest fotograficzną kopią. Tylko: tworząc tę postać [...] twórczość Krasińskiego opierała się o rzeczywistość¹².

Trzeba tu podkreślić charakterystyczne w literaturze przedmiotu „rozwojenie”. Oto Krasiński został według badaczy odzwierciedlony w dwóch postaciach równocześnie: w hrabim Henryku i Orciu. Podstawa tego

¹⁰ D.T. Lebioda, *Krasiński. Gigantomachia. Studium romantycznego monumentalizmu i tytanizmu*, Bydgoszcz 2011, s. 349.

¹¹ A. Fabianowski, *Mysł polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991, s. 18.

¹² S. Dobrzycki, *Nieboska Komedia...*, s. 11.

„rozdwojenia” jest niejednolita – o ile hrabia Henryk to raczej nośnik poglądów i psychiki autora *Irydiona*, o tyle Orcio jest bliższy samej biografii, ale w jej początkowej części, pozostaje bowiem odzwierciedleniem Krasińskiego jako dziecka. Dobrzycki czyni przy tym znane nam już zastrzeżenia: to nie jest „fotograficzna kopia”, a jedynie zakotwiczenie postaci w biograficznej rzeczywistości.

Kolejny bohater dramatu jest już – zdaniem badaczy – wzorowany na postaciach, z którymi Krasiński się zetknął. I on więc ma biograficzne korzenie. Chodzi tu mianowicie o Pankracego. Dobrzycki, powołując się na Adama Krasińskiego (wnuka poety), stwierdza, że pierwowzorem wodza rewolucji był Leon Łubieński, z którym Zygmunt Krasiński skonfliktował się we wczesnej młodości. Zastrzega się jednak, że Pankracy może być uznany za „kopię” czy „odbicie” Łubieńskiego „przez poezję na zupełnie nową postać przetworzone” i uzupełnione o rysy historycznych „przywódców ludu”, znane autorowi *Nie-Boskiej* z lektury, bo – o czym już wiemy – „Krasiński nie kopiuje niewolniczo”¹³. Z kolei według Władysława Folkierskiego wódz obozu rewolucji był wzorowany na postaci „bogu ducha winnego Anglika” z otoczenia Henryka Reeve’a – sir Edwina Hill Handleya¹⁴. W wyobraźni Krasińskiego i w jego dramacie miało się bowiem dokonać „przelewanie wyśnionych rysów Pankracego na Handleya i, na odwrót, wyciągniętych z listów Reeve’a nieznanych sobie rysów *the Man called L’Avenir* z Handleya na Pankracego”¹⁵.

O ile więc dotąd zetknęliśmy się z „rozdwajaniem” biograficznej inspiracji (Krasiński był w jakiejś mierze pierwowzorem hrabiego Henryka, a w jakiejś mierze Orcia), teraz – w przypadku Pankracego – można mówić o zjawisku odwrotnym: połączeniu kilku możliwych inspiracji biograficznych w jednej postaci dramatu. Na razie jednak można tak mówić w oparciu o dociekania dwóch różnych interpretatorów, z których każdy wskazuje inny realny pierwowzór omawianej postaci.

Ten sposób myślenia zyskał jednak pewną popularność i można wskazać badaczy, którzy sami postrzegają kilka możliwych inspiracji biograficznych danej postaci, a także kilka postaci wyrosłych z jednej inspiracji. Przykładem takiego pomieszania biograficznego jest opinia wspomnianego już Adama Krasińskiego, który pisze, że:

¹³ Tamże, s. 115.

¹⁴ W. Folkierski, „*Nieboska*” w perspektywie XX wieku, w: *Krasiński żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*, red. W. Günther, Londyn 1959, s. 142.

¹⁵ Tamże, s. 144.

Gdyby mu pokorę odjąć i wiarę niezwalczoną w Bożą przyszłość, gdyby mu odjąć dobrą wolę, a pozostawić namiętności, byłby Krasiński Hrabią Henrykiem. [...]

Pankracy nie posiada w tym stopniu uczuć Krasińskiego jak Hrabia Henryk, nie ze wszystkim jest jednak z obcych poecie stworzony zarodów. Rozum przenikliwy, pożądlivy, płomienny, ta siła przewidywania i panowania bezmiłosna żyła w poecie. Ale w Pankracym do ostateczności ją rozwinął i nie sobie jedynie podobną uczynił, a raczej Łubieńskiemu, w którym pokrewną widział Pankracemu potęgę, zdolność olśniewania, zimną bystrość agitatora¹⁶.

Inny – znacznie bardziej wyrazisty – przykład stanowi stwierdzenie Tadeusza Piniego, że „hr. Henryk jest tu równocześnie Krasińskim i jego ojcem. Krasiński zaś równocześnie Orciem i hr. Henrykiem”¹⁷. Tego typu odczytania niejako z konieczności prowadzą w stronę dociekań psychologicznych. Badaacz pyta dalej:

Czy nie należy przypuszczać, że był w tym cel jakiś, że Krasiński, potępiając siebie, potępił jednocześnie swego ojca, który także „nic nie kochał, nic nie czcił, prócz siebie”, że przynajmniej w tej fikcji poetyckiej wypowiedział swemu ojcu słowa straszliwej prawdy, które w rozmowach z nim nie mogły mu przejść przez usta, a które były drugim ciężarem, gniotącym mu duszę i domagającym się zrzucenia. [...] ta siła, którą nazywamy natchnieniem, wyrzuca często z piersi nawet bez jasnej świadomości takie sploty myśli i uczuć, które od dawna leżały tam zagrzebane i niedostępne dla jego wzroku, aż wydobędą się na zewnątrz w postaci symbolu tak głębokiego i tak wielu nićmi związanego z jego życiem, że rozwikłać go i wyjaśnić zupełnie on sam by zapewne nie umiał. Freudowska teoria kompleksów życiowych mogłaby tu wiele powiedzieć, a „Nie-Boska Komedia” nadaje się dla niej wybornie jako nader interesujący przedmiot badań¹⁸.

W nieco podobny sposób pisze Czesław Miłosz:

Bądźmy brutalnie szczerzy i powiedzmy, że istotną osobistą treść tego dzieła określa odraza do prokreacji i przedłużania linii. Mały Orcio jest koszmarnym snem człowieka tak zranionego przez świat, że poczytywałby za największy grzech przekazywanie swej własnej bezradności nienarodzonemu. [...] Orcio zdaje się być marzeniem zarówno o własnym dziecku Krasińskiego, jak i samym Krasińskim,

¹⁶ A. Krasiński, *Poeta myśli*, „Biblioteka Warszawska” 1901 t. I, s. 216–217.

¹⁷ T. Pini, *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań [1928], s. 120.

¹⁸ Tamże, s. 120–121.

podczas gdy Mąż, Hrabia Henryk, nieuchwytnie staje się ojcem autora, generałem Wincentym Krasińskim¹⁹.

Cytowany już Władysław Folkierski twierdzi z kolei, że „Henryka tworzy poeta jakby z autopsji, kombinując swój portret z podobizną przyjaciela Henryka Reeve’a”²⁰. Wreszcie według Otakara Bartoša, autora wstępu do czeskiego wydania dramatu, prototypem hrabiego Henryka był Wincenty Krasiński, choć i bohater, i jego syn są nośnikami poglądów Zygmunta na poezję i małżeństwo, zaś prototypem zarazem i Pankracego, i Leonarda był Leon Łubieński²¹.

Jeżeli więc wcześniej dostrzegliśmy dwie przeciwstawne tendencje: do „rozłania” autora (głównie jego psychiki i poglądów) na wiele postaci oraz do łączenia w jednej postaci kilku różnych realnych wzorców, to teraz widzimy trzecią – do łączenia i mieszania ze sobą dwóch poprzednich. Efektem jej jest „zgiełk” literaturoznawczy: pojawia się wielość hipotez biograficznych, zwykle traktowanych nie jak wykluczające się, ale przeciwnie – przyjmowanych jako równorzędne, współlistniejące, uzupełniające się.

Te trzy wymienione wyżej tendencje nie wyczerpują wcale możliwości biograficznych poszukiwań, jakie dał badaczom dramat Krasińskiego. Oto bowiem już niedługo po powstaniu *Nie-Boskiej komedii* pojawiło się nowe zjawisko, które można by określić mianem odwrócenia biografizmu, a zatem czytania rzeczywistości biograficznej przez pryzmat dzieła. Chodzi tu o zwyczaj samego Krasińskiego i jego otoczenia, aby z perspektywy istniejącego już dramatu patrzeć na rzeczywistość, a zwłaszcza na realne osoby. W ten sposób po pewnym czasie Adam Mickiewicz czy Henryk Kamieński nabierali cech Pankracego, podczas gdy autor *Irydiona* pozostawał w tej optyce – jakże by inaczej – hrabią Henrykiem. Na przykład w liście do Delfiny Potockiej z 17–18 marca 1848 roku Krasiński tak pisał o towiańczykach:

Improwizacja z *Dziadów* wykonywana pedancko i co do joty – to ich idea! [...] To wszystko dla siebie zachowaj, o duszo duszy mojej, i nikomu nie mów, bo powtórzę zaraz nasi i zawróci to do uszów p. Adama, i śmiertelnego wroga sobie nabędę – hr. Henryk Pankracego swego dostanie natychmiast! W istocie oni dotąd tylko na stanowisku Pankracego stoją, nie wyżej, i wiele zburzą rzeczy, nie postawią nic. W nich nie masz miłości²².

¹⁹ Cz. Miłosz, *Odwrót Krasińskiego*, przeł. E. Morawiec, „Pismo” 1981 nr 5/6, s. 70.

²⁰ W. Folkierski, „Nieboska” w perspektywie XX wieku, s. 143.

²¹ O. Bartoš, *Krasinského paradox*, w: Z. Krasiński, *Komedie ne božska*, przeł. i przypisami opatrzył J. Simonides, Praha 1983, s. 19.

²² Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1975, T. III, s. 746.

Z kolei Konstanty Gaszyński w książce wspomnieniowej *Zygmunt Krasiński i moje z nim stosunki* pisze:

W czasie tego pobytu w Warszawie jedna ze scen *Nie-Boskiej komedii* powtórzyła się w rzeczywistości przed oczyma autora. Jako w poemacie napisanym przed dziesięciu laty, Pankracy przychodzi do Hrabiego Henryka namawiać go, by się wyrzekł rodzinnych tradycji, a połączył z ludźmi obalającymi stary porządek świata, tak oto dzisiaj główny i czynny przywódca demokracji warszawskiej stanął nagle przed Hrabią Zygmuntem i odkrywszy mu tajemnicę bliskiego powstania, usiłował przerobić go na *socjalnego rewolucjonistę*. [...] Zygmunt nie sprzeciwiał się powstaniu dla wywalczenia niepodległości, ale z całą energią zacnej duszy zaprotestował przeciw mającym się użyć środkom. Błagał więc i zaklinał nowego Pankracego, by nie ciągnął narodu nad przepaście zatracenia, by nie plamił zapleśniałymi zbrodniami francuskiego terroryzmu niepokalanej szaty Polski! [...] Każdy pozostał przy swoim zdaniu²³.

Odwrócenie biografizmu polega tu na tym, że to nie realny człowiek stawał się pierwowzorem literackiej postaci, a przeciwnie – ta ostatnia odnajdowała w człowieku swoje odzwierciedlenie, kiedy sytuacja rzeczywista zdawała się powtarzać fikcyjną. To nie tyle hrabia Henryk był więc odbiciem Krasińskiego (a na pewno Pankracy nie był odzwierciedleniem Mickiewicza), ale Krasiński i Mickiewicz w pewnych okolicznościach nabierali cech bohaterów *Nie-Boskiej komedii*.

Powróćmy jednak do interpretacji samego dramatu. Inną jej możliwość daje jego onomastyczne ukształtowanie. Wspomniałem już o hipotetycznym związku protagonisty *Nie-Boskiej komedii* z angielskim przyjacielem poety, bowiem:

Już dawni badacze stwierdzają, że hrabia Henryk „zawdzięcza swe imię Reeve’owi”²⁴.

A teraz sam zabawię się w biografistę w onomastycznym kontekście. W pierwszych wydaniach dramatu pojawiła się bowiem krótka dedykacja: „Poświęcone Maryi”. Dziś wiemy, kto ukrywał się pod tym imieniem. To

²³ K. Gaszyński, *Zygmunt Krasiński i moje z nim stosunki*, wstępem oraz przypisami opatrzył Z. Sudolski, Opinogóra 2009, s. 69–70. Zdaniem Zbigniewa Sudolskiego „nowym Pankracym” był Henryk Kamieński.

²⁴ E. Marwicki, *Zygmunt Krasiński. „Nieboska Komedia”*. Geneza, rozbiór, charakterystyka postaci, dokładna treść, Łódź [b.r.w.]

Joanna Bobrowa, której Krasiński poświęcił oba swoje wielkie dramaty, a także powieść *Agaj-Han* – jeśli więc poeta zataił własne personalia, to ukochaną ukrył pod pseudonimem, „by nikt nie domyślał się, kogo to imię oznacza”²⁵. Ta enigmatyczna dedykacja zostanie w trzecim wydaniu dramatu usunięta – relacje Krasińskiego z Bobrową zmieniły się przecież radykalnie. Takie, biograficzne, tłumaczenie autorskiej decyzji podają badacze²⁶. Tym niemniej wtajemniczony czytelnik pierwszych wydań (i obecny czytelnik wydania krytycznego bądź popularnonaukowego) może odnieść wrażenie, że bohaterka dramatu – Żona, która przecież nosi imię Maria – jest odzwierciedleniem tak pseudonimowanej Joanny Bobrowej. Gdyby pójść w kierunku onomastyczno-biograficznym (podobnie jak w wypadku Reeve’a), takie odczytanie byłoby co najmniej uprawnione.

Zamiast jednak podążać śladem biografistów, można się przecież od nich odciąć, jak robi to autor drugiego z kolei studium monograficznego dramatu – Bernard Woodrow Januszewski. Doprowadza on omawiane tu poszukiwania do absurdu, gdy stwierdza, że:

Nic nie może być bardziej mylące niż utożsamianie autora z jego bohaterami, bowiem można pójść dalej i twierdzić, że jest on także Pankracym i Galilejczykiem zarazem, a więc napisał dramat w pełni autobiograficzny²⁷.

Czy słuszna jest ta gwałtowna krytyka biograficznych odczytań? Na pewno przemawia przeciwko nim fakt anachroniczności używanej dotąd metody. Istotne też, że badacze ulegają tu z reguły „złudzeniu genetycznemu”²⁸ i po wskazaniu, kto miałby być pierwowzorem danej postaci, nic już właściwie nie robią, uznają bowiem, że doszli do najważniejszego wniosku. W ten sposób ich rozważania okazują się raczej bezpłodne i mało użyteczne. Jednak ważniejszy problem stwarza chyba naukowa zawodność i dowolność tej metody. Otóż nic łatwiejszego, jak zauważyć niezgodność biografii autora i bohatera, która to niezgodność – mimo ostrożności Dobrzyckiego – stawia pod znakiem zapytania celowość biograficznych dociekań. Cytowany już Januszewski stwierdza po prostu:

²⁵ J. Kleiner, [Przypis], w: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1962, s. 2.

²⁶ Por. np. P. Hertz, *Noty i uwagi*, w: Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973, s. 552.

²⁷ B.W. Januszewski, *Ludzka komedia czy boska tragedia. Studium krytyczne w 150. rocznicę powstania „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa–Wrocław 1989, s. 16.

²⁸ Termin pochodzi z książki R. Welleka i A. Warrena, *Teoria literatury*, przekład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego, Warszawa 1970, s. 88.

Rzekoma chaotyczność wydarzeń opisywanych w częściach rodzinnej i społecznej utworu, ukazujących nam historię hrabiego Henryka – poety, nie jest historią Zygmunta²⁹.

I tu zgoda, bowiem życie prywatne i publiczne Męża nie ma żadnego związku z autorem *Nie-Boskiej komedii*. Jak Henryk może być Krasińskim, skoro (wbrew zdaniu Dobrzyckiego) żaden z tropów biograficznych się nie zgadza? W 1835 roku „poeta bezimienny” nie miał żony ani syna, w całym swoim życiu natomiast nie pełnił funkcji wodzowskich ani nie dokonał żadnych czynów wojennych. To elementy biograficzne, które istotnie łatwiej dopasować do jego ojca – napoleońskiego generała – niż do samego twórcy dramatu. Wincenty Krasiński nie był jednak z kolei poetą.

Już prędzej znajdziemy fragmenty biografii Zygmunta u Orcia. Będą to: chorobliwość, przeczulenie, choroba oczu, wczesna utrata matki, wczesnie objawiony talent poetycki... Ale i tu pojawią się problemy, bowiem każda z cech ulega niejako hiperbolizacji: Orcio traci matkę już w niemowlęctwie, zamiast osłabienia wzroku pojawi się u niego ślepotą, jego przeczulenie jest na granicy choroby umysłowej... Wreszcie wczesna śmierć odbiera temu bohaterowi perspektywę dorosłości, w którą już wkroczył autor dramatu.

Wydaje się, że podobne zastrzeżenia można zgłosić wobec hipotetycznych pierwowzorów innych postaci: Henryka Reeve’a, Leona Łubieńskiego, Edwarda Hill Handleya czy zaproponowanej przeze mnie Joanny Bobrowej. Łączy ich bowiem z bohaterami dramatu najczęściej jakiś drobiazg, epizod, jeden element – jak na przykład owo przeniesione do literatury imię.

Czy jednak powinniśmy odrzucić wszelkie biograficzne poszukiwania i przejść do porządku nad tym, że postaci realne z literackimi coś jednak łączy? Nad ową delikatną i niekonsekwentną więzią między literaturą i życiem, bo przecież w kreowaniu postaci Męża i Orcia odbywa się skomplikowana gra z biografią, choć mniej wyrazista niż w wypadku *Dziadów* Mickiewicza?

Sądzę, że nie. Próbę rozwiązania dylematu znaleźć można w romantycznej koncepcji osobowości rozbitej, fragmentarycznej. Romantycy bowiem, od Fryderyka Schlegla do Charlesa Baudelaire’a, traktują „ja” jako podzielne i niejednolite, a nawet wewnętrznie skonfliktowane. Zgodnie z wyznawaną przez nich filozofią fragmentu, widzą je właśnie jako zbiór takich części. Jeśli więc w poszukiwaniach sposobu rozumienia romantycznego „ja” podążać za twórcami tej epoki, to, widząc je jako genetycznie związane z autorem dzieła, trzeba zarazem dostrzegać jego wewnętrzne skomplikowanie, a nawet

²⁹ B.W. Januszewski, *Ludzka komedia...*, s. 17.

obecne w nim sprzeczności i ruch, bo tak własną osobowość widział romantyk – także Zygmunt Krasiński³⁰.

W tym sensie decydujące jest rzeczywiście podobieństwo psychologiczne i intelektualne czy ideowe, a nie biograficzne (zwłaszcza w kreacji Henryka) bohaterów do autora. Można jednak mówić także o specyficznym „rozbiciu” autora na głosy, często pozostające w dialogu, a nawet w sporze. W ten sposób widziany Krasiński to zarówno Henryk, jak i Orcio. Ale także – trzeba to powiedzieć poważnie, wbrew prześmiewczej intencji Januszewskiego – cechy „bezmiennego poety” mają równocześnie zantagonizowani Henryk i Pankracy. Podobnie Henryk i Głos, który mówi mu „dramat układasz”. I Henryk, i pouczający go Anioł. Wreszcie i Henryk, i osoba mówiąca we wstępach do poszczególnych części dramatu, która także ocenia i krytykuje bohatera, prezentując autorski punkt widzenia.

Wszystkie te osoby są wyrazicielami poglądów Krasińskiego, niektóre noszą w sobie coś z jego osobowości. Trzeba bowiem, moim zdaniem, widzieć w rozmaitych postaciach odpryski, fragmenty autorskiego „ja”, ale niezhomogenizowane, skłócone, zdialogizowane. „Ja” dramatyczne.

Around the Biographical Readings of the *Nie-Boska komedia*

Zygmunt Krasiński did not plan for his anonymously published drama to be read as a biography. Nevertheless, it has gained popularity that still prevails. The characters, in particular Count Henryk, were seen as reflections of the author himself or various people within his surroundings. There were also interpretations according to which a real-life figure became a model for several fictional characters, or vice versa – a number of authentic figures were reflected in one fictional character. Krasiński himself initiated the practice of a “prophetic” reading of a drama – he saw real figures (e.g. Adam Mickiewicz) through the prism of the characters and scenes of the *Nie-boska komedia*.

³⁰ Por. Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 290–291; Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, w: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 271; I. Bittner, *Romantyczne „ja”*. *Studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984, s. 79, 83–86, 90–91, 109; M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria druga, pod. red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 78; A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 12; Szerzej na ten temat pisałem w szkicu: *Poeta i sobowtóry. „Ja” mówiące w lirykach lozańskich*, w: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001, s. 132–141.

In the cases discussed, the biographic method seems anachronistic and it does not provide valuable research results. However, it is difficult to reject any possibility of a biographical reading of the drama. The author of the article suggests such a reading in the context of the romantic concept of a broken and fragmentary personality.

Key words: *Nie-Boska komedia*, Zygmunt Krasiński, Romanticism, biographism, drama, fragment

Maciej Szargot

historyk literatury, pracownik Akademii Ignatianum w Krakowie; zajmuje się twórczością polskich romantyków i pisarzy XX wieku, tradycją romantyczną i gotycką, literaturą fantastyczną oraz edytorstwem. Prace magisterską i doktorską napisał pod kierunkiem prof. Ireneusza Opackiego w Uniwersytecie Śląskim. Tam też się habilitował. Jest m.in. autorem książek: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O lirykach Zygmunta Krasińskiego* (Katowice 2000), *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Katowice 2004), „przez wiek [...] przez dwa wieki”. *Dwa studia o poezji Tadeusza Nowaka* (Katowice 2008), *Kosmos Krasińskiego. Studia* (Piotrków Trybunalski 2009), *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego* (Kraków 2011), *Reporterskie i pisarskie drogi Józefa Bogdana Dziekońskiego* (Piotrków Trybunalski 2014).

BARBARA SZARGOT
Akademia Jana Długosza w Częstochowie

Wanda i Kazimierz Szetkiewiczowie w listach Henryka Sienkiewicza¹

Po co w ogóle pisać teksty naukowe o Szetkiewiczach, którzy nie byli pisarzami (ani w ogóle twórcami)? Odpowiedź na to pytanie tylko pozornie jest prosta. Związek Sienkiewicza z rodzicami pierwszej żony był jednym z najdłuższych i najserdeczniejszych, jakich doświadczył. Małżeństwo Sienkiewicza z Marią z Szetkiewiczów trwało cztery lata, z Marią Wołodkiewiczówną *de facto* kilka tygodni, a z Marią z Babskich dwanaście lat. Tymczasem związek z Szetkiewiczami (licząc od zawarcia małżeństwa z ich córką Marią w 1881 roku) liczył odpowiednio: siedemnaście z Kazimierzem (czyli do jego śmierci w roku 1898), a z Wandą trzydzieści dziewięć lat (do śmierci samego pisarza w 1916 roku, Wanda Szetkiewiczowa umarła bowiem w 1920 roku). Teściowie wychowywali dzieci Sienkiewicza, pisarz mieszkał z nimi, był do nich serdecznie przywiązany. Już to stanowiłoby podstawę do zastanowienia nad tym, jaki wpływ mieli oni na autora *Potopu*.

Dodatkową inspirację do badań stanowi przy tym fakt, że w oparciu o „wiedzę” o Szetkiewiczach formułuje się wnioski badawcze. Podam dwa dość świeże przykłady: Ryszard Koziółek w *Ciałach Sienkiewicza* następująco opisuje motywację twórcy do eliminowania ze swoich utworów postaci ojców:

Jeśli szukać źródeł tego natręctwa tematycznego poza regułami gatunku i kompozycją poszczególnego tekstu, można je znaleźć, podążając śladami listów pisarza, które mówią o trudach zdobywania ręki Marii Szetkiewiczówny. Musiał między innymi udowodnić przyszłym teściom, że jest czymś więcej niż bezbożnym, pozytywistycznym literatem. Literatura pozwala na kompensację kompleksów: wstydu

¹ Tekst niniejszy powstał w ramach Projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

ubogiego literata czy hipokryzji deklarowanych w obecności teścia poglądów. Miłość do kobiety z tradycyjnego szlacheckiego domu musiała przynieść demokratycznemu publicyście sporo upokorzeń. Mogły one stanowić jeden z impulsów do „eksterminacji” ojców ze swej prozy, która konsekwentnie przedstawia świat bez ojców, a ci nieliczni, którzy zostają przedstawieni, budzą niechęć lub śmiech².

Wynika stąd, że wpływ Kazimierza Szetkiewicza na twórczość Litwosa był przemożny, a ich znajomość była „posadowiona” na traumie. W listach do Witkiewicza brak wskazania, które z rodziców Marii miało (wedle samego Sienkiewicza) większy wpływ na losy jego związku z ukochaną. Z innych źródeł – np. z listów samej Marii do rodziców – wiemy, że z Litwosem kontaktowała się Wanda Szetkiewiczowa i to ona przekazywała pisarzowi decyzje córki³. Ważne, że nawet gdyby przyjąć założenie (w moim przekonaniu błędne), iż Sienkiewicz mógł się nieco zrazić właśnie do przyszłego teścia na etapie starań o rękę Mańci (jak sama siebie nazywała), to przecież nie mógł to być uraz trwały, skoro młodzi małżonkowie latem 1883 roku zdecydowali się zamieszkać z rodzicami żony (bezpośrednio po ślubie mieli osobne lokum). A potem nastąpiło, jak już wspomniałam, 17 lat zażyłości.

Drugi przykład pochodzi z rozprawy doktorskiej Grzegorza Marchwińskiego obronionej w 2015 roku w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie:

Szetkiewicz miewał iście szlacheckie fantazje i momentami blisko mu było do wzorów rubasznosci sarmackiej, niemniej w pewnym stopniu identyfikował się z wartościami szlacheckimi swojej epoki. Od końca lat 60. mieszkając w Warszawie, jego rodzina przejmowała także elementy stylu życia tutejszej burżuazji tudzież inteligencji, w których kręgach towarzyskich się obracała (*vide* Godlewscy). Szetkiewiczowie realizowali zatem kilka wzorów kulturowych, z których jedne znajdowały się w rodzinnej hierarchii wyżej, inne zaś miały ograniczony zasięg oddziaływania, o czym świadczy zwłaszcza skrupulatne przestrzeganie konwensów przed- i małżeńskich. Dystans, humor, wręcz rubasznosc, organizujące pewną część domowego życia codziennego, ustępowały przed mieszczańskim „co ludzie powiedzą”, gdy przyszło decydować o losie córek i przyszłości rodziny⁴.

² R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 63–64.

³ Starania Sienkiewicza o rękę Marii opisałam we wstępie do edycji jej listów. Por. Maria z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, *Listy*, oprac., wstęp i przypisy B. Szargot, Piotrków Trybunalski 2012.

⁴ G. Marchwiński, *Kanon literacki, naród, asymilacja. Wątek migracji w polskim dyskursie publicznym lat 1890–1914*. maszynopis rozprawy doktorskiej obronionej na Wydziale

I:

Szetkiewiczowie bali się po prostu, że „narwany liberał” Sienkiewicz ożeniwszy się – całe szczęście jeśli zgodnie z tradycją, w obecności rodziny, w kościele – lekce sobie ważąc obowiązki męża i ojca, nadal może prowadzić życie swobodne, chadzać na kolacyjki i wieczorki, w domu zaś ledwie bywać. A może przyjdzie mu do głowy wywieźć ich córkę gdzieś w stepy Ameryki?!⁵

Te przykłady mają stanowić argument na rzecz tezy o transmisji wzorów kulturowych w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie. O ile sama rozprawa doktorska jest błyskotliwa i inspirująca, to omawiane przykłady są, eufemistycznie rzecz ujmując, mało rzetelne. Pominę już milczeniem fantazję autora przypisującą Szetkiewiczom obawę, iż Sienkiewicz może nie zechce ożenić się w kościele (w sytuacji gdy w Cesarstwie Rosyjskim nie udzielano ślubów cywilnych), ale cały zestaw „relacjonowanych” przez Marchwińskiego obaw przyszłych teściów jest w zasadzie fantazmatem, bo nic o nich nie wiemy. Natomiast co do „zmieszczania” tychże, przytoczę wyznanie naoczego świadka – Józefa Mineyki (bratanka Wandy Szetkiewiczowej)⁶. Relacja ta jest o tyle cenna, że pochodzi od osoby, która знаła Kazimierza Szetkiewicza osobiście:

Był to oryginał w największym stopniu. Ubrany latem w piaskowy surdut niepomiernej długości, uszyty przez Żyda Lewka, zwracał na siebie uwagę przechodniów. [...] Wuj miał swoje ulubione knajpki, do których chętnie przed obiadem zaglądał. [...] Cyrk bawił go bardzo i gdy Ciniselli przyjeżdżał ze swoją trupą, wuj był tam częstym gościem. Lubiły go woltyżerki, które zabawiał swoimi dowcipami i żarcikami, a ponieważ miał wygląd nader oryginalny, tym bardziej witały go z radością. [...] Wuj Niemców nie lubił, a w szczególności Bismarcka, wyciął więc z niemieckiej gazety jego portret i powiesił go w... klozecie⁷.

Wydaje się, że naprawdę trudno takiej osobie przypisywać motywację strachu przed opinią publiczną, skoro można powiedzieć, że nieustannie ją prowokował.

Kulturoznawstwa i Filologii Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie w 2015 roku, s. 165.

⁵ Tamże, s. 167.

⁶ Józef Mineyko był jednym z synów Bronisława Mineyki, najmłodszego z rodzeństwa Wandy Szetkiewiczowej.

⁷ J. Mineyko, *Wspomnienia z lat dawnych*, oprac. M. Wrede przy współpracy M. Sierockiej-Pośpiechowej, Warszawa 1997, s. 65–66.

Szetkiewiczowie są zatem w jakimś sensie szczególną odmianą, wedle określenia Pawła Rodaka, „tych, którzy nie mają biografii”⁸. Nie są bowiem twórcami, ludźmi nauki czy politykami. W jakimś rozumieniu tego słowa „nie zasługują na biografię”. I nie mają jej. A jednak istnieją w przedziwnym dyskursie jako fantazmaty. A przecież nawet gdyby nie byli związani z Sienkiewiczem, mogliby się stać obiektem badań współczesnych uczonych, takich jak Philippe Lejeune czy przedstawiciele ruchu „Annales”⁹. Można powiedzieć, że motywacja do zajmowania się ich biografią jest dwojakiej natury. Jako „zwykli ludzie” podlegają oglądowi współczesnej nauki. Philippe Lejeune następująco te nowe obszary badawcze definiuje (opisując powód, dla którego stworzył naukowe opracowanie autobiografii swego pradziadka – kupca bławatnego):

[...] uważałem, że jako dokument ludzki jest to banalne. Natomiast w czasie późniejszej, kolejnej lektury odkryłem, że ta autobiografia, pozornie zwykłego człowieka, kryje w sobie niezwykle dramaty, które wpisane są w nią w sposób zaszyfrowany. Wraz z tym odkryłem, że autobiografie zwyczajnych ludzi mogą zawierać bardzo skomplikowane strategie twórcze i że w związku z tym domagają się one w trakcie lektury takiej samej uwagi, takiej samej skrupulatności jak autobiografie wielkich pisarzy¹⁰.

Z drugiej strony są „towarzyszami życia” wybitnej postaci, jaką był Sienkiewicz. Kazimierz Szetkiewicz przy tym w dość powszechnej opinii uchodzi za pierwowzór postaci Zagłoby¹¹. Warto zatem podjąć szerzej zakreślone badania – tekst niniejszy jest niejako ich pierwszym aktem.

Jak Szetkiewiczowie funkcjonują w korespondencji Sienkiewicza? W jaki sposób „prezentował” ich postaci pisarz, dzięki któremu istnieją oni w historii literatury i kultury polskiej? Aby to zbadać, poddałam oglądowi zarówno

⁸ P. Rodak, *O biografiiach tych, którzy nie mają biografii*, w: *Biografia, historiografia dawnej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolnicka, Lublin 2005, s. 231.

⁹ O kierunkach tych badań por. P. Rodak, *O biografiiach tych, którzy nie mają biografii...*, s. 234–236; używam nazwy „ruch Annales” nie zaś „szkoła Annales” zgodnie z wykładnią Jacques’a Le Goffa. Por. J. Le Goff, *Problem historii*, w: P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, przedm. K. Pomian, Warszawa 2009, s. 273.

¹⁰ Ph. Lejeune, *Wokół autobiografii i dzienników osobistych*, w: P. Rodak, *Pismo, książka, lektura...*, s. 273.

¹¹ W. Studencki, *Kazimierz Szetkiewicz i Zagłoba*, w: M. Kornilłowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Szczecin 1985, s. 211–225.

listy, których są adresatami, jak i wzmianki o nich w listach do innych osób. Pamiętając jednak o literackości listu jako takiego, odwołam się do autorytetu Stefanii Skwarczyńskiej:

Wiemy, że list, który ma cele praktyczne, operuje walorami rzeczywistości. Czyli inaczej – treść listu opiera się na elemencie rzeczywistości. Skoro jednak mówi się o artyzmie listu, treść jego nie może być pojęta jako proste, fotograficzne odbicie rzeczywistości. Rzeczywistość ta, nie odbiegając od swej właściwej linii, musi być przefiltrowana przez „ja” autorskie¹².

Jan Trzynadłowski z kolei zwraca uwagę na specyfikę listu jako przekazu o charakterze biograficznym:

[...] biograficzna w szerokim tego słowa znaczeniu dyrektywa sprawcza narzuca informacjom odpowiedni kierunek, a bieżąca funkcja każdego listu ogranicza w wysokim stopniu zakres wprowadzonych danych¹³.

A zatem czytając listy, z jednej strony, nie tyle obcujemy z faktami, ile z interpretacją tychże przez nadawcę listu. Z drugiej – sam nadawca jest niejako „spętany” przez przebieg zdarzeń stanowiących kanwę listu. A istnieje jeszcze trzecia perspektywa – opisana przez Kazimierza Cysewskiego:

Strategia epistolarna to wyraz osobowości autora; odkrycie strategii epistolarniej i jej charakterystyka to równocześnie w znacznym zakresie charakterystyka istotnych aspektów osobowości badacza¹⁴.

Zatem dochodzi do tego sposób czytania listów przez epistolografa. Zdając sobie sprawę z tych ograniczeń, podejmę próbę rozwikłania problemu, jacy byli Szetkiewiczowie w oglądzie i opisie ich zięcia.

Trzeba powiedzieć, że Sienkiewicz pisał o nich do osób, które ich znały, więc nie opisywał swoich teściów. Niemniej z treści listów do różnych adresatów wynika jasno, że spędzał z nimi bardzo dużo czasu, troszczył się o ich zdrowie i dobre samopoczucie. Dla mnie jednak najistotniejsze są wzmianki,

¹² S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku opracowali E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 59.

¹³ J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*, „Pamiętnikarstwo Polskie” 1975 nr 1, s. 85.

¹⁴ K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistologafią*, „Pamiętnik Literacki” 1997 z. 1, s. 110.

które charakteryzują albo samych Szetkiewiczów, albo świadczą o zdaniu, jakie na ich temat miał autor *Potopu*.

O szczególnym przywiązaniu, jakie żywił do teściów, świadczy następujący zapis w liście z grudnia 1885 roku do nich właśnie. Epistoła traktuje o kłopotach siostry Litwosa, Zofii (której mąż jest zagrożony utratą pracy), i ich konsekwencjach:

Gdyby to się stało, muszę ojca wziąć do siebie i samemu myśleć o jego starości, bo trudno go u obcych lokować. Chcąc być zupełnie szczerym, nie ukrywam, że pomimo całego przywiązania, jakie dla niego mam, będzie to dla mnie niedogodne z wielu a wielu względów¹⁵.

Zważmy, że autor *Potopu* niechętny jest pomysłowi zamieszkania z rodzonym ojcem, podczas gdy nic nie miał przeciwko mieszkaniu z teściami. Co było tego powodem? Zapewne w jakiejś mierze ogromny szacunek, jaki żywił do Szetkiewiczów. Pisarz następująco pisze o tym w roku 1894 w liście do Mścisława Godlewskiego:

Co do mnie, tak przywykłem przez lata całe do prawdy, szlachetności i czystej atmosfery w domu moich pierwszych teściów, że w tej nowej wytrzymał bym nie mógł, więc jeśli Kościół nie zostanie w jakiś odesko-bizantyjski sposób oszukany i rozwodu nie da, w każdym razie przeprowadzę separację¹⁶.

Ale czy sam szacunek powodowałby takie przywiązanie? Kazimierz Szetkiewicz dość konsekwentnie opisywany jest jako figlarz i wesołek, którego powiedzonka miały być zapisywane jako facecje Zagłoby. W tej sytuacji niepomernie dziwi, że Sienkiewicz nigdzie w listach nie cytuje zabawnych wypowiedzi swego teścia. Zaznaczyć przy tym trzeba, że dowcipy swej pierwszej żony (werbalne i niewerbalne) przytacza w dopiskach do jej listów z wielkim upodobaniem. Np.:

Mańcia w złotym humorze i rozpuszczona jak nigdy. Po drodze grozi piąstką pasażerom, a uśpionym pokazuje język, „figi spod daszka”, a na mnie krzyczy: „on na góry patrzy, nie na Mańcię”¹⁷.

¹⁵ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 5, cz. 1, oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 2009, s. 209.

¹⁶ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 2, wstęp i biografie adresatów J. Krzyżanowski, listy oprac. i przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 210.

¹⁷ List do Wandy i Kazimierza Szetkiewiczów. Dopisek Sienkiewicza, w: Maria z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, *Listy...*, s. 118.

Mateczko: Mańcia taka wygadana, że nie ma sposobu. Pokazuje mi jakiś kwiatek i pyta z miną pedagoga: „Czy wiesz, co to za rodzina?” Ja na to: „Nie wiem, bo nie moja”. A ona: „Owszem, Twoja, bo to psianka”. Opowiedziałem wszystkim¹⁸.

Najnowszy dowcip Mańci:

Ja: Pojedziem do Meksyku. Powiozę Cię pod Zwrotnik Raka.

Ona: A ja zrobię z Ciebie Kozioróżca!¹⁹

O Kazimierzu Szetkiewiczzu natomiast pisuje następująco (list do Jadwigi Janczewskiej z 1886 roku):

Dziś odebrałem list od rodziców.[...] Ojciec bredzi okropnie i wesoło. Mateczka mówi, że napisałaby do Aten, ale nie wie, czy mi przyjdzie do głowy pójść na poste-restante²⁰.

Teść występuje tu w roli pocieszyciela, jego list bowiem został napisany w kilka miesięcy po śmierci Marii – pierwszej żony pisarza (a podkreślmy, jego córki). Autor *Potopu* jest w tym czasie „pogrążony w niewesołych myślach” i stąd też zapewne intencja teścia. Kazimierz Szetkiewicz zresztą miał stały sposób niwelowania żałoby. W liście do Jadwigi Janczewskiej (1897 rok) Litwos następująco kwituje letni wyjazd całej rodziny:

Dzieciska hałasują, ojciec trąbi i strzela [...] Trudnoż tego zabraniać, bo po to są wakacje²¹.

Maria Bokszczanin pisze, powołując się na Marię Kornilłowicz, że w tych słowach Sienkiewicz odnosi się do sposobu, w jaki Kazimierz Szetkiewicz nawoływał biegającą po górach w rozpacz po śmierci męża Marę Dembowską. Miał ją mianowicie nawoływać przez tubę blaszaną następująco: „Mara, Mara, awanturnica stara” i w ten sposób zmuszał ją do powrotu do domu²². Trudno oczywiście zanegować taką interpretację, ale jednocześnie nie sposób nie zauważyć, że mamy do czynienia z cytatem z *Pawła i Gawła* Aleksandra

¹⁸ List do Wandy i Kazimierza Szetkiewiczów. Dopisek Sienkiewicza, w: Maria z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, *Listy...*, s. 135.

¹⁹ List do Wandy i Kazimierza Szetkiewiczów. Dopisek Sienkiewicza, w: Maria z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, *Listy...*, s. 163.

²⁰ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2, cz. 1, listy oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 1996, s. 243.

²¹ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2, cz. 3, s. 223.

²² Przypis 2 do listu z 5 czerwca 1897, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2, cz. 3, s. 225.

Fredry²³. Tym samym z jednej strony możemy znaleźć odwołanie do niekonwencjonalnego sposobu przywracania do życia zbolelej wdowy, z drugiej z oceną całości zachowań teścia, który niczym Gawęł wprowadza do letniego domu harmider i zamieszanie utrudniające pisarzowi pracę. Szetkiewicz bowiem, jako bohater listów Sienkiewicza, jest z jednej strony opisywany jak niesforne dziecko i gapa (list do Godlewskiego z 1891 roku):

Jeden [hipopotam – BSz] szarżował i mogłem go mieć, ale uczyniłem to, co się zawsze zdarza memu teściowi tj. pociągnąłem za cyngiel wystrzelonej lufki – i sekunda odpowiednia przeszła²⁴.

Czy do Janczewskiej z 1895 roku:

Nalegaj Dzinko koniecznie, by ojciec nie zostawał ani dnia sam po wyjeździe matczki w Warszawie. Niech się tak urządzi, by mógł wyruszyć razem ze wszystkimi. Gdy zostaje sam, nikt go nie pilnuje – i może sobie ogromnie szkodzić, zwłaszcza, że i tak jest nieostrożny, w tym stanie zaś mógłby każdą nieostrożność zbyt drogo przypłacić²⁵.

Z drugiej – pojawiają się w nich wzmianki o prowadzonych przez niego z powodzeniem interesach (teść Sienkiewicza lokował kapitały w nieruchomościach, o czym dowiadujemy się np. z listu do Potkańskiego z roku 1896)²⁶. Szetkiewicz jest ulubionym towarzyszem polowań i kompanem podczas gry w winta²⁷, ale też dobroczyńcą zapisującym legat zubożałemu Potkańskiemu. Przy tej okazji dowiadujemy się, że (list z 1898 roku):

Ojciec zostawił wszystko w swego rodzaju porządku, a raczej w porządku sobie właściwym, który na pierwsze wejrzenie wyglądał nieco chaotycznie, gdy się zaś znalazło klucz, okazał się największym i najściślejszym w świecie ładem²⁸.

²³ Ciągłe polował po swoim pokoju:
To pies, to zajęc – między stoły, stołki
Gonił, uciekał, wywracał koziołki,
Strzelał i trąbił, i krzyczał do znoju.

²⁴ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 2, s. 160.

²⁵ Tenże, *Listy*, t. 2, cz. 3, s. 142.

²⁶ Tenże, *Listy*, t. 3, cz. 3, oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 61.

²⁷ Np. list do Mściława Godlewskiego z 1887 roku: „Czy nie będziesz łaskaw przyjść do mnie na winta. Będzie teść mój, Luc i może Ostrowski”. H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 2, s. 50.

²⁸ Tenże, *Listy*, t. 3, cz. 3, s. 116.

Ten passus zawiera bardzo ciekawą konstatację dotyczącą opisywanej postaci – mianowicie stwierdzenie, że pozór jego postępowania różnił się od stanu faktycznego. Szetkiewicz w tym oglądzie tworzy pozór chaosu, który w istocie jest porządkiem. Postrzegany jako bałaganiarz, jest pedantem.

Więc może skoro Kazimierz nie był surowym patriarchą, to czy Wanda była kostywną surową przestrzegającą konwenansów damą? Chyba nie mogło tak być, skoro Sienkiewicz (konsekwentnie nazywający ją Mateczką, a następnie Babunią) wyrażał wielką tęsknotę za jej towarzystwem, gdy Wanda Szetkiewiczowa wyjechała do Wilna, żeby pielęgnować chorą bratową (list do Janczewskiej 1887 roku):

Bardzo nam Mateczki brakuje, a mnie brak jej szczególnie wieczorami. Ojciec zawsze wychodzi, dzieci wcześniej spać idą – a ja od ósmej nie pisuję, więc nie mam co robić w domu i muszę się gdzieś podziać. [...] Tyszkiewicz przyjeżdża w tych dniach, więc ojca w domu się nie uświeci²⁹.

Warto dodać, że Litwos lubił „ciepłe” kobiety, o czym świadczą liczne wzmianki zarówno w jego listach do Marii Babskiej, jak i w dopiskach do listów Marii z Szetkiewiczów oraz wynurzenia samej Mańci. Trudno zatem przypuścić, by tęsknił za towarzystwem osoby oschłej. Teściowa pisarza towarzyszyła mu także w rozrywkach towarzyskich (list do Janczewskiej z 1887 roku)

[...] wczoraj był u mnie zwykły wint niedzielny (zamiast na dole)³⁰. Mateczka w moim zastępstwie grała z Wrot[nowskim] i wygrała³¹.

Była opisywana jako powierniczka nie tylko osobistych, lecz też i zawodowych planów pisarza (np. list do Janczewskiej z 1894):

Czy Ci Mateczka nie pisała o moich projektach co do *Krzyżaków*?³²

Ale także jako osoba, która z radością spełnia legat na rzecz Potkańskiego pozostawiony przez zmarłego męża (list do Potkańskiego z 1898):

Znając Mateczkę, zrozumie Pan, jak dalece jej chodzi o to, żeby pocziwa chęć i wola Ojca zostały spełnione – i że dla niej ma to znaczenie wprost religijne³³.

²⁹ Tenże, *Listy*, t. 2, cz. 1, s. 474–475.

³⁰ Tj. piętro niżej w mieszkaniu Szetkiewiczów.

³¹ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2, cz. 1, s. 317.

³² Tenże, *Listy*, t. 2, cz. 3, s. 79.

³³ Tenże, *Listy*, t. 3, cz. 3, s. 116.

Można też mieć wątpliwości co do jej podkreślanej przy wielu okazjach surowości (list do Potkańskiego z 1897 roku):

Panna Wiktorina znów kiedyś napadła na Dzinę bez najmniejszej racji, tak że aż Mateczka musiała jej naprawić morałów, że się nie traktuje podobnie panienki tak dużej i tak dobrej³⁴.

Może trochę faworyzowała wnuka (list do Franciszka i Marii Ejsmondów z 16 lipca 1914 roku):

Henio musiał zostać przy Babuni, której nie można zostawiać samej, a która więcej sobie z niego robi niż z Dzini³⁵.

Może grzeszyła nadmiarem skrupułów (list do Marii z Babskich z roku 1906):

Babunia ciągle powtarza, żebyśmy się nią nie krępowali, i zapowiada, że będzie szukać lokum dopiero po przyjeździe – prosto z dworca. Doprawdy czasem zbytek delikatności utrudnia życie³⁶.

W perspektywie listów Sienkiewicza cytowane na wstępie tezy badaczy, na które powoływałam się w początkowym fragmencie mojej pracy, okazują się nietrafione – bowiem opierają się na niewłaściwych założeniach. Chciałam podkreślić, że cytowane przeze mnie wypowiedzi Sienkiewicza znajdują się w listach wydanych drukiem, a więc są powszechnie dostępne. Warto zatem poświęcić chwilę refleksji temu, na jakich przesłankach buduje się tezy skądinąd błyskotliwych i ważnych tekstów naukowych.

A jednocześnie, jak twierdzi Bogdan Mazan:

Z ich [listów – BSz] mikroświatów można wydobyć (np. przez rekonstrukcję) – postępując rozważnie, a nie wszystko traktując na równi i na serio – całe „światy” zespalaające literaturę z życiem³⁷.

³⁴ Tamże, s. 104.

³⁵ Tenże, *Listy*, t. 1, cz. 1, s. 404.

³⁶ Tenże, *Listy*, t. 3, cz. 3, s. 412.

³⁷ B. Mazan, *Mikroświat tekstowy „Listów”*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003, s. 676.

Wanda and Kazimierz Szetkiewicz in the Letters of Henryk Sienkiewicz

The paper deals with Wanda Szetkiewiczowa (née Mineyko) and Kazimierz Szetkiewicz as seen by Sienkiewicz. The research material consists of correspondence exchanged by Henryk Sienkiewicz and Maria Sienkiewiczowa (née Szetkiewicz). The article on the one hand is a research on “those who do not have a biography” and on the other hand shows that an analysis of source texts allows for a re-evaluation of common judgements and dependent on them analyses of literary texts.

Key words: biographic, Sienkiewicz, letter, Positivism, intimism

Barbara Szargot

historyk literatury polskiej, specjalizuje się w badaniu dzieł drugiej połowy dziewiętnastego wieku; edytor. Pracuje w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. W dorobku ma m.in publikacje zwarte: *Amor sacer, amor profanus. Wątki miłosne w powieściach Marii Rodziewiczówny*. Piotrków Trybunalski 2009; *Pozytywista i prawda. Wokół „Tragikomedii prawdy” Aleksandra Świętochowskiego*, Katowice 2005; *Wiek kłęski. Studia o „Rodzinie Połanieckich” Henryka Sienkiewicza*, Piotrków Trybunalski 2013; *Jeździec a sprawa polska. O powieściach Małgorzaty Musierowicz* (wspólnie z M. Szargotem), Katowice 2011. Edycje tekstów: J.I Kraszewski, P. Jankowski, *Powieść składowa*; J.B. Dziekoński, *Powieść zlepiana*, wstęp i opracowanie wspólnie z M. Szargotem, Katowice 2004; *Maria z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, Listy*, wstęp i opracowanie B. Szargot, Piotrków Trybunalski 2012. Jest autorką ponad 40 artykułów opublikowanych w tomach zbiorowych oraz: „Pamiętniku Literackim”, „Kresach”, „Wiek XIX” i „Postscriptum”.

JAKUB KNAP
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

„Żeglarz po morzu ciemności”. Nad biografią Stefana Grabińskiego (stan obecny i perspektywy badań)

„Na początku było zdumienie” – tak zacząłbym
pierwszy rozdział swojej autobiografii.
(Stefan Grabiński, *Wyznania*)

O Stefanie Grabińskim (wspomnienia i opracowania biograficzne)

„Żeglarz po morzu ciemności” – tak nazwał Stefana Grabińskiego w artykule napisanym tuż po jego śmierci Karol Irzykowski i wyjaśniał to przydane pisarzowi miano w sposób następujący:

Wyrażenie „morze ciemności”, po łacinie: *mare tenebrarum*, należało do ulubionych wyrażań poetów Młodej Polski, od których w prostej linii pochodził zmarły niedawno we Lwowie nowelista, powieściopisarz i dramaturg Stefan Grabiński.

A co to jest *mare tenebrarum*? [...] *mare tenebrarum* to był wyraz używany przez geografów średniowiecznych i tyczył się głównie północnej części Oceanu Atlantyckiego, kędy krążyły lodowce oderwane od bloku lodów arktycznych i kędy panuje noc podbiegunowa. Z biegiem czasu, gdy podróże oceanem przestały być tajemniczymi wyprawami w królestwo piekła, sam wyraz utracił znaczenie realne, wzięli go sobie na własność mistycy, a za nimi wszyscy, którzy zamiast podbojów ziemskich, czynią terenem swojej ciekawości i zdobywczości dziedziny tzw. duszy, w niej upatrując niebezpieczeństw, tajemnic, kresów i bezkresów¹.

¹ K. Irzykowski, *Żeglarz po morzu ciemności. (Wspomnienia o Stefanie Grabińskim)*, „Prosto z Mostu” 1937 nr 4, s. 2.

Po takim więc *mare tenebrarum* żeglował niemal przez całe swe życie Stefan Grabiński, o którego biografii i jej związkach z uprawianą przez niego twórczością fantastyczną warto tu kilka słów powiedzieć.

Do dzisiaj głównym źródłem wiedzy o biografii Grabińskiego pozostaje kilkudziesięciostronicowy rozdział pochodzący z powstałej niedługo po wojnie monografii pisarza autorstwa Artura Hutnikiewicza². Siłą rzeczy jednak partia biograficzna jego monografii, kreśląca życiorys autora *Demonu ruchu*, ograniczała się do ważniejszych faktów, po raz pierwszy rekonstruowała niełatwe losy tego pisarza, stanowiące kontekst dla rozważań o jego drodze twórczej i dla obszernych analiz jego pionierskiej, niezwyklej literatury, zajmujących większą część blisko pięciusetstronicowego opracowania. Poza ustaleniami faktograficznymi w mniejszym stopniu poświęcała więc uwagę osobowości Grabińskiego, jego sylwetce charakterologicznej – nierozłącznie splecionej właśnie z profesją literata.

Trzeba powiedzieć, że oprócz wspomnianej naukowej monografii drukowanych przekazów o życiu i osobie pisarza nie pozostało za wiele. Najobszerniejszym, o walorach nie tylko dokumentu, ale i *par excellence* literackich, jest z pewnością rozdział książki *Twórcy bez masek* Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego³, krytyka literackiego i bliskiego przyjaciela autora *Salamandry*. W owych wspomnieniach literackich, obok barwnie przedstawionych sylwetek międzywojennych luminarzy życia artystycznego, w sposób poruszający opowiada Płomieński o wieloletniej przyjaźni z pisarzem trwającej do śmierci Grabińskiego, pozwalając wnikać za kulisy jego twórczości artystycznej, w sferę życia prywatnego.

Publikacji doczekały się po wojnie także wspomnienia wybitnego historyka literatury profesora Romana Pollaka⁴, kolegi z ławy szkolnej i przyjaciela Stefana Grabińskiego jeszcze z czasów gimnazjalnych w Samborze – również i w późniejszym czasie utrzymującego z nim kontakt (częściej jednak korespondencyjny niż osobisty).

² A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959 (rozdz. II: *Życie i twórczość*, s. 58–116; rozdział ten wiązał w spójny sposób istotniejsze losy życiowe autora z recepcją jego dzieła – miał w intencji monografisty „[u]stalić główne przy najmniej daty i wydarzenia w historii osobistej pisarza”, jak i „w najogólniejszym choćby zarysie nakreślić linie i kierunki rozwojowe jego twórczości”, s. 58).

³ J.E. Płomieński, *Suweren polskiej fantastyki literackiej. Stefan Grabiński*, w: tegoż, *Twórcy bez masek. Wspomnienia literackie*, Warszawa 1956, s. 101–149.

⁴ R. Pollak, *Ze wspomnień o Stefanie Grabińskim*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, Toruń 1967, s. 361–364; przedr. w: *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, red. S. Kostrzewska-Kratochwilowa, t. 1, Przemysł 1969, s. 223–226.

Sylwetkę osobową Grabińskiego ocalił w pamięci również Jerzy Kolankowski⁵, syn Juliana Kolankowskiego, polonisty w I Gimnazjum w Przemyślu, przyjaźniącego się z Grabińskim w czasie jego pracy w tejże szkole w latach 1917–1921. Osobiste wspomnienie poświęcił „magikowi niesamowitości” Artur Hutnikiewicz⁶, nie tylko badacz i edytor jego twórczości, ale też, o czym warto przypomnieć, jeden z uczniów Grabińskiego w cieszącym się znakomitą opinią VI Gimnazjum we Lwowie. Z kolei kilka lat temu ukazały się drukiem wydobyte z rękopiśmiennych archiwów wspomnienia Józefa Bednarskiego⁷, kolegi szkolnego Grabińskiego z V Gimnazjum we Lwowie, w którym razem zdawali egzamin dojrzałości, oraz krótki szkic wspomnieniowy jego ucznia Kornela Balawendera⁸.

Nieobszerne wzmianki wspomnieniowe dotyczące Grabińskiego znalazły się także w różnego rodzaju memuarach opublikowanych przez jego rówieśników, kolegów, uczniów. Między innymi na kartach *Wspomnień ossolińskich* upamiętnił pisarza profesor Stanisław Łempicki⁹, starszy od niego o rok kolega z lat gimnazjalnych i studiów uniwersyteckich, kilka akapitów spośród lwowskich wspomnień poświęcił swemu „preceptorowi łaciny” wybitny historyk i prasoznawca Marian Tyrowicz¹⁰, kilka zdań na temat swego pedagoga w I Gimnazjum w Przemyślu skreślił również inny jego uczeń, znany emigracyjny działacz polityczny i dyplomata Feliks Mantel. Jak można sądzić z tych zdawkowych refleksji, nie tylko jako twórca, ale i pedagog był Grabiński owiany jakąś aurą tajemniczości i niezwykłości, którą zapamiętali jego uczniowie:

Stefan Grabiński – wspominał Mantel – przyszedł do nas poprzedzony sławą jako autor nowel *Na wzgórzu róż*. Wykładał łacinę bardzo systematycznie i z pewnością siebie. Niski, szczupły, gruzlik z diabelską bródką, był trochę niesamowity, cały wolny czas poświęcał obserwacji ruchu kolejowego. Już to chłopcy dobrze wyszpiegowali i nakryli go, jak spędzał godziny na wiadukcie wpatrzony

⁵ J. Kolankowski, *O Stefanie Grabińskim*, „Likejon” 2000 nr 3, s. 4–7; przedr.: „Rocznik Przemyski” 2005 z. 3, *Literatura i Język*, s. 87–90.

⁶ A. Hutnikiewicz, *Wspomnienie o Stefanie Grabińskim*, „Semper Fidelis” 1996 nr 6, s. 25–26. Por. także: tegoż, *Rehabilitacja Grabińskiego*, do druku podał B. Burdziej, „Litteraria Copernicana” 2013 nr 1, s. 282–291.

⁷ J. Bednarski, *Wspomnienia o Stefanie Grabińskim*, oprac. i podał do druku J. Knap, „Litteraria Copernicana” 2013 nr 1, s. 292–306.

⁸ K. Balawender, *Wspomnienie o Stefanie Grabińskim*, oprac. i podał do druku J. Knap, „Rocznik Przemyski” 2013 z. 2, *Literatura i Język*, s. 141–144.

⁹ S. Łempicki, *Wspomnienia ossolińskie*, Wrocław 1948, s. 156.

¹⁰ M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, przedm. J. Maślanka, Wrocław 1991, s. 41.

w przejeżdżające pociągi, oderwany zupełnie od życia. Tak powstał następny zbiór nowel, pt. *Demon ruchu*¹¹.

Na tym tle, stosunkowo niewielkiego korpusu ocalałych drukowanych przekazów, obszernym i niezwykle cennym materiałem pozostają natomiast przechowywane w Toruniu nigdy niepublikowane i głębiej nieopracowane listy dotyczące Grabińskiego kierowane do Artura Hutnikiewicza od najbliższej rodziny pisarza, jego kolegów, przyjaciół i współpracowników, osób pozostających z nim w bliskich relacjach osobistych, jak i tych, których znajomość z Grabińskim ograniczała się do przygodnych kontaktów na gruncie zawodowym. Są wśród nich wybitne osobistości kultury i nauki polskiej, m.in. Jarosław Iwaszkiewicz, Wilam Horzyca, Edwin Jędrkiewicz, Teofil Trzciniński, Arnold Szyfman, Juliusz Kleiner, Wiktor Hahn, Roman Pollak czy Mieczysław Brahmer, by ograniczyć się tylko do kilku wybranych nazwisk informatorów monografisty pisarza¹².

W związku z szeroko zakrojoną perspektywą badawczą w niewielkim stopniu i w sposób rozproszony przeniknęły te wspomnienia na karty Hutnikiewiczowskiej monografii i wyzyskane były przede wszystkim jako źródło pomocnicze do rekonstrukcji biografii Grabińskiego. Ta selektywność w wykorzystaniu owych materiałów, oprócz zakładanego profilu książki, miała być może i inne przyczyny, między innymi i tę, że zawierały one obok szczegółów biograficznych nierzadko informacje bardzo osobiste, o których ujawnieniu za życia informatorów nie mogło być mowy.

Materiał ten więc przynosi wiele ciekawych obserwacji, rzucających światło na szczegóły zaledwie pobieżnie sygnalizowane w opracowaniach lub zgoła przemilczane. Interesującym, a wcześniej niezbadanym wydaje się np. okres edukacji Grabińskiego, kształtowania jego charakteru, zainteresowań, mających wpływ na wybór przyszłej drogi życiowej – pisarskiej i pedagogicznej.

Ze wspomnień jego kolegów z czasów szkolnych można tymczasem wiele się dowiedzieć nie tylko o Grabińskim – wzorowym, choć skrytym i nieśmiałym uczniu, ale i o atmosferze intelektualnej i bogactwie kulturowym Lwowa przełomu wieków, a także o środowisku nauczycielskim V Gimnazjum we Lwowie, do którego z gimnazjum w Samborze przeniósł się Grabiński po przedwczesnej śmierci ojca. Kadre V Gimnazjum, tzw. bernardyńskiego,

¹¹ F. Mantel, *Wachlarz wspomnień*, Paryż 1980, s. 71.

¹² Rękopisy listów (łącznie 85 wyodrębnionych jednostek archiwalnych) znajdują się w Oddziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, sygn. Rps. 3872 II, *Korespondencja wpływająca Artura Hutnikiewicza dotycząca Stefana Grabińskiego*.

stanowiło wówczas grono niepospolitych indywidualności, już wtedy wybitnych pedagogów i pracowników nauki, szczególnie zaś wytrawnych humanistów, którzy bez wątpienia wpłynęli na dojrzewanie intelektualne przyszłego pisarza i na jego decyzję o kontynuowaniu nauki na studiach filologicznych¹³. Literaturę polską uczył podówczas dyrektor gimnazjum Franciszek Próchnicki, znakomity dydaktyk, autor podręczników szkolnych i opracowań historycznoliterackich. Do grona polonistów V Gimnazjum należeli także Franciszek Konarski, z profesją nauczyciela łączący działalność literacką i naukową jako stały współpracownik „Pamiętnika Literackiego”, oraz dr Wiktor Hahn, późniejszy profesor uniwersytetu. Greki i łaciny uczyli Grabińskiego już na etapie szkoły średniej Bronisław Dobrzański, miłośnik kultury antycznej, tłumacz i komentator *Listu do Pizonów* Horacego, hellenista i historyk literatury Stanisław Schneider, wiceprezes Towarzystwa Filologicznego we Lwowie, oraz docent uniwersytetu Michał Jezienicki. Zajęcia z filozofii prowadził dr Stefan Frycz, z historii zaś Jan Friedberg i wybitny polihistor, docent uniwersytetu Adam Szelański. Już ten wyimkowy przegląd nauczycieli, u których terminował wszechstronnie uzdolniony gimnazjalista, daje pojęcie o wysokim poziomie wykształcenia przyszłego adepta literackich wtajemniczeń. Byli to profesorowie nie tylko posiadający zamiłowania i osiągnięcia naukowe oraz pedagogiczne, ale i – jak wspominał kolega gimnazjalny Grabińskiego – „otaczający nas ojcowską opieką”¹⁴.

Interesujące są także fragmenty wspomnień poświęcone kolegom szkolnym Grabińskiego, o których niewiele można było się dowiedzieć z dotychczasowych opracowań. Wśród rówieśników gimnazjalnych pisarza byli bowiem i tacy, którzy potem zapisali się w historii polskiej kultury i nauki, jak np. Tadeusz Dąbrowski (znany krytyk literacki) już w gimnazjum ujawniający nieprzeciętny talent, Adam Skwarczyński (polityk, publicysta, czołowy ideolog obozu piłsudczykowski) czy przyszli profesorzy uniwersyteccy: Wacław Leśniański i Jerzy Panejko.

Nieco więcej wiemy dziś o okresie studiów uniwersyteckich Stefana Grabińskiego. Przede wszystkim za sprawą artykułów historyka oświaty Tomasz Pudłockiego, które ukazały się w ostatnich latach. Dzięki kwerendom

¹³ Interesujące „portrety” grona pedagogicznego V Gimnazjum we Lwowie z tego okresu można znaleźć we wspomnieniach przywołanego już wcześniej absolwenta tegoż gimnazjum, Stanisława Łempickiego; zob.: S. Łempicki, *Złote paski. Wspomnienia ze szkoły galicyjskiej*, Warszawa 1957. Por. M. Gajak-Toczek, *Dzieje V Gimnazjum Państwowego we Lwowie – wydarzenia, fakty, sylwetki uczniów i nauczycieli*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2011 nr 14, s. 212–224.

¹⁴ J. Bednarski, *Wspomnienia o Stefanie Grabińskim*, s. 298.

archiwów ukraińskich (głównie lwowskich), protokołów i sprawozdań egzaminacyjnych Pudłocki dotarł do nieznanych wcześniej informacji, pozwalających na pełniejszą charakterystykę środowiska studenckiego Stefana Grabińskiego, zainteresowań naukowych przyszłego nauczyciela, wreszcie przebiegu edukacji na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jana Kazimierza, którą pod surowym okiem swych mistrzów, profesorów Wilhelma Bruchnalskiego i Józefa Kallenbacha, zwieńczył przyszły suplent wieloetapowym egzaminem nauczycielskim¹⁵.

Pudłocki poświęcił również sporo uwagi zagadnieniu „Grabiński jako nauczyciel i pedagog”, śledząc skrupulatnie jego drogę pedagogiczną i poddając rewizji opinię Hutnikiewicza o traktowaniu zawodu nauczyciela przez Grabińskiego wyłącznie jako żmudnej konieczności, profesji, do której nie miał powołania¹⁶. Ciekawym uzupełnieniem tych faktograficznych ustaleń byłyby zatem bardziej osobiste spostrzeżenia na temat „profesora Grabińskiego” jego uczniów i współpracowników, pochodzące ze wspomnianego już zespołu listów przechowywanych w Toruniu, jak choćby interesujące wspomnienia Juliusza Kleinera, z którym pisarz studiował na uniwersytecie, a później współpracował w elitarnym VI Gimnazjum we Lwowie, Edwina Jędrkiewicza, znanego literata i kolegi z grona pedagogicznego IX Gimnazjum we Lwowie, czy nauczycieli utrzymujących z nim zażyły kontakt w trakcie pracy w I Gimnazjum przemyskim: Juliana Kolankowskiego, Adama Münnicha, ks. Jana Kwolka.

Wydaje się, że warto w przyszłości wydobyć z archiwów i podjąć na nowo próbę scalenia tych jedynych zachowanych śladów pamięci po Grabińskim¹⁷. Być może owe zapamiętane przez współczesnych, z konieczności fragmentaryczne, „portrety” lwowianina, jego gesty, przyzwyczajenia, sposób bycia złożą się w większą całość, która ukaże autora *Na wzgórzu róż* nie tylko przez pryzmat jego twórczości, ale też równie interesującej biografii i osobowości, przybliży odpowiedź na pytanie zapewne nurtujące niejednego z czytelników jego prozy: jakim człowiekiem był ów niewątpliwie niezwykły pisarz?

¹⁵ T. Pudłocki, *Przyczynek do biografii Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2009 z. 3 *Literatura i Język*, s. 138–146; tegoż, *Środowisko studenckie Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2012 z. 2 *Literatura i Język*, s. 135–146. Por. S. Grabiński, *Dwaj Zimorowicze. Kwestia autorstwa „Sielanek”*, podali do druku i opracowali T. Pudłocki i J. Starnawski, „Rocznik Przemyski” 2011 z. 2 *Literatura i Język*, s. 121–123.

¹⁶ T. Pudłocki, *Przemyski okres w życiu Stefana Grabińskiego*, „Rocznik Przemyski” 2006 z. 3 *Literatura i Język*, s. 71–83; tegoż, *„Wadą niepozbywalną jest jego nerwowość” – Stefan Grabiński jako nauczyciel Seminarium Nauczycielskiego Męskiego we Lwowie w latach 1921–1929*, „Litteraria Copernicana” 2013 nr 1, s. 309–321.

¹⁷ Opracowanie takie jest obecnie przygotowywane przez autora niniejszego szkicu.

Grabiński o sobie

Innym, równie ważnym obszarem badań związanym z problematyką biografii Stefana Grabińskiego są jego różnego rodzaju wypowiedzi o sobie, wystąpienia programowo niejako o charakterze autobiograficznym i autotematycznym

Przed kilkoma laty Adrian Mianecki zwracał uwagę na fakt, że „[n]ajsłabiej rozpoznany obszarem piśmiennictwa Grabińskiego są jego wystąpienia krytycznoliterackie”¹⁸. Do tych zaliczył Mianecki, oprócz szkiców teoretyczno- i historycznoliterackich, recenzji oraz omówień sylwetek współczesnych pisarzy i nowszej beletrystyki polskiej, także drukowane na łamach przedwojennej prasy literackiej teksty poruszające, nierzadko w konfesyjnej poetyce, sprawy własnej twórczości, autokomentarze i autoreferaty oraz bardzo interesujące „teksty interlokucyjne” – wywiady. Wśród tych ostatnich, oprócz informacji biograficznych, omówień bieżących przedsięwzięć zawodowych, Grabiński wielokrotnie odwołuje się do równie ważnych dla badacza jego biografii i twórczości spraw światopoglądowych, gustów literackich i kształtujących go lektur, literackich sympatii i antypatii, oraz bieżących „pojedynek” z krytyką literacką, jak ma to miejsce choćby w arcyciekawym wywiadzie udzielonym Kazimierzowi Wierzyńskiemu¹⁹. Nierzadko też projektuje styl lektury własnych utworów, czy wręcz dekonspiruje autobiograficzne tropy, podpowiada pozatekstowe referencje, postuluje wskazówki interpretacyjne, które służyć mają „właściwemu” zrozumieniu jego artystycznej wizji rzeczywistości i relacji, w jakiej pozostaje z ową rzeczywistością pisarz-wizjoner, za jakiego się uważał²⁰.

Najważniejszym artykułem w tej grupie tekstów są jednak autobiograficzne *Wyznania*. Dokument głębiej pod kątem podmiotowości twórczej nieprzeanalizowany, niezwykle istotny dla poznania jego osobowości, jedyny właściwie tak bezpośredni zwrot do czytelników, który rozpoczynają znamienne słowa, będące swoistym *credo* twórczym i światopoglądową deklaracją pisarza:

¹⁸ *Trzy wywiady ze Stefanem Grabińskim*, wstęp i oprac. A. Mianecki, „Litteraria Copernicana” 2013 nr 1, s. 262.

¹⁹ k.w. [Kazimierz Wierzyński], *U Stefana Grabińskiego*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1930 nr 7/8, s. 1–2.

²⁰ Szczególnie istotny pod tym względem jest wywiad udzielony na łamach „Świata Kobięcego” Michalinie Grekowicz-Hausnerowej, niewykorzystywany w powojennych badaniach nad biografią autora *Namiętności* (M. Grekowicz, *Rozmowa ze Stefanem Grabińskim*, „Świat Kobięcy” 1931 nr 14, s. 308, 313).

Gdyby mnie zapytano, co uważam za dominantę własnej twórczości, odpowiedziałbym, że jest nią uczucie wielkiego zdumienia, pełnego czci i uwielbienia zarazem, zdumienia nad życiem i jego tajemniczością. „Na początku było zdumienie” – tak zacząłbym pierwszy rozdział swojej autobiografii²¹.

Hutnikiewicz potraktował tę *sui generis* „spowiedź” Grabińskiego jako szczere wyznanie, które: „nie ma w sobie nic z kokieterii obliczonej na epatowanie czytelnika, nic z chęci imponowania oryginalnością postawy; w świetle całej praktyki pisarskiej Grabińskiego wydaje się zupełnie szczerą i prawdziwą”²². Warto jednak zwrócić uwagę na ostatnie spostrzeżenie Hutnikiewicza i zapytać, czy do praktyki pisarskiej Grabińskiego nie należałoby także włączyć jego wypowiedzi o sobie, rozważyć, na ile i w jaki sposób Grabiński pisząc o sobie, kreował mimo wszystko własny wizerunek, na ile nawiązywał do znanych mu doskonale literackich legend pisarzy-samotników, mizantropów-marzycieli o tajemniczych losach, jakim był choćby podziwiany przezeń amerykański poeta i prozaik Edgar Allan Poe²³.

Nie mniej ważnym tekstem, o którym trzeba tu jeszcze wspomnieć, wartym z pewnością osobnej analizy, jest artykuł o rozbudowanym tytule: *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grotcie”. Dzieje noweli – przyczynek do psychologii tworzenia*²⁴. Studium to, drukowane na łamach „Skamandra”, stanowi rodzaj obszernego autokomentarza i przenikliwej autoanalizy procesu twórczego, pozwala wniknąć w arкана sztuki pisarskiej Grabińskiego, ale też

²¹ S. Grabiński, *Wyznania*, „Polonia” 1926 nr 114, s. 12.

²² A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka...*, s. 69.

²³ Co najmniej dobrą znajomość twórczości i biografii Poe’go potwierdza choćby przenikliwe studium o tym pisarzu: S. Grabiński, *Księżę fantastów (Edgar Allan Poe). Studium literackie*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1931 nr 3–5. Wzorzec „hagiograficznej” legendy Poe’go, jako geniusza i wizjonera niezrozumianego przez współczesnych, przejął Grabiński zapewne za pośrednictwem modernistycznej (Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Hansson) i (wtórnie) młodopolskiej (Leśmian, Przesmycki, Beaupré, Wyrzykowski) recepcji amerykańskiego pisarza, rehabilitującej po latach jego osobę i dzieło. Zaznajomił się też gruntownie z napisaną po francusku biografią Poe’go pióra Camille’a Mauclaira, utrwalającą w dużej mierze ten legendotwórczy obraz autora *Ulalume* i (co istotne) eksponującą wymiar autobiograficzny jego sztuki (C. Maclair, *Le Génie d’Edgar Poe: la légende et la vérité, la méthode, la pensée, l’influence en France*, Paris 1925); zob. ig. [Emil Igel], *U autora „Demona ruchu”. Stefan Grabiński*, „Wiadomości Literackie” 1927 nr 10, s. 1.

²⁴ S. Grabiński, *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grotcie”. Dzieje noweli – przyczynek do psychologii tworzenia*, „Skamander” 1920 z. 2, s. 106–112. Współczesnego wydania i rzetelniejszego opracowania tego studium (wraz z tekstem noweli będącej przedmiotem rzeczony autoanalizy) podjęli się pracownicy Katedry Tekstologii i Edytorstwa KUL: *Maszynista Grot. Z mojej pracowni*, wstęp P. Komar, oprac. W. Kruszewski, Lublin 2011.

w psychologiczną i biograficzną genezę, czy też „embriologię” jak wyraził się autor, konkretnego pomysłu twórczego.

Fikcja i (auto)biografia

Trzecim wreszcie obszarem badań nad problematyką biograficzną Stefana Grabińskiego, nie mniej ważnym od wcześniej wymienionych, jest zagadnienie relacji, w jakie wchodzi ze sobą biografia autora i jego twórczość fikcyjna.

Zaskakująco niewiele do tej pory analiz utworów lwowskiego pisarza uwzględniało ten autobiograficzny i autotematyczny wymiar jego fantastycznej prozy. Problem dyskursu autotematycznego w *Dziedzinie* omawiał przed trzydziestu laty Bogusław Bakuła²⁵, eksponując i doceniając „dygresyjność i autotematyczne eksplikacje” utworu, kunszt i samoświadomość artystyczną autora noweli, jego „warsztatową sprawność” i „rozeznanie w aktualnych tendencjach literackich”, wreszcie przeoczoną przez krytyków jego prozy umiejętność zdystansowanego spojrzenia na własną twórczość, przewartościowywania wypracowanych uprzednio koncepcji pisarskich, zamiłowanie do eksperymentu literackiego²⁶:

Bezkompromisowość Grabińskiego w kwestii ocen własnego pisarstwa (autoironia, groteska), jego efektownie i dojrzałe wyartykułowana pisarska samoświadomość stanowią dziś zasadniczą wartość *Dziedziny*. I na pewno nie jest to żywołowy hymn na cześć tworzenia [jak twierdził Hutnikiewicz – JK] lub, z drugiej strony, powiastka o charakterze czysto ludycznym, lecz interesujący, bo dramatyczny i skomplikowany dokument zmagania autora z ciężarem stylu i kultury, z których wzięła się jego twórczość. Dokument, w którym twórca, odsłaniając tajniki pisarskiej kuchni, na tym nie poprzestaje, ale do tak zaaranżowanej dyskusji zaprasza krytykę i zwykłych odbiorców²⁷.

Zainicjowane przez Bakułę badania nie zostały, niestety, podjęte przez późniejszych komentatorów dzieła Grabińskiego, dopiero stosunkowo

²⁵ B. Bakuła, „Ponura igraszka fantazji” czyli dyskurs autotematyczny w „Dziedzinie” Stefana Grabińskiego, „Ruch Literacki” 1986 z. 6.

²⁶ Cenił Grabiński np. nie tylko modernistyczną, eksperymentalną *Pałubę* Irzykowskiego, ale i międzywojenną twórczość Pirandella (zob. S. Grabiński, *Pałubizm a rzeczywistość*, „Robotnik” 1931 nr 348; M. Grekiewicz, *Rozmowa...*, s. 313).

²⁷ B. Bakuła, „Ponura igraszka fantazji”..., s. 495–496.

niedawno kwestię ponownego przemyślenia strategii podmiotowych kreacji w prozie lwowskiego pisarza sygnalizowała Katarzyna Trzeciak²⁸.

Trzeba powiedzieć, że takich mniej lub bardziej zakonspirowanych śladów autobiograficznych i autotematycznych jest w twórczości pisarza całkiem sporo, są one liczne i bezdyskusyjne, począwszy od sporów z krytykami toczonych w imieniu Grabińskiego przez bohatera jego powieści i noweli – Wrześmiana, poprzez echa jego osobistych doświadczeń z zagranicznych podróży do Wenecji i Rumunii przetransponowanych później na materię fikcji fantastycznej w nowelach *Namiętność (L'Apassionata)* i *Porumbica*, kończąc na stale niemal obecnym w jego prozie i różnorodnie przetwarzanym motywie kreacyjnym: myśli stwarzającej rzeczywistość, jaźni jako źródle bytu, by wymienić tylko niektóre.

Te przecięcia fikcji i życia zdają się być ciekawym i zaniedbanym obszarem badań nad prozą Grabińskiego, stanowią też interesujące wyzwanie metodologiczne. Jak bowiem np. ująć, jeśli nie poprzez odwołanie się do wymienionych dyskursów, problematykę napisanej już w trakcie zaawansowanej choroby pisarza noweli *Wizyta*, której bohaterem jest powracający do Lwowa... Stefan Grabiński, pod wpływem osobliwego splotu okoliczności zmuszony do ponownego spojrzenia na całokształt swej twórczości literackiej i wyznawanego światopoglądu? Jak więc potraktować zdarzenia, które przytrafiają się „tekstowemu” Grabińskiemu, i które później stanowią przedmiot jego autorefleksji. Zapewne pomocy dostarczyć by mogły nowsze, a do tej pory niespożytkowane niemal w stosunku do prozy Grabińskiego, narzędzia literaturoznawcze, jak choćby kategoria syllepsy (w rozumieniu Ryszarda Nycza)²⁹, autofikcji (w rozumieniu Serge’a Dubrovsky’ego)³⁰, czy inne kategorie związane z narastającym od lat siedemdziesiątych zainteresowaniem podmiotowością, tożsamością, autobiografizacją w literaturze.

W szerszym ujęciu wreszcie cała twórczość Grabińskiego mogłaby stanowić atrakcyjny obiekt badań jako swoista „autobiografia fantazmatyczna”, „to znaczy – jak wyjaśnia Maria Janion – autobiografia, która przedstawia odpowiednio artystycznie uporządkowany zbiór fantazmatów”³¹. W perspektywie postulowanej przez Janion krytyki fantazmatycznej, czerpiącej

²⁸ K. Trzeciak, *Między autokreacją a autofikcją. Stefan Grabiński jako teoretyk gatunku*, „Rocznik Przemyski” 2014 z. 2 *Literatura i Język*, s. 99–108.

²⁹ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

³⁰ Zob. A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007 nr 1–2.

³¹ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 19.

z doświadczeń psychoanalizy literackiej i estetyki wyobraźni, fantastyczna proza Grabińskiego mogłaby być potraktowana zatem jako swoista artystyczna „notacja” doświadczeń z podróży w rzeczywistość fantazmatu³², zgodnie z trafnym sformułowaniem badaczki, iż „marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”³³.

Agonia

Na koniec tego rekonesansu warto jeszcze powrócić do ostatnich lat życia pisarza, okresu, który można by chyba bez cienia patosu określić agonią Grabińskiego, i któremu należy się z pewnością osobne opracowanie. Określenie agonia użyte zostało z pełną świadomością. Był to bowiem proces stopniowego odosobnienia i opuszczenia, pogrążenia w całkowitym niemal zapomnieniu i materialnej nędzy, wyniszczającego organizm działania gruźlicy, która w kilka lat doprowadziła do śmierci pisarza.

Najwięcej materiału odzwierciadlającego ten schyłkowy okres życia Grabińskiego przynoszą nigdy nieopracowane i nieopublikowane po dzień dzisiejszy listy z lat 1926–1935 skierowane do jego przyjaciela, Jerzego Eugeniusza Płomińskiego, stanowiące nie tylko ważkie źródło dla biografii pisarza, ale też dramatyczny, poruszający dokument, pozwalający na wniknięcie w intymny świat ich autora w najtragiczniejszym okresie jego życia³⁴.

U schyłku lat dwudziestych największe sukcesy Grabiński ma już dawno za sobą, coraz bardziej podupada na zdrowiu, czuje się w tym czasie głęboko osamotniony i rozgoryczony niesprawiedliwymi ocenami ze strony krytyków literackich, a częściej jeszcze przemilczaniem jego dokonań twórczych. W 1930 roku po gwałtownym nawrocie gruźlicy (w 1929 r.) zmuszony jest przejść na przedwczesną (niepełną) emeryturę i przenosi się wraz matką do Brzuchowic, miejscowości leczniczej, gdzie przebywa przez cztery lata.

W Brzuchowicach zastaje Grabińskiego radosna wiadomość o przyznaniu mu literackiej nagrody miasta Lwowa (kwiecień 1931). Krótkotrwały renesans jego twórczości szybko jednak przemija, a pisarz pogrąża się coraz bardziej w osamotnieniu i zwątpieniu, które potęgują jeszcze nasilające się

³² Takie próby lektury były już podejmowane: zob. K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę*, w: tejsze, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.

³³ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 12.

³⁴ Rękopisy listów znajdują się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 12929/II, Pol. 1926–1954, *Korespondencja Jerzego Eugeniusza Płomińskiego z lat 1925–1955*, Lit. Gra-I.

ataki gruźlicy i coraz bardziej dramatyczna sytuacja materialna, którą tylko na krótki czas poprawiło wynagrodzenie z tytułu przyznanej nagrody. Coraz rzadziej odwiedzają pisarza córki – żona, z którą rozstał się kilka lat wcześniej, ogranicza ich przyjazdy do Brzuchowic z obawy przed niebezpieczeństwem infekcji. Jedynym przyjacielem, który utrzymuje z nim korespondencyjny i osobisty kontakt, pozostaje wtedy Jerzy Eugeniusz Płomiński.

Listy, jakie wówczas otrzymuje Płomiński, przekonują o rychło zbliżającej się śmierci, całkowitym osamotnieniu i braku wiary w lepsze jutro. W 1934 roku Grabiński w tonie melancholii i rezygnacji informuje swego przyjaciela:

U mnie też niewesoło. Pensyjka 382 zł nie wystarcza na utrzymanie i leczenie się. Same leki kosztują miesięcznie przeszło 50 zł, bo to specyfiki, na które nie ma zniżki. Musiałem niektóre poodrzucać, bo za drogie. Lekarza wzywam tylko raz na 2 miesiące, bo też za drogi. 90 zł posyłam lubej eks-żoneczce tytułem alimantacyj. Dolicz sługę, mieszkanie, opał (60 zł, bo marzną), światło, gazety, to co zostanie na żarcie? Nagroda już dawno poszła. Połowę spłaciłem długi, reszta poszła na chorobę. A tu zarobków liter[ackich] żadnych. Uczyć nie mogę, bom chory i z domu wychodzę w zimie na 6–8 minut i to tylko w dni pogodne i bezwietrzne.

Ładna perspektywa, co? Piszę powieść, choć nie wiem, czy mi ją kto wyda. Wegetacja!³⁵

Kiedy w grudniu 1935 roku zaniepokojony coraz gorszym stanem zdrowia Grabińskiego Płomiński odwiedził go w Brzuchowicach, pisarz był już u progu śmierci:

W półmroku słabo oświetlonego pokoju – odnotowywał w spisanych po latach wspomnieniach – zamajaczyła na tapczanie widmowa twarz w masce potwornego obrzęku, twarz koloru popiołu. Delikatne rysy Stefana Grabińskiego, cudownie prawidłowe i symetryczne, zharmonizowane wybornie w szczegółach, uderzające w całości skondensowanym pięknem istnej rzeźby klasycznej – uległy niesamowitemu zniekształceniu.[...] Cała twarz tonęła w wichurze długiej, nietkniętej grzebieniem brody i gęstych bokobrodów. Oczy zamglone, przesłonięte sinawoioletowymi cieniami powiek, patrzyły przed siebie nieruchomym szklistym, dalekim spojrzeniem, jakby wychylone z natężeniem poza granice materialnej

³⁵ List S. Grabińskiego do J.E. Płomińskiego z 6 lutego 1934 r. (*Korespondencja Jerzego Eugeniusza Płomińskiego z lat 1925–1955*, Lit. Gra-I, k. 149–150).

widzialności. [...] To galopujący pochod gruźlicy zesześcił tak przeraźliwie, niszcząc szlachetne linie rysów jego oblicza³⁶.

Grabiński był skrajnie wyczerpany, zrezygnowany, pogodzony z powszechnym zapomnieniem, na jakie skazany został jako człowiek i twórca, i ze zbliżającą się nieuchronnie śmiercią, pochowany przez współczesnych jeszcze za życia i zupełnie odtrącony. Na niewiele zdały się słowa pocieszenia od bliskiego mu przyjaciela:

Zacząłem go zapewniać – wspominał Płomieński – ciepło w słowach, którym nadałem brzmienie przekonującej prostoty, że twórca tej miary nie należy tylko do swojego pokolenia, że dzieło jego odradzać się będzie zapewne w różnorodnych recepcjach, że wracać będą do jego twórczości badacze literatury, którym dostarczać będzie materiału do prac historyczno-literackich, że pisywać będą o nim prace habilitacyjne i rozprawy doktorskie, że zapładniać będzie polską literaturę swoją oryginalną problematyką, że dzieło jego powędruje z ciasnych opłotków polskiego partykularza literackiego na szeroki trakt czytelnictwa zagranicznego³⁷.

Płomieński zapamiętał jednak tylko gorzką odpowiedź Grabińskiego na te optymistyczne horoskopy: „Nie wierzę, Jerzyku, w to wszystko, co o mnie mówisz”, i jeszcze bardziej dojmujące słowa: „Nie łatwo żyć i tworzyć w takim kraju...”. Grabiński zmarł w kilka miesięcy po tym spotkaniu w wieku 49 lat. Jak pokazała przyszłość, prognozy Płomieńskiego miały się jednak, z pewnymi trudnościami co prawda i nie od razu, urzeczywistnić.

Żegnając Stefana Grabińskiego w wydrukowanym po jego śmierci artykule, pisał Karol Irzykowski nie bez wzruszenia:

Opowieści jego trzeba czytać późnym wieczorem zimowym, przy drwach płonących na kominku, gdzieś na wsi, gdy na dworze „zawierucha mokrym śniegiem dmie” [...] i wspominać także o nieszczęśliwym za życia, tak utalentowanym czarnoksiężniku literackim, odgadywaczu zaświatów, Stefanie Grabińskim. Był moim przyjacielem, kochałem go³⁸.

³⁶ J.E. Płomieński, *Suweren polskiej fantastyki...*, s. 146.

³⁷ Tamże, s. 147.

³⁸ K. Irzykowski, *Magik niesamowitości (śp. Stefan Grabiński)*, „Czas” 1936 nr 322, s. 7.

Wydaje się, że sporo zostało jeszcze do dopowiedzenia na temat wciąż owianej mgłą tajemnicy twórczości i biografii Stefana Grabińskiego, tego niezłomnego pisarza, ale też uwikłanego w wewnętrzne antynomie człowieka o dramatycznym życiorysie, samotnika chadzającego własnymi drogami, „żeglarza po morzu ciemności”...

„Sailor on the Sea of Darkness”.

On the Biography of Stefan Grabiński (present state and research perspective)

The article studies the biography of Stefan Grabiński (1887–1936) – an acclaimed inter-war writer of fantasy prose – by presenting and organising the existing works on said topic, as well as it calls for the need for further research. The issues were organised into four parts devoted to, as follows: 1) biographies written by scholars and memoirs written by his contemporaries, in which his personality and works were reflected, as well as yet unpublished material (found in Polish and Ukrainian repositories); 2) Grabiński’s statements of autobiographical and self-reference nature (including personal statements, interviews published in the pre-war literary press); 3) elements of autobiographical and self-reference discourse in his fiction prose and related research issues (e.g. syllepsis, surfiction, self-creation); 4) final, dramatic period of the writer’s life, to which a poignant testimony are never published private letters of the years 1926–1935.

Key words: Stefan Grabiński (1887–1936), biography, memoirs, autobiography, self-reference, surfiction, self-creation.

Jakub Knap

doktor nauk humanistycznych, asystent w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie (Katedra Poetyki i Teorii Literatury). Autor m.in. opracowań edytorskich prozy Stefana Grabińskiego (*Klasztor i morze*, 2011; *Wichrowate linie. Utwory rozproszone*, 2012), artykułów literaturoznawczych publikowanych w czasopiśmie naukowych i książkach zbiorowych, współredaktor (z Katarzyną Starachowicz) książki *Typograficzne przestrzenie tekstu* (2014).

MARCIN ROMANOWSKI
Uniwersytet Gdański

Jerzego Ficowskiego kondycja afektywna

Humanistyka i afekty

Problematyka afektów stanowi jeden z najintensywniej eksplorowanych obszarów badawczych we współczesnej humanistyce¹. Studia afektywne akcentują wpływ afektów, uczuć, emocji, nastrojów etc. na nasze doświadczenia i działania. Uwydatniają rolę intensywności, które nas pobudzają i poruszają. W ten sposób mają sterylą wizję racjonalnej podmiotowości suwerennie zarządzającej sobą i podejmującej także relacje ze światami zewnętrznym i innymi. Twierdzenie, że studia te odkrywają zupełnie nieznaną obszar tematyczny, byłoby nadużyciem. Studia afektywne dokonują przesunięć akcentów i przewartościowań w obszarze, nad którym refleksja ma wielowiekową tradycję. Tradycją negatywną dla humanistyki po zwrocie afektywnym jest tradycja zachodniej metafizyki, wpisująca sferę afektywną w sieć opozycji, w której zajmowała ona miejsce podrzędne. Jak pisze Anna Burzyńska:

w metafizyce zachodniej afekty podzielały niewesoły los ciała – etatowego wygnańca z filozoficznych systemów. Główna linia metafizyczna – od Platona, przez Kartezjusza, Kanta, Hegla, aż do Husserla (jeśli wymienić tylko najważniejszych) – uparcie kulturowała mit niewcielonego *cogito*, co znajdowało stosowną

¹ W polskich badaniach zob. poświęcone problematyce afektywnej numery „Tekstów Drugich” (2013 nr 6 i 2014 nr 1). Zob. też *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014; *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Legeżyńska, A. Dauksza, Warszawa 2015; G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2014; *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2016; *Ciała zdruzgotane, ciała odporne*, red. A. Lipszyc, M. Zaleski, Warszawa 2016.

podbudowę w binarnej konstrukcji systemów filozoficznych, ustanawiających ścisły podział (i hierarchię) na (zawsze lepszego) ducha i rozum, oraz (gorsze) ciało, zmysły i afekty².

Pozytywną tradycję tworzą ci myśliciele, którzy rozprawiali się z ową tradycją metafizyczną. Burzyńska wymienia wśród nich Fryderyka Nietzschego, Martina Heideggera, Sigmunda Freuda, Williama Jamesa, Charlesa Sandersa Pierce'a, Henri'ego Bergsona aż po myślicieli ponowoczesnych, zwłaszcza Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego³. To w pracach wyżej wymienionych badaczy kultury dostrzec można wątki, które torowały drogę do zwrotu afektywnego. Oczywiście trzeba tu wymienić także Barucha Spinozę jako inspirację dla jednego z tekstów założycielskich studiów afektywnych: *Autonomii afektu* Briana Massumiego⁴.

W obszarze literaturoznawstwa zwrot ku afektom wiąże się z podjęciem namysłu nad afektywnym wymiarem lektury, podkreśleniem roli odczuwania w konstytuowaniu znaczenia⁵. Również tutaj nie jest to nowa perspektywa. W tradycji literaturoznawczej zainteresowanie sferą afektywno-uczuciową pojawiało się w różnych formach w wielu nurtach, spośród których należałoby wymienić: po pierwsze hermeneutykę Diltheyowską z jej postulatami wczucia się interpretatora w dzieło, po drugie – sięgającą do sfery przepływów ukrytych sił psychicznych psychoanalizę, po trzecie – nurty krytyki feministycznej, które akcentują role sfer uczuciowych i somatycznych, w celu przewyższenia fallogocentrycznych schematów myślenia.

Cechy szczególne studiów afektywnych nadające im nowatorski charakter to: szeroka interdyscyplinarność⁶, traktowanie pojęcia afektu jako kategorii analitycznej, a nie przedmiotu opisu⁷, wreszcie skłonność do przekraczania dualistycznych podziałów. Ryszard Nycz zauważa, że ten ochoczo

² A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądaný*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze...*, s. 115. Zob. też M.P. Markowski, *Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motto)*, w: *Pamięć i afekty...*, s. 354–359.

³ A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądaný...*, s. 130.

⁴ B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013 nr 6.

⁵ Zob. A. Dauksza, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze...*, s. 555–561.

⁶ Różnorodność dyscyplin i propozycji teoretycznych w ramach humanistyki po zwrocie afektywnym omawiają m.in. Anna Burzyńska oraz Katarzyna Bojarska, zob. A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądaný...*, s. 131–134; K. Bojarska, *Poczuć myślenie. Afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013 nr 6, s. 12.

⁷ Zob. R. Nycz, *Wstęp. Humanistyka wczoraj i dziś (w wielkim skrócie i nie bez uproszczeń)*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze...*, s. 20.

eksplorowany obszar badawczy nie został pokryty ścisłą siatką pojęciową, a granice poszczególnych kategorii mają charakter płynny.

Kulturowe studia nad afektami zajmują się i jednym, i drugim (afekcjami i afekcjami), ale przede wszystkim tym pierwszym – tzn. sposobami artykulacji i reprezentacji (oraz wzbudzania, oddziaływania, organizowania...) afektów, emocji, uczuć, nastrojów... w praktykach artystycznych i kulturowych. Ich typologia pozostaje ciągle dość chwiejna i zazwyczaj jest dookreślana przez kontekst bądź indywidualne, autorskie projekty definicyjne⁸.

Proponowane przez różnych badaczy ujęcia można podzielić zasadniczo na dwie grupy. Kryterium podziału jest stosunek między afektem a emocją. W pierwszej grupie, zaciągającej intelektualny dług u Briana Massumiego interpretującego Spinozę, między tymi pojęciami zarysowana zostaje wyraźna linia demarkacyjna. Podkreślany jest prereprezentatywny, przedosobowy i przedświadomy charakter afektu, który staje się „przede wszystkim przywołaną tu intensywnością, a właściwie jej nieświadomym doświadczeniem: abstrakcyjną, bezkształtną i bezimienną potencjalnością”⁹. Afekt, ta ponadindywidualna, opierająca się reprezentacji, lecz w śladowy sposób w niej zawarta, intensywność czy potencjalność, przeciwstawiany jest emocji. Jak pisze Katarzyna Bojarska: „emocja to opracowana i zmodyfikowana intensywność (afekt), skonwencjonalizowany i konsensualny tryb włączenia intensywności (afektu) w semantyczną i semiotyczną sieć, [...] Innymi słowy, to intensywność (afekt) rozpoznana i wzięta w posiadanie”¹⁰. Agnieszka Dauksza zauważa, że na kanwie emocji

powstają zresztą liczne skonwencjonalizowane reprezentacje, jak choćby: liryka miłosna czy żałobna, powieści przygodowe, bajki, melodramaty, horrory, thrillery, komedie itd. [...] Względna prostota i przejrzystość wymiaru emocjonalnego przekłada się na spodziewany efekt percepcji – odbiorcy rozpoznają przedstawione emocje, poddają się im lub je kontestują, wykazują skłonność do empatycznej identyfikacji z bohaterem itd.¹¹

W przypadku literatury i sztuki afektywnej nie można mówić o istnieniu takich konwencji odbiorczych. Odbiór tych dzieł jest wystawieniem się na

⁸ Tegoż, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014 nr 1, s. 10.

⁹ K. Bojarska, *Poczuć myślenie...*, s. 13.

¹⁰ Tamże. Zob. też M. Zaleski, *Wstęp*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne...*, s. 9.

¹¹ A. Dauksza, *Przemoc wrażeń...*, s. 560.

doświadczenie spotkania z tym, co inne, nieoswojone, potencjalnie raniące. Trudno uniknąć wrażenia, że w proponowanym przeciwstawieniu literatury emocji i literatury afektu występuje wyraźny element wartościujący. Oto wartościowe artystycznie i godne zainteresowania są te teksty, które operują afektem. Te, które posługują się emocjami, są nudne i niewarte uwagi jako zjawiska konwencjonalne, popularne, reprodukujące znane i oswojone konwencje, nieukierunkowane na to, co przekracza i rozszerza horyzont odbiorczy.

Druga grupa ujęć nie proponuje ostrych dystynkcji między pojęciami, lecz akcentuje płynne przechodzenie między różnymi stanami odczuwanymi. Patronem tego nurtu myślenia o afektach, emocjach etc. jest Charles Altieri, który traktuje afekt jako ogólne pojęcie obejmujące rozmaite stany odczuwane, zawieszane między czystym wrażeniem psychofizycznym a myślą. Altieri wyróżnia cztery podstawowe kategorie afektów: uczucia, nastroje, emocje i namiętności¹². Z myślą Altieriego współbrzmi rozpoznanie Michała Pawła Markowskiego, który zauważa, że:

Z powodu olbrzymiego zamieszania terminologicznego pożyteczne może być posługiwanie się kategorią „kondycji afektywnej” (*afficere* = wywoływać zmiany, wpływać), obejmującej wszystkie niewoljonalne i nieintelektualne reakcje na to, co wydarza się w świecie: emocje, odczucia, uczucia, nastroje, namiętności, pragnienia. Kondycja afektywna określa „podmiotowe zaangażowanie w świat”, bez którego niemożliwa jest ludzka egzystencja jako taka¹³.

Mimo iż na kolejnej stronie Markowski proponuje własną typologię stanów afektywnych, to można odnieść wrażenie, że nie ma on przekonania do wartości poznawczej tego rodzaju działań.

Typologia Altieriego wydaje się bardzo poręczna do opisania relacji Ficowski–Schulz. Kondycja afektywna Ficowskiego byłaby według tego ujęcia zawieszona pomiędzy emocją a namiętnością. Definiując emocje, Altieri zwraca uwagę na ich związek z postawą i działaniem. Badacz pisze:

emocje są afektami obejmującymi konstrukcję postaw, które zazwyczaj zakładają szczególną przyczynę i dlatego sytuują osobę działającą wewnątrz pewnej narracji i wytwarzają pewien rodzaj działania lub identyfikacji¹⁴.

¹² Ch. Altieri, *The Particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects*, Ithaca & London 2003, s. 2 i 47–48. Koncepcję Altieriego omawia M. Horodecka w artykule *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i antropologiczna*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze...*, s. 417–418.

¹³ M.P. Markowski, *Emocje. Hasło encyklopedyczne...*, s. 350.

¹⁴ Ch. Altieri, *The Particulars of Rapture...*, s. 2.

Z kolei namiętności, zdaniem Altieriego, są rodzajem emocji, w których stawką jest tożsamość człowieka. Chodzi o te emocje, które „pozostają nierozdzielne od tego, co daje działającemu poczucie wartości jego życia [*sense of what makes life worth living*]”¹⁵.

Nie mogę jednak poprzestać na rozpoznaniu, iż mamy do czynienia z emocjami czy namiętnościami. Chciałbym się przyjrzeć wpisanej w schulzologiczne dzieło Jerzego Ficowskiego kondycji afektywnej (by posłużyć się określeniem Markowskiego), owemu podmiotowemu zaangażowaniu biografów w pracę nad rekonstrukcją życia ulubionego pisarza. Wymiar afektywno-emocjonalny pracy Ficowskiego nie wyczerpuje się bowiem w afekcji (skłonności Ficowskiego ku Schulzowi), spełnia się także w afektowaniu czytelnika¹⁶, wywoływaniu w nim poruszeń i kształtowaniu emocjonalnej więzi tegoż czytelnika z bohaterem biografii, transmitowaniu afektu.

Między biografem, bohaterem a czytelnikiem

W opisie relacji między biografem, bohaterem a czytelnikiem dużą atrakcyjność zachowuje język układów polityczno-ekonomicznych. Anita Całek proponuje pojęcie paktu biograficznego (odwołując się do kategorii paktu referencjalnego i autobiograficznego z prac Philippe’a Lejeune’a) dla opisania referencjalnego wymiaru biografii. W biografii mamy do czynienia z umową między autorem a czytelnikiem:

Według tej umowy autor przyjmuje na siebie konkretne zobowiązania: bada zagadnienie, używa do ich wyjaśnienia konkretnego zaplecza teoretycznego i metod badawczych, studiuje wszystkie dostępne źródła, wreszcie – zgodnie z regułami sztuki, najlepiej jak potrafi, pisze narrację biograficzną, która staje się rekonstrukcją przebiegu życia twórcy [tj. – bohatera biografii – MR]. Czytelnik z kolei, angażując się w pakt referencjalny na podstawie zebranej wiedzy o autorze zakłada, że jest on twórcą tekstów określonego typu (w tym przypadku tekstów naukowych, biograficznych) oraz że może mu zaufać¹⁷.

Ważne jest osłabiające kategoriyczność paktu określenie „najlepiej jak potrafi”. Biografia w ujęciu Anity Całek nie jest sferą, w której można „powiedzieć wszystko”. Biografia powstaje w sieci interakcji pomiędzy czterema

¹⁵ Tamże, s. 269.

¹⁶ Zob. R. Nycz, *Afektywne manifesty...*, s. 10.

¹⁷ A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 60–61.

oddziaływającymi na siebie sferami: „ja” autora rzeczywistego reprezentowanego w tekście przez figurę narratora biograficznego; „ty” empirycznego, którego tekstowym reprezentantem jest figura wirtualnego odbiorcy; sferą tradycji, dorobku nauki i kultury; a także sferą warsztatu biograficznego¹⁸. Pakt biograficzny ma też drugą stronę – relację między biografem a bohaterem. Biograf staje się reprezentantem bohatera, mówi w jego imieniu, zobowiązuje się do prawdziwego przedstawienia życia bohatera, wprowadzenia wszelkich zmian w przypadku odkrycia nowych faktów i źródeł. Na poziomie tekstowym sposób realizacji paktu biograficznego można odczytać, interpretując obecne w tekście figury narratora biograficznego. Badaczka wskazuje kilka metaforycznych modeli narratora biograficznego (mozaicysta, detektyw, muzealnik, naukowiec, turysta, psychoanalityk, demaskator oraz – najlepiej realizujący zobowiązania biografą – „mówca umarłych”¹⁹). Zauważa jednak, że nie w każdym przypadku można mówić o realizacji paktu.

W kontekście ustaleń Anity Ciałek warto przywołać wcześniejszą (aczkolwiek przez badaczkę nieprzywoływaną) propozycję Pauli R. Backscheider, wyłożoną w książce *Reflections on Biography* (pierwsze wydanie – 1999, korzystam z drugiej edycji z 2013 roku). Backscheider zastanawia się nad obecnością biografą w tekście biografii, posługując się metaforą głosu. Głos biografą, zdaniem autorki, ma paradoksalną naturę – choć słyszalny w każdym momencie narracji, pozostaje niezauważony, należąc do osoby najbardziej niewidocznej, choć jednocześnie obdarzonej największą władzą²⁰. Biograf bowiem: „niesie w swym głosie moc definiowania ludzi i ich miejsca w historii, charakteryzowania narodu i przekazywania jego wartości, a także wspierania lub podważania uznanych kulturowych wartości”²¹. Backscheider, próbując dookreślić owo metaforyczne centralne pojęcie swego wywodu, szkicuje paralełę między głosem a kontraktem zawartym pomiędzy biografem a czytelnikiem.

Jest to podstawowy sygnał relacji autora wobec czytelników oraz wobec przedmiotu. Kiedy czytelnicy akceptują i darzą zaufaniem ów kontrakt, czują się, jak gdyby byli w rękach eksperta²².

Wśród elementów składających się na głos biografą autorka wskazuje zarówno te związane z kompetencjami historyka czy archiwisty, jak: znajomość

¹⁸ Tamże, s. 151–156.

¹⁹ Tamże, s. 223–229.

²⁰ P. Backscheider, *Reflections on Biography*, Createspace, [b.m.w.] 2013, s. 4.

²¹ Tamże, s. 10.

²² Tamże, s. 12.

materii i ścisłość w jej przedstawieniu, głębokość, przenikliwość ujęcia, umiejętność selekcji materiału; jak również kompetencje pisarskie: umiejętność stworzenia żywej, atrakcyjnej narracji. Zwraca także uwagę na etyczno-polityczny aspekt głosu biografisty: autorytatywność wypowiedzi oraz usytuowanie genderowe. Miejscem, w którym głos ujawnia się najwyraźniej, są inicjalne partie tekstu: wstęp, przedmowa, pierwszy rozdział. Dotychczas w ujęciach relacji między biografem, bohaterem a czytelnikiem brakuje wymiaru afektywnego. Propozycje Anity Całek czy Pauli R. Backscheider, choć oparte na różnych założeniach metodologicznych i odmienne cele realizujące, łączy przekonanie o konieczności potwierdzenia przez biografę swej wiarygodności wobec czytelnika. Poświadczając swą wiarygodność jako biografę, na poziomie tekstualnym – zarówno poprzez informacje wypowiedziane wprost, jak i implikowane – biograf zawiera rodzaj umowy z czytelnikiem. Umowa ta określa warunki możliwości odczytania tekstu jako biografii oraz projektuje relacje między biografem, bohaterem a odbiorcą. Propozycje te akcentują przede wszystkim merytoryczny wymiar tej relacji: prawdziwość przedstawianej biografii opartej na rzetelnych badaniach źródłowych. Pomijają natomiast (szczególnie ważny w przypadku Jerzego Ficowskiego – bohatera niniejszej prezentacji) jej wymiar afektywno-emocjonalny. Pisanie biografii nie jest bowiem możliwe bez owego podmiotowego zaangażowania w świat i życie bohatera, bez nawiązania emocjonalnej więzi z opisywaną postacią. Z kolei czytanie biografii wiąże się nie tylko z poszukiwaniem wiedzy o życiu bohatera, lecz także z pragnieniem identyfikacji, nawiązania emocjonalnej relacji z bohaterem, którego historię życia czytelnik śledzi.

Ficowski – krytyk miłujący

To, że Ficowskiego łączyła z Schulzem szczególna więź emocjonalna, jest faktem znanym. Jerzy Jarzębski określa Ficowskiego mianem „krytyka miłującego”, który nie tylko pozostaje wierny swemu ukochanemu pisarzowi, ale pozwala mu tak naprawdę istnieć, trwać, dzięki podjętemu przez badacza wysiłkowi rekonstrukcji²³. Z kolei Stanisław Rosiek pisze, że „schulzologia zrodziła się z zachwyty”²⁴, a wyjątkowość Ficowskiego polega na tym, że on „jak nikt inny w takim stopniu swój zachwyty przełożył na pracę”²⁵. Na

²³ J. Jarzębski, *Krytyk miłujący (Jerzy Ficowski jako badacz twórczości Schulza)*, w: tegoż, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2006.

²⁴ S. Rosiek, *Zachwyty Ficowskiego*, „Schulz/Forum” 2014 nr 3, s. 3.

²⁵ Tamże, s. 4.

fundamencie tego trudu archeologii i rekonstrukcji²⁶, podejmowanego wszak w czasach, gdy pamięć o Schulzu i jego dziele skazana była na banicję z przestrzeni kulturowej, powstała cała dyscyplina wiedzy o drohobyckim twórcy. Poprzestanie na stwierdzeniu, iż zachwyty stanowią fundament dzieła Ficowskiego, nie przynosi wielkiego pożytku poznawczego. Należy raczej zapytać o język zachwyty, badać, jaki wyraz znajduje ów zachwyty w *Regionach wielkiej herezji*, rozpoznać retorykę uczuć i afektów obecną na kartach dzieła Ficowskiego i kształtującą wpisane w owo dzieło relacje między biografem, bohaterem i czytelnikiem. Kondycja afektywna wpisana w dzieło Ficowskiego opiera się na czterech filarach: zachwyty, celebracji, kruchości i utracie.

Zachwyty

Historię schulzowskiej fascynacji²⁷ Ficowskiego poznajemy w rozdziale wstępnym *Regionów...* zatytułowanym *Znalazłem autentyk (zamiast wstępu)*. W 1942 roku osiemnastoletni Jerzy Ficowski czyta *Sklepy cynamonowe*. Poruszony i oszołomiony lekturą zdobywa adres autora i wysyła doń egzaltowany list, nie wiedząc, że Schulz zginął właśnie zastrzelony na ulicy przez esesmana Karla Günthera. Dowiedziawszy się wiosną 1943 roku o śmierci pisarza, młody Ficowski tworzy pierwsze *Regiony wielkiej herezji* – po wielu latach zawstydzający autora zapis wrażeń czytelniczych młodego odbiorcy; zapis, z którym późniejsze *Regiony* łączyć ma tylko tytuł i zachwyty dla dzieła Schulza. Niebawem Ficowski pozyska od przyjaciela Schulza, Andrzeja Pleśniewicza, trzy listy pisarza. A po wojnie, począwszy od 1948 roku zacznie ogłaszać w prasie prośby o pomoc w poszukiwaniach jakichkolwiek informacji i materiałów dotyczących autora *Sklepów cynamonowych*. Przez całe życie będzie Ficowski zbierać wszelkie istniejące pozostałości po ukochanym pisarzu: listy, dokumenty, świadectwa o życiu Schulza i losach jego w większości zaginionych dzieł²⁸.

²⁶ Postawa archeologa i zamiłowanie do podejmowania tematów związanych z kulturami, postaciami, przedmiotami zagrożonymi unicestwieniem jest zauważane także w twórczości poetyckiej Ficowskiego. Zob. M. Baron, *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego*, Katowice 2014; M. Kobielska, *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010.

²⁷ Bardziej szczegółowo o początkach swej fascynacji opowiada Ficowski w wypowiedzi zatytułowanej *Mój Bruno Schulz* przygotowanej dla audycji z cyklu *Zapiski ze współczesności* dla 2. Programu Polskiego Radia w 2002 roku. <http://ninateka.pl/audio/moj-bruno-schulz-zapiski-ze-wspolczesnosci-3-4> [dostęp: 19.05.2017].

²⁸ O dziejach tej pracy archeologa i egzegety zob. W. Budzyński, *Adresy Schulza, czyli przygoda twórcza Jerzego Ficowskiego*, w: tegoż, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013.

Zastanówmy się, jakim językiem mówi Ficowski o emocjach towarzyszących temu momentowi założycielskiemu schulzologii. Już w pierwszym zdaniu pojawia się „olśnienie”, w kolejnych zaś określenia „zachwyty”, „objawienie” i „ekstaza”. Ficowski używa także opisowych formuł wskazujących na niewyraźność (można by rzec – apofatycznych), takich jak: „nieporównywalne emocje”, „irracjonalny akt czytelnicy wdzięczności”.

U źródeł szkiców zebranych w tej książce było olśnienie²⁹. Ze względu na moją nazbyt późną datę urodzenia te z niczym nieporównywalne emocje przy pierwszej lekturze dzieła Schulza mogły stać się moim udziałem dopiero w 1942 roku.

Ficowski posługuje się swoistą retoryką wzniosłości, w istocie każde z użytych określeń niesie ze sobą mniej lub bardziej ukryte doświadczenie wytrącenia podmiotu z ram poznawczych i sprawczych. Słownikowa definicja „zachwyty” (‘uczucie podziwu, uznania dla kogoś lub czegoś wyrażone słowami, minami, gestami’³⁰) nie rejestruje istotnego odcienia znaczeniowego, który można dostrzec w morfologicznej budowie tego wyrazu. „Zachwyty” zawiera w sobie morfem „-chwyt”, obecny w takich wyrazach jak: „chwycić”, „pochwycić”, „uchwyty”, „schwyty”. Znaczenie tej części można określić następująco: wejść w bezpośredni kontakt z kimś lub czymś celem podporządkowania sobie, poddania swej woli. Rozumienie zachwyty jako stanu uznania dla kogoś lub czegoś jest niewystarczające. Zachwyty to stan, w którym podmiot czuje się podporządkowany zewnętrznemu poruszeniu, zachwyty to poddanie się w niewolę wrażenia³¹. Metaforyczne „olśnienie” także zawiera w sobie odcień znaczeniowy osłabiający kondycję podmiotu. Olśnienie to oczywiście nagłe rozpoznanie, uświadomienie sobie czegoś. Ale olśnienie w pierwotnym³², odnoszącym się do wrażeń wzrokowych, znaczeniu (por.

²⁹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 12. Kolejne cytaty oznaczam skrótem RWH i numerem strony. W sekcji zatytułowanej *Utrata* cytuję wcześniejsze wydania *Regionów wielkiej herezji*, oznaczając je: I – *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, II – *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1975, III – *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992. Po numerze wydania, podaję numer strony.

³⁰ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, T-Ż, Warszawa 2006, s. 755.

³¹ „Zachwyty” oznaczało początkowo ‘chwyciwszy, zabrać, porwać, zagrabieć’. Funkcjonowało także frazeologiczne ‘zachwyty czego’ jako ‘zarazić się’ oraz ‘zachwyty kogo powabami, mową, pochlebstwem’ w znaczeniu ‘opanować jego zmysły’. To frazeologiczne, przenośne znaczenie zdominowało znaczenie konkretne. Zob. hasło „chwycić”, w: K. Długosz-Kurczabowa, *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, Warszawa 2008, s. 98.

³² Por. staropolskie ‘oślnać’, szesnastowieczne ‘oślnać’ oznaczające ‘oślepić’. W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 615.

blask, lśnić) oznacza porażenie wzroku przez silny bodziec świetlny, zbyt intensywny, by mógł zostać odebrany. Olśnienie następuje, gdy podmiot staje wobec zjawiska, które przekracza jego moce percepcyjne. Ekstaza to z kolei stan uniesienia połączony z utratą panowania nad sobą, etymologicznie wyjście z siebie³³, zatem jeszcze jeden stan przekroczenia kondycji stabilnego samowładnego podmiotu. Obraz spotkania z Schulzem zakreślony w rozdziale wstępnym *Regionów* każe postrzegać je więc w kategoriach doświadczenia wyrwy, szczeliny, przebłysku czegoś niewyraźnego a zniewalającego³⁴.

Spośród wymienionych wyżej określeń nazywających wrażenia wywołane pierwszą lekturą dzieła Schulza w dalszej części książki powtarza się „zachwyt” oraz „olśnienie”. Pojawia się jednak nie w odniesieniu do odczuć biografa, lecz określa wrażenia osób spotykających się z Schulzem: Debory Vogel, rzeźbiarza Nauma Aronsona, Witkacego, a także zbiorowości krytyków.

Debora z wciąż wzrastającym zachwytem przyjmowała te niezwykle listy, zachęcała i inspirowała kontynuację mitycznych historii (RWH 59).

Wprawdzie pod słowami zachwytu i uznania podpisywały się najpoważniejsze pióra, a za obelżywymi napaściami stali znacznie późniejsi funkcjonariusze krytyki literackiej (RWH 77)³⁵.

³³ „Słowo *ekstaza*, które dwudziestowieczną karierę zawdzięcza, jak wiadomo, Heideggerowskiemu analizom uczasowienia egzystencji, oznacza dosłownie *wyjście ze spoczynku*, *ekstasis*, wykraczanie poza stan w miejscu (*ex-sisto*)”. M.P. Markowski, *Powszechna rozwiąłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 76.

³⁴ Charakterystyka stylu lektury Jana Błońskiego przedstawiona przez Marka Zaleskiego dałaby się bez większych zmian zastosować do opisu sposobu czytania Ficowskiego: „To lektura jako *ekstasis*, czyli wytrącenie z równowagi i zarazem bycie przychwyconym. Lektura nie tylko sprawozdająca zachwyt, stanowiąca odpowiedź na napotkane piękno, które przecież – jak wielu utrzymuje – to, co sobą wyposaża, odziera z sensu, wtrącając widza czy czytelnika w niemotę. Taka lektura to nierzadko konfuzja, doświadczenie bezradności czy niepokoju. Można więc uznać, że sprowadza się do rozkoszy, tak jak pojmuje ją Barthes, czyli do lacanowskiej *jouissance*. Jest lekturą w afekcie, a właściwie lekturą noszącą ślad afektu, jednak polskie słowo «rozkosz» z uwagi na swoje pozytywne tylko konotacje odcina tu część afektywnego pola, w jakim owa lektura się dokonuje”. M. Zaleski, *Ekstazy Jana Błońskiego*, „Wielość” 2014 nr 4 (22), s. 9.

³⁵ W tym miejscu Ficowski zafałszowuje obraz recepcji przedwojennej Schulza. Najpoważniejsze ataki na Schulza nie wyszły spod piór ostatnich krytyków endeckich. Bo przecież do takich nie można zaliczyć Ignacego Fika jako autora *Literatury choromaniaków* (w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstępem opatrzył A. Chruszczyński, Warszawa 1961, pierwodruk: „Tygodnik Artystów” 1935 nr 15) czy Stefana Napierskiego i Kazimierza Wyki, autorów zadziwiająco nietrafnego w ocenie *Dwugłosu o Schulzu* (w: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, pierwodruk: „Ateneum” 1939 nr 1).

Aronson był zachwycony rysunkami Schulza, a szczerłość i siła tego zachwytu nie ulegały wątpliwości – nawet dla Schulza, skłonnego do braku wiary w siebie (RWH 81).

W tej wzruszającej nadziei Witkiewicza jest świadectwo olśnienia *Sklepami cynamonowymi*, urzeczenie ich wewnętrzną autonomiczną prawdziwością, jakby nie będącą dziełem pisarza, lecz rezultatem jakichś magicznych wtajemniczeń, przekazywalnych sekretów (RWH 91).

Ficowski dokonuje uniwersalizacji swojego przeżycia lektury twórczości Schulza. Przenosi swoje wrażenia z kontaktu z dziełem Schulza na doznania lekturowe współczesnych drohobyckiemu pisarzowi. Akcentując tożsamość z własnym doświadczeniem recepcji, tworzy swoisty model reakcji na dzieło Schulza. Zachwyty jako paradygmatyczna afektywna reakcja na twórczość autora *Sklepów cynamonowych* obejmuje zarówno współczesnych Schulzowi: Deborah Vogel, Zofię Nałkowską, Witkacego i innych, jak i współczesnych i potomnych biografów. W poprzedzającym ostatnie wydanie *Regionów* tekście *Do czytelnika* snuje bowiem Ficowski wizję nowych odkryć i odczytań, które mają stać się udziałem kolejnego pokolenia badaczy.

W ciągu tylu moich lat poświęconych Brunonowi Wielkiemu wyrosły zastępy świetnych znawców i interpretatorów jego twórczości. Już dokonali niemało, dokonają jeszcze więcej – a może będzie im dana także możliwość lektury i analizy tych dzieł, które czekają jeszcze na odnalezienie? Może dostąpią nad nimi szansy nowych olśnień i zachwyty (RWH 9).

Owe nowe lektury pozostawać mają w ramach modelu doznań lekturowych ustanowionego przez moment założycielski schulzologii (czyli młodzieńczą lekturę Ficowskiego) i spajającego wokół siebie wspólnotę odbiorczą.

Celebracja

W rozdziale wstępnym *Regionów wielkiej herezji*, oprócz historii zachwyty, straty i poszukiwania ukochanego pisarza, możemy przeczytać również opis wyobrażeń, jakich dostarczyć miała młodemu Ficowskiemu lektura prozy Schulza.

Lektura podsuwała mi obraz jego osobowości jako geniusza z gatunku tych, którzy tworzyli niegdyś wielkie systemy religijne, lub czarownika, mistrza czarnej magii, którego poprzednicy spłonęli na średniowiecznych stosach (RWH 12).

Warto zwrócić uwagę na ten fragment, gdyż skupia on w sobie podstawowe wyobrażenia, wokół których Ficowski buduje swą narrację: religię i magię. Język *Regionów* nasycony jest słownictwem odnoszącym się do kultu religijnego. Odniesienia takie pojawiają się zarówno w odniesieniu do postawy Ficowskiego wobec Schulza, jak i w odniesieniu do postawy Schulza wobec świata, w którym żył.

Ficowski opisuje swoją postawę wobec bohatera w kategoriach kultu religijnego. O podróży do Drohobycza pisze, że „drohobyckie przechadzki okazały się owocne dla pielgrzyma do Mekki – miejsca narodzin Schulzowskich mitów” (RWH 15). Schulza nazywa „wielkim herezjarchą” (RWH 17), „Brunonem Wielkim” (RWH 9), o renesansie zainteresowania Schulzem w latach sześćdziesiątych pisze jako o objawieniu³⁶. Wprowadzający do czwartego wydania *Regionów...* tekst *Do czytelnika* zawiera dosłowną deklarację postawy wyznawczej:

Przed sześćdziesięciu laty z zapartym tchem stanąłem po raz pierwszy w blasku Mitu nad Mitami, aby zostać na zawsze jego glosatorem i wyznawcą (RWH 7).

Mamy tu do czynienia z inną konceptualizacją doświadczenia założycielskiego schulzologii – wyobrażeniem młodzieńczej lektury jako objawienia *quasi-religijnego*. W konsekwencji czytanie Schulza staje się czynnością sakralną, interpretacja dzieła literackiego staje się egzegezą tekstu świętego. W eseju *Feretron z pantofelkiem* otwierającym tom *Okolice sklepów cynamonowych* znajdujemy osobliwą deklarację programową.

Czy nie lepiej już zaniechać racjonalistycznej pozy, pozorów ścisłości i, oddawszy należną cześć faktom – złożyć pogański pokłon wielkiemu, nieogarnionemu dziełu, poddać się jego obrządkowi? [...]

Hosanna! Hokus-pokusanna!

Z dwojga złego czy nie lepiej uzbroić się w ceremoniał magii i mitu, by znaleźć środki porozumienia z nieprzeliczoną obfitością dzieła? My, ułomni jego wyznawcy, znamy wiele haseł wywoławczych i każdego z nich moglibyśmy użyć przy naszym obrzędzie... (RWH 108).

Schulzowskie widzenie rzeczywistości (w ujęciu Ficowskiego), a w konsekwencji – pisarstwo Schulza odczytywane są jako swoiste praktyki sakralne,

³⁶ „Zginął, aby po blisko dwudziestu latach objawić się światu jako jeden z najwybitniejszych pisarzy europejskich naszego stulecia, tłumaczony na wiele języków” (RWH 103).

praktyki celebracyjne. Wymagają zatem odpowiedniego odbioru w postawie wyznawcy, celebranta³⁷. Styl odbioru Ficowskiego, mimo retoryki religijnej, daleki jest od stylu mitycznego według terminologii Michała Głowińskiego, to raczej kombinacja stylu estetycznego ze – szczególnie zinterpretowanym – stylem mimetycznym. Język religijny staje się również językiem opisu dzieła Schulza, a kategorie religijne stają się narzędziami interpretacyjnymi. Odczytanie Ficowskiego koncentruje się wokół problematyki mitu i mitologii. Centralnym problemem tego pisarstwa jest pragnienie powrotu do pierwotnego nieskażonego doświadczeniem widzenia rzeczywistości umożliwiającego ukazanie jej istotnego sensu. Pisarstwo Schulza jest tworzeniem prywatnej mitologii odwołującej się do własnego dzieciństwa, „genialnej epoki”, w której rzeczywistość nieobarczona widzeniem codziennym, pospolitym jawiła się jako cud. Ficowski podkreśla zakorzenienie wizji Schulza w doświadczeniu codzienności, pisze: „Jedynie ten cud jest cudem prawdziwym, który wyrasta ze złóż powszedniości, z rzeczy, które nie domyślają się swych mitycznych potencji” (RWH 32). Podkreśla swoiście mimetyczny charakter prozy Schulza (zwłaszcza w rozdziale *Fantomy a realność*, w którym tropi ślady rzeczywistej topografii Drohobycza) i precyzję schulzowskich przeobrażeń kierujących się szczególnie konsekwentną mitologią.

Zasadę tej twórczości, powołującej do życia nową mitologię, czy też będącej nową heretycką Księgą Genesis, jest przeobrażanie powszedniości, trywialności, codziennego banału w sferę cudowności za pomocą głębokiego sensualnego spojrzenia. Chodzi o takie doznanie codzienności, które pozwala odsonić jej ukryty wymiar, wymiar cudu. W przywracaniu tego cudownego pierwotnego wymiaru ujawnia się tytułowa heretyckość sztuki Schulza. Pisze Ficowski:

„Wielka herezja” czy przymiotnik „illegalny”, czy też mianowanie ojca „herezjarchą” bynajmniej nie świadczą o jakimś grzesznym poczuciu odstępstwa czy zdrady. Są to określenia ironiczne, posługujące się celowo nomenklaturą zdrowego rozsądku neofoba i monopolisty, który potępiać zwykł i odsądzać od czci i wiary rewizje utartych dogmatów, odkrywcze zamachy na prawdy obowiązujące (RWH 40).

³⁷ Por. uwagi Zofii Zarębianki na temat analogii między literaturą a liturgią. „Każda liturgia jest celebracją, a jej uroczyste rytuały mają uzmysłowić uczestnikom wydarzenia, które przywołują (w chrześcijaństwie – uobecnić). Będąc celebracją, liturgia jest dla człowieka jedną z form świętowania, przechodzenia z czasu zwykłego w czas święty. Wydaje się, iż także literaturę uznać można za pewnego rodzaju celebrację – celebrację formy, celebrację słowa. I w tym sensie wykazuje ona daleko idące zbieżności z liturgią, rozumianą jako celebracja estetyczna dokonywana przez słowo a zarazem jako świętowanie czyniące człowieka i świat lepszymi, dzięki posiadanej przez literaturę mocy katartycznej”, Z. Zarębianka, *Literatura jako liturgia*, w: tejsze, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008, s. 32–33.

Tytułowe regiony wielkiej herezji byłyby więc sferą odmiennego marginalizowanego widzenia rzeczywistości przywracającego zepchnięty w niepamięć wymiar słów i rzeczy.

Szulz to nie tylko herezjarcha, samozwańczy kreator świata, to także mag dokonujący cudownych przeobrażeń świata. Ficowski odwołuje się do potocznego rozumienia magii, które konotuje tajemniczość, niewyjaśnioną sztukę przeobrażania rzeczywistości. Magia jest obecna na różnych poziomach narracji Ficowskiego – w niezbyt odkrywczych metaforach „magii dzieciństwa”, „magii twórczości”; w nazywaniu ojca Schulza magiem. Wspomina on o magicznej atmosferze towarzyszącej bajkom opowiadanym na lekcjach rysunku: „Nikt owych baśni nie umie powtórzyć: pozostały po nich wspomnienia jedynej, niepowtarzalnej aury, czarodziejstwa, pamięć pięknej barwnej narracji” (RWH 50). Przekonanie Schulza o szczególnym twórczym charakterze doświadczenia dzieciństwa opisuje Ficowski, przywołując figurę alchemika: „Jest w kulcie dzieciństwa, w wierze w jego demiurgiczne moce coś z postawy żarliwego alchemika, który odnalazł eliksir przemieniający pospolitą materię w szlachetne kruszce poezji (RWH 35)”. Wreszcie twórczość jest nazywana magią:

to Schulzowski, mitologiczny aneks do kalendarza, z którym magiczny palimpsest chce rywalizować (RWH 45).

Słowo Schulza jest magiczną różdżką (RWH 90).

Magia w istocie jest tym samym, co herezja – praktyką uchwycenia i ukazania tajemnego, ukrytego, metafizycznego wymiaru rzeczywistości, wymiaru zatraczonego przez doświadczenie codzienności. Pisarstwo Schulza w ujęciu Ficowskiego staje się próbą odzyskania tego utraconego wymiaru, objawiając tym samym nieoczekiwane paralele z myślą formalistów rosyjskich, a konkretnie z rozumieniem sztuki jako chwytu, który poprzez udziwnienie języka rozbija skostniałe struktury poznawcze i poprzez utrudnienie procesu percepcji skłania odbiorcę do spojrzenia na rzecz od nowa³⁸. W takim ujęciu celem sztuki jest „wyzwalanie rzeczy z automatyzmu percepcji”³⁹.

³⁸ „Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby czynić kamień kamiennym, istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania; środkiem sztuki jest chwyt «udziwniania» rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudności i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien więc być przedłużony; sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone, w sztuce nie jest ważne”. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wyd. S. Skwarczyńska, t. 2 cz. 3 “Od formalizmu do strukturalizmu”, Kraków 1986, s. 17.

³⁹ Tamże.

Takie rozumienie sztuki jest zbieżne z myśleniem samego Ficowskiego, który postrzega ją jako praktykę sakralną⁴⁰. W rozmowie z Magdaleną Lebecką mówił:

sztuka polega nie – na wynalazczości, lecz na odkrywczoci. Jeżeli dzieło wywołuje moją spontaniczną aprobatę, to nie dlatego, że jest tak efektowne, ale – prawdziwe w sensie nagłego odsłonięcia czegoś istniejącego wcześniej w sferze pozasemantycznej, pozamyślowej, co unosiło się jako pewna potencja⁴¹.

Wszelka sztuka ma charakter epifanijnego ujawniania zakrytego sensu rzeczywistości, zarówno sztuka Ficowskiego, jak i sztuka Brunona Schulza.

Język religijnej celebracji jest idiomatyczną cechą dyskursu Jerzego Ficowskiego, a zasięg jego stosowania nie ogranicza się jedynie do tematyki schulzowskiej. W tym samym stylu wypowiada się Ficowski także o dwóch pozostałych artystach, którzy wywarli na niego największy wpływ: Witoldzie Wojtkiewicz i Bolesławie Leśmianie. Wobec ogromu osiągnięć odkrywczodokumentacyjnych Ficowskiego, jego wkładu w tworzenie faktograficznych podwalin wiedzy o Schulzu, rzadko zwracano uwagę na stronę stylistyczną jego prac⁴². Jedynie Janusz Rudnicki, pisarz o radykalnie przeciwstawnej wobec Ficowskiego stylistyce, w publikowanym w czasopiśmie „Twórczość” esej z cyklu *List z Hamburga*⁴³, wytknął autorowi *Okolic sklepów cynamonowych* we właściwy sobie dosadny sposób patetyczny, przesłodzony styl (choć jednocześnie docenił merytoryczną ich zawartość).

Postawa badacza-wyznawcy jest retoryczną figurą afektywnego związku z bohaterem biografii, wyrazem kondycji afektywnej biografą. Pozwala wypowiedzieć afekcję (przypomniane przez Ryszarda Nycza pojęcie obecne jeszcze w *Słowniku warszawskim*⁴⁴), ujmujące aspekt afektywny praktyk kulturowych

⁴⁰ „– Pan mówi o poezji w wysokich tonach. «Jest ona jedyną, dostępną mi i niezbędną praktyką sakralną, najpełniejszą ze wszystkich na jakie mnie stać». Tak mówił pan o poezji jakieś trzydzieści lat temu. Czy i dzisiaj powtórzyłby pan te słowa? – Tak, naturalnie, bo poezja jest praktyką sakralną. Jest to bowiem dla mnie jedyna sposobność metafizyczna – poza systemami wierzeń i kultów, poza religiami aktywnego obcowania z sacrum – twórczości”. *Piszę dla moich bliskich dalekich. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Wojciech Wiśniewski*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył P. Sommer, Sejny 2010, s. 593. Pierwodruk: W. Wiśniewski, *Lekcja polskiego*, Warszawa 1993.

⁴¹ *W życzliwości dla cudu. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 667. Pierwotnie zamieszczony w czasopiśmie „Kresy” 1995 nr 3.

⁴² Zob. Z. Florczak, *Okolice Brunona Schulza*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 469.

⁴³ J. Rudnicki, *List z Hamburga* (8), „Twórczość” 1992 nr 10.

⁴⁴ *Słownik języka polskiego*. T. 1, ułożony pod red. Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego, Warszawa 1900–1927.

„w sensie zwróconej na zewnątrz ‘skłonności’ ku czemuś lub komuś; nie po to, by nim zawładnąć, lecz by pozwolić mu być⁴⁵”. Afekcja Ficowskiego schulzologa, „krytyka miłującego”, narodzona z zachwyty i straty znajduje swój wyraz w językowych znakach religijnego uwielbienia.

Kruchość

Wizerunek Schulza, który możemy wyczytać z *Regionów wielkiej herezji*, oparty jest na napięciu między intelektualną, czy duchową, wielkością autora *Sklepow cynamonowych* a jego fizyczną kruchością i słabością w społecznych interakcjach. Portret drohobyckiego artysty naszkicowany przez Ficowskiego zawiera takie elementy, jak słabość fizyczna, nieśmiałość, samotnictwo, delikatność, ale i tajemniczość. Odczuwany przez bohatera kompleks niższości kontrastuje z wrażeniem, jakie wywierał na innych: szacunkiem, powagą, fascynacją. Tę charakterystykę młodego Schulza, podobnie jak większość informacji dotyczących dzieciństwa i młodości pisarza, zaczerpnął Ficowski w ogromnym stopniu z relacji sąsiada i znajomego Schulza, adwokata Michała Chajesa⁴⁶, przesłanej w liście do biografą z 7 czerwca 1948 roku, napisanej na osobnych kartkach i dołączonej do listu⁴⁷. Ficowski włącza bezimiennie to świadectwo w swoją narrację autorską (co ciekawe, pomijając uwagi interpretacyjne dawnego drohobyckiego adwokata⁴⁸). Można więc zadać pytanie, czy w takim razie przypisywanie Ficowskiemu charakterystyki Schulza nie jest nadużyciem. Nie odnosząc się do kwestii słuszności postępowania Ficowskiego włączającego cudze narracje do swojej opowieści bez odnotowania autorstwa, należy zauważyć, że sfera autorskiego wyboru biografą nie dotyczy jedynie kombinacji znaków językowych. Obejmuje również (a może nawet przede wszystkim) sferę wyboru wykorzystywanych świadectw. Jeśli Ficowski decyduje się oprzeć figurę bohatera na świadectwie Chajesa, to znaczy, że uznał to świadectwo za bliskie swojemu wyobrażeniu bohatera, a zatem w pewnym sensie za własne. Biograf podejmuje tu dialog z wyobrażeniem (dziewiętnastowiecznej jeszcze prowieniencki) relacji między chorym ciałem a potęgą ducha, wyobrażeniem choroby jako dowodu nieprzeciętnej wrażliwości⁴⁹. David

⁴⁵ R. Nycz, *Afektywne manifesty...*, s. 10.

⁴⁶ Zob. J. Kandziora, *Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w księżce Ficowskiego i realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2016 nr 7, s. 217–220.

⁴⁷ List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948. Zbiory Ossolineum, teka Ce-Cze.

⁴⁸ Tamże, s. 216.

⁴⁹ „Jak wszystkie udane metafory, metafora gruźlicy okazała się dość pojemna, by dać się zastosować w dwu przeciwstawnych sytuacjach. Obrazowała więc śmierć kogoś (na

Ellis, komentując biografię Marcela Prousta autorstwa George'a Painterera, wskazuje na obecność dwóch wpływowych wzorów postępowania biografą z chorobą bohatera.

Zgodnie z jednym z nich istnieje pewne naturalne połączenie pomiędzy patologią i kreatywnością, a mianowicie nikt kompletnie „zdrowy” nie jest w stanie wykonać tak ważnego dzieła. Drugi wzorzec, trwający nawet w umysłach pisarzy, którzy wypieraliby się swoich zainteresowań religijnych, głosi, że istnieje opatrnościowy plan, który zapewnia, iż nawet najpoważniejsze przypadłości zostaną wynagrodzone, zrekompensovane [przeł. MR]⁵⁰.

Choroba jest tu zapewne zbyt wąskim pojęciem i nie opisuje wyczerpująco przypadku Schulza. Chodzi o cały kompleks psychofizycznych doznań, kondycji somatycznej i psychicznej, które wpływają na postępowanie pisarza, a także postępowanie z nim innych.

Już w rozdziale *Bruno, syn Jakuba*, opisującym dzieciństwo i młodość Schulza, Ficowski zarysowuje cechy fizyczne przyszłego pisarza wywierające wpływ na jego egzystencję. Bruno jest niski, wątły, chorowity, o delikatnym cichym głosie.

Zawsze był wątły fizycznie, nieco przygarbiony i bardzo chudy, z charakterystycznymi, jakby nazbyt długimi rękami – już w dzieciństwie bardzo się różnił wyglądem od wszystkich rówieśników (RWH 23).

Niemal każdej wzmiance o słabości fizycznej przeciwstawiona jest uwaga o duchowej czy intelektualnej wielkości. Schulz zdaje się roztaczać wokół siebie jakąś szczególną aurę. Niezwykła moc skupiania uwagi i przekonywania przeciwstawiana jest jego kruchości fizycznej.

przykład dziecka), kto był zbyt «dobry», by zaznać wrażeń seksualnych; była sugestią psychologicznego angelizmu. Bywała jednak również środkiem opisu uczuć erotycznych – uwalniając przy tym chorego od odpowiedzialności za libertynizm wywoływany jakoby stanem obiektywnej, fizjologicznej dekadencji czy degeneracji. Służyła do przedstawiania zmysłowości, ale i tłumienia zmysłów; opowiadała się po stronie namiętności, ale też głosiła pochwałę sublimacji. Choroba ta wywoływała zarówno «otępienie duchowe» (Robert Louis Stevenson), jak i nagły przypływ podniosłych uczuć. Przede wszystkim jednak była afirmacją wyższej świadomości i bardziej złożonej psychiki. Zdrowie staje się banalne, nieomal wulgarne”. Zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 29. „Romantyczne potraktowanie śmierci szerzy przekonanie, że ludzie dzięki chorobie stają się jakoby wyjątkowi i bardziej interesujący” (Tamże, s. 34). Sontag zwraca także uwagę na podobieństwo wyobrażeń dotyczących gruźlicy i obłędu (Tamże, s. 39).

⁵⁰ D. Ellis, *Literary Lives. Biography and the Search for Understanding*, Edinburgh 2000, s. 83.

Powierzchność Brunona, mimo niepozorności, zgodna z jego treścią duchową, potęgowała jeszcze zjawiskowość, niepozorowaną [do trzeciego wydania: „nie pozowaną” – przyp. MR] demoniczność, odczuwaną przez wszystkich, którzy się z nim zetknęli. W sposobie mówienia, głosie, zwykle ściszym, czasem zbliżonym niemal do szeptu, było wiele miękkości połączonej z nieodpartą, choć nienarzucającą się i jakby samą sobą zawstydzoną siłą przekonywania (RWH 23).

Delikatności fizycznej Schulza towarzyszy w ujęciu Ficowskiego także delikatność psychiczna. Schulza paraliżuje nieśmiałość i poczucie niższości. Możemy sobie wyobrazić, ile musiały go kosztować wszelkie działania wymagające interakcji z innymi, wystawienia się na ich reakcję, ocenę. Działania zmierzające do prezentacji prac plastycznych, publikacji prozy, czy wreszcie praca w szkole wymagająca swoistych umiejętności performatywnych.

Znalazłszy się w liczniejszym towarzystwie, wśród obcych mu ludzi, w cudzym domu – Schulz zatracił się, czuł się wydany na łup groźnej, przekreślającej go obcości, zagrożony w samej swojej istocie. Mówiono wówczas o nim, że jest dziecinnie nieśmiały, że mnąc machinalnie połą swej marynarki, wygląda jak uczeń wyrwany do tablicy albo jak dziecko, które rozgląda się ze strachem i nie znajduje wśród otaczających ani jednego rówieśnika, do którego mogłoby się zbliżyć (RWH 93).

Najważniejszym stanem psychicznym, niejako konstytuującym osobowość Schulza, był zdaniem Ficowskiego wszechogarniający lęk. Wyjątkowa wrażliwość sprawiała, że źródłem niepokoju mogły stać się najbardziej nieprawdopodobne przedmioty i sytuacje. Schulz przez całe życie zmagają się z poczuciem osaczenia, zagrożenia, zamknięcia w przestrzeni groźnej i odbierającej możliwość realizacji. Mimo że Ficowski wskazuje pewne źródła dyskomfortu psychicznego Schulza związane z zamknięciem w prowincjonalnym miasteczku, brakiem owocnych kontaktów intelektualnych, koniecznością podjęcia kiepsko płatnej i nierozwijającej pracy nauczyciela rysunków i prac ręcznych, opieką nad rodziną (zwłaszcza po śmierci brata Izydora, gdy pensja Brunona stała się jedynym źródłem utrzymania pisarza, jego siostry i upośledzonego siostrzeńca), pozostaje jednak na stanowisku, iż źródłem schulzowskiego lęku i poczucia osaczenia była nadwrażliwość psychiczna.

Całe życie Schulza przebiegało pod znakiem odczuwanego przezeń zagrożenia, cała jego twórczość była ucieczką przed tym zagrożeniem, mającym swe główne źródło w potęgującej doznania nadwrażliwości psychicznej, dla której powszednie

niedogodności stawały się kataklizmem, a potencjalne niebezpieczeństwo – swym groźnym spełnieniem (RWH 93).

Biograf sytuuje doświadczenie lęku poza kontekstem historycznym, jakim jest poczucie nowoczesnego rozpadu świata, narastanie w latach trzydziestych nastrojów antysemickich i totalitarnych, wreszcie druga wojna światowa⁵¹. Wobec powyższego, czy można mówić o swoistych antycypacjach losu Schulza? Mam na myśli specyficzną cechę biografistyki, którą Stanisław Rosiek ocenia jako jej fundamentalną nierzetelność. Biograf pisze zwykle z perspektywy życia dokonanego już przez bohatera. Na każdym etapie prowadzonej narracji wie, co wydarzyło się później. Zdaniem Rośka właściwą, odpowiedzialną formą ujęcia cudzego życia jest *quasi*-dziennik, który dzień po dniu ukazywałby losy bohatera jako proces, nie nakładając na nie jakichkolwiek schematów fabularnych.

nie tylko w życiu, także w biografii śmierć przychodzi nagle. Gdy jest obecna i jawna od pierwszych stron, to znak, że wzięła górę nad opisywanym życiem i biografia była pisana pod jej dyktando. Ale czy istotnie mamy wówczas do czynienia z biografią? Tam gdzie panoszy się śmierć, życie traci swą wieloznaczność i zmierzając zaczyna do jakiegoś sensu ostatecznego, który zwykle ujawnia się w pełni dopiero za grobem, dzięki śmierci właśnie. Tymczasem przecież biografia, o ile chce być wierna ukrytej w swej nazwie zasadzie, powinna stanąć w jednym szeregu z autobiografią czy zwłaszcza dziennikiem, opowiedzieć się po stronie życia, a więc po stronie znaczeń cząstkowych i często sprzecznych, najzupełniej serio traktować niezrealizowane projekty swego bohatera, jego niespełnione marzenia, którym śmierć kładzie niespodziewany kres⁵².

Antycypacje byłyby momentami, w których sens danego fragmentu biografii odczytywany jest przez odniesienie do jej końca, nieuchwytne dla bohatera zarówno z powodu anachroniczności, jak i z powodu uwikłania w całość interpretacji biografą. W opowieści o życiu Schulza zatopionym w poczuciu

⁵¹ W tej materii różni się od ujęcia Artura Sandauera, który w studium *Rzeczywistość zdegradowana*, będącym wstępem do pierwszego powojennego (i popaździernikowego) wydania prozy Schulza, wskazywał na rolę kontekstu historycznego w wizji artystycznej Schulza. O problematyce tożsamości żydowskiej w II Rzeczypospolitej i doświadczeniu antysemityzmu zob. H. Lewi, *Być Żydem w niepodległej Polsce*, przeł. T. Stróżyński, „Schulz/Forum” 2014 nr 4 oraz w tym samym numerze omówienie całej książki Lewiego pióra Tomasz Stróżyńskiego.

⁵² Zob. S. Rosiek, *Koniec biografii*, w: tegoż, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 98.

permanentnego osaczenia pojawiają się rozbłyski wiedzy o kresie tego życia w historycznej katastrofie, która niejako spełnia owe całonocne lęki⁵³. Takim momentem jest fragment o dawaniu jałmużny żebrakom.

Uważany był powszechnie za człowieka „aż do śmieszności” dobrego. Ten egotyk nie umiał przejść obojętnie wobec ludzkich krzywd. Sam grzęznący w niedostatku, nigdy nie umiał odmówić jałmużny. Zdarzało się nawet, że dawał żebrakowi pięć złotych. Był naiwny, wykorzystywano więc nieraz tę jego ofiarną wrażliwość. Wspomagając innych jałmużną być może widział w nich samego siebie w nieodgadnionej, ale zawsze złej przyszłości, której natrętne widmo, nieodparte przecucie, wciąż go prześladowało (RWH 53–54).

Ficowski sytuację tę umieszcza w kontekście swego rodzaju profetycznego widzenia – przecucia swego losu jako zdegradowanego, wyłączonego przez nazistów ze wspólnoty ludzkiej, mieszkańca getta skazanego na śmierć. Inną, dużo subtelniejszą, antycypacją losu Schulza jest niewielkie sformułowanie w przytoczonym powyżej fragmencie o lęku przed kominem – mam na myśli słowa „groza komina”. W świecie „po Zagładzie” komin staje się jednym z najbardziej narzucających się symboli Zagłady. Zestawiony ze słowem „groza” w nieodparty sposób przywołuje los sześciu milionów europejskich Żydów zamordowanych w czasie drugiej wojny światowej. Nawet jeśli wiemy, że Schulz nie zginął – jak twierdził z południowoamerykańskiego oddalenia Gombrowicz – w obozie, to i tak afektywna siła związana z obrazem kominą jest na tyle silna, by potraktować to pozornie przezroczyste stwierdzenie jako znak historycznej maszynierii, w której tryby wpadł także autor *Sklepów cynamonowych*.

Należy wskazać jeszcze jedną ważną strategię kreowania postaci Schulza, jaką jest wyraźna infantylizacja. Schulz Ficowskiego nie tyle marzy o tym, by „dojrzeć do dzieciństwa”, co broni się (choć raczej należałoby powiedzieć, że jest broniony przez biografę) przed wtajemniczeniem w dorosłość. Cechuje się niezdecydowaniem, nie jest w stanie podjąć żadnej suwerennej decyzji. Dotyczy to zarówno założenia rodziny, porzucenia pracy w szkole, jak i ucieczki z drohobyckiego getta. Należy jednak zauważyć, że brak decyzji o wyjeździe do Warszawy w okresie przedwojennym wiązał się z odpowiedzialnością za bliskich, dla których po śmierci brata Izidora Bruno stał się jedynym żywicielem rodziny. Wreszcie Schulz funduje swój program artystyczny na wyobrażeniu

⁵³ „Trapiące go przez całe życie poczucie wyobcowania i osaczenia samotnością zmieniło się w stan rzeczywistego zaszczucia; wieloletnie zagrożenie twórczej, przytulnej ciszy – ustąpiło miejsca nieustającej grozie męczeństwa i śmierci (RWH 102)”.

mitycznego powrotu do czasu dzieciństwa, nieskażonego dziecięcego oglądu świata. Taka deklaracja programowa, wsparta praktyką opowiadania bajek na lekcjach, podkreślona przez baśniowy język Ficowskiego konsekwentnie nazywającego Schulza czarodziejem, a jego twórczość magią, pozwalają dostrzec się w konterfekcie autora *Sklepów cynamonowych* rysów Piotrusia Pana, postaci zawieszanej w niekończącym się dzieciństwie. Łączy się to także z głęboką powściągliwością biografą w opisywaniu seksualności Schulza (mimo świadectw o masochistycznych upodobaniach, mimo masochistycznej tematyki prac). Schulz musi tedy pozostać niewinny, na zewnątrz brudnej sfery erotycznej⁵⁴.

Utrata

Nie tylko zachwyty Ficowskiego znajduje się u genezy schulzologii. Na równi z olśnieniem, źródłem dzieła Ficowskiego jest doświadczenie utraty. Na początku jest bowiem list młodego czytelnika do ulubionego pisarza, który tego listu już nie otrzymał⁵⁵. Tragiczna śmierć Schulza uniemożliwiła nawiązanie kontaktu, a cały wysiłek rekonstrukcji podejmowany przez Ficowskiego jawi się jako próba zrekompensowania doświadczenia utraty.

We wszystkich pracach Ficowskiego podkreślany jest ogrom strat i ich nieodwracalność. Wielokrotnie przewija się motyw utraconego rękopisu: dotyczy to korespondencji z Władysławem Riffem, rękopisu *Mesjasza*, noweli *Die Heimkehr*, dziennika prowadzonego w ostatnim okresie życia. Kończący *Regiony...* rozdział nosi tytuł *Dzieła ocalałe i zaginione* i był aktualizowany w każdym

⁵⁴ Szerzej piszę o tym w artykule *Masochizm Schulza w ujęciu Ficowskiego*, „Schulz/Forum” 2016 nr 7.

⁵⁵ Jerzy Kandziora na podstawie analizy zachowanego listu Ficowskiego do siostry, w którym pisze on, że dowiedział się o śmierci Brunona Schulza, dochodzi do wniosku, iż „pierwsza informacja o dacie śmierci Schulza, jaka dotarła do Ficowskiego, była mocno spóźniona i nieprecyzyjna (w rzeczywistości Schulz zginął 19 listopada 1942) oraz że list Ficowskiego do Schulza został wysłany już po śmierci pisarza” (J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2017, s. 415, list jest reprodukowany tamże, s. 215–216). W owym liście pozbawionym daty, a później opatrzonego dopiskiem ręką Ficowskiego (1942), jest mowa o tym, że Ficowski list do Schulza wysłał przed miesiącem, a przed kilkoma dniami od Andrzeja Pleśniewicza dowiedział się o śmierci pisarza, który zmarł poprzedniego dnia. Inne miejsce listu może sugerować, że dzieje się to na wiosnę 1943 roku (zresztą w *Regionach wielkiej herezji* podana jest właśnie ta data otrzymania wiadomości o śmierci Schulza). Oznacza to, że Pleśniewicz dowiedział się o śmierci Schulza po kilku miesiącach, a Ficowski wysłał swój list już po śmierci pisarza. Jakkolwiek by było, niezmiennie pozostaje to, że Ficowski podjął próbę nawiązania kontaktu, a próba ta zakończyła się fiaskiem.

kolejnym wydaniu. Ficowski pisze w nim o nowych znaleziskach, a także o losach osób z nimi związanych. Często we wcześniejszych edycjach jakieś dzieło (dotyczy to zwłaszcza dzieł plastycznych) jest uznawane za bezpowrotnie utracone, w późniejszym wydaniu okazuje się, że się odnalazło. Poczucie straty znajduje wyraz także w esejach z *Okolic sklepów cynamonowych*, a także we wstępie do *Księgi listów*, poświęconym wyłącznie blokom korespondencji, które zaginęły. Podtytuł pierwszego i drugiego wydania *Regionów... – Studia i szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza* – wyraża fragmentaryczność i przyczynkowość ustaleń biografów-archeologów, ustaleń, w które wpisany jest żal po stracie i melancholijne poczucie, że do Całości nie będzie można nigdy się zbliżyć, gdyż jedyne, co jest dostępne, to często urwane ślady. Trzecie wydanie nosi już podtytuł *Rzecz o Brunonie Schulzu*. Określenie „rzecz” implikuje całościowy charakter tekstu dzięki zakorzenieniu w tradycji retorycznej, a także dzięki uwznioślającemu nacechowaniu stylistycznemu wynikającemu z archaiczności⁵⁶. Wreszcie czwarte wydanie nosi tytuł *Regiony wielkiej herezji i okolicy. Bruno Schulz i jego mitologia*. Słowa „mitologia” używa Ficowski na określenie dzieła Schulza już w przedmowie *Do czytelnika*.

Przed sześćdziesięciu laty z zapartym tchem stanąłem po raz pierwszy w blasku Mitu nad Mitami, aby zostać już na zawsze jego glosatorem i wyznawcą (RWH 7).

Kategoria mitu jest fundamentalna dla zaproponowanej przez autora *Odczytania popiołów* interpretacji pisarstwa Schulza. Dzieło Schulza jawi się jako tworzenie własnej mitologii, powrót do „genialnej epoki” dzieciństwa, kiedy świat widziany przez podmiot po raz pierwszy nabierał swych kształtów.

Między drugim a trzecim wydaniem doszło do drobnej z pozoru, a w istocie niezwykle znaczącej zmiany modalności. W pierwszym wydaniu z 1967 roku dominuje ton żałoby po niemożliwej do odzyskania stracie. Wraz z kolejnymi odkryciami wzrasta jednak optymizm odnośnie do możliwości odnalezienia utraconych dzieł i świadectw.

Zapewne już nigdy zasób dochowanych utworów Schulza nie ulegnie istotnemu powiększeniu. (I 225, II 251)

⁵⁶ Użycie słowa „rzecz” dla określenia przemowy, wypowiedzi ma dziś charakter książkowy, już *Słownik języka polskiego* Witolda Doroszewskiego umieszcza to znaczenie wyrazu na dalszym miejscu, opatrując je określeniem „dawne”. Ale jeszcze słownik Jana Karłowicza z 1912 roku umieszcza znaczenie w kontekście wypowiedzi językowej jako pierwsze.

Być może już nigdy zasób dochowanych utworów Schulza nie ulegnie istotnemu powiększeniu. (III 165 – wyróżnienie moje – przyp. MR)

Od kategorycznego stwierdzenia, że „z manuskryptów nieopublikowanych nie ocalało nic” (I 225, II 252) przechodzi Ficowski w trzecim wydaniu do stwierdzenia, że „nie odnalazło się nic” (III 165). W trzecim wydaniu wyraża często przekonanie, że zaginione prace zapewne istnieją, tylko jeszcze się nie odnalazły.

O zmianie postawy świadczą także wypowiedzi biografą w udzielanych przez niego wywiadach. W rozmowie z 1971 roku na pytanie Krystyny Nastulanki, czy istnieje możliwość, by praca nad Schulzem stała się dziełem całego życia, Ficowski odpowiada:

Nie sędzę. Przyszedł taki moment, że musiałem już ją ogłosić taką, jaka była. Nie mówiąc o tym, że niewielkie są nadzieje na wzbogacenie biografii Schulza lub odnalezienie nowych rękopisów, choć naturalnie mogą się też odnaleźć w najmniej oczekiwanych okolicznościach⁵⁷.

Z kolei w rozmowie z 1992 roku Ficowski wyraża mocne przekonanie, że dalsze odkrycia są nie tylko możliwe, ale wręcz nieuniknione. Wypowiedź na temat pozostawionych przez Schulza depozytów z rysunkami i rękopisami (tylko te pierwsze się odnalazły) kończy Ficowski deklaracją:

I pierwszy, i drugi depozyt „doprowadziłem” do Muzeum Literatury, które zakupiło pakiety rysunków. Więcej depozytów nie znalazłem. Ale znajdę⁵⁸.

Na pytanie interlokutorów o nadzieję dalszych odkryć, odpowiada Ficowski.

Otóż właśnie – ponieważ tylko o nielicznych zbiorach wiadomo, że spłonęły, a o reszcie nie wiadomo nic, nadzieje rzeczywiście istnieją⁵⁹.

⁵⁷ *Światy kolorowe. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Krystyna Nastulanka*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 570. Pierwodruk w: „Polityka” 1971 nr 1, przedruk w książce: *teżę, Sami o sobie*, Warszawa 1975.

⁵⁸ *Tropami mistrzów. Schulz–Wojtkiewicz–Leśmian. Z Jerzym Ficowskim rozmawiają Tomasz Fiałkowski i Jerzy Illg*, w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 621. Pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1992 nr 7.

⁵⁹ Tamże.

Trudno wskazać jedno wydarzenie w ciągu dwóch dekad dzielących te dwie wypowiedzi, które spowodowało zmianę postawy badacza. Raczej był to proces rewidowania stanowiska wraz z odnajdywaniem się materiałów uznawanych wcześniej za utracone oraz z pozyskiwaniem nowych świadectw. Być może wpływ na to miał też wzrost zainteresowania Schulzem i przełamujące samotność poszukiwania innych badaczy – zatem osobliwego grona odbiorców prac. Na entuzjazm wreszcie mógł wpłynąć upadek komunizmu i żelaznej kurtyny, wiążący się z wiarą, że otworem staną przed biografem niedostępne wcześniej archiwa radzieckie. Choć ten ostatni czynnik należy jednak traktować ostrożnie, zmiana postawy jest już dostrzegalna w pracach z lat osiemdziesiątych⁶⁰.

*

W rozpięty wokół tych czterech kategorii: zachwyty, celebracji, kruchości i utraty, wymiar afektywny dzieła Ficowskiego wpisana jest oscylacja między dwoma biegunami. Pierwszy to biegun potężnej zniewalającej duchowej mocy zachwycającego dzieła. Drugi to biegun słabości, delikatności, pozostawania na granicy zaniku, biegun opowieści o bohaterze zbyt słabym, zbyt kruchym psychofizycznie, by żyć w pełni w społeczeństwie nowoczesnym pierwszej połowy XX wieku, wyzwalający rodzaj współczucia (rozumianego potocznie jako poruszenie czyimś cierpieniem) czy wręcz litości. Ukazanie delikatności Schulza w połączeniu z wielokrotnie podkreślanym ogromem strat źródłowych ma zintensyfikować poczucie wartości Schulza jako cennego przedmiotu fascynacji, który zaistniał i w jakimś stopniu przetrwał mimo otaczającej, wielorakiej grozy: metafizycznej, somatycznej, historycznej. Wokół tych uczuć skupia się wspólnota afektywno-odbiorcza, którą tekst Ficowskiego wytwarza, wspólnota zachwyty.

⁶⁰ „Jest to – wierzę – tylko kolejne uzupełnienie, nie zaś dopełnienie, gdyż pomimo spustoszeń, jakie poczyniła wojna, zagłada i niszczący wpływ czasu, czeka nas jeszcze niejedno odkrycie zaginionych manuskryptów, które być może spoczywają gdzieś bezimiennie, niedostrzeżone lub niedostępne, dopóki nie wydobędzie ich na jaw najfortunniejszy poszukiwacz i znalazca, jakim jest przypadek”, J. Ficowski, *Słowo wstępne*, w: *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 6.

Affective Condition of Jerzy Ficowski

The article discusses the biographical work of Jerzy Ficowski on Bruno Schulz, emphasising their affective and emotional dimension. The author attempts at describing the affective condition which, according to Michał Paweł Markowski, specifies the subject's involvement in the world, all non-intellectual and non-volitional forms of interacting with the world. The affective dimension of Ficowski's work is revealed both in the articulation of one's own relation to the object of research/feelings, own affection, as well as in affecting the reader, influencing their emotions in order to create a community sharing the admiration of Schulz's works. Said affective dimension is based on four pillars: rapture/awe as a paradigmatic receptive reaction to Schulz's work; celebration which is the expression of fascination and idiomatic representation of Ficowski's views on art; physical and emotional fragility of a character compensated by the spiritual or intellectual greatness; and finally the feeling of loss transforming into hope for finding unknown materials.

Key words: Jerzy Ficowski, Bruno Schulz, affect, rapture, physicalness, loss

Marcin Romanowski

magister, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, słuchacz Filologicznych Studiów Doktoranckich UG, przygotowuje rozprawę doktorską na temat podmiotowości biografów w pisarstwie biograficznym Jerzego Ficowskiego i Joanny Olczak-Ronikier, autor książki *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej* (Gdańsk 2013), bierze udział w pracach Pracowni Schulzowskiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego.

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Punkty biograficzne. Potencjalność życiorysu w poezji Tadeusza Różewicza

Literaturoznawca, nawet incydentalnie piszący o Różewiczu, staje wobec problemów wielowymiarowości osoby i dzieła, kształtowanych przez dziesięciolecia, „naraża się” na permanentne niedomknięcie studiów, zgodne zresztą z filozofią życia i literatury samego autora *Niepokoju*. Każda wypowiedź o Tadeuszu Różewiczu obliuguje do choćby częściowej orientacji w ogromnym i wciąż rozrastającym się materiale literaturoznawczym i krytycznym na temat twórcy i jego pisarstwa. Twórczość Różewicza rozpatruje się na wielu płaszczyznach i w różnych kontekstach, jest lokowana na tle dawnego i nowego historyzmu, badań kulturowych z wyeksponowaniem codzienności, czytana w odniesieniu do metafizyki i religii w pozytywnym i negatywnym wymiarze, intersemiotyczności i wizualności. Zauważa się autotematyzm i autokorekcję Różewiczowskiego tekstu, skomplikowanie i niejednoznaczność autorskiej sygnatury, tożsamości czy podmiotowości ujawniających się w wierszach, prozie, dramatach. Rozległe jest „dorzecze Różewicza”, wielu twórców przejmuje dykcję poety, nawiązuje do niej, a nawet orientuje swoją aktywność ze względu na specyfikę artystycznej działalności autora *Kartoteki* i *Kartoteki rozrzuconej*¹. Ze świadomością istnienia nieujętych tu studiów, konstruując niniejszą wypowiedź o charakterze przyczynkarskim, ograniczam się do wybranych perspektyw korespondujących z tematem.

¹ Zob. *Dorzecze Różewicza*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011; G. Hetman, *Życie, metafora, język – o Różewiczowskich inspiracjach w twórczości poetów polskich debiutujących po 1989 roku*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007. Niektóre studia dotyczą wpływu twórczości Różewicza na wybranych twórców, zob. D. Szczukowski, *Przepisywanie Różewicza. Przypadek Tadeusza Dąbrowskiego*, w: *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła, M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015, s. 221–235.

Można przyjąć, że każdy poeta deponuje swój życiorys w wierszach. Biografia Różewicza „w wierszach rozrzucona” zasadza się na powtarzalnych elementach, do których należą ujawnione personalia: imię i/lub nazwisko, rok i miejsce urodzenia, imiona rodziców czy braci², nazwy miejsc zamieszkania lub czasowego pobytu. Stanowią one wyraźne (orientacyjne dla czytelnika) punkty biograficzne, dopełnione niekiedy nazwiskami znanych i mniej znanych osób z otoczenia poety, podaniem miejsca i daty powstania utworu. O punktowości i fazowości przebiegu życia, z uwzględnieniem antropologicznej perspektywy, pisze Małgorzata Czermińska:

Fazy życia tworzą ciąg jednoliniowy, są odcinkami o nieodwracalnej kolejności i mieszczą się pomiędzy ograniczającymi ten ciąg dwoma wydarzeniami, które w porównaniu z rozciągłością faz liczoną w latach, mają charakter punktowy. Są to narodziny i śmierć. Tylko te punkty są niezbywalne, żadna z faz nie musi zaistnieć w sposób konieczny³.

Badaczka odnosi się również do koniecznych przekroczeń biograficznych, opowieści innych o miejscach i czasach przed narodzeniem jednostki oraz po jej śmierci. Nadają one pełny wymiar narracji biograficznej. Jednak komunikowanie (o) biografii w strukturze wiersza nie pozwala na pełne uzyskanie efektu fazowości. Wydaje się on dopiero rezultatem interpretacji. Na tekstowej powierzchni wiersza, także z racji jego rozczłonkowania i wysokiego stopnia metaforyczności tak zapisanego przekazu, zostają umieszczone jedynie wybrane fakty i momenty biograficzne, rzadziej rozwinięte w niewielkie sekwencje zdarzeń. Punktowość jest więc narzucającą się cechą biografii podanej poprzez wiersze. Z pewnością spójny charakter, w aspekcie biografizacyjnym, nadaje im zewnątrztekstowe i jednocześnie paratekstowe datowanie utworów, które wpływa na lekturę wierszy jako pamiętnika lirycznego. (Re)konstrukcji osoby pod wpływem informacji zawartych w utworach wierszowanych sprzyja również interpersonalna sieć powiązań wewnątrztekstowych i dedykacyjnych,

² Pomijam kwestie biografistyki rodzinnej, eksponowane w tomach *Nasz starszy brat* oraz *Matka odchodzi*. Zwłaszcza ten ostatni zbiór doczekał się wielu literaturoznawczych analiz, w tym wieloaspektowego odczytania zaproponowanego przez szczecińskich badaczy, zawartego w publikacji „*Matka odchodzi*” Tadeusza Różewicza, red. I. Iwasów, J. Madejski, Szczecin 2002. Wieloautorska monografia zawiera interpretacje z wykorzystaniem dekonstrukcji, semiotyki, mitografii, psychoanalizy i innych koncepcji.

³ M. Czermińska, *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 18. Zob. także S. Jaworski, *Autobiografia punktowa*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 273–279.

w Różewiczowskich konstelacjach wskazująca m.in. na różne relacje z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim, osobiwie z Czesławem Miłoszem⁴, Kornelem Filipowiczowem, Leopoldem Staffem, Mieczysławem Porębskim. Różewicz najczęściej jednak redukuje biograficzne informacje do tych najłatwiej weryfikowalnych danych, prowadząc swoistą grę przypomnień i repetycji, opartą na wspomnianych na początku podstawowych punktach biograficznych, najmocniej stanowiących o konstrukcjach tożsamościowych, jakby od nich za każdym razem mogło rozpoczynać się poszukiwanie osoby w tekście, tworzenie życiorysu.

Badaczka życiorysów jako komponentów prozy stwierdza:

Pisanie urzędowego życiorysu i kreowanie biografii postaci literackich w określonych przypadkach wykazują wiele podobieństw, jakby życie ludzkie i byt fikcyjny bohatera poddane zostały tym samym regułom tekstowego istnienia. W grę kreacji i autokreacji, redukcji i przemilczeń (będących istotą spisywania dziejów życia – we wszystkich, nawet najdrobniejszych przejawach piśmiennictwa tego rodzaju) włącza się aktualny kontekst historyczny i kulturowy ten sam przecież dla petentów niezliczonych urzędów oraz dla autorów i bohaterów powieści współczesnych, stawiających sobie za cel „dawanie świadectwa”. I to niezależnie od tego, czy twórca zamierzał dać świadectwo osobistej „prawdzie”, historii najnowszej, czasom, w których przyszło mu tworzyć, czy też szeroko rozumianej „rzeczywistości”⁵.

W powyższym sensie utwory autora *Wyjścia* dają świadectwo czasów i indywidualności twórcy na kilkudziesięcioletnim dystansie. Poezja w ograniczonym stopniu wytwarza jednak sekwencje zdarzeń właściwe prozie, o których także pisze Agnieszka Czyżak. Rozproszone w wierszach dane biograficzne Różewicza nie mogą złożyć się na kompletny życiorys, chociaż powtarzane w utworach (najczęściej rok i miejsce urodzenia, imię, nazwisko) charakteryzują się pewną niezmiennością, a przez to prowadzą do wytworzenia efektu zwiększonej wiarygodności, międzytekstowo potwierdzają tożsamość podmiotu. Im bliżej przełomu wieków, tym mniej można uznać też elementy życiorysu w poezji za egzemplifikację losów polskich. Dotyczy to również poezji

⁴ O kontaktach i relacji poetów, a także rozmowie poprzez teksty piszą: T. Wójcik, *Strona Miłosa. Strona Różewicza*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 385–400; A. Fiut, *Dialog niedokończony: Miłosz, Różewicz*, w: *Przekraczanie granic...*, s. 336–349; A. Gleń, *Milczenie w poezji Czesława Miłosa i Tadeusza Różewicza*, w: *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań* (2), red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 205–217.

⁵ A. Czyżak, *W kleszczach losu. O przemianach życiorysów polskich*, w: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002, s. 249.

Różewicza, wojenne doświadczenie pokolenia Kolumbów nie manifestuje się już tak żywo w jego późnej twórczości. Dzieje się tak m.in. za przyczyną dużego interwału czasowego dzielącego podmiot od ważnych wydarzeń historycznych, lecz również jest być może skutkiem obecności Polski w politycznych i gospodarczych strukturach europejskich. Pamięć i historia ustępuje miejsca doraźności i codzienności, prywatne dominuje nad oficjalnym czy narodowym.

Posiłkując się ustaleniami Philippe'a Lejeune'a, Antonina Lubaszewska pisze: „W trakcie rozpatrywania antropologicznych funkcji życiorysu zwracamy uwagę na powtarzające się schematy. Od zapisywania (biografie) przechodzi się do przepisywania (biokopie)”⁶. Natomiast odejście od schematu czy jego modyfikacja daje rezultat biofikcji, przedstawiającej „życie postaci wyobrażonej lub wyobrażone życie postaci rzeczywistej”⁷. Powtarzane w poetyckich utworach Różewicza bazowe dane personalne stają się załączkami życiorysu, który jawi się jako potencjalny, rozwijany za każdym razem inaczej tekst. Pozostałe informacje zawarte w wierszach nie prowadzą do wytworzenia (uzyskania w interpretacji) rozwiniętej i spójnej sekwencji biograficznej. Utwory nie pozwalają na zawarcie mocnego paktu autobiograficznego, stale negocjując jego warunki, nawet jeśli uwzględni się przemiany gatunku użytkowego motywowane sytuacją społeczno-polityczną kraju na przełomie XX i XXI wieku, nowoczesnymi sytuacjami komunikacyjnymi i społecznymi interakcjami⁸. Ponawianie i niekończenie życiorysu wpisuje się w poetyckie negatywne strategie Różewicza dobrze opisane przez Tomasza Kunza⁹, staje się też częścią (auto)portretu (nie)możliwego, na który zwrócił uwagę Dariusz Szczukowski¹⁰.

⁶ A. Lubaszewska, *Formy zaszczerpione na strukturze życiorysu. Życiorys literacki – sens filozoficzny*, w: tejsze, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009, s. 206.

⁷ M. Czerwiński, *Przeciw życiu. Fatalne oddziaływanie*, w: tegoż, *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie perfomatywnym*, Kraków 2014, s. 51. Na gruncie francuskiego literaturoznawstwa zajmowała się tą kwestią K. Thiel-Jańczuk, *Tekst jako przestrzeń milczenia Innego. O „biofikcjach” we współczesnej literaturze francuskiej*, w: *Przestrzeń ciszy...*, s. 227–234.

⁸ B. Boniecka, J. Panasiuk, *Życiorys na tle innych wypowiedzi biograficznych*, w: *W zwierciadle języka i kultury*, red. J. Adamowski, S. Niebrzegowska, Lublin 1999, s. 152–169; tychże, *Przełamywanie paradygmatu gatunkowo-stylistycznego tekstu życiorysu*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, tom I: *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewskiej, Katowice 2000, s. 47–73.

⁹ Zob. T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.

¹⁰ D. Szczukowski, *Autoportret (nie)możliwy*, w: tegoż, *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008, s. 25–53.

Zredukowany do tekstowych drobin danych osobowych życiorys ma przede wszystkim regulowane poezją (a więc naruszone w stosunku do urzędowo-oficjalnego gatunku mowy) kwalifikacje genologiczne, poezja wyznacza zakres referencji dla formy o użytkowej proveniencji. Podmiot rezygnuje z dążenia do wytworzenia całości faktograficzno-egzystencjalnej, przy jednoczesnej selekcji informacji biograficznych, a w zasadzie substytucji tych, które mogłyby stanowić komponenty życiorysu. W ich miejsce pojawiają się na przykład opisy zwykłych i codziennych czynności bohatera. W potencjale takich życiorysów tkwi pierwiastek ironiczny, budują one ambiwalencję (dialektykę) rozpadu i scalania, wpływają na dynamikę powtarzanej biografii „rozrzucanej” i „zbieranej” przez samego twórcę i egzegetów jego twórczości. Próby takiego biograficznego scalenia pod inicjałową sygnaturą TR dokonał Jacek Łukasiewicz, który rozpoczął swoją książkę o auto-bio-projekcie twórczym Różewicza od rozważań:

Kim jest TR? Jest dziełem – wynikiem usilnej pracy, prowadzonej w stawiającej opór materii słów; postacią zmieniającą się, korzystającą z kostiumów i masek, ale nigdy z kostiumem czy maską nie dającą się zidentyfikować; jest kimś o niewątpliwie dla odbiorcy tożsamości i wciąż niedokończonym wytworem, którego konstrukcji autor poświęca życie¹¹.

Dzisiaj konstrukcja ta jawi się jako egzystencjalnie zamknięta, lecz artystycznie i hermeneutycznie nadal otwarta, nośna, inspirująca.

Mechanizmy wytwarzania życiorysu jako skróconej autobiografii oparte są na zróżnicowaniu fokalizacyjnym, zmiennym dystansie pamięci, a potem obrazowania. Życiorys wymaga ustalenia jakiegoś punktu widzenia i momentu, który pozwoli na wsteczny ogląd. Poeta wielokrotnie rewidował swoje życie w oparciu o sytuację, którą uznał za decydującą, kulminacyjną czy ostatnią (dzieje się przecież tak w *Ocalonym*, *Roku 1939*, wierszu *Kasztan*, który twórca zamyka słowami: „Dzieciństwo jest jak zatarte oblicze / na złotej monecie która dźwięczy / czysto (I, 72)”¹². Wiersz *serce podchodzi do gardła* rozpoczyna się od rocznej daty, stanowiącej taki biograficzny punkt widzenia: „w roku

¹¹ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 5.

¹² Cytowane w artykule wiersze i ich fragmenty w większości pochodzą z wielotomowego wydania (przez Wydawnictwo Dolnośląskie) utworów zebranych, z tomów zawierających poezje – T. Różewicz, *Utwory zebrane*, tom 1: *Poezja*, Wrocław 2005 (oznaczony w tekście jako: I); tom 2: *Poezja*, Wrocław 2006 (w tekście jako: II); tom 3: *Poezja*, Wrocław 2006 (w tekście jako: III); tom 4: *Poezja*, Wrocław 2006 (w tekście jako: IV). Obok podano numery stron.

1945 / w październiku / wyszedłem z podziemia // zacząłem oddychać” (IV, 235). I dalej czytamy:

razem z Przybosiem szukałem
miejsca na ziemi
razem ze Staffem zacząłem
odbudowę od dymu
z komina
razem z profesorem Kotarbińskim
głosowałem „3 x tak”

studiowałem na proseminarium
profesora Ingardena
wstęp do teorii poznania
Hume pomagał mi
w uporządkowaniu myśli

referendum zostało sfałszowane
(*serce podchodzi do gardła*, IV, 235–236)

Metaforę oddechu wyeksponował w opisie twórczości poety z Radomska Tadeusz Drewnowski, w pierwszej i drugiej edycji swoich szkiców. Bio-poetyka, jak dopowiada jeden z członów tytułu uzupełnionego wydania studiów, eksponuje związki biografii i pisarstwa w twórczości Różewicza¹³. Także inicjowany przez niego w wierszach życiorys za każdym razem odsyła ostatecznie poza tekst jako literacko nieukończony twór, wiedzie ku życiowemu doświadczeniu. Biologiczne aspekty wyraża sam proces oddychania, przekładający się na swobodę funkcjonowania w świecie, ale także wzmacnia je tytuł wiersza, komunikujący o emocjonalnych reakcjach podmiotu. Somatyczny wymiar zyskuje też historia¹⁴ i być może również z tej przyczyny życie jako temat poezji nie daje się ująć w tekstowe ramy gatunku literackiego (użytkowo-literackiego).

Funkcjonowanie w społeczeństwie („razem”) nie jest dla podmiotu cytowanego wyżej fragmentu wyłącznie działaniem kolektywnym, oznacza również podążanie za autorytetem, uprzednie poszukiwanie go. Poeta ujawnia

¹³ Zob. T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, wyd. 2 uzup., Kraków 2002.

¹⁴ W odniesieniu do antropologii Różewicza pisze o tym W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013, s. 308–327.

początki swojego życia studenckiego i literackiego, odnosi się do tomu Juliana Przybosa *Miejsce na ziemi*, wydanego w 1945 roku, przywołuje frazę z wiersza Leopolda Staffa *Podwaliny*, z *Wikliny*, która ukazała się w 1954 roku. O relacji z pierwszym z tych poetów Tadeusz Drewnowski pisze:

Spotkanie, a raczej przyjaźń poetycka z Przybosiem, papieżem polskiej awangardy i pierwszym prezesem organizacji literackiej po wyzwoleniu, miała ogromne znaczenie dla początkowych losów Różewicza po wojnie. Nie tylko ułatwiła mu start, chroniła przed atakami, ale jeszcze, jak świadczy zachowana korespondencja, dostarczała mu istotnych bodźców twórczych¹⁵

Natomiast o wpływie światopoglądu i osoby Staffa na dzieła, a w jakimś stopniu i życie, Różewicza świadczy wiele utworów tego drugiego¹⁶. Przywołany w wierszu tom *Wiklina* z jego „programową” miniaturą jest odczytywany przez Jacka Łukasiewicza jako zbiór mający ukrytego generacyjnego adresata:

Leopold Staff w [...] wierszach z *Wikliny* zwracał się [...] do młodych, niedawnych partyzantów i żołnierzy, którzy chcieli normalnie żyć w powojennej Polsce, zwracał się ze słowem zachęty i otuchy. Wskazywał perspektywę, w której tę wspólnotę odbudowy i budowy należy umieścić. [...] Czas leczy, o tym wiedział, poeta wiedział też, że jemu samemu pozostało go niezbyt wiele, adresaci zaś tych wierszy mieli jeszcze przed sobą sporo czasu do wykorzystania. Dla TR Staff był mistrzem i ojcem [...]¹⁷.

Polityczny ślad zawarty w utworze łączy się z referendum przeprowadzonym w Polsce w czerwcu 1946 roku. Partia komunistyczna chciała wówczas skontrolować społeczne nastroje i *de facto* przetestować możliwości fałszowania wyborów. W akcji propagandowej wziął udział wybitny uczyony, filozof Tadeusz Kotarbiński. Trzy pytania dotyczyły zniesienia Senatu, reformy agrarnej i upaństwowienia przemysłu, a także przebiegu zachodniej granicy Polski na Odrze i Nysie Łużyckiej. Ostatnie zacytowane w przywołanym wcześniej wierszu stwierdzenie stanowi jego nihilistyczne zamknięcie w aspekcie poetyckiej bio-polityki uprawianej przez autora *Niepokoju*.

Poetyckie autobiokopie (jak powiedziałyby Lejeune) Różewicza zawierają „molekularne” informacje osobowe, do których należą przede wszystkim wspomniane elementy: data i miejsce urodzenia, niekiedy z dodaniem

¹⁵ T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka...*, s. 67.

¹⁶ Zob. W. Wójcik, *Staff i Różewicz*, Katowice 1997.

¹⁷ J. Łukasiewicz, *TR...*, s. 241–242.

własnego nazwiska i imienia, imion rodziców. W jednym z utworów impuls do autobiograficznych refleksji stanowi powojenna dedykacja od Juliana Przybosia dla Różewicza „na poetycką drogę”, prawdopodobnie ta wpisana do tomu *Miejsce na ziemi* (jej treść zacytowana jest w wierszu, datowanym na sierpień 1983 roku). Środkowa strofoida tego wiersza brzmi:

no i ruszyłem
w drogę
z Radomska przez Gliwice Kraków
Wrocław
do Paryża Moskwy Rzymu
z apokalipsy do sielanki
i z powrotem
minęło trzydzieści osiem lat
od tamtego czasu
(*Rocznica*, III, 222)

Poeta korzysta z pojęciowej metafory życia jako podróży. Specyficznie jednak tę podróż kształtuje – jej przebieg enigmatycznie sygnalizuje kolejność miast nieodwzorowująca precyzyjnie chronologii miejsc pobytu twórcy. To przykład umownego ciągu nazw miejsc, o których trudno w każdym przypadku jednoznacznie orzec, w jakim stopniu i zakresie stanowią one miejsca wybrane, przesunięte, dotknięte¹⁸. Wyróżniony graficznie „Wrocław” jawi się jako miasto dłużej zamieszkiwane, natomiast cała „wahadłowa” podróż zyskuje również psychoanalityczny wymiar, charakteryzowany przez niedookreślone miejsca czy raczej stany docelowe: „z apokalipsy do sielanki / i z powrotem”. Czasowym punktem, pozwalającym na wyznaczenie początku owego „tam i z powrotem” jako wieloletniego doświadczenia, jest moment podjęcia podróży – w samodzielne życie twórcy. Bieguny „apokalipsa” i „sielanka” są efektem polaryzacji czasowej i przestrzennej, wynikają z opozycji cywilizacyjnego dramatu, jakim była wojna, i okresu powojennego, a także znamionują powroty wojennej traumy w myśli i mowie poety. Być może przedstawiają również polityczno-geograficzny podział świata jako efekt wojny, strefę „sielanki” reprezentowałyby wówczas zgromadzone w jednym wersie utworu nazwy stolic (m.in. ze względu na ich umiarkowane zniszczenie w czasie działań wojennych; nie tak jak w przypadku Warszawy), a teraz chwilowo goszczących

¹⁸ Odnoszę się tutaj do typologii miejsc autobiograficznych zawartej w artykule M. Czermińskiej, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011 nr 5, s. 183–200.

bohatera-poetę, przed powrotem do strefy „apokalipsy”. Dłuższy lub krótszy pobyt w każdym z wymienionych miast wymagałby osobnego opisu. Łukasiewicz, odnosząc się do marginaliów poety, publikowanych w prasie¹⁹, głównie we wrocławskiej „Odrze”, komentuje:

Po przeprowadzce z Gliwic do Wrocławia Różewicz pisał o trudnościach z tym związanymi. W ogóle zmiana miejsca nie była dla niego łatwa (to znaczy zmiana domu, a nie hotelu podczas podróży). To, co rzeczywiście łączy z miejscem, z osiadłością (które to słowo kojarzy się z „posiadłością”, w tym wypadku raczej z duchową posiadłością), to wiersze i twarze, [...] to, co najbardziej intymne, wrażliwe, najwartościowsze, zespalające [...] z samym sobą i ze światem²⁰.

Wyliczenia i uproszczenia, jakie stosuje Różewicz, wynikają tutaj z umownego tekstowego podporządkowania geografii humanistycznej, a na tym tle czynione są próby „życiorysowania”. Rocznicą jako symlifikowany powrót, wyeksponowany w nagłówku wiersza, daje się ująć przy pomocy Derridiańskiego *szibbolet*²¹, oznaczającego zbiór informacji wytwarzanych przez datę w związku z samym obchodzeniem rocznicy, świętem, ceremonią. Derrida tłumaczy *szibbolet* m.in. poprzez metaforę roju, sugerując żywą przemianę wielu elementów, ale też oddalanie się od ośrodka sensu, którym jest samo historyczne wydarzenie²². Różewiczowski gest ponawiania obecny jest w oznaczaniu dystansu czasowego, a także w biopsychicznym istnieniu czy podążaniu: „od apokalipsy do sielanki / i z powrotem”. Podmiot utwierdza się w tych powrotach.

Utwór *Z życiorysu* rozpoczyna tom *Twarz trzecia*. Refleksje Jacka Łukasiewicza sugerują, że życiorys mieści się z „twarzorysie”, specyficznie o kolejach losu świadczą rysy twarzy. Komentarze badacza, dodatkowo uzasadniające pozycję wspomnianego wiersza w zbiorze, wskazują na tekstowe i pozatekstowe (nawet biologiczne) znaczenie życiorysu, odbijającego się w twarzy: „Twarz

¹⁹ Prasowe felietony, komentarze i zapiski zostały zebrane w zbiorze: T. Różewicz, *Margines, ale...*, wybór i oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2010.

²⁰ J. Łukasiewicz, *TR...*, s. 137.

²¹ Skądinąd tłumaczenie artystycznych zabiegów stosowanych przez Różewicza z wykorzystaniem myśli Jacques'a Derridy może się okazać pewnym nadużyciem, choćby ze względu na niejednoznaczny stosunek poety do pism francuskiego teoretyka literatury i kultury. Poprzedzając komentarzem napisaną przez siebie parodię *Prawdy w malarstwie* Derridy, Różewicz umieszcza w nim zdania: „Napisałem ten «kawałek», bo Derridę podziwiam, ale jego karkołomne interpretacje proszą o parodię. Erudycja Derridy przerasta często obiekt przez niego obrabiany”, T. Różewicz, *Áladerrida*, [w:] tegoż, *Kup kota w worku (work in progres)*, Wrocław 2008, s. 98.

²² Zob. J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Bytom 2000.

jest zagadką, ale nie jest, nie może być anonimowa, bo sama jest sygnaturą – najpełniejszą z sygnatur. Rysy twarzy są charakterystyczne, jednostkowe, nie tylko identyfikują. [...] twarz [...] jest wzornikiem do duszy. W twarzy mieści się osoba w jej jednostkowości, odrębności, godności”²³. I dalej: „Twarz jest powierzchnią, która świadczy. Świadczy zaś o duchowej stronie człowieka”²⁴. Ujęcie to także częściowo tłumaczy niemożność wytworzenia życiorysu, a nawet szczególnie biograficzny eskapizm Różewicza. Szkolna sytuacja konstrukcji życiorysu dotyczy w liryku *Z życiorysu* syna bohatera-poety, zapewne uznanego już autora, skoro jego biografia staje się przedmiotem działań dydaktyczno-edukacyjnych. Jako tekst jest też tutaj rezultatem polonistycznych konstrukcji i zarazem rekonstrukcji, dokonywanych przez drugie pokolenie (z pewnością pod kontrolą nauczyciela) i potem przez podmiot-poetę. W przestrzeni kartki realizuje się zapis i korekta. Istotna staje się graficzna objętość tekstu, który „mieści się” na kartce szkolnego zeszytu, a także sugestia niepełności i otwartości biograficznej skrótowej narracji, może nawet deformacji życia-przebiegu przez życiorys. Wgląd w zapis pozwala czytającemu bohaterowi na ingerencję w treść notatki, będącą również symbolicznym gestem rewizji. Niezmienne pozostają informacje, które można tu nazwać „pierwszymi”, właśnie podstawowe punkty biograficzne:

rok urodzenia
miejsce urodzenia
Radomsko 1921

tak
na tej kartce
ze szkolnego zeszytu syna
mieści się mój życiorys
zostało jeszcze trochę miejsca
zostało kilka białych plam

tylko dwa zdania wykreśliłem
ale jedno dopisałem
po pewnym czasie
dorzucę parę słów

²³ J. Łukasiewicz, *TR...*, s. 55.

²⁴ Tamże, s. 56.

pytasz o ważniejsze
wydarzenia daty
z mojego życia
spytaj o to innych

mój życiorys kończył się
już kilka razy
raz lepiej raz gorzej
(*Z życiorysu*, II, 307)

Życiorys istnieje zatem poza granicami wiersza, w którym reprezentują go rok i miejsce urodzenia. Sytuacja wokół szkolnego wytwarzania życiorysu mówi o jego potencjalności, możliwości dodawania i ujmowania informacji, o innych jako autorach biograficznego rysunku. Zaświadcza o jego tekstowej i biologicznej (wówczas) otwartości, nieskończoności, rozmaitych próbach pisemnego podsumowania i domknięcia biografii w jej wielu wersjach, a także bogactwie życiowych doświadczeń i graniczności niektórych z nich. Ważniejsze od korektur samego poety okazały się rewizje innych, ich dopiski i skreślenia.

Biografizacja z zastosowaniem życiorysu interesuje Różewicza nie tylko jako praktyka kompresji biograficznej, zwraca też uwagę na skutki „uboczne” tych działań, prowadzące do rozmaitych zniekształceń. Zwłaszcza w swoich późniejszych utworach pisze o tym nie bez komicznej czy ironicznej wymowy, którą posiadają konstruowane przez niego sytuacje. Z takich ułamków życiorysu, przekształconych przez interlokutorów, składa się wielogłosowy utwór (poetycki słowotok) *Sława*, łączący pytania dziennikarzy, rozmówców z wieczorków autorskich, „partnerów” w rozmowach telefonicznych z replikami poety. Podmiot wspomina o nadużyciach, deformacjach biograficznych:

tu się załamuję
proszę niech pani pyta
potem czytam
że urodziłem się w Radomiu
w roku 1821
(I, 230).

Do sytuacji przywołanych w wierszu należy: mylenie poety z bratem reżyserem, dementowanie plotek i pomówień, zasłanianie i odsłanianie prywatności, wytwarzanie medialnego wizerunku. Wiersz *Sława* przyjmuje w rezultacie charakter komedii omyłek. Warto przypomnieć, że nazwa miejsca

urodzenia pojawia się też w udratyzowanym poemacie, ze specyficznym odniesieniem kulturowo-kontekstowym: *Przygoda Don Kiszota z Radomska*.

Poetykę rozmowy wykorzystuje poeta w poemacie *nożyk profesora*, w którym pozostaje ona głównym środkiem przekazu poetyckiego. Autor TR pisze o zdarzeniowości w tekście i poza tekstem, wreszcie samego tekstu: „Wszystko to dzieje się w życiu realnym i towarzyskim, przenoszone jest jednak z «obrzeża poematu» do jego wnętrza. Nabiera więc innych znaczeń, nie tracąc poprzednich, jak w rozmowie osób, które łączy zażyłość, które głęboko się rozumieją”²⁵. Poemat wypełniają konkrety: imiona i nazwiska, nazwy miejscowości, tytuły tekstów kultury, oznaczenia czasu i odległości, dla których impuls stanowi „rzecz stamtąd”²⁶ – jak określiła tytułowy przedmiot i jego historyczne referencje Anna Kurska, analizując *nożyk profesora* w kontekście kultury nieantropocentryzmu. W poemacie miesza się codzienność życiowych praktyk bohaterów i wzniosłość kulturowo-filozoficznej myśli²⁷. Miejscem egzystencjalnego startu dla bohatera znów jest Radomsko, nieustannie istniejące w planie autobiograficznej pamięci:

Profesor mieszka sam pracuje nie śpi
słucha muzyki
przyjechałem do Ustronia
z Radomska
z pamięci z przeszłości
(*nożyk profesora* VI, IV, 100)

Kanwą poetyckich monologów i dialogów staje się przyjaźń poety ze znanym historykiem i teoretykiem sztuki. Epizodem w trakcie podróży do Ustronia jest wizyta w mieście „poety Jawienia” (Jawień to artystyczny pseudonim Karola Wojtyły), w Wadowicach w lipcu 2000 roku, bo taka data zostaje podana w wierszu. Notabene sam Jan Paweł II staje się bohaterem innego utworu, opisującego jeden z wrocławskich pomników, wyobrażający polskiego papieża, do którego (wizerunku) osoba mówiąca kieruje słowa: „błogosławisz mi / Tadeuszowi Judzie z Radomska / o którym mówią że / jest „ateistą” (jest

²⁵ Tamże, s. 336.

²⁶ A. Kurska, *O rzeczach, które wspierają pamięć*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013 nr 2, s. 50. Numer czasopisma poświęcony był Tadeuszowi Różewiczowi.

²⁷ Kwestie te zauważyła w poezji Różewicza G. Borkowska, *Codziennosc i wzniosłość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej*, red. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 179–193.

taki pomnik, IV, 148). Bohater przyjmuje określoną kulturową rolę, za pomocą której sugeruje swój skomplikowany stosunek do wiary i religii, przy jednocześnie ich potrzebie²⁸.

Roczną datę urodzin zawiera także utwór, w którym za dominujący środek stylistyczno-semantyczny trzeba uznać litotę, wprowadzającą umniejszanie, ubywanie, rezygnację jako elementy gry autokreacyjnej. Poeta przywołuje również kontekst biblijny:

[...] z pustego i Salomon
nie należy a co dopiero
poeta z Radomska!
(nie z Florencji Paryża
tylko
z Radomska...) Radomko
domowa moja rzeczółko (?)
może rzeczółko albo rzeczko
żeczółko? Po skończeniu
80. roku życia nie obowiązuje
mnie ortografia
... mój Tadeuszu
czemu się tak trudzisz?
(*regression in die Ursuppe*, IV, 131)

Radomsko funkcjonuje i tu jako znak pochodzenia. Waloryzacja miejsca nie jest nadaniem mu jednoznacznie negatywnych kwalifikacji, przeciwnie – „odrzuć” europejskich miast wskazuje na świadomość wartości poezji podmiotu-poety jakby mimo wspomnianego miejsca urodzenia. Dodatkowo akcentowany wiek bohatera upoważnia go do twórczych działań i wypowiedzi poza znormalizowanym sposobem komunikacji. Osoba mówiąca unika tkliwych tonów, a jednak paradoksalnie rzewna nuta pobrzmiwa w bezpośrednich zwrotach cytowanego wyżej utworu.

Próg wieku w poezji Różewicza wyznacza zawsze zwrotny układ autobiograficzny: „liczę sobie / 75 lat / i wypisz wymaluj / zakochałem się w Karkonoszach / które mają / około 450 milionów lat” – tak rozpoczyna się *Gawęda o spóźnionej miłości* (IV, 13), także anioł to skrzydlaty opiekun liczący sobie 83 lata (*mój stary Anioł Stróż*, IV). Odliczanie, precyzyjne wyliczenie wieku uruchamia perspektywę przeszłości, jest wektorem antecedencji. Datowanie

²⁸ Zob. P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

tylko pozornie stabilizuje rzeczywistość, chwilowo ustala orientacyjne punkty biograficzne. Jednak zmiany podmiotu (w podmiocie) wydają się być niezależne od czasu, jak w utworze *Od jutra się zmienię*, w którym osoba mówiąca składa deklarację, a później się z niej wycofuje, co sygnalizuje rama utworu:

To się zaczęło 28 września 1992 roku
od jutra się zmienię
Tak! Od jutra
[...]

zdaje mi się
że już się nie zmienię
do końca życia

bo mamy już pierwsze dni
lata 1993 roku
a ja... (ale to już moja tajemnica)
(*Od jutra się zmienię*, IV, 67–72).

Światopogląd bohatera jest tutaj pozornie weryfikowany, stosunek do przeszłości w istocie nie ulega modyfikacji, nawyki pozostają, dywagacje nad zaimkiem zwrotnym mają charakter chwilowej refleksji językowo-filozoficznej. Wytwarza się pewna życiorysowa stałość. Jeden z ostatnich wierszy poety, napisany we Wrocławiu w 2010 roku, rozpoczyna się cytatem z listu Mickiewicza do Towiańskiego, a zamyka go apel podmiotu do szeroko rozumianej publiczności literackiej o akceptację jego milczenia: „nie odbierajcie mi wolności / milczenia / to już ostatnia wolność / która mi pozostała / po 77 latach pisania”²⁹. Ma rację Jacek Gutorow, gdy mówi o dwubiegowości poezji autora *Wyjścia*. Stwierdza, że z jednej strony poeta ulegał pokusie: „mocnej ekspresji, hiperbolizacji i teatralizacji wyrazu”³⁰, przejawiającej się „w formie prześmiewczej, parodystycznej, wywiedzionej z poetyki czystego nonsensu”³¹, mieszaniu gatunków, zakłócaniu tożsamości, uprawianiu językowego recyklingu (łączącego na przykład język gazet z językiem pism

²⁹ T. Różewicz, *Ostania wolność*, w: tegoż, *Ostatnia wolność*, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2015, s. 25.

³⁰ J. Gutorow, *Zamiast posłowania*, w: T. Różewicz, *Znikanie*, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2015, s. 78.

³¹ Tamże.

filozoficznych). Z drugiej, zwłaszcza pod koniec życia, jakby ponownie korzystał z siły niedopowiedzenia, zawieszenia głosu i jego zaniku, milczenia. Dwubiegunowość ta zdaje się wpisywać w dylematy ideologii reprezentacji, w jej apofatycznej odślonie³². Próbowanie znikania i pojawiania się wcześniej poddawał poeta swoje wiersze jako konstrukcje autorskie, materialność i substancjalność Różewiczowskiego wiersza łączyła się z jego zastyganiem i kamieniem, paleniem, popieleniem, powoływaniem do istnienia i unicestwianiem. Perspektywa całej twórczości pokazuje, że takim nasilającym się testom była też poddana osoba literacka, wykonująca oszczędne gesty autobiograficzne.

Antonina Lubaszewska traktuje *Czytanie księżek* Różewicza jak formę „zaszczepioną na strukturze życiorysu”³³. W wierszu, którego początek brzmi: „Ja niżej podpisany / Tadeusz / Syn Władysława i Stefanii / urodzony w roku 1921 / w mieście Radomsku // obudziłem się ze słońcem” (III, 264), odnajdujemy reminiscencje lektur aktualnych i tych sprzed lat. Na plan jednego dnia nałożone zostają przeszłe i teraźniejsze (uobecnione) akty lektury, włączone w biologiczny rytm egzystencji postaci. Czytanie jest tu istotnym wymiarem życia, życie składa się z czytania, z lektur. Habitacja bohatera zostaje ufundowana na interferencji podstawowych potrzeb fizjologicznych i doświadczeń czytelniczych, w poczuciu upływającego czasu. Konstrukcja wiersza imituje w tym zakresie rzeczywistość świadomości czasu poddaną pracy pamięci i odnosi się do zróżnicowanych doświadczeń czasowości również za pośrednictwem czytanego³⁴, a według Marcina Telickiego rejestruje ponadto tryby działania literatury jako lektury, oratury i tekstury³⁵.

zjadłem płatki owsiane
ogoliłem się
patrząc w lustro
pomyślałem „no tak”
poszedłem po gazetę

³² Zob. M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 287–333.

³³ Formom tak nazwanym autorka poświęca uwagę w jednym z rozdziałów monografii: A. Lubaszewska, *Formy zaszczerpione na strukturze życiorysu...*, s. 196–219.

³⁴ Zob. D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, przeł. E. Jusewicz-Katler, Warszawa 2006; tenże, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusewicz-Katler, Wołowiec 2010.

³⁵ Zob. M. Telicki, *Czytanie/mówienie/pisanie. Różewicz wobec oratury i tekstu* (Czytanie księżek z tomu *Płaskorzeźba*), „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013 nr 2, s. 114–121.

jest 5 listopada 1978
„jak ten czas leci”
jest już lipiec '84
wieczór godzina 20.00
od rana pada deszcz
za oknem szum i plusk
czytam o Dostojewskim
(okrutny talent)
przerywam czytanie
patrzę na drzewa
myślę o wieczności
jak ten czas leci

wracam do listopada 1978
czytam dalej *Walkę o treść*
Irzykowskiego
(*Czytanie książek*, III, 264–265)

Na polifoniczność wiersza składają się cytaty z czytanych utworów, słowa innych bohaterów, informacje o niedokończonych listach i utworach. Najpóźniejszą datą wpisaną w tekst jest 19 maja 1988 roku, poeta podaje: „byłem w Buczkowicach / u Stanisława Gębali”, autora pracy *Teatr Różewicza*, wydanej jeszcze w latach siedemdziesiątych. Autorka monografii o antropologii form literackich traktuje *Czytanie książek* jako implicytną formę życiorysową³⁶, początkowy fragment utworu jest przez badaczkę rozważany jako „sygnatura Różewicza, która wnika w tekst, ale także jako zagnieżdżenie się w biografii innych pisarzy”³⁷.

Tadeusz Różewicz uprawiał również „pisanie życiorysu Innego”³⁸, chociaż cudza biografia jako materiał na wiersz była znacznie rzadziej wykorzystywana przez poetę niż przebieg własnego życia. W sposób szczególny powracają w wierszach sylwetki romantycznych i neoromantycznych twórców. Cykl *Portrety z zeszytów szkolnych* stanowi humorystyczną preparację życiorysów Słowackiego (*Jul Słowacki*), Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida (którego Różewicz darzył – obok Mickiewicza – estymą, czynił liczne nawiązania do

³⁶ A. Lubaszewska, *Formy zaszczerpione na strukturze życiorysu...*, s. 198.

³⁷ Tamże, s. 207.

³⁸ Tamże, s. 212–219. Odnoszę się do tytułu podrozdziału, pomieszczonego na podanych stronach.

jego osoby i dzieł, również je pastiszując). Mamy tu do czynienia z imitacją szkolnych odkształceń, zastosowaniem błędów logicznych i stylistycznych, symplifikacją, a także z dysproporcją faktografii i sensacji. Humorystyczne poetyckie biogramy uwzględniają też wybrane cechy wyglądu, upodobania – w czym przekraczają tradycyjną formułę. Wszystkie wspomniane biograficzne zapisy wiodą do finału życia, eksponując również miejsce pochówku, nawet przez negatywny obraz: „Norwid nie ma nic ani na Wawelu / ani nigdzie / żyje jednak w pamięci Wnuka / ponieważ Syn za życia / minął jego pismo” (*Cyprian K. Norwid*, I, 204).

Punkty biograficzne stanowią ograniczoną reprezentację życiorysu jako struktury poetyckiej widocznej w wierszach poety z Radomska. Sprawiają one wręcz, że ten gatunek o urzędowo-użytkowej proveniencji jawi się jako forma potencjalna, zainicjowana, rozpoczęta, bez szans na właściwą realizację. Ucieczka poety od biografii, pojmowanej jako krótki tekstowy zapis, biogram, życiorys, każe pytać o rozumienie tekstu i życia oraz ich związków – przez samego twórcę i badaczy jego dzieł, do których należy Wojciech Browarny. Stwierdza on:

Gdyby biograficzność tekstów Różewicza tłumaczyć odniesieniem do życiorysu autora, problemy ich podmiotowości rozwiązałyby się pozornie, kosztem pominięcia wewnętrznych sprzeczności tekstowego „ja”. Kompozycja przynajmniej niektórych z tych utworów, potraktowana jako narracja tożsamościowa, nie pozwala na podobną redukcję. Mówiące „ja” relacjonuje zdarzenia i przeżycia, lecz spełnia także funkcje, których nie można sprowadzić do prezentacji przeszłości pisarza. Narracja scalająca cechy osobowe tego podmiotu powstaje w trakcie jego czynności w tekście, podczas komentowania notatek i stanu pamięci, porządkowania ich w czasie opowieści, szukania właściwego wyrazu dla doświadczenia. Różewiczowskie „ja” równocześnie pracuje nad swoją przeszłością – artykułując ją lirycznie, dyskursywnie lub fabularnie – i opisami „ja” odsyłającymi do przeszłości³⁹.

Potencjalność życiorysu, wyłaniającego się w wierszy poety, wspartego na względnie stałych punktach biograficznych, wyraża Różewiczowskie aporie śladu i obecności, rozpadu i scalania, fragmentu i całości.

³⁹ W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość...*, s. 496–497.

Biographical Points. Potentiality of Biography in Tadeusz Różewicz Poetry

Repeatable biographical elements of the author's signature in the works of Tadeusz Różewicz are: first name, last name, place and date of birth, less often – parents' and brothers' names, names of the places of constant or temporary residence. Their appearance in poems causes the effect of a syllepsistic subject, however, it does not create a consistent biography. We observe here diffused and repeatable biographical points, which confirm the identity of the literary person in limited range. The basic personal data are enwrapped in existential, socio-cultural and historical (related to the readings, historical and political events, family, friends and acquaintances, everyday life) situations. Composing and decomposing of a biography or its constant "collecting" and "scattering" – if you refer to *Kartoteka (The Register)* and *Kartoteka rozrzucona (The Register Scattered)* – takes place due to author's own operations, as well as those of the explorers and interpreters of his works.

Key words: biographical points, biography, poetry of Tadeusz Różewicz

Katarzyna Wądolny-Tatar

profesor nadzwyczajny w Katedrze Poetyki i Teorii Literatury IFP w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, kierownik tej katedry. Kieruje także Pracownią Literatury dla Dzieci i Młodzieży IFP UP. Autorka książek: *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego* (2014). Współredaktorka wieloautorskich monografii: *Kamień w literaturze, języku i kulturze* (2013), *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (2015), *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacje w literaturze i kulturze* (2016) oraz rocznika „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*”. Napisała ponad pięćdziesiąt naukowych artykułów dotyczących genologii i tropologii literackiej, polskiej poezji XX i XXI wieku, prozy kobiet, utworów dla dzieci i młodzieży (z analizą tekstu i ilustracji), których tematyka wyznacza kręgi jej badawczych zainteresowań.

KATARZYNA KOTABA
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

„Ty jesteś jak bohaterowie twoich książek”. Elementy autobiograficzne w prozie Doroty Terakowskiej

„Życie poety [...] w połączeniu z jego dziełem tworzy pełny sens tego dzieła”¹ – pisał Leslie Fiedler, amerykański krytyk literacki, którego badania bazują na koncepcjach Freuda i Junga. Zwraca on uwagę na nierozzerwalność związku życia poety, pisarza czy każdego twórcy z jego dziełem. Znajomość biografii autora dopełnia zrozumienie jego twórczości. Fiedler zaznacza jednak, że nie chodzi tu o każdą błahostkę z życia autora, ale o to, co nadaje mu niepowtarzalny styl i dzięki czemu go wyróżnia. Bo poeta czy pisarz to przede wszystkim artysta, a jego naczelnym zadaniem jest „określenie i stworzenie osobowości w sensie głębszym, niż może to kiedykolwiek osiągnąć ktoś, kto nie jest artystą”².

Alicja Baluch wyjaśnia:

Znaczy to, że artysta kreuje siebie, niekoniecznie w materii sztuki, którą uprawia. W ten sposób ujawnia się odwieczny wzorzec reakcji na ludzką kondycję w ważnych momentach egzystencji: narodzin, miłości, śmierci, w ogóle spotkania z Nieznanym. Nie ma więc w tej koncepcji podziału między dziełem, które tworzy artysta, a życiem, które przeżywa. Pisarz, artysta, każdy twórca tworzy nie tylko dzieła materialne, buduje też żywą, niepowtarzalną osobowość, która ujawnia to, co istotne w obrazie człowieka³.

¹ L.A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, przeł. K. Stamirowska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, Kraków 1972, t. 2, s. 307.

² Tamże.

³ A. Baluch, *O Maćku i Dorocie, czyli o topicznym przyzywaniu natury*, w: tejsze, *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2008, s. 197.

Tym, co wyróżnia twórczość każdego pisarza, jest sygnatura, czyli indywidualny sposób kreowania świata, bohaterów i zdarzeń. Jednak, aby osiągnąć tę niepowtarzalność, czyli stać się „wielkim pisarzem”, musi odbyć się pewien proces dojrzewania do tego miana. Metoda biograficzna – jak zapewnia Fiedler – daje możliwość szukania i odkrywania powiązań pomiędzy autorem a jego dziełem, „między tym, co utworzone, między sygnaturą a archetypem”⁴. Bowiem poeta czy pisarz kreuje siebie właśnie poprzez słowo.

Na ów związek biografii pisarza z jego dziełem zwraca także uwagę antropolog kultury Dariusz Czaja, który twierdzi, że „oddzielenie [...] tekstu od autora nie ma żadnego sensu”⁵. A zatem w każde dzieło wpisane jest autorskie ja. Zaznacza, że pisarz w akcie tworzenia wybiera te tematy, porusza te problemy, które w jakiś sposób łączą się z jego indywidualnym doświadczeniem czy odbiorem świata. Jednak, jak zaznacza badacz, chodzi o to „by tak umieścić siebie w tekście, aby z jednej strony wiadomo było zawsze, kto mówi, skąd i dlaczego, ale jednocześnie, by autor nie przesłaniał «rzeczy», o której mowa”⁶.

Wykorzystując narzędzie metodologiczne w postaci metody biograficznej w ujęciu Leslie Fiedlera, pojęcia autorskiej sygnatury w rozumieniu Dariusza Czaji poszukiwać będą elementów autobiograficznych w prozie krakowskiej pisarki Doroty Terakowskiej. Na ów związek biografii Terakowskiej z jej twórczością zwraca uwagę również Marta Bolińska, która twierdzi, że elementy autobiograficzne obecne są we wszystkich powieściach pisarki i pozwalają one na stworzenie portretu autorki⁷. Punktem odniesienia będzie dla mnie książka córki Terakowskiej Katarzyny Nowak *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*. Zaznaczyć jednak należy, iż stworzony w tej książce portret krakowskiej pisarki jest rodzajem kreacji matki i autokreacji córki. Nie stanowi zatem obiektywnego źródła poznania. Zapewne obecne są w tym utworze świadome i nieświadome deformacje, przekształcenia, idealizowanie portretu matki. Książka Nowak nie może być zatem traktowana jako nieskazitelne „lustro, w którym odbija się w pełni wiarygodnie”⁸ postać matki i córki. W opracowaniu tematu wykorzystam też psychoanalizę Jungowską, ze szczególnym uwzględnieniem archetypu. Archetypy są obrazami pierwotnymi

⁴ L.A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura...*, s. 319.

⁵ D. Czaja, Wprowadzenie. *Być tu, pisać tu*, w: tegoż, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004, s. 11.

⁶ Tamże, s. 12.

⁷ Zob. M. Bolińska, *Zdarzenia niepunktualne. Biograficzny i antropologiczno-kulturowy kontekst opowieści o biegu ludzkiego życia w prozie Doroty Terakowskiej*, Kielce 2013, s. 328.

⁸ D. Czaja, *Malinowski o kolorach. Na marginesie Dzienników*, w: tegoż, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004, s. 44.

ludzkich postaw, działań, odczuć i myśli. W Jungowskich archetypach odbija się cała paleta ludzkich zachowań i wyborów, których źródło tkwi w nieświadomości zbiorowej. Stworzone przez Junga na potrzeby psychologii obrazy pierwotne mają swoje zastosowanie również w literaturze i mogą służyć do charakteryzowania sposobu postępowania, działań i decyzji powieściowych bohaterów. Jak podkreśla Jung: „W każdym z tych obrazów zawarty jest fragment ludzkiej psychologii i ludzkiego losu, fragment cierpienia i rozkoszy, które nieskończoną ilość razy przeżywali nasi przodkowie i które zasadniczo miały zawsze ten sam przebieg”⁹. A zatem w praobrazach mieści się całe spektrum doświadczanych przez wieki ludzkich przeżyć, doznań, emocji.

Dorota Terakowska – zbuntowana córka, artystka Piwnicy pod Baranami, matka dwóch córek, dziennikarka, działaczka Solidarności, pisarka – była kobietą, która zwracała na siebie uwagę swoją urodą, stylem bycia, zachowaniem. W taki oto sposób pojawia się we wspomnieniach zebranych w książce swojej córki Katarzyny Nowak *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*:

Dorota przyciągała wszystkie męskie spojrzenia. Miała wtedy kruczoczarne proste włosy do ramion, które zasłaniały jej pół twarzy. Była bardzo piękna. Wybijała się z tłumu także tym charakterystycznym, ostrym, nieco sepleniącym głosem¹⁰.

Dorota lubiła czarne swetry, spódniczki mini i czarne trykoty. Była odważna, bo mini budziło na ulicy spore zgorszenie. Ale ona lubiła zwracać na siebie uwagę¹¹.

Apodyktyczna, władcza, agresywna, uparta do niemożliwości, w ciągłym biegu. Nie czuła się dobrze w rodzinnym domu, więc z niego uciekła. Nie pasowała do żadnej szkoły, w każdej było jej za ciasno. Nie wiedziała, jakie studia wybrać. Szukała siebie w szaleńczym stylu życia cyganerii krakowskiej, w Piwnicy pod Baranami, w klubach jazzowych, kabaretach. Wszędzie musiała być pierwsza, jeśli nie najlepsza, to najgorsza. Byleby inna¹².

Te krótkie cytaty z książki Katarzyny Nowak można by tu bez trudu mnożyć. Ale nawet tylko te powyższe świadczą, że Dorota Terakowska była osobą

⁹ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 397.

¹⁰ K. Nowak, *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*, Kraków 2005, s. 110.

¹¹ Tamże, s. 110–111.

¹² Tamże, s. 17.

niebanalną, niepoddającą się żadnym konwencjom, bezkompromisową, odmieniecem. Lubiła wyróżniać się z tłumu i potrafiła demonstrować swoją odmienność. A jak pisze Anita Wolanin: „inny to taki, który [...] swą odmiennością wzbudza zainteresowanie otoczenia”¹³. Przytoczone powyżej fragmenty są pewnym wyborem wypowiedzi dokonany przez Katarzynę Nowak do zaprezentowania postaci matki, stanowią subiektywną ocenę wizerunku Terakowskiej. Dariusz Czaja zaznacza, że związek życia i opowieści objawia się poprzez „pole symbolicznych odniesień”¹⁴ ludzkich postępowań. Dalej badacz pisze, że „życie ludzkie, utkane ze znaczących epizodów, ma naturę opowieści, jest wirtualną historią czekającą na opowiedzenie”¹⁵.

Profesor Jacek Bomba, psychiatra i psychoterapeuta, z którym pisarka przeprowadziła rozmowy, potem zebrane i wydane w dwóch tomach pt. *Być rodziną*, w taki oto sposób komentuje zachowanie pisarki:

Muszę postawić hipotezę, że pani grała w grupie rolę gwiazdy, to znaczy osoby, której nie zależy na przywództwie, ale która może grupę poprowadzić jak jej się chce, może ją pociągnąć za sobą. A równocześnie taka osoba w gruncie rzeczy zabiega o to, żeby być zauważalną¹⁶.

Ponieważ Fiedler zaznacza, że być pisarzem wcale nie oznacza, że należy pisać, owo bycie pisarzem wiąże się z kreowaniem indywidualnego stylu bycia. Terakowska zanim zadebiutowała jako pisarka, takim niebanalnym, niepowtarzalnym stylem bycia wyróżniała się spośród studentów, dziennikarzy, bywalców Piwnicy pod Baranami, stając się odmieniecem nieprzystającym do ówczesnej rzeczywistości. Andrzej Perzanowki w książce *Odmienicy. Antropologiczne studium dewiacji* odnosi kategorię odmienności

do miejsca w kulturze wszelkich jednostek, które przejawiają wszelkie cechy i tendencje do zachowań, odbieranych przez otoczenie jako odmienne, a zatem stwarzające trudności w zrozumieniu przy użyciu stosowanych w życiu codziennym, kulturowo ukształtowanych narzędzi interpretacji rzeczywistości społecznej i kulturowej. To, co odmienne, może zostać odczytane jako upośledzające, gorsze,

¹³ A. Wolanin, *Odmieniec i jego postawy wobec świata w twórczości Terakowskiej*, w: *Wyzytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek przy współpracy A. Zok-Smoły, Katowice 2014, s. 179.

¹⁴ D. Czaja, *Czy historia się powtarza?*, w: *tegoż, Sygnatura i fragment...*, s. 187.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ D. Terakowska, J. Bomba, *Być rodziną, czyli jak budować dobre życie swoje i swoich dzieci*, cz.1, Kraków 2003, s. 212.

oburzające, zawstydzające, budzące, śmiech, zgorzienie, fascynację etc. i staje się przedmiotem dyskursu: opowieści, plotek, wartościowań etc.¹⁷

W przytoczoną tu definicję odmienności wpisuje się sposób zachowania, styl ubierania Doroty Terakowskiej. Przywołane wyżej fragmenty z książki Katarzyny Nowak charakteryzujące postawę pisarki, jej wygląd i charakter potwierdzają, że wywoływały one w ówczesnym czasie oburzenie, zgorzienie, ale także fascynację.

Odmieńców także kreowała na kartach swoich powieści. Słowa: „Ty jesteś jak bohaterowie twoich książek”¹⁸ wypowiedziała kiedyś spontanicznie Alicja Baluch do pisarki, a potem w wierszu dedykowanym czytelnikom książek Doroty Terakowskiej po jej śmierci.

Wywoływały one w pisarce żywą, radosną reakcję, bowiem Baluch nazywała Terakowską swoją literacką przyjaciółką. Wspomniany wiersz nawiązuje do powieści pisarki *Tam, gdzie spadają Anioły*, w której to kilkuletnia Ewa traci swego Anioła Stróża, choruje na białaczkę, a zwiastunem wszystkich nieszczęść jest czarny kruk, który przysiadł na gałęzi przydomowego drzewa, przynosząc złą wróżbę. Wiersz nawiązuje także do zdarzenia, kiedy to w dniu śmierci Doroty Terakowskiej pewna dziennikarka ujrzała za oknem swego mieszkania czarnego ptaka, włączyła telewizor i usłyszała wiadomość o śmierci pisarki. Czarny ptak, zarówno w wierszu Alicji Baluch, jak i w książce pisarki, okazał się być posłańcem śmierci. I jak zapewnia badaczka:

Dzisiaj, przyglądając się po raz kolejny utworom Doroty, bez trudu mogę wyłowić z nich te sceny, postaci i momenty, w których Dorota odbija się jak w lustrze (czyżby lustrze pana Grymsa?)¹⁹.

W wykreowanych przez Terakowską postaciach, światach, zdarzeniach wyraźnie nad archetypem góruje sygnatura, która to

[...] przynależy [...] zarówno do całej społeczności, jak i do każdego pisarza. Sygnatura jest połączonym produktem „reguł” i „konwencji”, oczekiwań społecznych i indywidualnych reakcji poety, który dodaje własny charakterystyczny język i ton do tradycyjnego stylu²⁰.

¹⁷ A. Perzanowski, *Odmieńcy. Antropologiczne studium dewiacji*, Warszawa 2009, s. 47.

¹⁸ A. Baluch, *Wspomnienie o Dorocie Terakowskiej w pierwszą rocznicę jej śmierci*, „Guliver” 2005 nr 1, s. 5.

¹⁹ Tamże, s. 4.

²⁰ L.A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura...*, s. 311.

Bezsprzecznie Terakowska, bazując na konwencji baśni literackiej czy gatunku powieści fantazmatycznej i fantasy, stworzyła swoje niepowtarzalne światy, bohaterów oraz ich historie. W owym akcie tworzenia, kreacji wyłania się też indywidualny styl i język literacki Terakowskiej, tworząc tym samym indywidualną osobowość pisarki. Jej literackim mistrzem był John Roland Reuel Tolkien, który stał się także dla niej inspiracją. Wzorowała się również na konwencji baśni literackiej. Ale gatunkiem wiodącym w jej twórczości była powieść fantasy, której celem jest, jak podkreśla Jolanta Ługowska, „[...] odpowiedzialna pod względem intelektualnym i artystycznie udana próba zmierzenia się z najważniejszymi i najtrudniejszymi problemami współczesności.”²¹ Marta Bolińska podkreśla, że mimo tych wzorców Terakowska daleka była od naśladownictwa czy identyfikacji z którymkolwiek pisarzem czy z jakąkolwiek twórczością. „Podążała własną drogą, miała wyrazistą osobowość pisarską i odważnie podejmowała nowe wyzwania”²². A siłą i wartością utworów Doroty Terakowskiej jest ich uniwersalny odbiorca. A zatem może nim być czytelnik „od 3 do 100 roku życia, jako że ich treści odczytywane na różnych poziomach, mogą spełniać oczekiwania czytelników o różnym wieku i poziomie intelektualnym”²³.

Pisarka stworzyła typ bohatera odmienca w postaciach Bartka z *Władcy Lewawu*, Agaty z *Lustra pana Grymsa*, Jona w *Drodze*, Chłopca z *Blizną*, Dziewczyny z *Domremi z Samotności bogów*, Bezdomnego z *Tam, gdzie spadają Anioły*, Myszkę z *Poczwarki*. Anita Wolanin zaznacza, że odmienność bohaterów Terakowskiej unaocznia się poprzez cierpienie, w którym z kolei „objawia się prawda o kruchości i nietrwałości życia”²⁴. Najsilniej postać pisarki odbija się w postaciach Anny z *Tam, gdzie spadają Anioły*, Ewy z *W Krainie Kota* oraz krakowskiej pisarki z *Ono*.

Powieściowa Anna jest rzeźbiarką, która całe dni i noce spędza w swojej pracowni rzeźbiąc Pietę. Praca artystki pochłania ją całkowicie. Na dalszy plan schodzą obowiązki domowe, a szczególnie wychowanie córki Ewy. Brak czasu próbuje wynagrodzić Ewie drogimi zabawkami. Jednak kiedy córka zapada na białaczkę, w Annie zachodzi przemiana. Z osoby wierzącej tylko „szkiełku i oku”, staje się osobą, która zaczyna dostrzegać metafizyczny

²¹ J. Ługowska, *Fantasy Doroty Terakowskiej. W kręgu problematyki i poetyki dzieła*, w: tejeż, *W Fantazjanie i gdzie indziej*, Wrocław 2006, s. 152.

²² M. Bolińska, *Zdarzenia niepunktualne...*, s. 39.

²³ G. Skotnicka, „*Tam, gdzie spadają Anioły*” Doroty Terakowskiej. *Poszukiwanie drugiego dna powieści*, w: *Anioł w literaturze i kulturze*, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 243.

²⁴ A. Wolanin, *Odmieniec i jego postawy wobec świata...*, s. 175.

wymiar rzeczywistości. To rodzinna tragedia sprawia, że bohaterka postrzega otaczający ją świat w duchowym wymiarze. Przewartościowuje całkowicie swoje dotychczasowe życie i zaczyna nawet wierzyć w istnienie aniołów.

Nigdy wcześniej nie wierzyła w Anioły, lecz skoro tak mocno wierzyło w nie jej dziecko? Czy siła takiej wiary nie jest w stanie go uleczyć? Jeśli tak, to ona, chłodna i rozsądna racjonalistka, skłonna jest szukać razem ze swoją córeczką zagubionego Anioła. I znajdzie go! Choćby się zapadł pod ziemię!²⁵

Podjmuje się walki o odnalezienie utraconego przez córkę anioła wbrew logice i zdrowemu rozsądkowi, wbrew tym wartościom, którym do tej pory podporządkowane było jej życie.

Nie bez znaczenia w powieści jest też postać babci, która otacza swoją troską i opieką nie tylko wnuczkę, ale także pogrążonych w swojej pracy córkę i zięcia. To właśnie babcia poświęca najwięcej czasu i uwagi małej Ewie, próbując w ten sposób zrekompensować wnuczce niedojrzałość emocjonalną jej rodziców do pełnienia ról opiekunów. W przyływie złości i gniewu krzyczy do nich: „Trzeba było nie mieć dziecka, jeśli nie macie czasu, żeby mu podać kolację”²⁶.

W powyższym zarysie powieściowych postaci bez trudu można dostrzec ich następujące analogie: Anny z Dorotą, babci Ewy z babcią Anną, czyli matką Terakowskiej i babcią Katarzyny Nowak. Terakowska, podobnie jak powieściowa Anna, potrafiła spędzać wiele godzin w Piwnicy pod Baranami, później w redakcjach gazet, wreszcie w swoim gabinecie.

Nie była również gotowa na macierzyństwo. Andrzej Nowak, pierwszy mąż pisarki, wspomina:

Dom prowadziła babcia. Gotowała, prała, sprzątała i nianczyła ciebie, bo Dorocie nie chciało się zajmować ani dzieckiem, ani domem. Cieszyła się, że ma ciebie, ale byliśmy zbyt niedojrzali do małżeństwa i rodzicielstwa. Ja paliłem w piecu, a pomoc domowa latała po wódkę do baru na dole. Oboje z Dorotą woleliśmy balować, niż kołysać niemowlę²⁷.

Opiekę nad małą Kasią przejęła babcia Anna, matka Terakowskiej. Babcia kochała wnuczkę i chciała, podobnie jak powieściowa babcia Ewy, wynagrodzić dziewczynce niedojrzałość emocjonalną rodziców. Po latach Dorota

²⁵ D. Terakowska, *Tam, gdzie spadają Anioły*, Kraków 2001, s. 101.

²⁶ Tamże, s. 39.

²⁷ K. Nowak, *Moja mama czarownica...*, s. 137.

i Katarzyna, matka i córka, uczyły się siebie wzajemnie. Drogą do zbliżenia, a właściwie poznawania i odkrywania matki i córki jest w powieści *Tam, gdzie spadają Anioły* śmiertelna choroba małej bohaterki. Choroba sprawia, że punktem centralnym życia Anny i Jana, rodziców Ewy, jest człowiek – ich córka, a nie jak do tej pory wirtualny świat Internetu (w przypadku ojca) i odizolowany od rzeczywistości świat pracowni (w przypadku Anny).

Droga do poznania i odnalezienia kontaktu Terakowskiej z córką Katarzyną również nie należała do łatwych. Rozpieszczona przez babcię wnuczka nie potrafiła podporządkować się twardym regułom wychowawczym matki. Dlatego też nie brakowało między nimi spięć i często dochodziło do kłótni i konfliktów. Rzec można, że tym, co je połączyło i okazało się mostem do znalezienia wspólnego języka w komunikacji i osiągnięcia porozumienia, była literatura. Bo jak wspomina autorka książki o Dorocie Terakowskiej:

Mama nie nauczyła mnie sprzątać ani gotować. Ubrania prała wprawdzie w pralce, ale prasowała tylko wtedy, gdy było to absolutnie niezbędne. Nauczyła nas za to miłości do literatury. Czytanie w naszym domu było czymś tak naturalnym jak jedzenie czy spanie. Podsuwała Bułhakowa, Dostojewskiego, Marqueza...²⁸.

Zarówno w powieści, jak i w życiu Doroty Terakowskiej rola matki, opiekunki spoczywa na babciach. Posługując się terminologią Junga, nazwać je można archetypicznymi Wielkimi Matkami. To one wychowują swoje wnuczki, dbają o ich rozwój, troszczą się o nie. To od nich dzieci uczą się życiowej mądrości. To one są wsparciem dla swoich córek, a przede wszystkim wnuczek, charakteryzując się łagodnością, dobrocią, chronią i dają wsparcie w każdej sytuacji. W postaciach tychże babek ujawnia się „magiczny autorytet kobiecości; mądrość oraz duchowość wykraczające poza możliwości rozumienia”²⁹. Archetyp Wielkiej Matki nawiązuje także do mitu o Demeter i Korze oraz obrzędów eleuzyńskich³⁰. Demeter jest zrozpaczoną matką, która rzuca klątwę na ziemię za to, że Hades porwał jej córkę do podziemi. Zgodnie z umową jedną część roku Kora spędza ze swoim mężem Hadesem, drugą ze swą matką. To rozchodzenie się i schodzenie matki i córki widoczne jest zarówno w powieści *Tam, gdzie spadają Anioły*, jak i w relacjach Doroty Terakowskiej i Katarzyny Nowak, które zostały opisane w książce *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*. Początkowe rozdzielenie matki z córką, a później próby nawiązania porozumienia, kontaktu, to długofalowy proces szukania wspólnych

²⁸ Tamże, s. 281.

²⁹ C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 92.

³⁰ Zob. Tamże, s. 86.

dróg i zrozumienia. Bowiem i w książce, i w życiu matce z córką trudno było znaleźć płaszczyznę porozumienia. W powieści dopiero śmiertelna choroba sprawia, że matka i córka – Anna i Ewa – odnajdują drogę do siebie. Rodzinna tragedia przyczynia się do tego, że pochłonięta pracą bohaterka dojrzewa do roli matki, a punktem centralnym jej życia staje się odnalezienie anielskiego piórka, a tym samym przywrócenie zdrowia swemu dziecku. Przewartościowuje swoje dotychczasowe życie, a córka staje się dla niej najważniejszą osobą. Również Dorota Terakowska i Katarzyna Nowak powoli szukały dobrego kontaktu z sobą. Droga, którą przebyły, by się odnaleźć, była trudna i wyboista, ale w rezultacie po wielu latach potrafiły znaleźć płaszczyznę porozumienia. Grecki mit o Demeter i Korze wypełnił się zarówno w losach powieściowych bohaterek, jak i w życiu Doroty Terakowskiej i Katarzyny Nowak. I powieściowa Ewa, i córka Terakowskiej otrzymały należne im miejsce w życiu swoich matek.

Ewa, bohaterka powieści *W Krainie Kota*, podobnie jak Terakowska, jest pisarką. Aby odkryć swoją tożsamość oraz rozliczyć się z przeszłością, musi odbyć podróż do krainy dzieciństwa. Owa wędrówka odbywa się dwutorowo. Pierwsza, realistyczna wiedzie bohaterkę do sierocińca, w którym spędziła dzieciństwo. Druga jest zaś podróżą wewnętrzną Ewy do onirycznej Krainy Kota. Żaden z tych planów nie może istnieć samodzielnie, bowiem dopiero współlistniejąc i uzupełniając się wzajemnie, tworzą pełnię poszukiwań głównej bohaterki, którą okazuje się być odkrywanie jej własnej tożsamości. Ta wyprawa odbyta w głąb siebie w celu odkrycia swoich korzeni i poznania tajemnicy swego pochodzenia przysparza Ewie niejednokrotnie wiele bólu i cierpienia. Droga do ustalenia tożsamości jest trudna, ale woła poznania własnej przeszłości jest silniejsza. Wędrując przez kolejne królestwa onirycznej Krainy Kart Tarota: Kielichów, Buław, Denarów trafia do docelowego punktu przeznaczenia – Krainy Mieczy. To właśnie tam odnajduje rodzinę i odkrywa swoje królewskie pochodzenie. Jej historia została spleciona z losami Księcia Theta, którego w realnej rzeczywistości bohaterka spotyka w czasie swoich wizyt w sierocińcu. A jest nim autystyczny chłopiec, do którego Ewa wyciąga pomocną dłoń, bowiem jakaś siła sprawia, że czuje z nim związek. Czuje się za niego odpowiedzialna, co wyraża w słowach:

Bo mnie niegdyś pomogły siostra Amata i Cecylia, stwarzając miejsce, które mogłam nazwać domem. A teraz ja muszę pomóc odnaleźć dom innemu zagubionemu dziecku³¹.

³¹ D. Terakowska, *W Krainie Kota...*, s. 152.

Wypełnia złożoną obietnicę. I choć w realnej rzeczywistości autystyczny chłopiec umiera, to jednak odnajduje się w Krainie Kart Tarota jako długo poszukiwany Książę Thet. Również Ewa odkrywa w tej onirycznej krainie prawdę o sobie, która pozwala jej na pokonanie demonów przeszłości, a tym samym na osiągnięcie pełnej dojrzałości. Anita Wolanin zwraca uwagę na myślenie życzeniowe, dzięki któremu bohaterka tworzy świat alternatywny i w nim osiąga upragniony cel, jakim jest odnalezienie rodziców³². Dalej badaczka zaznacza, że jest to „typowa sytuacja rozliczeniowa z przeszłością, porządkująca życie, mająca na celu nabycie pewności siebie i osiągnięcie stanu harmonii wewnętrznej”³³.

Także Dorota Terakowska poszukiwała siebie w różnych formach aktywności

od czasów młodzięcych buntów, poprzez okresy życiowych zawirowań i labiryntów, bezpardonowej politycznej walki, a także późnego, ale znakomitego debiutu i literackich sukcesów. Nigdy nie oglądała się na to, co powiedzą inni...³⁴.

Swoje poszukiwania i fascynacje, np. Piwnicą pod Baranami, sformułowała pisarka w słowach:

Byłam zafascynowana wszystkim, co tam się działo: miejscem, atmosferą, ludźmi. Pochodzę z typowo mieszczańskiej, zasiedziałej w Krakowie rodziny. Rosłam w atmosferze mieszczańskich zasad, konwencji, manier, które drażniły mnie do nieprzytomności. Powstanie Piwnicy zbiegło się w czasie z naturalnym dla mego wieku buntu wobec rodziny i środowiska, w którym rosłam³⁵.

Terakowska pomimo buńczucznej natury miała świadomość popełnionych błędów, złych wyborów, jak choćby wtedy, gdy zaangażowała się w działalność partii:

Całe to moje bycie w partii opisałam w powieści *Guma do żucia*, którą wydałam w podziemiu. Ta tytułowa guma do żucia to ja. Żuł mnie system, a wcześniej byłam przecież wolna, wiedziałam, że wolność nosi się w sobie, w środku i umiałam ją nosić... Rozczarowałam samą siebie. Z własnego wyboru stałam się gumą do żucia. Sama sobie powiedziałam: Byłaś w Piwnicy... Pamiętasz Skrzyneckiego,

³² Zob. A. Wolanin, *Odmieniec i jego postawy wobec świata...*, s. 177.

³³ Tamże.

³⁴ A. Baluch, *Wspomnienie o Dorocie Terakowskiej...*, s. 6.

³⁵ K. Nowak, *Moja mama czarownica...*, s. 85.

pamiętasz Dymnego? Nauczyl cię, że wolność tkwi w człowieku, w środku i co z tym zrobiłaś? Gówno zrobiłaś, Dorota, wielkie gówno. Ja buntowniczką przez całe życie, poznałam smak własnego oportunistu³⁶.

Zarówno w postaci powieściowej Ewy, jak i w autokreacji samej Terakowskiej zaobserwować można proces indywiduacji. Ewa dojrzewa do odkrycia prawdy o sobie i swoim pochodzeniu, Dorota Terakowska szuka swojej drogi życia. Zgodnie z Jungowską definicją, indywiduacja jest procesem „stawiania się jednostki sobą, niepodzielną całością, różną od innych ludzi czy zbiorowej psychiki, choć pozostającą z nimi w związku”³⁷. Proces indywiduacji jednostki nierozzerwalnie złączony jest z rozwojem jej osobowości, a także z przeciwstawianiem się „normom społecznym, które nie posiadają absolutnej ważności”³⁸. W trakcie owego procesu człowiek dojrzewa, staje się silniejszy, bardziej świadomy, spójny. Tak też było w przypadku powieściowej Ewy, dla której proces odkrywania prawdy o swoim pochodzeniu zakończył się sukcesem. Poznanie prawdy było niczym *katharsis*. Uwolniona od demonów przeszłości, stała się silną, niepodzielną jednostką. Terakowska, niczym powieściowa Ewa, poszukiwała siebie i w cokolwiek się angażowała, zawsze była perfekcjonistką. Nie tolerowała bylejakości, połowiczności, niepełnego zaangażowania. Nic nie mogło być przeciętne, takie sobie, chłodne. Uznawała stany skrajne: albo coś było doskonałe, albo kiepskie, gorące albo zimne. Tego też oczekiwała od swoich współpracowników, kiedy pracowała jako dziennikarka.

Silną analogię do Terakowskiej widać w postaci krakowskiej pisarki przedstawionej na kartach *Ono*. Do jej krakowskiego mieszkania przybywa główna bohaterka książki, nastoletnia Ewa w siódmym miesiącu ciąży. Wyznaje: „Moje dziecko ma już siedem miesięcy. Usiłuję opowiedzieć mu o świecie, o tym, jaki on jest i dlaczego warto na niego przyjść...”³⁹. Czytelnik uczestniczy w scenie miniwykładu o sensie życia i o tym, co w nim jest najważniejsze. A najważniejsze jest ciągle poszukiwanie i stawianie pytań. Nie można objaśnić świata w kilku słowach czy zdaniach. Świat, podobnie jak człowiek, składa się ze sprzeczności, nie jest ani dobry, ani zły. Trzeba go zaakceptować.

Człowiek to nie matematyka. Nic się w nim ze sobą nie zgadza. Dodasz dwie liczby, wyjdzie ci wynik ujemny. I na odwrót. Szukaj. Naucz się szukać. Książki nie dają

³⁶ Tamże, s. 185.

³⁷ Hasło: *Indywiduacja*, w: A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, przeł. W. Bobecki, L. Zielińska, Warszawa 1994, s. 75.

³⁸ Tamże, s. 76.

³⁹ D. Terakowska, *Ono*, Kraków 2003, s. 404.

odpowiedzi, nawet te najmądrzejsze, ale pomagają stawiać pytania. Wykrzyzc je sama sobie, nawet gdybyś nigdy nie miała znaleźć odpowiedzi. Pytania są niezmiennie, odpowiedzi często się zmieniają⁴⁰.

Taką lekcję otrzymuje bohaterka powieści *Ono* od pisarki. Takie lekcje otrzymują też czytelnicy powieści Terakowskiej, nie tylko *Ono*. Bo Dorota Terakowska w swoich powieściach budowała filozoficzne labirynty. Stawiała pytania o to, co w życiu najważniejsze, ale nigdy nie dawała gotowych odpowiedzi. Jej proza skłania czytelnika do rozmyślań m.in. nad kwestiami życia i śmierci, własnej tożsamości, niechcianej ciąży, samotności, odpowiedzialności za drugiego człowieka czy roli jednostki w życiu społecznym. Jak sama powiedziała:

Nasze życie jest labiryntem – polega na szukaniu, a nie na znajdowaniu. Na stawianiu pytań, nie na znajdowaniu odpowiedzi. A po śmierci pewnie będziemy przechodzić kolejne labirynty. W labiryncie możesz ciągle pokonywać granice, iść dalej i dalej... Chyba to dobrze? To już jest jakiś rodzaj happy endu...⁴¹.

Jej powieściowi bohaterowie nigdy nie są jednowymiarowi. Ścierają się w nich różne postawy, borykają się z moralnymi dylematami, stają w obliczu trudnych decyzji i ponoszą za nie odpowiedzialność. Mierzą się z życiem, które Czaja porównuje do układanki z puzzli, „których sens nie rysuje się przed nami z naturalną oczywistością”⁴², pisarz zaś poprzez swoją twórczość chce nadać mu sens. Jest to jednak niezwykle trudne zadanie, gdyż życie naznaczone jest tajemnicą, zagadką. Wystarczy przywołać choćby postać Adama z *Poczwarki*, który nie chce i nie potrafi pogodzić się z faktem, że zamiast wymarzonego idealnego dziecka na świat przychodzi córeczka z najcięższą odmianą zespołu Downa. Nie umie zaakceptować kalectwa dziecka, którego widok napawa go wstrętem i obrzydzeniem, a naturalną reakcją jest odtrącenie córki. Za jej ułomność obwinia swoją żonę i jej geny. Jednak w toku fabuły okazuje się, że to właśnie jego geny nie są czyste, jak zwykł o nich mówić. Wraca do czasów dzieciństwa, uwalnia zablokowaną pamięć, która przypomina mu o chorym właśnie na zespół Downa bracie, który wraz z rodzicami zginął w wypadku samochodowym. Ten fakt budzi niejako Adama z letargu i pozwala na spędzenie ostatnich chwil życia z Myszką.

⁴⁰ Tamże, s. 408.

⁴¹ K. Nowak, *Moja mama czarownica...*, s. 327.

⁴² D. Czaja, *Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*, w: tegoż, *Sygnatura i fragment...*, s. 96.

Relacje dziecko–matka były także tematem rozmów z Jackiem Bombą. Terakowska dzięki tym rozmowom prawdopodobnie próbowała zrozumieć swoje błędy wychowawcze i chciała spróbować naprawić relacje z dorosłą już córką Katarzyną. Stąd stawianie pytań o to, czy niemowlę potrafi odczuć, że nie jest kochane, o trudy macierzyńskiej miłości, o potrzebę obecności ojca w procesie wychowawczym i dorastania dziecka oraz o deprivację potrzeby przywiązania. Poszukując odpowiedzi m.in. na te niełatwe pytania, można domniemywać, iż po latach dojrzała do macierzyństwa i zrozumiała swoje wychowawcze zaniedbania. Uzyskuje jednoznaczną odpowiedź:

Deprivacja potrzeby przywiązania to bardzo wczesne zaniedbanie opieki, także uczuciowej, niedostarczenie dziecku tego, co mu jest niezbędne. Konsekwencje takiego zaniedbania dla dalszego rozwoju dziecka są znaczące. Wiadomo, że jeżeli na poszczególnych etapach rozwoju żywy organizm nie dostanie tego, co jest mu potrzebne, będzie to miało dla niego mniej lub bardziej drastyczne konsekwencje⁴³.

Można stwierdzić, że Dorota Terakowska, podobnie jak powieściowy Adam, w momencie kiedy stanęli w obliczu bycia rodzicem, nie sprostali tej roli. Terakowska wybrała szaleńcze życie w krakowskich klubach, Adam rzucił się w wir pracy. Ich życiowa niedojrzałość sprawiła, że nie byli uczestnikami, a jedynie podglądaczami wkraczania w kolejne etapy życia swoich dzieci. Po latach odkrywają swoje błędy, ale na naprawę wielu z nich jest już na późno.

Marta Bolińska pisze, że: „Terakowska uwydatnia fakt, że kobiety mają prawo wybrać własną wizję macierzyństwa, określić sposób, w jaki chcą ukształtować swoje bycie matką i nie muszą się usprawiedliwiać z podjętych decyzji”⁴⁴. Pisarka dokonała wyboru pomiędzy macierzyństwem a życiem cyganerii krakowskiej. Niedojrzałość do roli matki, do troski o nowo narodzone dziecko, o zapewnienie mu opieki stało się przyczyną tego, iż nawiązanie bliskich relacji z córką Katarzyną nie należało do łatwych. Uwidacznia się tutaj archetyp Cienia, który jest symbolem ciemnej strony ludzkiej psychiki, jej moralnym dylematem, a także ma związek ze wszystkim co grzeszne, złe. Wiąże się także z zaakceptowaniem w sobie ciemnych stron osobowości. Cień można sobie uświadomić w projekcji na inną osobę. Klasycznym tego przykładem jest opozycja dobro–zło. Zło bowiem to brak dobra, którego jest Cieniem. Zatem ta para przeciwieństw służy wszelkim sądom moralnym i swymi

⁴³ D. Terakowska, J. Bomba, *Być rodziną...*, s. 38.

⁴⁴ M. Bolińska, *Zdarzenia niepunktualne...*, s. 314.

korzeniami sięga człowieka. Cieniowi towarzyszą uczucia złości, mściwości, nienawiści czy zawiści. Z własnym Cieniem mamy do czynienia we śnie lub w formie projekcji. Aby mogło dojść do konfrontacji z Cieniem, musi dojść do przyjęcia krytycznej postawy wobec siebie i uświadomienia sobie, że Cień jest częścią mojej istoty. Człowiek, który to zrozumie, nie obarcza innych winą za wszystko, co się dzieje w jego życiu, ale ma świadomość, że również w nim samym tkwi wina. Zarówno postawa Terakowskiej, jak i jej powieściowych bohaterów dowodzi, że każdy popełnia błędy, nikt nie jest wolny od grzechu, a zło jest „wpisane w kondycję ludzką”⁴⁵. Cień w życiu Terakowskiej objawił się w braku wrażliwości na własne dziecko, egoizmie, ucieczce przed odpowiedzialnością. Jednakże potrafiła ona stawić mu czoło, podobnie jak bohaterowie jej powieści, zmierzyć się z nim i wyjść z tego pojedynku zwycięsko.

To tylko załóżek tematów, problemów, które czytelnik odnajdzie na kartach powieści krakowskiej pisarki. Bo Terakowska nie uciekała od poruszania trudnych kwestii, nierzadko kontrowersyjnych, nie idealizowała ani świata, życia ani swoich bohaterów, i właśnie w tym tkwi siła jej książek. Jak twierdzi Dariusz Czaja, dzieląc poglądy niemieckiego filozofa Wilhelma Dilthey’a, sposób opisywania przez pisarza ludzkich zachowań wywodzi się z życia, a tym samym staje się ono nie tylko „przedmiotem, ale i podmiotem poznania”⁴⁶. Życie wykracza poza sferę biologiczną i wymaga nieustannego opowiadania, opisywania. I to zadanie należy do pisarza. A „Terakowska dotyka ludzkich spraw na wszystkich poziomach funkcjonowania. Najmocniej interesują ją jednak relacje interpersonalne (mosty zamiast murów)”⁴⁷.

W tych trzech powieściowych postaciach: Anny, Ewy i krakowskiej pisarki najsilniej odbija się postać Terakowskiej. Ale elementów autobiograficznych w jej prozie jest znacznie więcej, choć już nie wybrzmiewają z taką siłą jak w tych trzech przypadkach. Skrzętnie wplecione w powieściowe postaci, zdarzenia i światy dają się odkryć czytelnikom znającym twórczość i biografię Terakowskiej. Bo jak podaje jej córka: „Nadawała bohaterom cechy swoje i swojej rodziny. Pisała o tym, o czym nie chciała lub nie mogła rozmawiać”⁴⁸.

Poszukując zatem owych elementów autobiograficznych, stwierdzić można, że postać Doroty Terakowskiej odbija się także w postaciach Bartka z *Władcy Lewawu* i Agaty z *Lustra pana Grymsa*. Zarówno Bartek jak i Agata mają do wykonania pewną misję. Chłopiec wkracza do alternatywnego świata Wokarku w dwóch celach: aby odnaleźć swoją rodzinę oraz by uwolnić Allian

⁴⁵ A. Miernik, *Demony wyobraźni: Andersen i Jung*, Kraków 2015, s. 40.

⁴⁶ D. Czaja, *Życie, czyli nieprzejrzystość...*, s. 77.

⁴⁷ M. Bolińska, *Zdarzenia niepunktualne...*, s. 189.

⁴⁸ K. Nowak, *Moja mama czarownica...*, s. 247.

spod totalitarnej władzy Nienazwanego. Bartek jest wybrańcem, gdyż tylko on może odmienić okrutny los mieszkańców Wokarku. Aby tego dokonać podejmuje się równie trudnego zadania, jakim jest wyzwolenie Allian z apatii i uśpienia. Podporządkowali oni bowiem całe swoje życie totalitarnej władzy Zdowa. Jak zauważa Jolanta Ługowska: „ten stan rzeczy odwrócić może jedynie Bartek – przybysz z innego świata, w którym rodzi się poczucie misji, kształtuje świadomość zadania, jakie musi zostać wypełnione”⁴⁹. Bohaterowi udaje się wyrwać Allian z chocholego tańca i pobudzić ich do działania. W rezultacie chłopiec demaskuje Zdowa, który okazał się być małym staruszkiem, drżącym ze strachu na widok trzynastoletniego chłopca. A zatem jego misja kończy się sukcesem.

Podobne zadanie ma do wykonania rudowłosa Agata, bohaterka powieści *Lustro pana Grymsa*. Wciągnięta przez taflę zwierciadła do tajemniczej Krainy Koral również ma do wypełnienia określoną misję, choć nie od początku ma tego świadomość. Wiedzę natomiast mają o tym mieszkańcy tejże krainy, czemu ciągle dają wyraz w słowach: „Ty jesteś Ta”⁵⁰ lub „Przyszła Ta, która miała przyjść”⁵¹.

Mieszkańcy Krainy Koral, podobnie jak Allianie, pogrążeni są w apatii, nieustannie zapadają w sen. Wędrując przez Krainę Koral, Agata odkrywa, że przyczyną takiego stanu rzeczy jest brak koloru czerwonego, a ona została wybrana ze względu na swoje wyjątkowe rude włosy. I aby przywrócić dawną świetność tejże Krainie musi najpierw zmierzyć się ze złowrogimi huringami, z Wrzosowym Ludkiem, który wiedzie ją na mokradła, a tym samym próbuje sprowadzić na manowce, by poniosła śmierć. Wreszcie musi zmierzyć się z zalewającym ze wszech stron Krainę Koral fioletem, który przynosi spustoszenie. W końcu Agata daruje jej mieszkańcom to, co najcenniejsze, swoją krew – dar życia. I tak oto bohaterka wypełnia misję.

Mieszkańcy światów, do których wkraczają Bartek i Agata są pozbawieni nadziei na lepsze życie. Zostali bowiem owładnięci: Allianie przez strach spowodowany totalitarnymi rządami Nienazwanego i atakami pajęczaków, a mieszkańcy Krainy Koral przez apatię. A zatem lęk i sen przejmują kontrolę nad życiem bohaterów. A jak podaje Jung „ze względu na siłę i uporczywość objawu nerwicowego lub psychopatycznego jednostka zostaje pozbawiona wyboru i nie jest w stanie rozporządzać swoją wolą”⁵². Dopiero odrodzenie, czyli „psychiczne doświadczenie transcendencji i/lub transformacja, której

⁴⁹ J. Ługowska, *Fantasy Doroty Terakowskiej...*, s. 132.

⁵⁰ D. Terakowska, *Lustro pana Grymsa*, Kraków 1998, s. 39.

⁵¹ Tamże, s. 42.

⁵² Hasło: *Indywidualizacja*, s. 142.

nie da się zaobserwować z perspektywy zewnętrznej⁵³ może wyzwolić jednostkę z niewoli. I tak też dzieje się w przypadku *Władcy Lewawu* i *Lustra pana Grymsa*. Bartek i Agata są tymi, którzy wyrwają bohaterów z letargu, pobudzają do działania, a w konsekwencji wiedzą do zwycięstwa.

Dorota Terakowska pisząc książki, najpierw dla dzieci, później dla młodzieży i dorosłych, również wypełniała swego rodzaju misję. Bo jak zauważa Izabela Tumas:

Jej książki to zbiór prawd tyleż uniwersalnych, co niezwywałnych. Pomimo ich obecności udało się Terakowskiej uciec od banalizowania, nie ma też w powieściach nużącego moralizatorstwa czy natrętnego dydaktyzmu. Treści te „przemycane” są niezwykle sprawnie. Wkomponowane w wątki fantastyczne, kształtują się razem z nimi w wielce sugestywne wizje, które i młodzież zachwyca i dorosłego wzrusza⁵⁴.

O sile prozy Terakowskiej i jej niezwyklej misji świadczą spotkania autorskie, w których pisarka chętnie uczestniczyła, bo dawały jej możliwość kontaktu z czytelnikami, oraz ogromna ilość listów i e-maili, jakie autorka otrzymywała zarówno od swoich stałych czytelników, jak i od tych, którzy po raz pierwszy sięgnęli po jej książkę. Jak sama mówiła, szczególnie ceniła sobie te, które zawierały uwagi krytyczne, ale była ich znikoma ilość. Ta fala e-maili nie ustała wraz ze śmiercią pisarki, o czym świadczą poniższe przykłady:

Pani książki zajmują szczególne miejsce w moim sercu, dziękuję za wszystko⁵⁵ [data wpisu: środa, 7 stycznia 2004].

Dziękuję Pani, Pani Doroto, za ten świat nie najpiękniejszy w Pani książkach, o którym inni boją się mówić⁵⁶ [data wpisu: Piątek, 9 stycznia 2004].

Już nie ma mojej ukochanej pisarki... Już nie żyje... Napisałam do niej list, chciałam się z Nią spotkać – i już nie mogę. Pani Doroto!!! Pani książki były wspaniałe, opowiadały o najważniejszych, ale i najprostszych rzeczach. Odkrywała Pani na nowo najważniejsze w życiu wartości. Pani Doroto, proszę, niech dotrze Pani tam, gdzie fruują anioły... Te dobre⁵⁷ [data wpisu: Poniedziałek, 5 stycznia 2004]⁵⁸.

⁵³ Tamże, s. 138.

⁵⁴ I. Tumas, *Dlaczego Terakowska niezwykłą pisarką była?*, „Guliwer” 2004 nr 2, s. 12.

⁵⁵ J. Papuzińska, *Dla Doroty*, „Guliwer” 2004 nr 1, s. 105.

⁵⁶ Tamże, s. 104.

⁵⁷ Tamże, s. 108.

⁵⁸ Dane za stroną internetową: <http://terakowska.art.pl/> [dostęp: 25.02.2016].

Powyższe wpisy, zamieszczone w Księdze Gości na stronie internetowej pisarki, to tylko kropla w morzu ciepłych i wzruszających zapisów wiernych czytelników poruszonych jej śmiercią, są dowodem na to, jak bardzo cenią oni Dorotę Terakowską oraz jej twórczość. I choć dzisiaj nadal istnieje internetowa witryna pisarki, to Księga Gości służy już, niestety, tylko spamowym wiadomościom. Wielka to szkoda, bo czytelników jej prozy ciągle przybywa. Wciąż nowe osoby zachwycają się jej twórczością, odkrywają niezwykły kunszt literacki oraz filozofię wyłożoną na kartach powieści krakowskiej pisarki. A i stali czytelnicy chętnie wracają do dobrze znanych już utworów. Alicja Baluch komentuje ten stan rzeczy w taki oto sposób: „Sprawiła to, być może, jej pasja twórcza, niezwykła siła, której niestrudzenie poszukiwała, a która jest obecna, wysuwa się na pierwszy plan we wszystkich jej utworach”⁵⁹.

W najlepszym czasie rozkwitu twórczości, sukcesów literackich, nagród, sympatii czytelników oraz planów i pomysłów na kolejne książki, Terakowska zapadła na chorobę nowotworową. Jednak, jak wspomina Alicja Baluch, pomimo cierpienia, w chorobie zachowała w sobie optymizm i wolę życia. W jednej ze szpitalnych rozmów powiedziała: „Wiesz, tu nie ma śmierci, tu jest życie”⁶⁰. Zmarła 4 stycznia 2004 roku. Czyżby utraciła swojego Anioła Stróża, któremu zadedykowała *Tam, gdzie spadają Anioły*: „Mojemu Aniołowi Stróżowi, niezależnie od tego, gdzie przebywa, jak wygląda i co jest jego światłem”⁶¹. Stała się niczym powieściowy Bezdomny, który odzyskawszy swoje utracone anielskie pióro, uleciał.

Terakowska, przekraczając metafizyczną granicę życia i śmierci, pokonała ból i cierpienie i odeszła do Wiecznej Krainy, stając się przedwcześnie zabranym Aniołem. W tej wędrówce towarzyszył jej być może Pustelnik z *Córki Czarownicy*, gdyż „jego dni i noce były niekończącym się trudem ratowania ludzkich istnień lub przeprowadzania ich łagodnie do Wiecznej Krainy”⁶².

I choć w styczniu 2017 roku minęła trzynasta rocznica śmierci pisarki, żyje ona nadal w swoich powieściach i felietonach. Wciąż wznawiane są jej książki, pojawiają się nowi czytelnicy, którzy poznają niezwykłość jej powieści, a także badacze, którzy zgłębiają i studiują jej prozę. Karta jej ziemskiej biografii domknęła się trzynaście lat temu, ale trwa nadal na kartach jej powieści. Bo wiem, zgodnie ze stwierdzeniem Leslie Fiedlera:

⁵⁹ A. Baluch, *Tajemniczy świat Doroty Terakowskiej*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2014 t. 14, s. 167.

⁶⁰ A. Baluch, *Wspomnienie o Dorocie Terakowskiej...*, s. 6.

⁶¹ *Dedykacja*, w: D. Terakowska, *Tam, gdzie spadają Anioły...*

⁶² D. Terakowska, *Córka Czarownicy*, Kraków 2014, s. 322.

[...] nie ma utworu „samego w sobie”, nie istnieje niezależny byt formalny, który sam jest swoim jedynym kontekstem; utwór poetycki jest całkowitą sumą wielu kontekstów i trzeba znać je wszystkie, by móc go poznać i ocenić. [...] ogniwem łączącym tekst wiersza z większością interesujących nas kontekstów jest właśnie – biografia⁶³.

Warto jeszcze odnieść się do stwierdzenia Fiedlera, iż twórca na swoją pozycję

„wielkiego pisarza” musi zapracować, [...] by być wielkim, musi do niej dorósć, musi umieć (jak Szekspir) nieomylnie zdać sobie sprawę z Archetypów zawartych implícite w materiale, którym operuje i jednocześnie wcielić je w Sygnaturę w sposób jasny i adekwatny⁶⁴.

Czytając chronologicznie twórczość Terakowskiej dostrzec można, jak konstruowane przez nią światy, bohaterowie i zdarzenia ewoluują, dojrzewają, a tym samym stają się coraz bardziej niejednoznacznymi, wymagającymi pogłębionej analizy i interpretacji. To wszystko świadczy o talencie pisarki. Stwierdzić można również, że wraz z dojrzewaniem literackich bohaterów, dojrzewała i rozwijała się sama Terakowska jako pisarka. Nabierając świadomości literackiej, szlifując swoje pióro, stworzyła powieści, które nie były niezauważone na księgarskim rynku. Kolejne jej książki wywoływały fale entuzjazmu zarówno wśród zagorzałych czytelników, jak i wśród krytyki literackiej. Na ów kunszt literacki zwrócił także uwagę znawca literatury dla dzieci i młodzieży Grzegorz Leszczyński w słowach:

Twórczość Doroty Terakowskiej pozwala z nadzieją patrzeć na przyszłość polskiej książki dla młodzieży, jej miejsce w świecie, jej obecność w lekturach młodego pokolenia. Godne odnotowania jest, że autorka unika łatwych rozwiązań fabularnych, scen tak typowych dla współczesnej kultury masowej – w tym literackiej (sensacja, brutalność, przemoc, zagrożenie, głębokie i nierozwiązywalne konflikty na tle psychologicznym czy socjalnym, wreszcie – erotyka dla maluczkich). Jej pisarstwo jest kameralne, wyciszone, refleksyjne, głęboko humanistyczne. Stanowi zaproszenie czytelnika do wspólnych przeżyć⁶⁵.

⁶³ L.A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura...*, s. 307.

⁶⁴ Tamże, s. 317.

⁶⁵ G. Leszczyński, *Zwierzciadłana zagadka*, „Guliwer” 1996 nr 3, s. 28.

Anita Wolanin z kolei zwraca uwagę, że cechą charakterystyczną bohaterów powieści Terakowskiej jest bycie w drodze, a ściślej rzecz ujmując „wędrówka rozumiana jako poszukiwanie własnego miejsca w świecie, tożsamości, wyzwania stawiane losowi, wyjście naprzeciw niebezpieczeństwu”⁶⁶. Jak już kilkakrotnie było to podkreślane nie tylko takie były powieściowe postaci utworów krakowskiej pisarki, taka była ona sama. Jej biografia zapisała się na kartach stworzonych przez nią powieści.

Przywołane tu powieściowe postaci w sposób bezpośredni bądź wymagający od czytelnika pogłębionej analizy utworów oraz znajomości biografii pisarki obrazują, iż w swojej twórczości czerpała z własnych doświadczeń życiowych, obdarzała bohaterów cechami swoimi czy też osób z bliskiego kręgu rodzinnego. Nie zawsze wybrzmiewają one wprost z kart powieści, czasem należy uważniej im się przyjrzeć i dostrzec owe analogie. Terakowska, w myśl Fiedlerowskiej koncepcji, jest pisarką która „[...] tworzy wizerunek swym życiem czy dziełem, czy też jednym i drugim”⁶⁷. Moim założeniem było pokazanie w niniejszym artykule elementów autobiograficznych i powiązań pomiędzy życiem Doroty Terakowskiej a stworzonymi przez nią bohaterami. Bolińska zauważa, że:

Terakowska pokazuje, że artystka to kobieta wolna i świadoma swego prawa do wolności. Nie da się zdominować obowiązkom, umie słuchać własnej intuicji, a podejmując działania, robi to w zgodzie ze sobą. Jako osoba z reguły dynamiczna jest obecna w aktach swego tworzenia, kreuje nowe i odkrywa nowe w sobie, dzięki temu wciąż się rozwija, zauważa w sobie to, czego dotąd nie dostrzegała. Posiada więc dar kształtowania własnego życia, cieszenia się nim i nadawania mu coraz to nowego wyrazu⁶⁸.

Jej życie wypełniło się poprzez artystyczne i literackie działania.

⁶⁶ A. Wolanin, *Poszukiwanie Nieznanego w powieściach Doroty Terakowskiej*, „Guliwer” 2014 nr 4, s. 5.

⁶⁷ L.A. Fiedler, *Archetyp i sygnatura...*, s.316.

⁶⁸ M. Bolińska, *Zdarzenia niepunktualne...*, s. 318.

„You Are Like the Heroes of Your Books“.

Autobiographic Elements in the Prose of Dorota Terakowska

The article is concerned with the search for autobiographical elements in Dorota Terakowska's prose. In order to present this topic, Leslie A. Fiedler methodology was used. Fiedler claims that the author's life has a considerable influence on their work and even gives it its full meaning. According to the scholar, it is possible to interpret a literary work without knowing the biography of the author, however examining a work in the context of the author's life allows for the discovery of more meanings and thus for a better understanding. The point of biographical reference became the book of Dorota Terakowska's daughter – Katarzyna Nowak – entitled *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*. Of particular research interest were the following novels written by Terakowska: *Tam, gdzie spadają Anioły*, *W Krainie Kota*, *Ono*, *Władca Lewawu*, *Lustro pana Grymsa*. In the works of this Krakow-based author one can find numerous references to her personal life, as well as upheld values, presented attitudes, and distinctive behaviours.

Key words: autobiographical elements, misfit, Terakowska, character, archetype

Katarzyna Kotaba

absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie. W obszarze jej zainteresowań naukowych znajduje się: literatura dla dzieci i młodzieży ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Doroty Terakowskiej, antropologia dziecka i dzieciństwa, krytyka archetypowo-mitograficzna.

MAGDALENA ROSZCZYŃIALSKA
 Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Między egobiografią a geobiografią. Renaty Putzlacher autobiografia wielokrotna

Pogranicze, ujmowane w rozmaitych aspektach: kulturowym, etnicznym, terytorialnym, stanowi przestrzeń inspirującą refleksję nad jakością i regułami kształtowania tożsamości zbiorowych, jak też podłoże rozważań o procesach formowania (się) tożsamości jednostkowej¹. Kwestionując reguły antropologicznej kategorii miejsca jako jednej ze ‘stałych egzystencjalnych’, uwyrażnia ono przebieg procesów tożsamościowych. Ich artykulacje odnajdujemy m.in. w piśmiennictwie mieszczącym się w szerokim polu literatury dokumentu osobistego. Niniejsze rozważania dotyczą relacji między lokalną pograniczną tożsamością a projektem autobiograficznym Renaty Putzlacher, ustanawianym i weryfikowanym w książce wspomnień *W kawiarni Avion, której nie ma*².

W dorobku autorki można zauważyć liczne wypowiedzi eksponujące problematykę tożsamości i wyznaczające w nim kontury przestrzeni autobiograficznej³, bądź to sprofilowane kategorią płci (tomiki poetyckie *Oczekiwanie, Kompleks Ewy*), bądź skoncentrowane wokół ogólniejszego tematu poszukiwania wzoru tożsamościowego (*Próba identyfikacji, Małgorzata poszukuje Mistrza*). W heterogenicznym formalnie, sylwicznym⁴ zbiorze *W kawiarni Avion...*

¹ W kontekście literatury i literaturoznawstwa por. *Na pograniczach literatury*, red. J. Fażan, K. Zajas, Kraków 2012.

² R. Putzlacher, *W kawiarni Avion, której nie ma*, Český Těšín 2013. Dalej cytaty lokalizuję w tekście głównym jako A: z numerem strony, w nawiasie kwadratowym.

³ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975 z. 5, s. 46. O możliwości lektury poezji w kategoriach *journal intime* pisał m.in. Piotr Śliwiński.

⁴ O sylwicznych książkach kluczach, „sytuujących się na pograniczu dziennika, eseju, autobiografii czy notatek” jako wykładnikach tzw. strategii autobiograficznej por. J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 4, s. 91. Prototypem książkowej formy zapisków Putzlacher był prowadzony w latach 2003–2012 blog <http://angelus-silvarerum.blog.onet.pl>.

na plan pierwszy wysuwa się z kolei współzależność miejsca – istniejącego, wspomnianego, rekonstruowanego, tekstualnego – oraz wyrastających z niego i w związku z nim ludzkich (i nie tylko ludzkich) biografii.

W zapiskach poetki nad deskrypcją miejsca autobiograficznego⁵ biorą górę ślady trwania a zarazem kształtowania, topocentrycznej autobiografii⁶. Kolejne sekwencje sylwy porządkuje nadrzędna kategoria czasu (lub achronii): *Dawne czasy*, *Czas kawiarni Avion*, *Bezczas*, *Czas kawiarni Avion, której nie ma*, *Czas kawiarni Noiva*, jak widać stapiająca się jednak z sygnaturami miejsca (lub atopii). Dykcja poetyczna Putzlacher sprzyja faworyzacji nienarracyjnej formy autobiografii, konstruowanej w oparciu o porządek metafory, analogii⁷. Można podobny model kompozycji nazwać – za Michelelem Beaujour – autoportretem (a ze względu na obecność biografii innych osób i rzeczy także portretem, albumem rodzinnym lub *tableau*⁸), o którym badacz pisał:

Jego spójność konstytuuje się według systemu przypomnień, powtórzeń, nakładających lub odpowiedniości elementów homologicznych i wymiennych w ten sposób, że wygląda on jak coś nieciągłego, jak anachroniczne zestawienie, jak montaż, który przeciwstawia się syntagmatyce opowiadania [...]⁹.

Z tą korektą, że, obok architektoniki pamięci, taką dystrybucję materiału, a w konsekwencji spacializację kompozycji, motywuje czynnik topograficzny, doświadczenie pogranicza.

⁵ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011 z. 5, s. 183–200.

⁶ Równoległe funkcjonują określenia: „auto/bio/geo/grafia”, por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 277, oraz „geo(bio)grafia”, por. *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, na wzór geohistorii Fernanda Braudela.

⁷ Poetka zdradza przy tym upodobanie do kolekcjonowania, np. starych pocztówek, cytatów na fiszkach [A: 85]. Poetyka katalogów mieści się w genologii autobiografii, zob. R. Sendyka, *Od kultury ‘ja’ do kultury ‘siebie’. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, rozdz. *Obsesja list*.

⁸ Takiej kwalifikacji sprzyja obecność w książce Putzlacher licznych reprodukcji fotografii portretowych i pejzażowych. O referencjalnej mediacji rzeczywistości za sprawą fotograficznych *ready-mades* por. M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Kraków 2013. Portrety fotograficzne a także inne fotografie często stanowią źródło i budulec autobiografii rodzinnej (sagi rodzinnej), której wzorzec gatunkowy omawiana książka w pewnym zakresie wypełnia, por. C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010, s. 226.

⁹ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1, s. 319.

Renatę Putzlacher (Putzlacher-Buchtová) dobrze określa termin Krzysztofa Czyżewskiego: „człowiek pogranicza”, oznaczający

osobę tolerancyjną, często o splątanych korzeniach rodzinnych, którą cech[ują] empatia, krytyczny patriotyzm, odporność na narodowe fobie, biegłość w językach, ciekawość innego i, połączona z otwartością na świat, miłość do swojej małej ojczyzny¹⁰.

Obserwowana z topocentrycznego stanowiska biografia poetki obejmuje Karwinę, Cieszyn, Kraków, Brno, jako miejsca urodzenia (w 1966 r.), edukacji, pracy i życia codziennego, mające udział w kształtowaniu się jej formacji mentalnej i społecznej¹¹. Wyznaczona w biografii trajektoria twórcza przebiega od poezji, poprzez działania na rzecz upowszechniania kultury, po sumę dotychczasowego dorobku w tomie wspomnieniowym *W kawiarni Avion...* Istotny etap tej drogi stanowi animacja kultury na Zaozlu, gdzie poetka kierowała polską sceną Teatru w Czeskim Cieszynie a także powołała do życia (wraz z Jaromirem Nohavicą) kawiarnię poetycką Avion, później zaś polsko-czeskie stowarzyszenie artystyczne o tej samej nazwie. Jak wiadomo, perseweracja wybranych motywów w ogóle twórczości jest sygnałem postawy autobiograficznej¹², pewnej całościowości życia i dzieła¹³. Łatwo dostrzec, że biografia

¹⁰ K. Czyżewski, *Linia powrotu*, Sejny 2008, s. 14, <http://ozkultura.pl/node/4880> [dostęp: 10.12.2016].

¹¹ Regionalnym uwarunkowaniom twórczości poetyckiej Putzlacher poświęcono szkice: K. Kossakowska-Jarosz, *Ucieczka od „historii drepczącej na przyzbie”*. *Temat kresowego Zaozlu w twórczości Renaty Putzlacher*, w: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin*, red. W. Dynak, M. Ursel, Wrocław 2005; E. Korepta, *Tożsamość kulturowa pisarzy pogranicza polsko-czeskiego na przykładzie twórczości Renaty Putzlacher i Jerzego Pilcha*, w: *Dziedzictwo kulturowe jako klucz do tożsamości pogranicza polsko-czeskiego*, red. H. Rusek, A. Pieńczak, J. Szczyrbowski, Cieszyn–Katowice–Brno 2010; A. Czerwińska, *Pogranicze polsko-czeskie w poezji Renaty Putzlacher*, w: *Granice i pogranicza w humanistyce*, red. M. Roszczyńska, B. Serwatka, Kraków 2011. Zagadnienie literackiej tożsamości pogranicza Śląska Cieszyńskiego omówiono w pracach: L. Martinek, *Identita v literatuře českého Těšínska. Vybrané problémy*, Opava 2009; E. Korepta, *Zagadnienie tożsamości regionalnej w literaturze Śląska Cieszyńskiego*, Katowice 2005; A. Czerwińska, *Współczesna poezja Śląska Cieszyńskiego a tożsamość pogranicza polsko-czeskiego*, w: *Dziedzictwo kulturowe jako klucz*; E. Fonfara, *Literackie silva rerum. Piśmiennictwo śląskie w przestrzeni kultury regionu*, Katowice 2013; M. Różańska, *Światło zza rzeki – kwestia tożsamości we współczesnej poezji Zaozlu*, „Edukacja Międzykulturowa” 2014 nr 3.

¹² J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa ...*, s. 88.

¹³ Por. M. Czerwińska, *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996.

twórcza i zawodowa poetki oscylowała w ostatnich latach wokół toponomastycznego tropu¹⁴, denotującego realnie istniejącą w przeszłości i odtwarzaną przestrzeń, tj. usytuowaną przy moście na Olzie kawiarnię, a jednocześnie stanowiącego efektywną metaforę nie-miejsca („efemerydę i palimpsest”, [A:54]), miejsca zdyslokowanego, miejsca tranzytywnego¹⁵, co konotują francuskie *avion, par avion* jak również idee kawiarni i mostu jako przestrzeni cyrkulacji.

Owo miejsce-metafora systematyzuje rozmaite aktywności Putzlacher a zarazem je scala, także w pisarstwie pozwalając upatrywać czynności, sztuki działania¹⁶. W przypadku intymistyki chodziłoby o czynny udział praktyki pisarskiej w konstrukcji i podtrzymaniu tożsamości piszącego podmiotu¹⁷, analogiczny do tożsamościowotwórczych przedsięwzięć kulturalnych na pograniczu (stąd określenie: projekt autobiograficzny, rozumiany jako stwarzanie i praktykowanie siebie). Na styku kultur i języków nieodzowna staje się m.in. translacja, toteż w dorobku Putzlacher znajdują się przekłady literackie¹⁸. Inspirującą stała się dla niej diarystyka Jiřego Kolářa, w kształcie której znalazła oparcie dla formy własnej twórczości. W posłowniu przekładu nazywa jego dzieło „polifonicznym dziennikiem zewnętrznym” oraz „dziennikiem lektur”, akcentując dialogiczność głosu „ja” autograficznego i wspomnianą już heterogeniczność formalną jako ważne cechy literatury dokumentu osobistego¹⁹. Świadectwo lektury *Dziennika z roku 1949* na kartach zbioru Putzlacher zawiera m.in. autotematyczną obserwację:

Tłumacząc *Naoczny świadek*, zapiski, które Jiř Kolář [...] prowadził w roku 1949, i widzę, że dziennik, pamiętnik, „las rzeczy” potrafi objąć wszystko – prozę, poezję,

¹⁴ O tej kategorii por. E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 191.

¹⁵ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności* (fragmenty), przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 136. Jeśli kawiarnia czy most są miejscami, to raczej jako „punkty na nomadycznej mapie” Deleuze’a i Guattariego.

¹⁶ Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

¹⁷ O takiej i zbliżonych funkcjach diarystyki („dziennik jako konstrukcja tożsamości”, „dziennik jako autoterapia”, „dziennik jako autoanaliza”) pisze Paweł Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011, s. 44–56. Szeroko zreferowała zagadnienie „sobąpisania” R. Sendyka, *Od kultury ‘ja’ do kultury ‘siebie’*. Por. także M. Marszałek, hasło: *autobiografia*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 56, gdzie mowa o autobiografii jako generatorze biografii.

¹⁸ Tłumaczyła polską literaturę współczesną na język czeski i przeciwnie, z czeskiego i słowackiego na polski, m.in.: J. Kolář, *Naoczny świadek. (Dziennik z roku 1949)*, Kraków 2012.

¹⁹ J. Kolář, *Naoczny świadek...*, s. 180.

relacje ze snów i komentarze prasowe, absurdalne wątki, notatki z lektur oraz rozważania o życiu i twórczości ich autorów. [...] Czytam wiersze Kolářa, przeglądam jego kolaże i ten niestrudzony eksperymentator w pewnym momencie sprawia, że jako autorka przestaję się zastanawiać nad formą przekazu. Najpierw miałam wrażenie, że piszę coś na kształt kroniki rodzinnej, potem stałam się dokumentalistką losów kawiarni Avion, teraz siedzę wśród książek bliskich mi twórców [...] [A: 82–83].

Kształtowanie tożsamości, także tej tekstowej, nie musi mieć przebiegu liniowego czy kumulatywnego (ani nawet świadomego). Może przebiegać nierównomiernie, być procesem o różnej, by tak rzec, gęstości, iteratywnym, rekursywnym, regresyjnym (np. zachodzącym z udziałem zapomnienia). Kompozycję wielokształtnych form i tworzyw, polifonię głosów, „puzzle, z których wciąż od nowa się składam” [A: 160] – o czym już nadmieniono – porządkuje rama chronotopograficzna. Badacze biografii akcentują takie „łączenie danych”, np. Małgorzata Czermińska podkreśla, że fazy przebiegu życia uwzględnione w opowieściach (auto)biograficznych mają z natury rzeczy swoje korelaty przestrzenne²⁰. Wśród nich wyróżniają się punkty graniczne, jak miejsce narodzin, śmierci, dla fazy dorastania topiczną przestrzenią jest droga²¹. W biografii Putzlacher szczególnie ważny jest ten ostatni motyw, poetka ze względu na zawodowe obowiązki cyklicznie przemieszczała się na trasie Cieszyn–Brno, a życie w podróży niweczyło poczucie jedności czasu i przestrzeni, konstytuując inną, opartą raczej o relacje i powiązania tożsamość nomadyczną²². Dziś swoją ojczyznę prywatną i afektywną lokuje na południowych Morawach, w regionie Pálava, mimo to, jak pisze, nie wyzwoliła się z obawy przed zakorzenieniem czy przeciwnie – niemożnością zadomowienia [A: 178]²³.

Nawet w świetle szkicowo zaprezentowanego biogramu przebieg życia Putzlacher jawi się jako rozpięty pomiędzy biegunami lokalnej pograniczności (życie na pograniczu) i mobilnej transgraniczności (abstrahowanie od granic) a polaryzacja ta znajduje wyraz w jej twórczości artystycznej, choćby w pytającej frazie wiersza *Czytając Deleuze'a*:

²⁰ M. Czermińska, *Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze...*, s. 13.

²¹ Tamże, s. 18.

²² R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 66.

²³ Chodzić może też o swoiste doświadczenie bezczasu (poetka przyrównuje krajobraz Pálavy do aury Wenecji, tę zaś do wody – metafory wieczności, skondensowanego czasu), prowokujące odczucie bez-przestrzeni, atopii.

Czy więc być drzewem stojącym
zakorzenionym i trwałym
czy kłębem wędrującym
niepewnym i niestałym²⁴.

Poetycki zapis własnej ambiwalencji nomadologii i lokalizacji powołuje autora *Mille Plateaux* na patrona tożsamości konceptualizowanej przez niego jako „nieustające *intermezzo*”.

Parametr przestrzenny jest, jak wiadomo, składową tożsamości indywidualnej i społecznej²⁵. Stanowi on także dominantę literatury dokumentu osobistego, skoro, jak uważa Janet Verner Gunn, „[...] głównym pytaniem podmiotu autobiograficznego nie jest ‘kim jestem?’, ale ‘gdzie przynależę?’”²⁶. Psychologowie wyróżniają rozmaite typy relacji człowieka z miejscem, niejednakowo ułożone w granicach semantycznej kategorii przynależności, począwszy od zakorzenienia (i jego zintensyfikowanej odmiany – zakorzenienia ideologicznego, aktywnego) po relatywizm, alienację i ‘nieumiejscowienie’, tj. brak potrzeby miejsca do autodefinicji²⁷. Także w artystycznych świadectwach życia *locus* nie musi być eksponowaną kategorią, zazwyczaj jednak mamy w nich do czynienia z tak czy inaczej sformułowanym miejscem autobiograficznym jak też z korelacją przestrzenną czasowych faz biografii²⁸. Postawa auto/bio/geo/graficzna ma komponenty: afektywny (przywiązanie), poznawczy (identyfikacja) i behawioralny (zależność). Swoistość pogranicznego doświadczenia odzwierciedla się już w samych tytułach tomów poetyckich Puzlacher: *Próba identyfikacji*, *Ziemia albo-albo*, *Pomiędzy*. Liczne utwory wskazują na odczuwanie przez ich podmiot kłopotliwej presji wywieranej przez terytorium.

Dla człowieka pogranicza utożsamienie z miejscem jest tyleż ważne, co problematyczne. Musi on wciąż określać się w stosunku do miejsca, przyjmować orientację regionalistyczną, inaczej niż zwolniony z tego zobowiązania mieszkańców regionu integralnego. Rzecz w tym, że zaolziańska lokalizacja stanowi miejsce osobliwe, heterotopiczne. Do tutejszej regionalnej specyfiki zaliczają się: historyczna śląska przynależność a zarazem habsburska odrębność, wielojęzyczność i wieloetniczność, wysoka industrializacja, natężona migracyjność, geograficzna i kulturowa peryferyjność, w końcu także piętno

²⁴ R. Putzlacher, *Czytając Deleuze’a*, w: *taż*, *Angelus*, Český Těšín 2006, s. 112.

²⁵ M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s. 106.

²⁶ J. Verner Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, przeł. J. Węgrodzka, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 163.

²⁷ M. Lewicka, *Psychologia miejsca...*, s. 118.

²⁸ M. Czermińska, *Przestrzenne odniesienia...*

haniebnej historii (można mówić w tym kontekście o *guilty landscape*²⁹). W istocie pogranicza zawierają się ambiwalencja („z reguły obszar w jakimś sensie sporny, przynajmniej kulturowo i tożsamościowo”³⁰) oraz nieostrość definicyjna. Można nieustabilizowanie i wewnętrzne napięcie pogranicza opisać słowami Marca Augé’a:

Miejsce i nie-miejsce są raczej ulotnymi biegunami – pierwszy nigdy się nie zatarł, drugi nigdy się nie dopełnia; palimpsesty, w które bez przerwy wpisuje się pogmatwana **gra tożsamości i relacji** [podkr. MR]³¹.

Zaolzie, jako pograniczne miejsce-paradoks, poddane było i nadal jest poddawane naciskom usiłujących je zawłaszczyć i ujednoznacznic ideologii, np. czeskiego i polskiego nacjonalizmu, europejskiego multikulturalizmu (kreującego Euroregion Těšínské Slezsko – Śląsk Cieszyński), narodowych i regionalnych polityk historycznych. Początkowo poetka rozpoznawała własną tożsamość pograniczną jako represję centrum, wywłaszczenie z oryginalnej identyfikacji, jak w wierszu *Wyrwana z kontekstu*:

Urodziłam się tutaj, a uczono mnie języka
którym posługiwali się tamci. Czytano wiersze
wieszczka, który żył jeszcze gdzie indziej.
Naginano mą śródlądową wyobraźnię
od morza do morza³².

Ów konflikt tożsamości odczuwanej i narzucanej, dialektyki siebie i innego, *ipse* i *idem* stymuluje autointerpretację³³ jako próbę scalenia (choć raczej na zasadzie *concoris discordia*) wielogłosu, skomunikowania niekompatybilnych

²⁹ Specyfikę tę dostrzegli regionalni poeci wcześniejszych pokoleń, np. Wilhelm Przech (1936–2006) zapisywał toponim ‘Karwina’ (w wierszu o tym tytule) jako „kar/wina”. O kategorii *guilty landscape* por. M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wrocław 2014.

³⁰ G. Babiński, *Pogranicza stare i nowe, ciągłość i zmiana procesów społecznych*, w: *Pogranicza etniczne w Europie. Harmonia i konflikty*, red. K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2001, s.75.

³¹ M. Augé, *Nie-miejsca*, s. 129.

³² R. Putzlacher, *Wyrwana z kontekstu*, w: *taż, Pomiędzy*, Katowice 2001.

³³ Autointerpretacja zakłada zarówno formy narracyjne (Ricoeurowską tożsamość narracyjną), jak nie-narracyjne. Krytykę narracyjnego ujęcia tożsamości referuje Piotr Jakubowski, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Kraków 2016, rozdz. *Narracyjne i antynarracyjne modele egzystencji*.

aspektów ‘ja’, prowokuje ponawiane akty stwarzania siebie³⁴. Przy czym, jak już wzmiankowano, genealogia pograniczna ukierunkowuje w stronę poszukiwania więzów i powinowactw (np. rodowych, duchowych), budowania koalicji podobnych (np. w opozycji przeciwko zakusom imperiów), kontynuacji wzorców podjętych z tradycji – czyli ku biegunowi takżsamości i procedurom rozpoznawania siebie w repetycjach niejako wbrew idiosynkrazjom pogranicza – nie zaś w kierunku ekspansji siebie jednostkowego.

W obrębie literatury pogranicza w odpowiedzi na dylematy lokalnej tożsamości ukształtowały się trzy strategie podmiotowe (precyzyjniej, w nomenklaturze de Certeau, byłyby to taktyki³⁵). W domenie pierwszej z nich pograniczność rozumie się jako stan ujmowanej komparatystycznie kultury³⁶, jej wyrazem stają się kulturowy synkretyzm i polilingwalność (tożsamość tłumacza). W obrębie drugiej pogranicze wyznaczają akty i trajektorie przemieszczeń. Artykułuje się ona jako poetyka migracji³⁷, akcentująca niewspółmierność kultur i języków (kiedy to możliwy jest „transfer”, lecz nie „translacja”), parcjalność podmiotu, terytorium i języka (tożsamość tułacza, jest to niejako strategia negatywna). Trzecia strategia równoważna jest z regionalizmem rozumianym jako kultywowanie, a w wariacie krytycznym rozbiórka, lokalnej geohistorii (tożsamość aktywisty). Żadna z nich nie gwarantuje pomyślanej integracji³⁸;

³⁴ O rekonfiguracji pojęcia tożsamości w kierunku kultury *siebie*, sztuki życia, por. R. Sendyka, *Od kultury ‘ja’ do kultury ‘siebie’*, zwłaszcza rozdz. *Sobqopisanie, ćwiczenia duchowe i Foucault jako pazezjasta*.

³⁵ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, s. 37. W niniejszym artykule nie dyskutuję relacji między podmiotowością, tożsamością a autobiografizmem. Szerzej piszę o tym w innym tekście: *‘Tustelanie’, ‘szkopyrtocy’ i ‘kuferkorze’ – warianty tożsamości między Olzą i Ostrawicą (w polskim dyskursie narodowym i poza nim)*, w: *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*, red. M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Kraków 2016, s. 93–121.

³⁶ Por. J. Szydłowska, *Literatura pogranicza wobec wyzwań współczesnego literaturoznawstwa*, „Studia Elckie” 2008 nr 10; M. Dąbrowska-Partyka, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków 2004; E. Rybicka, *Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011 nr 2, s. 156–157.

³⁷ Por. P. Czapliński, *Kontury mobilności*, w: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, red. tenże, R. Makarska, M. Tomczok, Katowice 2013.

³⁸ Por. P.K. Oleś, *Dialogowe Ja: zarys teorii, inspiracje badawcze, ciekawsze wyniki*, w: *Dialog z samym sobą*, red. tenże, M. Puchalska-Wasył, Warszawa 2011, s. 165: „W psychice znajdujemy reprezentacje poznawcze nie tylko licznych i często niespójnych wzajemnie idei [...] ale też co najmniej kilka niezgodnych lub konkurencyjnych interpretacji własnej historii życia, tożsamości, wartości osobistych czy ważnych relacji interpersonalnych”. Psycholog uważa jednak, że siła tkwiąca w umiejętności wewnętrznego dialogu może owo niespójne ja integrować (a dokładniej: oscylować między integracją a dezintegracją).

polimorfizm pogranicza koreluje ze zwielokrotnionymi, nomadycznymi bądź zdyslokowanymi wariantami „ja”. Współczesna personologia (np. w koncepcji Huberta Hermansa) zwraca uwagę na ów procesualny, polegający na przemieszczaniach, relacyjny, tj. sytuujący jednostkę w porządku ponadindywidualnym, dialogiczny bądź wręcz wielogłosowy wymiar tożsamości: „ja’ nie jest jakąś scentralizowaną jednością, lecz pozwala jednej i tej samej osobie zajmować [m.in. dzięki zdolności do refleksywności – przyp. MR] wielość pozycji i przemieszczać się z jednej w drugą”³⁹.

Na gruncie psychologii osobowości pojawia się koncepcja tożsamości multiplikatywnej⁴⁰, wielokrotnej, i po taką formę artykulacji i stanowienia siebie („niejednorodny i wielogłosowy model *siebie*”⁴¹) sięga w autobiografii Putzlacher. *W kawiarni Avion, której nie ma* aktualizuje, adaptując do osobistego doświadczenia, wyróżnione strategie, włączając bądź wyłączając poszczególne ich skrypty. Czyni to zgodnie ze szczególną zasadą głoszącą, że człowiek pogranicza konstytuuje się w sytuacji progowej, liminalnej – bo musi wciąż określać się względem podwojonych lub zgoła zmnożonych norm kulturowych, przekraczać ich granice – i z zasadą ogólną mówiącą, że ludzka egzystencja jako taka stanowi serię przejść, etapów. Autobiografia włącza w te spacjalne (próg, granica) kategorie czynnik czasu – ujmując słowami George’a Gusdorfa – „jest drugim odczytaniem doświadczenia”, ponieważ „opowiadanie o okresach mego życia [...] zmusza mnie do sytuowania tego, czym jestem w perspektywie tego, czym byłem”⁴². Owo „byłem” Putzlacher rozszerza, autobiograficznym gestem obejmując nie tylko i nie tyle swoją przeszłość, ile wiele mikrohistorii ludzkich i transludzkich⁴³: „Nie piszę powieści historycznej ani autobiografii, piszę o ludziach i rzeczach, których nie ma, ale muszę jakoś **określić, co mnie z nimi łączy** [podkr. – MR]” [A: 85]. Opowiada zatem siebie i pisze z potrzeby przynależności, usytuowania w sieci relacji wyznaczonych przez obiekty kultury materialnej (np. budowle, substancję ludzką), lokalny *genius loci*, zasoby tradycji współtworzące „bibliotekę autobiografii

³⁹ H. Gasiul, *Psychologia osobowości. Nurty, teorie, koncepcje*, wyd. 2., Warszawa 2012, s. 398.

⁴⁰ Tamże, s. 399.

⁴¹ R. Sendyka, *Od kultury ‘ja’ do kultury ‘siebie’*, s. 8. O modelu tożsamości fraktalnej por. M. Bartosiak, *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Łódź 2013.

⁴² G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, s. 32.

⁴³ Por. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

duchowej”⁴⁴ (np. inspiracje lekturowe) oraz specyfikę obyczajową (np. właściwą modernizmowi europejskiemu obecność w kulturze czasu wolnego kabaretu literackiego czy artystycznej kawiarni).

Sytuacją graniczną wywołującą impuls autobiograficzny jest w wielu wypadkach limit wieku, dojrzałość. Na istotność problemu przełomu połowy życia (kryzysu wieku średniego) w egzystencji jednostek, szczególnie twórczych, wskazują badacze psychobiografii, wyróżniający tu ponadto tzw. syndrom Gauguina, tj. radykalną transformację tożsamości poprzez całkowitą zmianę środowiska społecznego⁴⁵, lokalizacji. W przypadku Putzlacher chodzi o pożegnanie dotychczasowego etapu życia, związanego z Czeskim Cieszyńcem i wieloletnim projektem kulturalnym kawiarni literackiej Avion, zgodnie z deklaracją zamykającą książkę: „Przychodzi taki dzień, kiedy zaczynasz nazywać rzeczy po imieniu. [...] podświadomie czuję, że [...] będę palić za sobą mosty, że [...] zniknę z krajobrazu tego miasta” [A: 169]. Sylwę inicjuje podobny w wymowie wiersz *Pálava*, sygnalizujący nie tylko dokonane już przemieszczenie w rzeczywistej przestrzeni i przeniesienie spacjalnego afektu z Zaolzia na południowe Morawy, ale też egzystencjalną sytuację liminalności:

idziemy wśród skamieniałych winnic [...]
bezdumni jak Adam i Ewa
po sezonie
gdy zamknięto raj a jeszcze
nie otwarto świata [A: 8],

kryptonimującą wolność, uwolnienie od piętna tożsamości miejsca urodzenia. Poetka postępuje od tekstu do gestu, jej pisanie należy odczytywać jako działanie.

W rytuale przejścia separacja i liminalność poprzedzają agregację. Włączenie – owo nazwane już „drugie odczytanie doświadczenia” – dokonuje się w obszarze pamięci, ewokowanej przez ślady dokumentalne, „mnezyjne” i afektywne⁴⁶.

⁴⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 99.

⁴⁵ A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 247–249. Także Sendyka (powołując się na analizowane przez Stephena Greenblatta sylwetki) podkreśla znaczenie w biografiiach „performerów siebie” mobilności społecznej, ekonomicznej, geograficznej, R. Sendyka, *Od kultury ‘ja’ do kultury ‘siebie’...*, s. 155.

⁴⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 565. We wspomnieniach Putzlacher szczególnie liczne są ślady dokumentalne (genologiczne

Te ostatnie uznaje się za najtrwalsze i fundamentalne dla aktów wspomnienia, nie dziwi zatem, że na patrona autobiografii poetka wybiera Marcela Prousta, mottem przywołując słynną analizę mechanizmu uobecniania nieobecnego („po śmierci osób, zniszczeniu rzeczy [...] jedynie zapach i smak [...] dźwigają niestrudzenie na swojej znikomej kropelce olbrzymią budowlę wspomnienia”⁴⁷). W dykcji artystycznej Renaty Putzlacher próżno szukać podobnej zmysłowości, rygor jej wypowiedzi jest zintelektualizowany, w obu rejestrach operuje poetyką intertekstualną (w poezji – chwytami lingwistycznymi, w prozie – erudycją). Jedna tylko „magdalenka” prowokuje wspomnienia – zapach chleba, wnoszony do domu przez dziadka, piekarza. Obok dokumentów i legend rodzinnych, najbardziej trwały ze zmysłów a także silnie skorelowany z pamięcią i emocjami, węch⁴⁸ wprowadza wspomnienia rzeczy i osób, o które poetka poszerza swoją opowieść życia.

Pierwsza z obranych przez nią strategii poszerzonego, relacyjnego autobiografizmu⁴⁹ polega na włączaniu własnej przeszłości w historię rodziny, a przez to – sytuowaniu swej tożsamości pogranicznej na tle specyfiki wielokulturowej i wieloetnicznej monarchii habsburskiej (strategia pośrednictwa). Paul Ricoeur wskazuje, że płaszczyzna stosunków z bliskimi stanowi element pośredniczący między biegunami pamięci indywidualnej i zbiorowej, wręcz odrębny rodzaj pamięci mediujący pomiędzy mikro- i makroperspektywą⁵⁰. Tu zaś multifokalizacja intensyfikowana jest dodatkowo wielokrotnością geograficznych przyporządkowań i tropów biograficznych⁵¹. Przywoływani wspomnieniem protopłaści to głównie ci noszący niemieckie nazwisko Putzlacher (aczkolwiek wśród przodków są też śląscy górale, Huculi i madziarscy beskidnicy). Dzieje rodu są częściowo udokumentowane dzięki prowadzonej księdze rodzinnej, obejmującej lata 1828–1939. Konstatacja, że „*silva rerum* jest jak sztafeta przekazywana z pokolenia na pokolenie” [A: 34] akcentuje nie tylko podtrzymanie międzygeneracyjnej ciągłości jako nadrzędny cel memorystyki,

dziedzictwo sylwy, rodzinnego archiwum), z kolei do śladów biologicznych można zakwalifikować np. poczucie ciągłości rodowej, biodziedzictwo.

⁴⁷ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992, s. 48.

⁴⁸ E. Badyda, „Upadły anioł zmysłów”? *Metaforyka zapachu i percepcji węchowej we współczesnej polszczyźnie*, Gdańsk 2013, s. 36.

⁴⁹ Strategię autobiograficzną rozumiem tu, inaczej niż J. Smulski w przywoływanym artykule, jako *sobąpisanie*, skrypt (regułę interpretacyjną) regulujący rozumienie i praktykowanie siebie.

⁵⁰ P. Ricoeur, *Pamięć, historia...*, s. 173.

⁵¹ O tej cesze poetyki biografii pogranicznych por. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 289, („geograficznie zwielokrotniony punkt widzenia”).

jak też etyczne zobowiązanie uzupełnienia luk, znalezienia połączeń pomiędzy utrwalonymi w tym dokumencie orientacyjnymi punktami, tworzącymi podstawową siatkę odniesień⁵², niejako kartografię rodzinną i środkowoeuropejską zarazem. Od wypisów z owego kodeksu rozpoczyna się autobiograficzna praca autorki *Avionu*, przezywanej „wnuczką monarchii” [A: 9].

Charakteryzujący obywateli monarchii austro-węgierskiej i jej sukcesorów polimorfizm tożsamościowy reprezentatywnie oddaje biografia dziadka, piekarza, Rudolfa Putzlachera, odtworzona i – w sensie biogeograficznego szlaku – przemierzona przez poetkę. Z pogranicznej Styrii ich przodkowie migrowali *via Egerland*, by osiąść w galicyjskim powiecie stryjskim. On sam przeniósł się po Wielkiej Wojnie do Cieszyna (na prawy, później na lewy brzeg Olzy), kilkakrotnie zmieniającego państwową przynależność miasta transgranicznego *par excellence*. Koszt wielokulturowej genealogii stanowi skłonność potomków do fizycznego i mentalnego nomadyzmu, do związanego z dochodzeniem przeszłości przedzierania się przez geohistoryczne sedymentacje, archiwa, cmentarze. Ceną jest także izolacja w państwie monoetnicznym, gdzie polimorfizm pojmuje się w kategoriach dezintegracji tożsamościowej, egzystencji kulturowo ułomnej. Tytułem przykładu: przysięga *Roty* składana przez ucznia polskiej szkoły w ukraińskiej Izydorówce, dziadka – Putzlachera, stała w sprzeczności z jego rodzinną tożsamością niemiecko-czeskiego Austriaka [A:36], wnuczce zaś nazwisko uniemożliwiało identyfikację z pozytywnymi bohaterami zabaw dzieciństwa w zsovietyzowanej Czechosłowacji (pies Szarik bez wahania potrafił wytropić jej „nieprawę” ideologicznie pochodzenie [A: 90]).

Wysiłek kształtowania autobiografii jako księgi rodzinnej w ramach środkowoeuropejskiej genealogii i mapy pozwala jednak zamienić stygmat zaolziańskiej peryferyjności na walor relacji i utożsamień z innymi obywatelami wielokulturowej Europy (po Miłoszowemu rodzinnej Europy). Pozwala ponadto transcendować tożsamość jednostkową na rzecz wielokrotnej, pomnożonej, kumulatywnej⁵³ i przez to bogatszej, bo kompetentnej w roli interkulturowego pośrednika. Świadoma tego poetka i tłumaczka projektuje siebie jako taką mediacyjną tożsamość, deklarując: „Gdybym miała wybrać sobie jakieś indiańskie imię, brzmiałoby ‘Ta, która stoi na moście’” [A: 10]).

⁵² O roli punktu w określaniu skali (także w humanistyce) por. A. Kuncce, *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego*, Katowice 2008, s. 49. Graficznym odwzorowaniem modelu ciągłości byłaby linia, piśmiennym – kronika, modelu kartograficznego odpowiednio: siatka i sylwa.

⁵³ O ponadindywidualnym charakterze autoportretu (jako gatunku pisarstwa osobistego) pisał wcześniej M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret...*, s. 123.

W drugiej z autorskich autobiograficznych strategii rolę odgrywają sympatia i koincydencja (strategia powinowactwa). Środkowoeuropejskie pochodzenie sankcjonuje upatrywanie we własnym *curriculum vitae* analogii do cudzych biografii. Putzlacher uważa, że, obok biodziedzictwa „galicyjskiego kodu genetycznego”, otrzymała w spadku symboliczny stygmat słowa *Doppel* (niem. ‘podwójny’), ponieważ pisana historia jej rodziny sięga czasów panowania *doppelkaisera* Franciszka Habsburga [A: 9]. Duplikacja (multiplikacja) miała by stanowić swego rodzaju fatum, słowo klucz do jej własnej biografii, którą będą kształtować symetrie i zbieżności. Praca nad uzupełnianiem luk książki rodzinnej związana z kwerendą archiwów ugruntowuje intuicję o obecnych w dziejach repetycjach, iteracji biograficznych punktów i linii.

Impulsem wywołującym poczucie bliskości cudzego losu może stać się synchronia. W *kawiarni Avion...* data narodzin pierwszego udokumentowanego protoplasty rodu Putzlacher występuje w kontekście roku pojawienia się Kaspara Hausera, enigmy, prefiguracji nieoczywistej tożsamości. Jest to zarazem rok publikacji *Konrada Wallenroda*, utworu unaoczniającego tragizm tożsamości podwójnej. Postać Anny Achmatowej daje początek spiętrzeniom numerologicznych i ‘anagramatycznych’ korelacji, a także inicjuje zainteresowanie, rozszerzone później na obserwację całego słowiańsko-środkowoeuropejskiego pogranicza: „Jeszcze nie znałam jej poezji, a już miałam wrażenie, że znalazłam swoją duchową opiekunkę” [A: 22]. Autorka *Poematu bez bohaterów*, urodzona, podobnie jak Putzlacher, w czerwcu, zmarła w roku jej narodzin, a w swym dzienniku zapisała analogiczną skłonność do symbolizacji zdarzeń i punktów w czasie. Jej patronat zasada się na ogniskowaniu ważnych z perspektywy poetki dat i osób, zawężaniu danych. Achmatowa np. poświęciła część poematu *Rokowi tysiąc dziewięćset trzynastemu*, Osip Mandelsztam napisał *Świt akmeizmu* w 1913 roku, tym samym, w którym Marcel Proust wydał pierwszy tom cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*, zadebiutował wierszami Bohuslav Reynek i w którym urodził się Rudolf Putzlacher.

Enumeracje, wyliczenia i rejestry faktów wytwarzają efekt semantyczny, chaos zjawisk przekształcając w porządek fraktali. Przy czym nie chodzi o unifikację, przeciwnie, lista kwestionuje kategoryzacje esencjalistyczne⁵⁴, na rzecz zbioru elementów heterogennych, których inwentarz lepiej oddaje doświadczenie – w tym wypadku – pogranicza, z jego niemożnością czytelnych klasyfikacji. Istotny wydaje się, na co zwróciła uwagę Roma Sendyka, tkwiący w takim sieciowym układzie danych potencjał autopojetyczny. Z drugiej stro-

⁵⁴ Spostrzeżenie Umberto Eco przytacza R. Sendyka, *Od kultury ‘ja’ do kultury ‘siebie’...*, s. 354.

ny, badaczowi pozwala on na rekonstrukcję modelu poznawczego i afektywnego (wrażliwości) stojących za doborem materiału i organizacją osobistego archiwum intymisty. W pisarstwie autobiograficznym Putzlacher kryterium to stanowi przeświadczenie o korespondencji zdarzeń (ludzi, dat, procesów itd.). Konceptualizację indywidualnego losu w kategoriach globalnych zależności i wpływów poetka współdzieli z – posiadającym pogłębione doświadczenie interkulturowe – Ryszardem Kapuścińskim, wynotowując z *Lapidarium V*:

Istnieje związek między naszym osobistym losem a obecnością tysięcy ludzi i rzeczy, o których istnieniu nic nie wiedzieliśmy, czy nie wiemy, a które w najbardziej zaskakujący sposób mogą wpłynąć lub wpływają na naszą egzystencję, na bieg naszego życia [...] [A: 14].

Zgodnie z tak zaprojektowaną autobiografią, sprofilowaną kategorią relacji, to właśnie zbiegi okoliczności ukierunkowały poetyckie *emploi* poetki i podyktowały wybory życiowe. Studia polonistyczne w Krakowie przybliżyły jej twórczość poetów noblistów, Czesława Miłosza i Josifa Brodskiego. Czuły stosunek Miłosza do prowincji („która nie wie, jak jest szczęśliwa”) oraz odczuwana symetria jego i własnej sytuacji egzystencjalnej (pochodzenie z wielokulturowych kresów, wielojęzyczność, szczególne połączenie kosmopolityzmu i prowincjonalizmu, emigracja do metropolii) nie tylko psychologicznie ułatwiły artykulację własnej lokalnej tożsamości, ale też uświadomiły autorce *Avionu* obowiązek powrotu w rodzinne strony [A: 101]. W debiutanckim tomiku poetyckim Putzlacher znalazła się wariacja na temat cyklu wierszy Brodskiego *Divertimento litewskie*. Poetycka analogia Wilna i Cieszyna dała początek całej serii tekstualnej i oparcie spektaklowi muzycznemu na jej motywach, który stanowił istotne przedsięwzięcie w zawodowym życiorysie autorki. Biografia ulubionego kompozytora, Gustawa Mahlera, wyalienowanego potrójnie „jako Czech między Austriakami, Austriak między Niemcami i jako Żyd wobec reszty świata” [A:23], inspirowała poetkę do snucia refleksji nad paradoksami tożsamości.

Jak łatwo zauważyć, dobór wzorców biograficznych nie jest jednak do końca dziełem przypadku – tę niespójność enumeracji podnoszą jej teoretycy, podkreślając immanentne napięcie pomiędzy siłami chaotycznymi i porządkującymi⁵⁵ – Putzlacher kieruje się zasadą syntopii, powinowactwa odczuwanego za sprawą pogranicznej genealogii, i sympatii, w znaczeniu podobieństwa roli społecznej artysty. W intymistyce, szczególnie w autobiografii

⁵⁵ Por. U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.

duchowej, przywoływanie świadectw recepcji sztuki (np. dziennik lektury) jest oznaką konfrontowania własnego i cudzego doświadczenia, skutkuje dojściem do „świadomości i pamięci osoby”⁵⁶ i ujawnianiem „środowiska” przez te osoby współtworzonego. Jak pisze Czermińska, za sprawą czytania cudzych tekstów „odsłania się [...] właściwe danemu pisarzowi rozumienie tradycji i własnego w niej miejsca”⁵⁷. Putzlacher, przekształcając prowincję w ‘duchową ojczyznę’ sztuki, której czuje się obywatelką, ponownie ją uwzniośla. W obrębie tej strategii ponadto ujawnia się silnie autoafirmacyjny wymiar twórczości autobiograficznej, za sprawą której można było dokonać inkluzji w wytworzoną uprzednio, dzięki poczuciu iteracji i korespondencji biografii, ekskluzywną przestrzeń tradycji.

Wariantem omówionej wyżej strategii poszerzonej, multiplikatywnej autobiografii jest taki rodzaj zapisu osobistego, który cechuje tendencja do wpiśnięcia własnego życiorysu w koleje cudzego, acz pod pewnymi względami podobnego, losu (strategia empatycznego mimetyzmu⁵⁸, heteropatii). Katalizatorem praktykowania siebie jako innego była konfrontacja z materialną (nie)pamięcią przodków. Lokalizowanie śladów w przestrzeni nekropolii Grazu, mające dopełnić proces tożsamościowy, prowadzony, by móc „być tym, kim powinno się być” [A: 91], przyniosło w ich miejsce odkrycie dziecięcego grobu Renate Putz – niejako ‘innej’ siebie, zredukowanej, minimalnej (znacząca jest zwłaszcza eliminacja z nazwiska członu „lacher”, niem. *Lacher* – ‘śmiej, śmieszek, wesolek’). Poszukiwanie integralnej tożsamości okazało się kontrskuteczne, objawiło nietożsamość, lukę. Spotkanie ‘drugiej ja’ oddziałuje na Putzlacher niczym *punctum*, ewokując odczucie siebie w kategoriach tożsamości heteronomicznej. Odczucie to rezonuje w rekonstruowanych w obrębie własnej autobiografii kolejach życia innej poetki, Suzanne Renaud, twórczość której ponawia motyw alienacji:

Rozczarowana, bo wędrując nie znalazłaś
własnej twarzy, szukanej w tyłu lustrach,
błędnej zjawy, która o coś prosi. [A: 91]

Tomik wierszy Renaud, *notabene* rówieśniczki Achmatowej, zatytułowany *Tu jest twoje życie*, trafił przypadkowo w ręce młodego czeskiego prowincjonalnego poety, tłumacza i grafika, Bohuslava Reynka w 1923 roku. Korespondencja tych dwojga krążyła między Grenoble a Petrkovem, rozbudzając wza-

⁵⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 113.

⁵⁷ Tamże, s. 101.

⁵⁸ Abstrahuję w tym momencie od konceptu Ricoeura mimesis autobiograficznej.

jemną fascynację autorów. Więź łącząca strony przypomina relację (również epistolarną) spajającą Brunona Schulza i Deborę Vogel, a więc „partnerstwo w twórczym dialogu” [A: 37]. „Biuro podróży BR–SR” jako model małżeństwa zakładało komplementarność różnojęzycznych i różnoetnicznych tożsamości partnerów, cykliczne przemieszczanie się pomiędzy Francją a Czechosłowacją umożliwiało ich naprzemienne wchodzenie w fazy tożsamości jako siebie i jako innego. Układ monachijski, a następnie zideologizowana rzeczywistość za żelazną kurtyną, ograniczyła Reynka w azylu domowym, zaś Renaud całkowicie wyalienowała.

Putzlacher nie chodzi o, niemożliwą przecież, dosłowność repetycji cudzego losu, niemniej odnajduje uwarunkowane czynnikiem spacji punkty wspólne na osi swojego i tych dwojga życia: interetniczne małżeństwo, rytmiczność ruchu pomiędzy oboma miejscami autobiograficznymi, wyobcowanie tym bardziej intensywne, że jako człowiek pogranicza nigdzie nie jest na właściwym miejscu – pomiędzy Czechami jest Polką, w Polsce „Czeszką” (lub co najwyżej Polką niepełnowartościową, zbohemizowaną). Język lokalny, *po naszymu*, ma na określenie takiego wariantu tożsamościowego odrębną nominację: *szkopyrtok*, o negatywnych konotacjach pomiędzy ekspatą a renegeatem. Losy pary artystów unaoczniają alienujący aspekt tożsamości pogranicznej. Nie należy przy tym sądzić, że poetka zinstrumentalizowała czy zaanektowała ich wspólną biografię, poznaną za pośrednictwem *Naocznego świadka*. Lektura diarystyki Kolařa uczyła bowiem etycznego podejścia do cudzego tekstu i ‘tekstu’ cudzego życia. Przy okazji pracy translatorskiej Putzlacher zanotowała: „Mnie tu nie ma, moja rola jest tylko służebna” [A: 83] – słowa te można równie dobrze odnieść do przekazu o życiu Reynka i Renaud, któremu poetka dała świadectwo, utorowała drogę do pamięci o nich. Poszerzanie biografii polega w tym wypadku na otwarciu jej na cudze życie i, równoczesnym, wyciszeniu ‘ja’ autobiograficznego, odejściu od egobiografii.

Dominantę konstrukcyjną biografii Putzlacher stanowi wieloźródłowa dokumentacja miejsca konotującego śląsko-cieszyńskie pogranicze⁵⁹, mostu na Olzie wraz z ulokowaną przy nim kawiarnią Avion. Przestrzenne opowieści i praktyki „obracają” granicę w przejście, a rzekę w most⁶⁰, niwelując limitujący na pozór charakter linii czy punktu granicznego. W obrębie strategii, której istotą jest symboliczna rewindykacja, a później faktyczna odbudowa miejsca (strategia uobecnienia), redukcja barier przestrzennych dokonywa się przez otwarcie granic czasowych – jak wiadomo heterotopie są

⁵⁹ W tym fragmencie korzystam z niektórych tez sformułowanych wcześniej w artykule: ‘Tustelanie’, ‘szkopyrtocy’ i ‘kuferkorze’ – warianty tożsamości... .

⁶⁰ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, s. 127.

też heterochroniami – niejako przywołanie przeszłości do terażniejszości, jej restytucję. Reprezentantem minionego jest umarły, którego obecność (głos czy ślad) umożliwiają swoiste: nekrologia i nekrografia⁶¹. Jedną z konwencjonalnych ról biografa stanowi mówca umarłych⁶², rzecznik nieobecnych w imieniu pozostałej przy życiu społeczności. Występuje on tyleż w celu odzyskania sprawiedliwości zmarłemu, ile by przepracować „traumę życia i traumę śmierci”⁶³ w ramach zbiorowej terapii żyjących.

Bohaterowie topocentrycznej nekrografii Putzlacher: most, kawiarnia i jej założycielka, Rozalia Wiesner, tworzą szereg synonimiczny, co sprawia, że ‘mówią’ w niej nie tylko ludzie. Poszerzony autobiografizm oznacza włączenie w opowieść własnego życia głosów umarłych, nieistniejących osób, jak cieszyńscy Niemcy czy Żydzi, i rzeczy, jak kawiarnia Avion, „której nie ma”. Prototypowym opracowaniem tematu „obecności nieobecności”⁶⁴ w twórczości Putzlacher był spektakl muzyczny *Těšínské nebe – Cieszyńskie nebe*⁶⁵, z akcją usytuowaną na cieszyńskim moście, granicznym nie tylko w znaczeniu separacji administracyjnej, ale głównie memorycznej. Bohaterów spektaklu, mieszkających tu jeszcze w latach czterdziestych ubiegłego wieku Czechów, Słowaków, Polaków Austriaków, Niemców i Żydów jako społeczności wielokulturowej, jak też wybranych grup etnicznych, już nie ma. Most funkcjonalnie stanowi przestrzeń liminalną, „na przemian scala on i przeciwstawia odrębne przestrzenie”⁶⁶, mediuje pomiędzy przeszłością a wydrążoną z pamięci o niej terażniejszością.

Kontynuując myśl de Certeau: „wszędzie odnajdujemy dwuznaczność mostu”, a ta destabilizacja znaczeń pozwala rozumieć tytułowe „cieszyńskie niebo” ironicznie, jako zaświaty, z których wywołano duchy zabitych, wypędzonych, zapomnianych lub w inny sposób utraconych współmieszkańców. W ten sposób spektakl stał się swego rodzaju działaniem terapeutycznym, na zasadzie dramy czy terapii ustawień Berta Hellingera. Uskutecznianiu strategii uobecnienia, performatywizacji sprzyjała przyjęta forma teatralna, pozwalająca niejako ‘wystawić’ na scenie reprezentantów przeszłości (w tym budowlę, upostaciowane w deziluzyjnych rekwizytach).

⁶¹ Por. S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.

⁶² A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 228.

⁶³ Tamże, s. 229.

⁶⁴ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie...*, s. 568.

⁶⁵ Premiera 15 maja 2004, Těšínské divadlo, Český Těšín; współtwórcami byli J. Nohavica, R. Lipus oraz T. Kočko.

⁶⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, s. 127.

Projektujący charakter twórczości Putzlacher uwidacznia się najlepiej w autobiograficznej sylwie, gdzie pisanie jest nie tylko „modalnością działania”⁶⁷, nie służy wyłącznie inscenizacji (siebie), ale prowadzi ku re-stytuowaniu przeszłości, pojmowanemu jako etyczne zobowiązanie. Poetka identyfikuje w ramach własnej tożsamości inspiracje czy komponenty transludzkie: „wszystko, co we mnie twórcze, zawdzięczam kawiarni, której nie ma” [A: 141]. Proces tożsamościowy, przypominający początkowo – by skorzystać z leksyki mineralogicznej – narastanie konkrecji, zainicjowała drobina, odziedziczona w domowym archiwum pocztówka, przedstawiającą nieistniejącą wówczas kawiarnię Avion. Wokół archiwalnego okrucchu zaczęły krystalizować się warstwy przywracanej pamięci miejsca i ludzi go współtworzących, na zasadzie podobnej mikrohistorii⁶⁸. Późniejsze centrum życia towarzyskiego i kulturalnego wybudowała w 1933 roku przy cieszyńskim moście Rozalia Wiesner. Wojenną destrukcję budynku dopełniła zagłada właścicielki i jej rodziny w Auschwitz-Birkenau. Ustalona przez poetkę data ich śmierci wskazuje, że prochy nigdy nie zostały złożone do ziemi (prawdopodobnie wrzucano je do Soły), stąd odczuwane przez nią zobowiązanie dokonania, symbolicznego choćby, pochówku.

Heteropatyczna wrażliwość i pamięć⁶⁹ Putzlacher sprawiają, że ma ona poczucie bliskiej więzi z właścicielką Avionu, jak też jedyną jej ocalałą córką, Różą („czasem czuję, że mam coś wspólnego z tamtą kobietą, która mnie przywołuje, która mi podpowiada, co powinnam zrobić” [A: 16]) i szerzej, wspólnoty doświadczenia z europejskimi Żydami, ponieważ – w analogii do ich losu – jej „zadaniem do odrobienia” są „pytania o tożsamość” [A: 23]. Komponując familijną autobiografię, luki w dziejach własnej rodziny suplementuje zdarzeniami dotyczącymi Wiesnerów. Odczuwana łączność ze zmarłymi nie jest przy tym przedmiotem wyboru, to raczej rodzaj nawiedzenia, rozpoznania, że miejsce jej życia naznaczone jest dyskretnymi śladami ludzi i rzeczy znikłych z jego mapy, a domagających się uwagi. Imperatyw ratowania historii, restytucji kultury materialnej i jej pamięci obliguje poetkę do starannego poszukiwania dokumentacji projektowej budynku, kolekcjonowania archiwalnych fotografii kawiarni Avion, dociekań na temat szczegółów funkcjonalistycznej architektury, jej projektantów, wykonawców, regionalnych (morawskich, śląskich) filiacji i zapożyczeń.

⁶⁷ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret...*, s. 107.

⁶⁸ Regionalna wyobraźnia Putzlacher byłaby skalą mezo, tak jak lokalna jest mikroskalą.

⁶⁹ K. Bojarska, *Trauma*, hasło w: *Modi memorandi*.

Detale te stanowią ogniwa procesu zmierzającego ku odtworzeniu idei i substancji 'kaffeehaus Avion'. Putzlacher nie poprzestaje bowiem na rozpamiętywaniu przeszłości, które wpisywałyby się w paradygmat „miejsca wspomnienia”⁷⁰. Przedsiębrane działania finalnie przeistoczyły „kawiarnię, której nie ma” (to również tytuł prowadzonego przez wiele lat, wraz z Nohavicą, kabaretu literackiego) w odbudowaną kawiarnię Avion-Noiva, która jest i dzięki tej materializacji staje się partnerem w odzyskiwaniu pamięci miejsca⁷¹. Do tej pory, zięjące w rodzimym krajobrazie „puste miejsce” [A: 75] niczym kryptę nawiedzały duchy wymazanych z oficjalnego dyskursu byłych mieszkańców regionu⁷². Restytucja kawiarni skompensowała traumę niepamięci o niepochowanych: Rozalii Wiesner i innych ofiar Shoah, wojny, powojennej geopolityki, i przekształciła ją w dobrą (lepszą) pamięć. Uskutecznienie odbudowy miejsca, wmurowanie w bruk przed kawiarnią kamienia upamiętniającego Rozalię Wiesner jako ofiarę Zagłady (niem. *Stolpersteine* – ‘kamień, o który się potykamy’), ale też rozszerzona o cudze losy autobiografia, fundują konieczny w dopełnieniu żałoby cenotaf. Putzlacher jako nekrograf, oddając sprawiedliwość miejscu i jego mieszkańcom, dochowała wewnętrznego zobowiązania, zaś poprzez nekrolog umożliwiła sobie godne i stosowne z nimi pożegnanie. Gestem autobiograficznym uwolniła się od depozytu przeszłości pogranicza, w pewien sposób go utraciwszy, w to miejsce odzyskała (przestrzeń dla) siebie.

Between Egobiography and Geobiography. Multiple Biography of Renata Putzlacher

The article presents autobiographical strategies of Renata Putzlacher, a writer of the borderland (Zaolzie). The specificity of this autobiographical space forces upon the author the adoption of the relative autobiographism: presenting herself in the context of others, sharing and (bio)inheriting the same *locus*. Through the use of the strategies of family autobiography, kinship, multiplication, heteropatia, symbolic

⁷⁰ O których pisał Pierre Nora, zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci* ('*lieux de mémoire*'), „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 12.

⁷¹ Na tę funkcję przedmiotów wskazuje B. Olsen, *Czasowość i pamięć. Jak pamiętają rzeczy*, w: tenże, *W obronie rzeczy...*

⁷² O inspiracji psychoanalitycznym studium międzypokoleniowej traumy w lekturze regionalistycznej por. K. Szalewska, *Figura cmentarza i czytanie historii regionu. Trzy modele lektury*, w: *Geografia wyobrażona regionu: literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014.

and actual revindication of a place (Avion cafe) in the end, the poet is able to let go of her regional identity. As a consequence, the constraints of geobiography are replaced with autonomous egobiography.

Key words: Renata Putzlacher, borderland, auto/bio/geo/graphy, identity

Magdalena Roszczynialska

literaturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, autorka oraz współredaktorka książek naukowych, poświęconych głównie problematyce przestrzeni w literaturze oraz problemom literatury i kultury popularnej. Redaktor naczelna czasopisma naukowego „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”.

MEDIALNE WYMIARY BIOGRAFII

AGATA SKAŁA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Strategie biograficzności według Jacka Moskwy

Zauważalne w obszarze studiów teoretycznoliterackich nasilenie rozważań nad biografistyką jest konsekwencją dwu przynajmniej istotnych zjawisk: pisanstwo biograficzne obejmuje szeroki repertuar odmian gatunkowych, dając atrakcyjną propozycję piszącym, a ci tę ofertę chętnie pożytkują, jednocześnie – na rynku czytelnicznym ciągle wzrasta zainteresowanie formą biografii. Wiele nauk coraz skwapliwiej popularyzuje badania właśnie poprzez wyzyskanie modelu biografii, tak jest np. w dziedzinie literaturoznawczej, w której obserwuje się zwrot ku biografii literackiej.

Jeśli przyjąć założenie, że formuła biografii wpisuje się w warsztat historyka (krytyka źródeł) i dziennikarza, jak również w przestrzeń sztuki literackiej (z elementów *non-fiction* ma powstać pasjonująca opowieść) oraz że sankcjonują ją metody filologii¹, to już na wstępie należy stwierdzić rzecz następującą: pisanie biografii wymaga zarówno naukowej solidności, jak i kultury literackiej wspartej rzemiosłem pisarskim i wyobraźnią skłoną do estetycznego strukturyzowania rzeczywistości². Rzecz jasna, nie każdy biografista te kryteria podstawowe spełnia w stopniu równym. Jakość przygotowania do pracy dokumentarnoliterackiej widać wyraźnie w zróżnicowanym charakterze książek biograficznych (wybór postaci na bohatera książki konstytuuje grupę odbiorców, a specyficzny profil czytelników determinuje w jakiejś mierze reguły pisarskie), na poziomie rzetelności faktograficznej i artystycznego wykonania prezentowanych wizerunków.

¹ A. Nasiłowska, *Herezje wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie” 2010 nr 1–2, s. 129–136.

² Zdaniem Michaela Bentona, współczesnego krytyka i teoretyka zajmującego się biografistyką, biografia stosuje podobne narzędzia i techniki jak powieść, osiągając prawie identyczny efekt narracyjny (zob. M. Benton, *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010 nr 4–5, s. 10–25).

Ponieważ moje zainteresowania teoretycznoliterackie skupiają się w dużej mierze na obecności *sacrum* w literaturze i sztuce oraz na problematyce aksjologicznej, proponuję w szkicu tym uwagę skierować na twórczość biografę, który przez lata był związany zawodowo z katolickimi mediami. Jakie konsekwencje dla biografistyki niesie silnie ugruntowana pozycja pisarza w kręgach opiniotwórczych Kościoła katolickiego? Oto przykład twórczości biograficznej Jacka Moskwy, w latach 1990–2005 korespondenta polskich mediów akredytowanego w Rzymie i przy Stolicy Apostolskiej.

Pierwsza biografia autorstwa Jacka Moskwy powstała w sposób nieprzewidywany, spontaniczny. Latem 1982 roku jako dziennikarz pozbawiony pracy z powodu stanu wojennego Moskwa trafił do Lasek pod Warszawą w celu dokonania archiwizacji na taśmie magnetofonowej wspomnień dawnych pensjonariuszy i pracowników Zakładu dla Niewidomych. Zamiast tego pomysłu został zrealizowany projekt inny – biografia Antoniego Marylskiego połączona z monografią Lasek: *Antoni Marylski i Laski* (Wyd. Znak, Kraków 1987; wyd. 2 w Bibliotece „Więzi”, Warszawa 2013). Z badań środowiska Lasek wyrosły kolejne biografie: o księdzu Janie Ziei, który był pierwszym kapelanem Zakładu dla Niewidomych – *Ks. Jan Zieja. Życie Ewangelią* (Wyd. Éditions du Dialogue, Paris 1991; kolekcja „Świadkowie XX wieku”) oraz o Zofii Morawskiej – *Nie mów o mnie. Z Zofią Morawską spotkania w Laskach* (Wyd. Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011). W 2004 roku Moskwa opublikował książkę inną od poprzednich – z inspiracji sztuką audiowizualną powstał utwór pt. *Ja, Żyd z „Pasji”* (Wyd. Sic!, Warszawa), o polskim aktorze żydowskiego pochodzenia Olku Mincerze.

Ale Jacek Moskwa znany jest przede wszystkim jako biograf Jana Pawła II. O życiu Karola Wojtyły napisał: *Papież i kontestatorzy* (Wyd. Michalineum, Kraków 1987), *Zostań z nami* (Wyd. Bertelsmannn Media i Świat Książki, Warszawa 2000), *Prorok i polityk* (Wyd. Świat Książki, Warszawa 2003), *Pontifex Maximus. 25 lat – 25 tajemnic* (wyd. włoskie i polskie, Gorle–Bergamo 2003, 2005), *Jan Paweł II* (Wyd. Świat Książki, Warszawa 2005), *Droga Karola Wojtyły*, t. 1–4 (Wyd. Świat Książki, Warszawa 2010–2011), *Kalendarium pontyfikatu Jana Pawła II* (Wyd. Znak, Kraków 2014).

W twórczości biografistycznej Moskwy znajduje się też monografia rodzi-ny zasłużonej dla polskiej i włoskiej kultury: *Frassati Gawrońscy. Włosko-polski romans* (Wyd. Świat Książki, Warszawa 2015). Jest to jedyna pozycja spośród wszystkich jego biografii napisana we współautorstwie – z żoną Krystyną Kalinowską³.

³ W biografii tej Moskwa i Kalinowska wyeksponowali głównie postaci Jana Gawrońskiego i Luciany Frassati oraz ich sześciorga dzieci: Nelli, Wandy, Giovanni, Marii Grazii, Alfa i Jasia. Jan Gawroński (ojciec) pełnił w okresie II Rzeczypospolitej służbę dyploma-

Trzy z tych biografii różnią się gatunkowo od pozostałych: mają formę rozmów. To biografie Jana Ziei, Zofii Morawskiej oraz Olka Mincera. Rozmowy z Olkiem Mincerem, uzupełnione fragmentami dziennika aktora, są poza tym przykładem bardzo nowoczesnej odmiany biograficznej opowieści – osnutej wokół jednego dzieła. Centralnym utworem jest tu film Mela Gibsona, *Pasja*, w którym Mincer grał rolę Nikodema, jedynego przyjaznego Chrystusowi członka Sanhedrynu. Przyjmując ustalenia Michaela Bentona, wolno tę biografię Jacka Moskwy nazwać „migawką”⁴.

Już wstępny ogląd katalogu osób wybranych na bohaterów biografii rodzi pewne przypuszczenia co do strategii biografisty. Otóż Jacek Moskwa – można wnioskować – robi założenie takie oto: cel biografii nie ograniczy się do przedstawienia życiorysów dla samego tylko poznania jednostkowych kolei losów. Biografista z góry planuje wziąć również odpowiedzialność za kształtowanie postawy moralnej czytelnika. Nie bez powodu przecież interesują go wizerunki wpisujące się w sferę religijną. Według takiego programu biografia miałaby skłaniać do polubienia lub naśladowania szlachetnych czynów bohaterów.

Ale to założenie, jak się za chwilę okaże, nie jest w sposób oczywisty realizowane. Jacek Moskwa prezentuje się bowiem jako biografista, którego badania wykraczają poza zakres egzystencji poszczególnych postaci. Jego koncepcja

tyczną, od 1938 jako poseł RP w Wiedniu. Po upadku Mussoliniego wstąpił do armii angielskiej (był komandosem w stopniu majora). W czasach powojennych poświęcił się pisarstwu. Luciana Frassati, żona Jana Gawrońskiego, to córka Alfreda Frassatiego, założyciela włoskiego pisma „La Stampa”, autorka m.in. książki pt. *Przeznaczenie nie omija Warszawy* (Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2003, pierwodruk ukazał się po włosku w Bolonii 1949). Po wybuchu drugiej wojny światowej Luciana Frassati wyjeżdżała z Włoch w tajnych misjach do Polski (jako łącznik polskiego podziemia i duchowieństwa polskiego z Watykanem). Na polecenie Mussoliniego III Rzesza wydała jej paszport dyplomatyczny. W grudniu Luciana Frassati wywiozła z Polski, jako guwernantkę dla dzieci, żonę generała Władysława Sikorskiego, ukrywającą się pod panińskim nazwiskiem Zubczewska. Za najważniejsze jej osiągnięcie należy uznać działania związane z oswobodzeniem profesorów krakowskich, aresztowanych 6 listopada 1939 podczas „Sonderaktion Krakau”, więzionych w obozie koncentracyjnym Sachsenhausen. Przeprowadzała w tym celu rozmowy z Mussolinim, przekonując go, aby wywarł nacisk na hitlerowców. Po osobistej interwencji Mussoliniego u Hitlera 8 II 1940 r. wolność uzyskało 103 (wg innych źródeł 101) naukowców (zob. A. Bolewski, H. Pierzchała, *Losy polskich pracowników nauki w latach 1939–1945: straty osobowe*, Wrocław 1989, s. 302–307, 336–341). Por.: A. Skała, *Jan Gawroński – homo viator. O postaci autobiograficznej*, w: *Obrazy drogi w literaturze i sztuce*, red. J. Adamowski, K. Smyk, Lublin 2012, s. 79–92; tejże, *Alfred Gawroński i Zygmunt Kubiak – paralela. Stronnicza refleksja na temat pewnych oczarowań poezją i językiem*, „Ethos” 2015 nr 1, s. 248–265.

⁴ M. Benton, *Biografia teraz i kiedyś*. Książka Moskwy *Ja, Żyd z „Pasji”* swą gatunkową „migawkowość” zyskała też dzięki krótkiej formie. Biografia jest objętościowo niewielka, liczy 120 stron.

biografii sprowadza się do przedsięwzięcia, które zawiera jednostkowe doświadczenia w wydarzeniach dziejowych i na tle społeczno-politycznych przeobrażeń. I tak np. w t. 2. *Drogi Karola Wojtyły*, obejmującym lata 1978–1989, wizerunek papieża zostaje ukazany poprzez przedstawienie okoliczności m.in. wprowadzenia stanu wojennego, „okrągłego stołu” czy konstruowania rządu Tadeusza Mazowieckiego. Jest w tych bardzo obszernych i szczegółowych relacjach analiza reakcji papieża na docierające do niego wieści z Polski i ze świata. Są przytoczenia wypowiedzi Ojca Świętego wygłoszone oficjalnie i nieoficjalnie: podczas modlitwy Anioł Pański, w czasie audiencji generalnych, spotkań prywatnych, są relacje z rozmów i korespondencja papieża i jego wysłanników z Białym Domem albo przedstawicielami władz PRL-u czy nowo formujących się władz w niezależnej Polsce. Moskwa skrupulatnie odnotowuje nieurzędowe i niedyplomatyczne reakcje i poczynania polityków powodowane takimi czy innymi okolicznościami. Znajduje się tu też ogromna ilość informacji wydawać by się mogło – nieistotnych dla biografii o papieżu. Oto np. przedstawiona zostaje sylwetka Bohdana Lewandowskiego, dyplomaty w czasach komunistycznych, zaprzyjaźnionego z Mieczysławem Rakowskim. W momencie ogłoszenia stanu wojennego Lewandowski pełnił funkcję zastępcy sekretarza generalnego ONZ. Dla Jacka Moskwy interesujące są podejmowane przez Lewandowskiego z własnej inicjatywy działania skierowane m.in. na nawiązanie w latach sześćdziesiątych kontaktów między USA a Wietnamem Północnym, toczącymi wówczas wojnę, a tuż po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce indywidualnie prowadzącego rozmowy w pośrednictwie między USA, Watykanem a Warszawą. Podobnie – interesują Moskwę działania innych osób, np. pisarz relacjonuje kulisy narady działaczy Solidarności, zorganizowanej przez Jana Kułakowskiego w Brukseli między 17 a 23 grudnia 1981 roku. Było to spotkanie „nowych emigrantów”, których podróż i pobyt w stolicy Belgii Kułakowski sam opłacił, w nadziei, że w ten sposób przysłuży się polskiej racji stanu. Skutkiem tego pomysłu Kułakowskiego było to, że Solidarność została wówczas przyjęta jednocześnie do dwu central międzynarodowych: Światowej Konfederacji Pracy oraz Międzynarodowej Konfederacji Wolnych Związków Zawodowych. W sposób równie drobiazgowy Moskwa opisuje charakter wprowadzenia przez USA sankcji ekonomicznych wobec PRL-u i Związku Radzieckiego po 13 grudnia 1981 roku albo kulisy wyborów prezydenckich w Polsce, w których zmierzyli się po przeciwnych stronach Tadeusz Mazowiecki i Lech Wałęsa.

Uszczegółowiona narracja *Drogi Karola Wojtyły* prowadzona jest nie tylko wtedy, gdy prezentowana jest sprawa polska, lecz także w kontekście różnorodnych podróży zagranicznych Jana Pawła II. I tak poznajemy sytuację

polityczną Hiszpanii przed objęciem władzy przez Felipe Gonzáleza, lidera socjalistów, w grudniu 1983⁵, albo proces upadku reżimu Ferdinanda Marcosa na Filipinach, zakończony pokojową rewolucją i wyborem na prezydenta Corazón Aquino w 1986 roku⁶.

Podobnie rzecz się ma z innymi biografiami autorstwa Moskwy. W rozmowach z ks. Zieją zostały zamieszczone obszernie noty informacyjne, jak choćby o biskupie Zygmuncie Łozińskim czy wykład na temat ideowo-wychowawczego charakteru Szarych Szeregów. Z rozmów autora z pierwszym kapłanem Lasek dowiadujemy się szczegółów zarówno o sposobie funkcjonowania KOR-u, jak i o programie ideowym ruchu „Wici” w latach trzydziestych. Ks. Zieja jest dla Jacka Moskwy źródłem cennych informacji historycznych. Biografista tak prowadzi rozmowy z nim, żeby czynić przedmiotem specjalnej uwagi historię i mentalność społeczeństwa w różnych czasach i miejscach, których ten doświadczał. Moskwa prezentuje się więc jako pisarz realizujący swoje działania twórcze w przestrzeni eksploracji biograficznych w obrębie rzeczywistości religijno-historycznej.

Jeśli biografię traktuje się jako portret, to każda kolejna biografia autorstwa Moskwy okazuje się być portretem podwójnym: osoby i epoki. Ksiądz Zieja postrzegał siebie przede wszystkim w kontekście wydarzeń, w których uczestniczył, bardziej zajmując się tłem własnej egzystencji niż intymną strukturą swojego wewnętrznego świata. Doświadczenia głęboko osobiste rozmówcy Moskwy są zatem słabo znane czytelnikom. Taktyka biografisty prowadzi do wyeksponowania autobiograficznego świadectwa. Jacek Moskwa nie aktywizuje zanedo postawy wyznania swojego bohatera, wychodząc chyba z założenia, że głębia duszy, doświadczenia transcendentne, wyrobienie etyczne są to kwestie, które prezentują się samoistnie – poprzez opis zdarzeń i przedstawienia relacji łączących eksponowaną osobę z innymi⁷.

Narracje biografii Moskwy są utrzymane w konwencji historycznej – z zachowaniem chronologicznego porządku wypadków i przeżyć, dotyczącego kolei życia przedstawianych postaci na tle zdarzeń powszechnych. Fakty mają udokumentowanie w materiałach źródłowych. Zapisy rozmów, wywiady, listy, notatki służbowe, raporty, protokoły przesłuchań, relacje prasowe,

⁵ J. Moskwa, *Polityka w mistycznej Hiszpanii*, w: tegoż, *Droga Karola Wojtyły*, t. 2, Warszawa 2011, s. 285–290.

⁶ Tamże, s. 376–378.

⁷ Wykorzystuję tu typologię postaw autobiograficznych proponowaną przez Małgorzatę Czermińską. Trzy typy postaw: świadectwo, wyznanie i wyzwanie określane są mianem trójkąta autobiograficznego (M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 19–52).

pamiętniki i inne świadectwa autentyczności zostają poddane krytycznej refleksji autora. Obok tego – ocena własna wydarzeń, których biograf był świadkiem. Konfrontacja różnych źródeł historycznych pozwala ustalić wiarygodność materiału służącego do konstruowania biografii. Raz odkryta zasada upiększania faktów rodzi w Moskwie czujność i wątpliwości co pewności źródła. Tak jest w przypadku biografii Jana Gawrońskiego, pisanej przez Moskwę m.in. w oparciu o pamiętniki tego przedwojennego dyplomaty. Biografizacyjny charakter pisarstwa Gawrońskiego warunkowany był w jakiejś mierze konwencją mityzującą⁸. Niedrukowana część tych wspomnień miała dla samego Gawrońskiego z pewnością walor terapeutyczny, zwłaszcza ta część, która wiązała się z jego kryzysem małżeńskim i rozwodem z Lucianą Frassati oraz biernością podczas pobytu we Włoszech w czasie od wybuchu wojny do upadku dyktatury Mussoliniego.

W liście apostolskim Jana Pawła II zatytułowanym *Novo millennio ineunte*, skierowanym do biskupów, duchowieństwa i wiernych na zakończenie jubileuszu roku 2000, znajdują się wskazania dotyczące potrzeby poznawania takiego dziedzictwa, które stanowi „teologia życia” świętych – teologia specyficzna, niosąca wartość mądrości wyrosłą w egzystencjalnym doświadczeniu boskości. Zalecenie szukania wzorów w biografiiach osób naznaczonych świętością jest dyrektywą właściwą roli ewangelizacyjnej Kościoła i działalności duszpasterskiej. Zdarza się jednak, że zalecenie to stanowi też dyspozycję dla twórczej aktywności ludzi świeckich, definiujących swoją pracę misją utrwalenia świadectwa wiary, z nadzieją, że będzie to mieć wpływ na życie religijne i duchowe innych. Jacek Moskwa jest pisarzem czynnie zaangażowanym w życie Kościoła w Polsce, jednocześnie dziennikarzem pilnie śledzącym otaczającą go rzeczywistość. Ale właśnie z powodu tej bliskości z Kościołem, podejmowane przez niego zadania związane z biografistyką nie były proste, choć miał zapewne łatwiejszy dostęp do wielu źródeł informacji. Zadaniem biografisty nie jest bowiem przedstawianie doświadczeń danej osoby tak, jak ona to doświadczenie interpretuje. On musi te doświadczenia przeciwstawić doświadczeniom innych osób. Wynik konfrontacji powinien prowadzić do uzyskania możliwie obiektywnego obrazu rzeczywistości⁹. W przypadku analizowania wizerunków osób, które miały wyjątkowy intelektualny i duchowy wpływ na elity umysłowe i religijne oraz posiadały autorytet wśród wiernych na całym świecie (myślę przede wszystkim o Janie Pawle II), uczciwość

⁸ Biografizację pojmuję jako zjawisko, które wiąże się z procesem pisania pamiętników lub innych tekstów zawierających treści autobiograficzne, wymuszające postawę refleksyjności i aktywności podejmowanej wobec własnej tożsamości.

⁹ To cel stosowania metody konstrukcyjnej biografistyki.

naukowa biografia, który ma świadomość, że jego dzieło trafi do wielu czytelników i będzie kształtować świadomość pokoleń, jest tym bardziej pożądana. Moralna odpowiedzialność jest czynnikiem, różniącym zasadniczo pracę takiego biografę – który daleki wszak powinien być od ujęć hagiograficznych – od pracy jakiegokolwiek autora biografii tzw. makulaturowej, tworzonej dla komercyjnego celu i masowego odbiorcy. Nie znaczy to oczywiście, że efekty badań prowadzonych przez Moskwę nie służą medialnej atrakcyjności. Pisarz drukował swoje książki w bardzo dobrych wydawnictwach, gwarantujących szeroki zasięg odbioru (Znak, Więź, paryskie Wyd. Éditions du Dialogue, Świat Książki, a niektóre z nich – jak biografia papieża – tłumaczone były na wiele języków i osiągnęły status bestsellerów).

Jak wypracować i osiągnąć ideę biografistyki „ku pouczeniu” w parze z sukcesem czytelniczym? Jacek Moskwa ma na to przepis – nie pisze biografii wzorowych. Stawia pytania kłopotliwe; w monografii rodziny Frassati Gawrońskich – o zazdrość, flirty, możliwe pozamałżeńskie zdrady, ewentualne szpiegostwa. W określonych przypadkach w ustalaniu faktów posiłkuje się materiałami wydobytymi z archiwów IPN, analizując gromadzone przez służbę bezpieczeństwa notatki, donosy i prywatne listy, kopiowane przez urzędników aparatu bezpieczeństwa. Przy okazji interpretacji tego rodzaju dokumentów na użytek biografii pisarz unaocznia sposoby działania służb wywiadowczych i pracy oficerów wyznaczonych do akcji inwigilacyjnych. Moskwa odsłania absurdy funkcjonowania departamentów urzędu bezpieczeństwa, np. zauważa, że agenci nie tylko przepisują od siebie bezrefleksyjnie zgromadzone informacje, ale też korzystają z niesprawdzonych wiadomości od własnych informatorów, a tym zdarza się konfabulować dla ubarwienia wydarzeń, których byli obserwatorami. Oto dla przykładu jedna taka notatka, sporządzona przez agenta wyznaczonego do kontroli Alfreda Gawrońskiego, przyjeżdżającego do Polski z Rzymu, przedrukowana w książce *Frassati Gawrońscy* (w notatce pojawia się kryptonim „Turek” – tak agenci określają Alfa Gawrońskiego):

Prowadząc obserwację za „Turkiem” pod jego miejscem zamieszkania, tj. ulica Mokotowska 43 w dniu 19 VII 1951 r. od godz. 7-mej, zauważono jak o godz. 17-ej min. 45 „Turek” szedł ul. Mokotowską od strony pl. Zbawiciela, trzymając w ręku małą skórzaną teczkę i udał się na ul. Mokotowską 39, gdzie wszedł do baru mlecznego. W barze tym „Turek” skonsumował jajka w szklance, bułkę maślaną i pił mleko.

Po upływie 10 min. „Turek” wyszedł z w/w baru i szybkim krokiem udał się na ul. Mokotowską 43.

O godz. 21 min. 35 wyszedł spod w/w adresu (trzymając w prawym ręku teczkę, a na lewym miał przewieszony płaszcz) w towarzystwie mężczyzny ps. „Śmieszny”, z którym pieszo udał się na róg Mokotowskiej i Koszykowej, wchodząc do gospody „Smakosz”.

W gospodzie tej „Turek” i „Śmieszny” zajęli miejsca przy stoliku, po czym zamówili dwa dania gorące, dwa duże piwa, jedno ciemne i jedno jasne, i 1/4 litra wódki gorzkiej.

Po skonsumowaniu w/w dań „Turek” zapłacił rachunek, po czym o godz. 22 min. 15 wraz ze „Śmieszny” wyszli z w/w gospody i pieszo udali się ul. Mokotowską, Marszałkowską, Puławską, Narusiewicza [powinno być Naruszewicza – przyp. aut.], na ul. Krasickiego, gdzie pod nr 7 zatrzymali się, załatwiając potrzebę fizjologiczną. Następnie „Turek” wraz ze „Śmieszny” przeszli przez parkan, którym ogrodzona jest willa pod nr 7 przy ul. Krasickiego i po przejściu jego weszli do w/w willi, skąd do końca prowadzonej obserwacji tj. do 24–ej nie wychodzili¹⁰.

Pseudonimem „Śmieszny” nazywają ubecy Mikołaja Rostworowskiego. Inwigilacją Alfreda Gawrońskiego z polecenia samego ministra zajmował się Departament VII Wydziału I, czyli kontrwywiad. Chodziło o ewentualne zde-maskowanie Gawrońskiego jako młodocianego „szpiega”. Do zadania, traktowanego jako nadzwyczajnej wagi, przydzielono, o czym informuje inny dokument kolejnego funkcjonariusza bezpieki, „najzdolniejszych wywiadowców oraz [...] do każdej grupy obserwacyjnej brygadiera”¹¹. Kiedy dziś czyta się taki raport „najzdolniejszego wywiadowcy”, mimowolnie ulega się przeświadczeniu, że skrupulatnością wykonania obserwacji agent mógł przewyższać nawet Jamesa Bonda. Dla służb bezpieczeństwa Alfred Gawroński – podróżujący między Rzymem, gdzie mieszkał, a Warszawą – był ciekawym indywiduum. Dlatego próbowano go też zwerbować na szpiega od watykańskiej polityki. Podejrzenia o szpiegostwo członków rodziny Gawrońskich na rzecz zachodnich mocarstw albo o współpracę z urzędem bezpieczeństwa to tematy intrygujące dla biografów. Nie lekceważy on żadnych wątków, nawet jeśli mogą one dziś jakoś krępować żyjących bohaterów owych rzekomo podwójnych ról, zwłaszcza zważywszy, że są osobami bardzo zasłużonymi dla polskiej nauki, kultury i polityki.

Również opisując życie i dzieło Jana Pawła II Jacek Moskwa nie pomija rzeczy drażliwych i przykrych. Nie uprawia apologetyki. Znajdujemy więc w biografii Karola Wojtyły i opisy finansowych przestępstw związanych z Banco

¹⁰ K. Kalinowska, J. Moskwa, *Frassati Gawrońscy. Włosko-polski romans*, Warszawa 2015, s. 318–319.

¹¹ Tamże, s. 318.

Ambrosiano, i afery seksualne ludzi Kościoła. Przy sprawie meksykańskiego księdza Marciała Maciela Degollado, twórcy imperium Legionistów Chrystusa (z majątkiem liczonym w miliardach euro), którego papież darzył zaufaniem i podziwem, a oskarżono go o przestępstwa seksualne, Moskwa zamieszcza komentarz taki, rzetelnie informując o poczciwej naiwności papieża:

Karol Wojtyła nie jest dobrze przygotowany do robienia porządków na tym polu. Jako kapłan i biskup dojrzał w Polsce czasów komunizmu, gdzie pod adresem księży i hierarchów wysuwano wiele fałszywych oskarżeń. Zostawszy papieżem, sam wielokrotnie miał do czynienia z presją nieprzychylniej Kościołowi prasy; zdarzało mu się mówić o istniejącym w niektórych świeckich środowiskach przekazu „spisku przeciwko Ewangelii”. Nieobce jest mu myślenie o Kościele jako obłączonej twierdzy. Na dodatek homoseksualizm, będący podłożem większości przypadków pedofilii, jest w Polsce mniej rozpowszechniony niż na Zachodzie. Papieżowi trudno uwierzyć, aby twórcy pobożnych dzieł mogli prowadzić podwójne życie i ulegać rozpustnym nawykom¹².

Moskwa pisze o procederze hamowania śledztw w tym i innych podobnych niemoralnych przypadkach, np. w sprawie dotyczącej arcybiskupa Wiednia Hermanna Groëra, w których to procesach rolę wątpliwą moralnie odgrywał m.in. sekretarz stanu kardynał Angelo Sodano. W biografii papieża Jacek Moskwa omawia także afery homoseksualne ujawniane w polskim Kościele, przedstawiając np. sprawę arcybiskupa Juliusza Paetza. Biografista z dystansem i obiektywnie relacjonuje przebieg wypadków związanych z kryminalnymi sensacjami z udziałem duchowieństwa. Sumiennie więc odnotowuje też fakt, że Stolica Apostolska nie pozostaje bezczynna wobec przestępstw ludzi Kościoła, jako reakcję na nadużycia publikując w trybie przyspieszonym akt pt. *O najcięższych przestępstwach*. Z dokumentu tego można wnioskować, że Jan Paweł II posiada wiedzę nie tylko o rozmiarze seksualnych przestępstw, ale też o tym, że w Kościele mają miejsce czyny podwójnie świętokradcze, związane z używaniem konsekrowanych hostii przy aktach przestępstw seksualnych.

Papieski biograf uczciwie stwierdza, że niektóre z tych skandali rozwiąże dopiero następcą Jana Pawła II – Benedykt XVI. Sam Jan Paweł II niedostatecznie angażował się – jak można wnioskować z objaśnień Jacka Moskwy – w działania mogące pociągnąć przestępców do odpowiedzialności. Oto jak Moskwa ocenia nie dość zadowalające poczynania papieża:

¹² J. Moskwa, *Droga Karola Wojtyły*, t. 4, Warszawa 2011, s. 274.

Świadomość, że pedofilia nielicznych księży obciąża jednak zbiorowe sumienie Kościoła, dociera powoli na wyższe piętra Pałacu Apostolskiego. Śladem tego jest wezwanie, aby modlić się za „nieletnich, ofiary nadużyć”, zawarta w tekście medytacji Dnia Przebaczenia 12 marca jubileuszowego roku 2000. Została ona tam jednak raczej ukryta niż wyeksponowana, bo niemal jednym tchem mowa jest o „ubogich, zepchniętych na margines, ostatnich”. Do tej kategorii włączone zostały osoby „najbardziej bezbronne, zabite w łonie matki czy nawet używane do celów eksperymentalnych przez tych, którzy nadużywają możliwości biotechnologii”¹³.

Przedstawiony fragment, w którym Jacek Moskwa stawia zarzut niemówienia wyraźnie, dokładnie i jasno, marginalizowania problemu, czy wręcz ukrywania go – unaocznia odważną i otwartą postawę biografisty, gotową na mierzenie się z istniejącymi sprzecznościami w życiorysie człowieka, którego za życia czczono i dostrzegano w nim przejawy świętości. Pisarz trzyma się tej zasady, o potrzebie stosowania której w biografii mówi Agnieszka Kosińska, gdy stwierdza, że nie należy „odrzucać nielogicznych, sprzecznych zachowań, faktów, bo życie ludzkie nabiera sensu (i to zwykle nie dla zainteresowanego, ale dla obserwatorów) dopiero z perspektywy”¹⁴.

Z pewnością cieniem kładą się tego rodzaju rozpoznania na wizerunek papieża, którego charakteryzowała doskonała umiejętność obcowania z ludźmi, głębokie życie wewnętrzne, niezwykła pracowitość, gorliwość duszpasterska i ewangelizacyjna, szczerą pobożność, wyjątkowa charyzma i miłość bliźniego. Przywoływane przez Moskwę opinie i świadectwa osób, które miały kontakt z Janem Pawłem II, dookreślają opis życia portretowanej postaci, wnosząc informacje o człowieku wyjątkowym, kierowanym boską wolą, ale pozostającym dla innych nie w pełni odgadnionym. Człowiek jest przecież tajemnicą dla samego siebie. Treści biograficzne uzupełnione o fakty, które nie zawsze sprzyjały korzystnemu wizerunkowi medialnemu biskupa Rzymu, dają w końcowym efekcie odbioru biografii portret spójny – człowieka wielkiej wiary w ludzi, całym swym jestestwem pokładającego ufność w Bogu i w trudzie dźwigającego ciężar chrześcijańskiego Kościoła. Moskwa pokazał wielopłaszczyznowy charakter papieskiej działalności. Skrupulatnej analizie poddał kwestię formowania się autorytetu Jana Pawła II i jego wpływu na pozycję i prestiż Stolicy Apostolskiej na arenie międzynarodowej, dokonał syntezy politycznych koncepcji i antropologii chrześcijańskiej wypracowanej przez Karola Wojtyłę przed i w okresie pontyfikatu, jak również skonfrontował

¹³ Tamże, s. 277.

¹⁴ A. Kosińska, Głos w ankiecie *Pisanie biografii*, „Dekada Literacka” 2010 nr 4–5, s. 242–243.

zjawisko powszechnego uwielbienia dla osoby papieża z niewspółmiernym respektowaniem jego zasad nauczania.

Strategia Moskwy biografą opiera się o procedury akademickie. Nie widać manipulacji materiałem biograficznym, niedostrzegalne są sytuacje wykreowane i przemilczanie wstydlivych szczegółów. Rzetelna kwerenda archiwów, wnikliwe studiowanie materiałów źródłowych, krytyczny i obiektywny dystans wobec interpretowanych zjawisk – to są niewątpliwie cechy wyznaczające etos pisarza dokumentalisty. I biograf ma tego pełną świadomość, skoro wyraża nawet pewność, że ten jego wizerunek – obiektywnego interpretatora, wypracowany w zawodzie korespondenta prasowego, uwiarygodnia przedstawiane analizy. Literalnie to artykułuje, gwarantując tym samym czytelnikowi trafność rozpoznań. Oto gdy ocenia charakter kilkunastu notatek dotyczących różnych wydarzeń kościelnych, przesyłanych z Rzymu, a będących dowodem na kontakty jego bohatera ze służbami bezpieczeństwa, podważa wagę tych dokumentów, tym samym znosząc tezę o „tajnej” współpracy. Własnym autorytetem Moskwa poświadcza, że notatki te sporządzane były na podstawie ogólnodostępnych informacji prasowych zamieszczanych we włoskich mediach:

Nie różnią się one specjalnie od materiałów, jakie także dzisiaj produkują codziennie watykańscy włoscy i z innych krajów. Czytelnicy mogą zawierzyć współautorowi tej książki, który przez kilkanaście lat należał do ich grona.¹⁵

Oczywiście postępowanie takie poprzedza intuicja badawcza, coś, co można nazwać zdolnością antycypowania konsekwencji prowadzonych eksploracji, wyprzedzającą świadome stosowanie reguł naukowych. Owo wyczucie efektu końcowego powoduje wybór procedur i strategii postępowania w trakcie badania życiorysów. Wpływa też na selekcję i dobór faktów, bo, jak wiadomo, „biografia zawsze jest wyborem, autor nigdy nie umieszcza w niej wszystkiego, co wie, proponuje też pewną drogę, która z konieczności staje się kluczem do interpretacji postaci”¹⁶.

Pisząc biografie, Jacek Moskwa skrupulatnie kataloguje świadectwa mówione, zarówno tych, których doświadczenia spisuje i interpretuje, jak też ludzi, którzy obserwowali ich żywot¹⁷. Zadaniem biografą jest wszak „uporządkowanie życia na siatce dat, faktów, oświetlanie ich z możliwie wielu punktów

¹⁵ K. Kalinowska, J. Moskwa, *Frassati Gawrońscy...*, s. 329.

¹⁶ W. Bonowicz, Głos w ankiecie *Pisanie biografii*, „Dekada Literacka” 2010 nr 4–5.

¹⁷ Na przykład biografia Marylskiego konstruowana jest w oparciu o pamięć przyjaciół współtwórcy Lasek, przede wszystkim Zofii Morawskiej, Józefa Czapskiego, Zygmunta Kułbiaka, Anny Grocholskiej, Tadeusza Mazowieckiego, Jacka Woźniakowskiego.

widzenia, powoływanie różnych świadków i cytowanie ich w przemysłanych proporcjach¹⁸. Pod tym względem zwraca uwagę książka *Frassati Gawrońscy...* bogato inkrustowana relacjami ustnymi głównych bohaterów. Zebranie tak imponującej kolekcji wypowiedzi od różnych osób wymagało z pewnością wielkiego wysiłku i czasu poświęconego na dokonanie nagrań (także na podróże). Staranność biografą na etapie gromadzenia materiałów jest niewątpliwa. Wypowiedzi poszczególnych bohaterów służą egzemplifikacji interpretowanych faktów, uprawomocniając hipotezy badacza. Czasem też są jakby obok tekstu – nakreślają pejzaż epoki czy pejzaż mentalny ludzi, występując w funkcji podobnej do tej, jaką mają fotografie w książkach. Dla biografisty stanowią te relacje wówczas wartość ikonograficzną. I w zasadzie raczej rzadko są komentowane. Zestawione względem siebie jukstapozycyjnie, zyskują status autonomicznych tekstów „wmontowanych” w tekst główny. Te różnorodne sytuacje komunikacyjne, subiektywne wizje rzeczywistości, skonfrontowane ze sobą – unaoczniają odmienne perspektywy widzenia. Niehierarchizowane stopniem ważności, ani nieopatrywane sugestiami bycia ważniejszymi od innych wypowiedzi, współtworzą charakterystyczną wielogłosowość narracji. *Frassati Gawrońscy...* to biografia o strukturze dwuwarstwowej: w portrety wkomponowane są miniautoportrety, rozproszone, łatwe jednak do scalenia ze względu na graficzne wyodrębnienie z narracji odautorskiej (są zapisane mniejszą czcionką) z zawartą na początku informacją o nadawcy (imię autora słów jest uwydatnione pogrubioną czcionką).

Jak już zostało powiedziane, konwencja biografii wypracowana przez Moskwę w dużej mierze stanowi pretekst do mówienia o historii. Odnosi się wrażenie, że Jacek Moskwa traktuje biografię jako sposób na uprawianie pisarstwa historycznego. Trzeba przyznać – biografistyka pretekstowa to strategia intrygująca¹⁹. Historia przefiltrowana przez pryzmat uczestniczących w niej lub będących świadkami jej tworzenia jednostek rekonstruowana jest techniką dużych zbliżeń. Dzięki historiom prywatnym zyskuje się bardziej bezpośredni wgląd w wydarzenia historyczne²⁰. Takiej zindywidualizowanej (spersonalizowanej) jak w biografii wizji dziejów nie przekaże dzieło *stricte* historyczne. Ale książki biograficzne Moskwy czyta się nie tylko w postawie poznawczej. Ich lektura dostarcza również dużej przyjemności – tę zapewnia

¹⁸ A. Kosińska, Głos w ankiecie *Pisanie biografii...*

¹⁹ Tadeusz Łepkowski w tekście *Kilka uwag o historycznej biografistyce* („Kwartalnik Historyczny” 1964 nr 3, s. 711–716) przeciwstawia typ pretekstowy biografistyce „czyste”, erudycyjnej.

²⁰ Pisała o tym Władysława Szulakiewicz w artykule *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013 nr 1, s. 65–84.

m.in. urozmaicony tok narracji, przede wszystkim jednak wyjątkowe historie wyjątkowych osobowości. Owej radości z lektury oczywiście nie gwarantuje z góry mariaż jednostkowych życiorysów z dziejami powszechnymi. To już efekt rzemiosła konkretnego pisarskiego talentu.

Strategies of Biography According to Jacek Moskwa

The author of the paper concentrates on the biographistic works of Jacek Moskwa – journalist, Vatican expert, writer. Moskwa is recognised mainly as a correspondent of the Polish media (accredited in Rome and the Holy See) and a biographer of Pope John Paul II. Apart from numerous books devoted to the life and pontificate of John Paul II, he has also written a best-selling monograph of the Polish-Italian family of Frassati Gawrońscy and biographies of Antoni Marylski, Jan Zieja, Zofia Morawska. The overview of Jacek Moskwa's writing is directed to displaying those writing techniques that serve the instructive purposes and at the same time ensure the author success among readers. By illustrating the strategy of pretextual biographistics the author of the paper takes up the issue of the ethos of a documentarian writer.

Key words: Jacek Moskwa; John Paul II; Frassati Gawrońscy; pretextual biographistics; the Catholic Church in Poland;

Agata Skąła

dr hab., teoretyk i historyk literatury, pracownik w Instytucie Filologii Polskiej UMCS w Lublinie. Autorka książek: *Adolf Dygasiński – niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością* (2013), *Sztuka i wartości. O eseistyce Zygmunta Kubiaka* (2004), *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Zwoleniu* (1998).

JAKUB KOSEK
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

O „pamiętnikach mówionych” polskich twórców rockowych na przykładzie *Zwierzeń kontestatora* Marka Piekarczyka i Leszka Gnoińskiego

Na rodzimym rynku wydawniczym od kilku lat sukcesywnie ukazują się publikacje o charakterze (auto)biograficznym, stanowiące pokłosie rozmów dziennikarzy z artystami, reprezentującymi rozmaite gatunki muzyki popularnej¹. W kontekście różnorodnych zagadnień dotyczących kultury rocka szczególnie interesujący jest wydany w 2014 roku tekst, zatytułowany *Zwierzenia kontestatora* autorstwa Leszka Gnoińskiego oraz wokalisty i wieloletniego członka rockowej grupy TSA – Marka Piekarczyka.

W przypadku publikacji, których współautorem jest m.in. redaktor Rafał Księżyk, Jarosław Szubrycht czy wspomniany już wcześniej autor *Encyklopedii polskiego rocka*, jednym z pierwszych nasuwających się z perspektywy teoretyczno-literackiej problemów jest status genologiczny wspomnianych tekstów. W tym miejscu nie będzie on szczegółowo omawiany, zaznaczyć jednak należy, iż publikacjom takim, jak: *Desperado. Autobiografia*, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, czy *Idę tam gdzie idę. Autobiografia* pod względem gatunku bliżej znacznie do wywiadu rzeki, tekstu interlokucyjnego – używając terminologii zaproponowanej przez Romana Zimanda² – „książki mówionej” lub też, ściślej, „pamiętnika mówionego”, niż do wskazywanej w podtytułach wymienionych dzieł autobiografii³.

¹ Zob. m.in. R. Brylewski, R. Księżyk, *Kryzys w Babilonie. Autobiografia*, Kraków 2012; T. Stańko, R. Księżyk, *Desperado. Autobiografia*, Kraków 2012; T. Tymański, R. Księżyk, *ADHD*, Kraków 2013; K. Staszewski, R. Księżyk, *Idę tam gdzie idę. Autobiografia*, Warszawa 2015; A. Darski, K. Azarewicz, P. Weltrowski, *Spowiedź heretyka. Sacrum profanum*, Warszawa 2012; M. Rodowicz, J. Szubrycht, *Wariatka tańczy*, Warszawa 2013.

² R. Zimand, *Rozmowa z... – dokument czy literatura*, w: *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Londyn 1989, s. 15.

³ Problemy natury genologicznej w odniesieniu do „książek mówionych” szczegółowo opisał Kazimierz Maciąg, zob. K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”*, Rzeszów 2001, s. 7–39. Skrupulatną analizę „rozmów z...” podjął natomiast Aleksander Głowczewski, zob. A. Głowczewski, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z...”*, Toruń 2005.

Aleksander Głowczewski dostrzega, iż „teksty interlokucyjne stanowią rodzaj wypowiedzi, który – w zależności od sfunkcjonalizowania i, powiązanego z tym, «wyposażenia» w elementy należące do różnych konwencji literackich, asymilowanych przez strukturę gatunkową – przynależć może do różnych obszarów literatury niefikcjonalnej”⁴. Teksty te mogą być rodzajem wypowiedzi intymnej (wówczas, gdy w wypowiedzi zawarte są elementy konwencji gatunkowych autobiografii czy pamiętnika), typem literatury faktu, „gdy w dialogu interlokutorów dominuje dokumentaryzm, nastawienie na zapis historycznych zdarzeń”⁵ lub pewnym rodzajem publicystyki, wtedy, gdy „rozmowy z” koncentrują się na „sprawach aktualnych (w momencie prowadzenia dialogu) z punktu widzenia nadawców, są niejako zapisem bieżącego czasu, «obsługują» to, co istotne dla «być tu i teraz» interlokutorów”⁶. Te trzy rodzajowe kontury „wewnętrznego” klasyfikowania tekstów interlokucyjnych – na wypowiedzi o „nastawieniu” intymistycznym, faktograficznym i publicystycznym – mogą, jak zauważa badacz, ulegać kontaminacji w obrębie konkretnego dzieła⁷. Utwory, których współautorami są muzycy rockowi, niejednokrotnie znajdują się na przecięciu rozmaitych osi wewnętrznej klasyfikacji – stykają się w nich konwencje intymistyki, literatury faktu oraz komponenty charakterystyczne dla publicystyki.

Wzmiankowane publikacje, których współautorami są Rafał Księżyk i Leszek Gnoiński w niniejszym szkicu traktowane będą jako pamiętniki mówione. Kazimierz Maciąg opisuje jako te „rozmowy z...”, które wyraziście „eksponują życiorys ich bohatera lub przynajmniej, koncentrując się na analizie jego dokonań, przedstawiają je chronologicznie w powiązaniu z jakimiś wydarzeniami z jego życia lub na tle tych wydarzeń, zachowując jednocześnie wyraźny podział tekstu na partie wypowiedane przez poszczególne osoby”⁸. Badacz dostrzega, że – w przypadku autobiografii – jej autor koncentruje swoją uwagę przede wszystkim na własnej osobie, pomijając pozostałe aspekty lub traktując je jako tło. Maciąg, charakteryzując pamiętniki mówione, zauważa, że „równowagę między koncentracją na sobie i zwracaniem jednoczesnej uwagi na tło pomaga zachować bohaterowi pamiętnika udział drugiej osoby. Jej obecność, a zwłaszcza jej pytania, powinny skłaniać osobę pytaną do spojrzenia na siebie i swoje życie z większym dystansem”⁹.

⁴ A. Głowczewski, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z ...”*..., s. 281.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 281–282.

⁸ Tamże, s. 37–38.

⁹ Tamże, s. 39.

W kontekście powyższych zagadnień interesujące wydają się również ustalenia Anji Tippner dotyczące, tzw. autobiografii kolaboratywnych, czyli tekstów, które „powstały przy współpracy przynajmniej dwóch osób, to znaczy jednej osoby opowiadającej swoje życie oraz drugiej, zadającej pytania, zapisującej i porządkującej materiał”¹⁰. Teksty kolaboratywne, jak powiada literaturoznawczyni „plasują się na granicy pomiędzy autobiografią i biografią, między pisemnością a oralnością – jako że w większości przypadków bazują na opowiadaniach ustnych – oraz na granicy pomiędzy dwoma rodzajami autorstwa”¹¹. Badaczka zauważa, że w przypadku literatury testimonialnej i klasycznej *oral history* „jedna z osób jest w posiadaniu pisma i jako dziennikarz, pisarz czy naukowiec stawia drugiej osobie pytania dotyczące jej życia, które to pytania następnie zostają zapisane. Niemożność przelania na papier swojej historii życiowej przez jednego z rozmówców jest tu tym, co gwarantuje autentyczność”¹².

Omawiając rozmaite różnice i paralele pomiędzy historiami mówionymi a tekstami autobiograficznymi sporządzanymi przez tzw. *ghostwriterów*, Tippner dostrzega m.in., iż w przypadku tych pierwszych:

nie chodzi o pracę na zlecenie; to znaczy że inicjatywa wychodzi tu z reguły nie ze strony podmiotu autobiograficznego, lecz producenta tekstu. Tym samym inne jest ukierunkowanie odpowiedzi, tak jak i inna jest władza nad tekstem. Funkcja autora nie sprowadza się tu, jak w przypadku ghostwritingu, do przedłożenia mowy na język pisma, lecz do zainicjowania samej rozmowy. Producent historii mówionej przejmuje więc dwie różne role: podczas gdy w trakcie wewnątrztekstowej (*intradiegetisch*) rozmowy jest on receptywny, tak na płaszczyźnie ponadtekstowej (*extradiegetisch*) okazuje się produktywny. Jest to aporia, której teksty – mimo najróżniejszych zapewnień – zwykle nie potrafią obejść. Im więcej kontekstu autor dodaje samej historii mówionej, tym bardziej wyraźne staje się jego współautorstwo¹³.

Anna Łebkowska, dokonując analizy wybranych „książek mówionych”, będących zapisem rozmów z pisarzami, wyróżnia natomiast trzy terminy odnoszące się do relacji, w jaką wchodzi rozmówcy, mianowicie: „strategia”,

¹⁰ A. Tippner, *Ghostwriting i historia mówiona: teksty kolaboratywne jako przypadek graniczny pisarstwa autobiograficznego*, przeł. A. Artwińska, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2016, s. 211.

¹¹ Tamże, s. 212.

¹² Tamże, s. 217.

¹³ Tamże, s. 219.

„taktyka” i „rola”. Opisując strategie między interlokutorami badaczka dostrzega, iż:

jedną z nich jest strategia medium – przyjmuje ją Miłosz w rozmowie z Watem [...]. Inną można by nazwać strategią niewiedzy, czy raczej – bądź prawdziwej, bądź udawanej – ciekawości. Na przeciwnych założeniach opiera się jeszcze inna – polega ona bowiem na demonstrowaniu nadmiaru wiedzy pytającego¹⁴.

Najczęściej, jak zauważa Kazimierz Maciąg odnosząc się do ustaleń Łebkowskiej, stosowana jest „strategia oparta na wielu taktykach «od jawnej ofensywy po walkę podjazdową, prowokację i demaskowanie własnych chwytów»”¹⁵. Taktyki wyszczególnione przez badaczkę są zatem „sposobami realizacji konkretnej strategii podczas rozmowy”¹⁶.

Maciąg, charakteryzując termin „rola” wskazuje, że „w ten właśnie sposób można nazwać przede wszystkim pewną w miarę stałą zależność, jaka istnieje między rozmówcami podczas trwania całej rozmowy. Zależność ta wiąże się jednak nie tylko z przebiegiem samej rozmowy, ale również z okresem ją poprzedzającym”¹⁷. Badacz dostrzega, że rozmówcy przeważnie znajdują się prywatnie, m.in. z powodu podobnych zainteresowań lub funkcjonowania w tym samym środowisku¹⁸. Taka relacja zauważalna jest w przypadku analizowanych w niniejszym szkicu *Zwierzeń kontestatora*. Istotne dane odnaleźć można już w paratekstach, czyli jak wskazuje Łebkowska, wstępach i tytułach, z założenia cechujących się „podwyższonym stopniem informacji metatekstowej”¹⁹.

Według twórcy przytoczonego pojęcia, francuskiego teoretyka literatury Gérarda Genette’a, parateksty są to m.in. „tytuł, podtytuł, śródtytuł, przedmowa, posłowie, wstępy, uwagi od wydawcy itd.; noty na marginesie, u dołu strony, na końcu; epigrafy; ilustracje; wkładka reklamowa; notka na obwolucie lub opasce i wszystkie sygnały dodatkowe, pióra autora lub innych osób, tworzące otokę (zmienną) tekstu, niekiedy zaś komentarz oficjalny bądź półoficjalny [...]”²⁰. Znaczące są również kategorie, które rozwinął i opisał Philippe Lane, mianowicie, tzw. parateksty autorskie, do których zaliczyć można peryteksty,

¹⁴ A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarzem – analiza gatunku*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994, s. 181.

¹⁵ K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”...*, s. 80.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 86.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarzem...*, s. 179.

²⁰ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 320.

czyli teksty towarzyszące konkretnemu dziełu, np. dedykacje, przedmowy, objaśnienia oraz istniejące w oderwaniu materialnym od właściwego tekstu, niezależne epiteksty publiczne – wywiady, rozmowy, konferencje, udział w prezentacjach i kampaniach promocyjnych oraz epiteksty prywatne – korespondencje, wynurzenia osobiste, dzienniki intymne, robocze wersje tekstu (przedteksty, *avant-textes*)²¹. Parateksty edytorskie dzielą się z kolei na peryteksty edytorskie – okładki, obwoluty/skrzydełka, zaproszenia do wnętrza (*prières d’inserer*) oraz epiteksty edytorskie, czyli reklamy, katalogi, prasa wydawnicza²².

Danuta Szajnert w odniesieniu do działalności pisarzy dostrzega, iż „pierwszą, najjaskrawszą paratekstową manifestacją związku dzieła z osobowym [...] źródłem, jest nazwisko autora”²³. Podjęcie decyzji przez twórcę o sygnowaniu swego dzieła aletonimem jest praktyką, uchodzącą od długiego czasu za najbardziej neutralną. Jak zauważa badaczka, sprawia ona, że „począwszy od oficjalnego, kanonicznego miejsca na okładce książki i jej stronie tytułowej – cywilne nazwisko (znanego zwłaszcza) autora rozprzestrzenia się czy, jak powiada Genette, «erratyicznie» rozprasza pojawiając się nie tylko w publicznych epitekstach: prasowych anonsach, katalogach wydawniczych, wywiadach, rozmowach i debatach, ale też w plotkach i prywatnych pogawędkach”²⁴. Szajnert dostrzega również, że „przedmowy, posłowania, wszelkie autorskie noty do czytelnika i autokomentarze epitekstualne jako swoiste warianty prostego gatunku użytkowego, jakim jest instrukcja obsługi, mają za naczelną – ujawnioną lub skrywaną – zadanie pouczenia tegoż czytelnika, jak należy czytać eskortowane przez nią teksty”²⁵.

We *Wstępie* wspomnianego wyżej pamiętnika mówionego Leszek Gnoiński, pełniący w nim rolę „przepytującego”, wspomina miejsce i okoliczności pierwszego spotkania z Markiem Piekarczykiem – podczas festiwalu muzycznego w Jarocinie w 1985 roku. W innej części perytekstu dziennikarz, odnosząc się do przywołanego wydarzenia, stwierdza natomiast:

Za chwilę minie trzydzieści lat od tego momentu. Nie jestem już jedną z wielu osób, które stoją wokół niego, a tym jedynym, któremu pozwolił spisać swoje wspomnienia, z czego jestem niebywale dumny²⁶.

²¹ Por. R. Piętkowa, *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja?*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 232.

²² Tamże.

²³ D. Szajnert, *Osoba w paratekstach*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 51.

²⁴ Tamże, s. 51.

²⁵ Tamże, s. 54.

²⁶ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora*, Kraków 2014, s. 8.

Kilka zdań dalej Gnoiński zaś dodaje:

Jedno się przez te lata nie zmieniło – on mówi, ja słucham. Ale nie narzekam, bo Marka mogę słuchać godzinami. Jego opowieści są niezwykle wycieczkami w czasie i przestrzeni, szczególnie, że okrasza je ogromną liczbą anegdot i barwnie zarysowuje tło każdej z nich. Spędziliśmy na rozmowach kilkadziesiąt godzin. Poza tym wraz z Markiem i Kasią (dziękuję za miłe przyjęcie), jego żoną, zasiadałem do posiłków, które mój rozmówca często sam przygotowywał – a kucharzem jest wysmienitym! Ciepło i magia ich domu działają jak magnes – chce się tam wracać²⁷.

W treści perytekstu zawarta jest zatem czytelna informacja, określająca koleżeńskie czy wręcz familiarne stosunki, łączące dziennikarza z wokalistą. Sam Piekarczyk w ostatniej wypowiedzi, skierowanej do redaktora oraz zamykającej główny tekst *Zwierzeń kontestatora*, stwierdza następująco:

Kiedy wpadam w dołek i szukam jakiejś pozytywnej myśli, żeby się czegoś złapać jak tonący brzytwy, myślę o Filipku, o Kasi, o jej rodzicach, moim bracie i kilku wiernych przyjaciółach, wśród których są też Tadziu, Jacek i Tonik, a ostatnio też ty²⁸.

Przyjacielskie relacje, łączące obydwu rozmówców, mają istotne znaczenie w kontekście zawartości tekstu. Czytelnik już po lekturze kilku początkowych stron bez problemów dostrzeże, jakie stosunki zachodzą pomiędzy interlokutorami. „Przepytujący”, będący równocześnie przyjacielem „głównego bohatera”, z większą swobodą wykorzystuje choćby ironię, żart czy uszczypliwy komentarz. W rozdziale pierwszym Leszek Gnoiński, po uzyskaniu od Piekarczyka informacji na temat pobranego przez muzyka po powrocie z zagranicy kredytu na dom – stwierdza prowokacyjnie:

No jak to? Gwiazda rocka wraca ze Stanów bez pieniędzy? W Polsce większość ludzi myśli, że śpicie na forsie²⁹.

Jednoznaczne określenie ról, jakie przyjmuje redaktor, nie jest zadaniem łatwym. Kazimierz Maciąg w odniesieniu do rejestrowanych rozmów z pisarzami wyróżnia trzy układy: badacz–twórca, uczeń–mistrz oraz

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 442.

²⁹ Tamże, s. 15.

laik–wtajemniczony³⁰. Relacja Gnoiński–Piekarczyk to relacja dziennikarz, krytyk muzyczny, reżyser, scenarzysta – artysta, wokalista, autor tekstów, „osobowość telewizyjna”³¹. Oczywiście, „głównym bohaterem” książki jest wieloletni członek zespołu TSA, jednak nazwanie doświadczonego redaktora, autora rozmaitych publikacji, dotyczących m.in. twórczości grup takich jak Acid Drinkers, Kult czy Myslovitz, „laikiem” byłoby rażącym nietaktem. Nie jest jednak Gnoiński muzykiem, trudno zatem, aby w osobie Marka Piekarczyka widział „mistrza”, który dzieli się z nim, np. radami na temat techniki wokalne.

Odnosząc się do typologii zaproponowanej przez Kazimierza Maciąga układowi dziennikarz–artysta obecnemu w przypadku *Zwierzeń kontestatora* najbliżej do relacji „badacz–twórca”³², mimo że Leszek Gnoiński badaczem *sensu stricto*, posiadającym pokaźny dorobek naukowy, nie jest. Korelację pomiędzy wspomnianymi podmiotami można by zatem określić jako stosunek ekspert (w danej dziedzinie, np. znawca muzyki rockowej; twórczości danego artysty) – twórca (autor rozmaitych, wytwarzanych przez siebie tekstów kultury).

Kolejna kwestia, dotycząca pamiętników mówionych polskich twórców muzyki popularnej (w tym rockowej) dotyczy procesu powstawania owych tekstów. Jest on podobny do postępowania, które przeprowadzane było przez redaktorów w przypadku rozmów z pisarzami³³. Wraz z rozwojem technologii istnieje oczywiście więcej kanałów komunikacyjnych. Autorzy późniejszych publikacji nie tylko mają możliwość wykorzystania w czasie spotkań nowoczesnych urządzeń technologicznych, służących m.in. do rejestracji dyskusji (smartfonów, tabletek, fabletek, netbooków itp.)³⁴, ale dzięki nowym mediom mogą pozostać w niemal ciągłym kontakcie podczas kolejnych etapów redakcyjnych, w konsekwencji redaktor może, np., dopisać do ostatecznej wersji pamiętnika mówionego fragmenty rozmów przeprowadzanych za pośrednictwem serwisów społecznościowych (Facebooka, Twittera itp.).

Jak jednak zauważa Kazimierz Maciąg, „nawet gdyby zachowały się nagrania rozmów, a także kolejne redakcje tekstu, to niemożliwe wydaje się ustalenie nazwisk wszystkich osób, które mogły w jakiejś mierze decydować

³⁰ K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”...*, s. 88.

³¹ Wskazane zostały tylko wybrane obszary aktywności zawodowej obydwu postaci.

³² K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”...*, s. 88.

³³ Zagadnienia dotyczące powstawania tekstów pamiętników mówionych i ich ewolucji opisał szczegółowo K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”*, rozdz. *Z innych zagadnień poetyki pamiętnika mówionego*, s. 115–137.

³⁴ W miejsce magnetofonu kasetowego.

o kształcie edytorskim książki³⁵. W niniejszym szkicu, tak jak i w pracy wspomnianego badacza, przyjęte zostało stanowisko zakładające, iż w większości przypadków autorami pamiętników mówionych, w tym analizowanych w artykule *Zwierzeń kontestatora*, są „obydwaj uczestnicy rozmowy, która była podstawą redagowania tekstu”³⁶. Jednak w sytuacji, gdy analizie poddane zostają rozmowy z muzykami, docenić należy także wkład innych jednostek, które niejednokrotnie włożyły wiele pracy, aby nadać całości książki odpowiedni „charakter”. Są to przede wszystkim osoby odpowiedzialne za opracowanie typograficzne, okładkę, zdjęcia na froncie obwoluty, wklejkach i stronach tytułowych rozdziałów. W niemal każdym pamiętniku mówionym, podobnie jak i w autobiografiach twórców rockowych, odnaleźć można także archiwalne zdjęcia udostępniane redaktorom przez samych artystów lub członków ich rodzin oraz bliskich. Ilustrują one konkretne partie tekstu, dają czytelnikowi wgląd w rzeczywistość (czasem także jej kulisy), w której funkcjonował dany twórca. *Zwierzenia kontestatora* ilustrowane są licznymi fotografiami, związanymi z życiem i twórczością Marka Piekarczyka. W publikacji zawarte są obrazy ukazujące m.in. rodziców i dzieci muzyka, jego obecną żonę, jak również zdjęcia artysty na różnorodnych scenach, na których miał okazję w ciągu swojej dotychczasowej kariery występować.

Powrócić należy jeszcze do paratekstów, które w przypadku analizowanego pamiętnika mówionego posiadają istotne znaczenie. W kontekście zagadnienia intertekstualności rozpatrywać można tytuł publikacji. Zaczerpnięty został on z nazwy utworu grupy TSA, zamieszczonego na pierwszej stronie singla *Zwierzenia kontestatora/51*, wydanego w 1982 roku. W perytekście pod względem semantycznym uwagę zwraca również wewnętrzna sprzeczność, kontrast pomiędzy kategorią zwierzeń, kojarzonych z prywatnością, intymnością i dyskrecją, oraz osobą tego, który kontestuje, a więc sprzeciwia się, kwestionuje, podaje coś w wątpliwość. Aluzje bądź bezpośrednie nawiązania do twórczości wspomnianego zespołu lub solowej działalności artystycznej muzyka odnaleźć można również w tytułach kolejnych rozdziałów książki. Dla przykładu, nazwa rozdziału szóstego *Heavy metal krzyk* stanowi odwołanie do słów z tekstu utworu formacji TSA *Heavy Metal Świat; Jezus z Bochni* (rozdział dziewiąty) to aluzja do aktywności zawodowej Marka Piekarczyka – wcielenia się przez artystę w rolę Jezusa Chrystusa w rock-operze *Jesus Christ Superstar*; tytuł *Kuchnia z podtekstami* (rozdział trzynasty) to z kolei nawiązanie do hobby wokalisty (gotowanie i kulinaria) oraz piosenki, zatytułowanej

³⁵ K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”...*, s. 137.

³⁶ Tamże.

Bez podtekstów, pochodzącej z wydanego w marcu 1983 roku albumu *TSA*; tytuł ostatniego z rozdziałów *Powrót do źródła* jest natomiast aluzją do nagranej przez muzyka pierwszej solowej płyty, pt. *Źródło* z 2009 roku.

Każdy z rozdziałów analizowanej publikacji rozpoczyna się mottem pochodzącym z tekstów utworów, których autorem lub współautorem jest najczęściej Marek Piekarczyk. Cytaty te mają charakter wprowadzenia do każdej z części, nierzadko stanowią też rodzaj streszczenia lub komentarza do dalszej treści. Za przykład niech posłuży pierwszy rozdział koncentrujący się głównie wokół tematu obecnego miejsca zamieszkania wokalisty, domu w Bochni, oraz relacji muzyka z bliskimi. Zatytułowany on został *Miejsce dla przyjaciół*, rozpoczyna się zaś fragmentem utworu *52 – dla przyjaciół* grupy *TSA*: „Chciałbym kiedyś móc zbudować wielki dom/ I zaprosić was do siebie, razem z wami być!”³⁷. Czytelnik ma zatem okazję zapoznać się z wybranymi fragmentami tekstów utworów artysty, przeważnie o charakterze (auto)biograficznym oraz skonfrontować je z wypowiedziami samego twórcy, stanowiącymi zasadniczą treść książki.

Warto przyrzeć się również dedykacji zamieszczonej w *Zwierzeniach kontestatora* – brzmi ona następująco: „Marek i Leszek dziękują swoim rodzinom i przyjaciołom za cierpliwość i miłość”³⁸. Poniżej, na tej samej stronie, znajduje się ponadto humorystyczny cytat z Georga Lichtenberga: „Kto posiada dwie pary spodni, niech jedną spienięży i kupi tę książkę”³⁹. Na uwagę zasługuje przede wszystkim fakt, iż dedykacja uwzględnia obydwu rozmówców w przeciwieństwie do analogicznych, zawartych w innych autobiografiach rockmanów (również przecież powstałych w wyniku współpracy artysty z dziennikarzem), m.in. angielskich twórców, takich jak: Ian „Lemmy” Kilmister (*Biała Gorączka. Autobiografia* napisana wraz z redaktorką Janiss Garzą), Tony Iommi (*Iron Man. Moja podróż przez niebo i piekło* z *Black Sabbath*, wraz z T.J. Lammersem) czy John „Ozzy” Osbourne (*Ja, Ozzy. Autobiografia*, z Chrisem Ayresem).

Obecność w analizowanym pamiętniku mówionym dziennikarza Leszka Gnoińskiego, sygnalizowana jest w dedykacji, *Wstępie* oraz pytaniach⁴⁰ zadawanych Markowi Piekarczykowi, a także wszelkich wtrąceniach redaktora, nawiązaniach, łącznikach pomiędzy fragmentami odpowiedzi, itp. Kazimierz Maciąg dzieli pytania, stawiane przez „przepytujących” w pamiętnikach

³⁷ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora*, s. 12.

³⁸ Tamże, s. 5.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Dla celów analizy podjętej w tym szkicu cały tekst z wersji książkowej *Zwierzeń kontestatora*, a zwłaszcza pytania zawarte w owym tekście, traktowane będą, jakby był to zapis stenograficzny.

mówionych, na dwie kategorie: pytania „wstępne”, wcześniej przygotowane i stanowiące „swoiste ramy kompozycyjne, na których ma być zbudowany cały dialog”⁴¹, oraz pytania „nawiązujące” lub „w pewnej mierze «spontaniczne», ponieważ nie były one zaplanowane w pierwotnym scenariuszu rozmowy”⁴².

Przykładem pierwszego z wyżej wymienionych rodzajów może być chociażby pytanie inicjujące rozdział drugi tekstu:

L.G.: Urodziłeś się w Poznaniu, twój brat Rysiek w Głogowie, a siostra Małgosia we Wrocławiu. Mieszkaliście natomiast w Gnieźnie. Czy pamiętasz coś z Poznania?⁴³

Drugi typ pytań dostrzec można natomiast w poniższym dialogu:

L.G.: Świat teatru różni się od świata rocka. Co ciekawego w nim zaobserwowałeś?

M.P.: Dla mnie była to okazja, by pokazać moje możliwości wokalne, bo mogłem zaśpiewać każdym głosem, przechodzić od szeptu do krzyku. W TSA było to niemożliwe. W Jesus Christ zacząłem śpiewać ładnym dźwiękiem. Przestałem się martwić, czy jest to heavy metal, czy nie. Wybieram środki do tego, co chcę wyrazić. I to jest moje zwycięstwo. Wyszedłem z szufladki. Aktorzy robili sobie na scenie różne żarty, aby ktoś zapomniał, wybił się z roli, pomylił się czy dostał ataku śmiechu w nieodpowiednim momencie, na przykład podczas sceny egzekucji. Mówili na to, że ktoś „się ugotował”.

L.G.: Ugotowali cię?

M.P.: Nie, nie utrafili mnie.

L.G.: Jak próbowali?

M.P.: Na wszelkie sposoby. Dziewczyny mówiły sprośne rzeczy, żeby mnie rozśmieszyć. Nie dałem się.

L.G.: Pamiętasz pierwszy spektakl?

M.P.: Tak. Niedobrze zagrałem.

L.G.: Dlaczego?

M.P.: Nie byłem jeszcze dobrze przygotowany do gry aktorskiej [...]”⁴⁴

Kazimierz Maciąg stwierdza, iż podział na pytania „wstępne” i „nawiązujące” opiera się na „analizie powiązań między kolejnymi pytaniami”; można także dzielić inaczej, „rozpatrując je również niejako «z osobna», czyli traktując

⁴¹ K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”...*, s. 147.

⁴² Tamże, s. 149.

⁴³ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora*, s. 46.

⁴⁴ Tamże, s. 286–287.

każde jako wypowiedź w pełni samodzielna⁴⁵. Badacz wyróżnia pytania z cytatem (najczęściej pochodzącym z dzieł literackich „przepytowanego”; w przypadku muzyków rockowych, jeśli ten typ w ogóle występuje, zawiera przeważnie fragment tekstu piosenki artysty); pytania autointerpretacyjne, zmierzające do „uzyskania od bohatera książki wyjaśnień dotyczących jego twórczości”⁴⁶; pytania zainspirowane rekwizytem; pytania świadectwa lektur (dotyczących „przepytowanego”, z którymi zapoznać musiał się przed rozmową „przepytujący”); pytania „otwarte”, których „cechą charakterystyczną jest stosunkowo niewielki stopień możliwości przewidzenia odpowiedzi, jaka zostanie na nie udzielona”⁴⁷ oraz tzw. inne wypowiedzi na temat rozmowy⁴⁸.

Odnosząc się do drugiej z zaproponowanych przez Kazimierza Maciąga klasyfikacji, w treści *Zwierzeń kontestatora* dostrzec można wyraźną tendencję do wykorzystywania przez Leszka Gnoińskiego pytań „otwartych”, niemniej padają również w tekście pytania-świadectwa lektur, pytania zainspirowane rekwizytem oraz pytania autointerpretacyjne, szczególnie w odniesieniu do tekstów utworów pochodzących z płyt *Live*, *TSA* czy *Proceder*, wydanych przez powstały w Opolu zespół muzyczny, którego czynnym wokalistą do dziś jest Marek Piekarczyk. W pamiętniku mówionym odnaleźć można wiele pytań nawiązujących, uszczegóławiających konkretne kwestie, często odnoszących się do kontekstów historyczno-kulturowych danego wydarzenia, będącego tematem rozmowy (PRL, emigracja, okres nagrań poszczególnych wydawnictw płytowych czy programu telewizyjnego *The Voice of Poland*, itp.).

Problematyka pytań zainspirowanych rekwizytami wiąże się z kolei, m.in., z kwestią nośników pamięci historycznej. Marcin Kula zauważa, że „na naszych oczach rodzą się nowe nośniki pamięci – te o naszych czasach – poczynając od domów, w których żyjemy, a na ewentualnie zachowanych listach, pisanych dziennikach, fotografiach, gazetach i książkach kończąc”⁴⁹. Na pytanie Leszka Gnoińskiego skierowane do Piekarczyka o to, czy posiadał on w dzieciństwie ulubioną zabawkę, muzyk odpowiada następująco:

Ciężarowy samochodzik z blachy. Pamiętam stare zdjęcie, na którym z nim stoję. Był straszliwie pogięty. W moich zabawach najwięcej było wyobraźni. Wyobrażałem sobie, że jestem rycerzem, miałem czapkę z gazety, kij zawieszony na sznurku

⁴⁵ K. Maciąg, *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych”...*, s. 150–151.

⁴⁶ Tamże, s. 153.

⁴⁷ Tamże, s. 157.

⁴⁸ Tamże, s. 158–159.

⁴⁹ M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 32.

i chodziłem po podwórku dumny jak książę. Naprawdę byłem księciem. Nikt nie mógł wtedy do mnie podejść, poniżyć mnie. Patrzyłem na wszystkich z góry⁵⁰.

Powyższa wypowiedź wokalisty, jak i wiele innych, które odnaleźć można w treści pamiętnika mówionego, wiąże się z kategorią pamięci autobiograficznej⁵¹, która, jak zauważa Tomasz Maruszewski, odpowiedzialna jest za „przechowywanie specyficznego rodzaju materiału – materiału dotyczącego indywidualnej historii życia danej jednostki”⁵². Psycholog, szczegółowo analizujący w swojej pracy owo zagadnienie, odnosząc się do ustaleń Martina Conwaya, opisuje trzy rodzaje pamięci autobiograficznej: pamięć okresów życia, pamięć zdarzeń ogólnych oraz pamięć zdarzeń specyficznych⁵³. Pierwsza z wymienionych „może być nie tylko określana przez dokładne ramy czasowe, lecz także przez ramy instytucjonalne czy ramy przestrzenne”, za jej przykład może posłużyć „okres uczęszczania do szkoły, okres studiów, służby wojskowej bądź czas, kiedy dzieci były małe”⁵⁴.

Jedną z wielu egzemplifikacji wspomnień związanych z pamięcią okresów życia, które odnaleźć można w treści *Zwierzeń kontestatora*, dotyczy okresu szkolnego w życiu Marka Piekarczyka:

W Bochni wszystko było inne... Z Gniezna wyjechaliśmy przed końcem roku szkolnego. Potem gdzieś zaginęło moje świadectwo i męczyli mnie o nie przez cały ogólniak, wciąż sugerując, że nie skończyłem pierwszej klasy. W bocheńskim liceum były całkiem inne obyczaje niż w gnieźnieńskim. W nowym miejscu nikt się nie zgłaszał na lekcjach do odpowiedzi. Nie wiedziałem o tym i gdy na początku zabierałem głos, wszyscy wzięli mnie za kapusia. Tu prawie nikt się nie uczył, niczym się nie interesował. Chodziło głównie o to, żeby nic nie robić i tak przelecieć przez szkołę. Taki totalny opór szarej masy. Zaliczyć i spieprzać. Chłopie, oni w kapciach po szkole chodzili! Kiedy nauczyciel o coś pytał, zapadała cisza. Wszyscy się kurczyli i patrzyli na niego jak na idiotę. Jeśli ktoś został wezwany do odpowiedzi, szedł jak skazaniec, a wszyscy odprowadzali go wzrokiem pełnym współczucia, jakby już był trupem⁵⁵.

⁵⁰ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora...*, s. 57.

⁵¹ Dokładnie rzecz ujmując wypowiedź wiąże się z jednym z rodzajów pamięci autobiograficznej, tzw. pamięcią okresów życia.

⁵² T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, s. 18.

⁵³ Zob. Tamże, s. 54–72.

⁵⁴ Tamże, s. 64.

⁵⁵ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora...*, s. 85.

Okres szkolny jest etapem szczególnie często wspomnianym przez twórców rockowych, przeważnie wypowiedzi muzyków koncentrują się na krytyce systemu edukacji, metod nauczania prezentowanych przez nauczycieli, z którymi zetknęli się w swoim życiu, itp. Na podstawie przytoczonej wyżej wypowiedzi utrzymanej w humorystycznym tonie dostrzec można, np., ironiczny stosunek Marka Piekarczyka wobec biernych i niechętnych do nauki kolegów z klasy. Muzyk dokonuje porównania pomiędzy warunkami panującymi w obydwu szkołach, do których uczęszczał, konfrontuje się z innością, odmiennością osobowości i obyczajów, przystosowuje się jednak do życia w nowej grupie i asymiluje.

Drugą z wcześniej wymienionych form pamięci autobiograficznej jest pamięć zdarzeń ogólnych, zawierająca „informacje o bardziej specyficznym charakterze. Są to zdarzenia obejmujące krótsze okresy. Mogą to być zdarzenia powtarzalne, jak niedzielne obiady w restauracji, lecz również zdarzenia pojedyncze, takie jak spotkanie dawnego kolegi szkolnego”⁵⁶. Istotne znaczenie mają w tej kategorii pierwsze doświadczenia, np. pierwszy egzamin⁵⁷. W przypadku muzyków ważną funkcję odgrywają okoliczności towarzyszące debiutom scenicznym, fonograficznym, itd. Przy okazji opisu historii bocheńskiego klubu Grota Marek Piekarczyk następująco wspomina pierwsze doświadczenia, związane ze śpiewaniem:

Nikt nie chlał wódki pod stolikiem, gówniarze nie palili papierosów, nikt się nie bił. Wszystko działało jak w zegarku – wzorowy klub. Nie było sceny, sprzęt ustawiało się na podłodze. To tam pierwszy raz publicznie zaśpiewałem. Zespół grał *Whole Lotta Love* Zeppelinów i oszalałem, zacząłem śpiewać, wydzierać się. Następnym numerem był utwór *Hey Joe* Jimiego Hendrixa. Nigdy wcześniej nie słyszałem tego kawałka, ale zacząłem śpiewać językiem podobnym do włoskiego, bo bałem się, że ktoś zna angielski. Darłem się jak porąbany. Gdy jakiś czas później usłyszałem oryginał, byłem rozczarowany, bo nie było tam takiego wokalu, jaki wymyśliłem (śmiech). Serio – myślałem, że linia wokalna jest całkiem inna⁵⁸.

Wspomnienie pierwszego doświadczenia związanego ze śpiewaniem jest interesujące, szczególnie z dalszej perspektywy czasowej, w kontekście np. wypowiedzi muzyków na temat regularnie wykonywanych na koncertach utworów, zwłaszcza przebojów danego artysty czy grupy. Zdarza się, że po dwudziestu, trzydziestu i więcej latach wykonywania popularnej piosenki jej

⁵⁶ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*, s. 65.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora...*, s. 103–104.

autorzy nie czerpią już z tej aktywności żadnej przyjemności, wręcz przeciwnie, traktują je jako codzienny obowiązek, który jednak należy wypełnić, aby usatysfakcjonować zebraną w sali koncertowej publiczność.

Trzecim rodzajem pamięci autobiograficznej jest pamięć zdarzeń specyficznych; owym wydarzeniem „może być jeden wypadek zdarzenia ogólnego, wyróżniający się ze względu na informacje sensoryczne, szczególne obrazy, afekt lub jakiś nadzwyczajny fakt”⁵⁹. Zdarzeniem negatywnym i traumatycznym dla wokalisty, ukazującym jednak również specyficzne realia, w których żył Marek Piekarczyk, było pobicie przez milicjantów. W pamiętniku mówionym muzyk wspomina epizod dokładnie:

Było popołudnie drugiego dnia Świąt Wielkanocnych 1971 roku. Ubrany w czyste ciuchy – jedyną flanelową koszulę, jedyne jeansy, welurki i skórzaną kurtkę przerobioną z dziadkowej, na której namalowałem ogromną pacyfę – wzięłem gitarę na plecy i taki czyściutki, zadowolony szedłem ulicą. Podeszedł do mnie milicjant i zaczął warczeć. Zatrzymałem się i spytałem: „O co chodzi, panie policjancie?”. Nie znosili, jak się do nich mówiło „policjancie”. Byli przecież Milicją Obywatelską (śmiech). Wtedy z tyłu podeszli dwaj inni, złapali mnie za ramię, w kroku i wrzucili jak worek do otwartej suki, która stała obok. Aż dziw, że gitara się nie połamała. Zawieźli mnie na komendę. Zaprowadzili na drugie piętro, posadzili na krzeselku, a po chwili złapali za włosy i przewrócili. Zaczęli walić głową o ziemię i poprawiać z buta. Nie obcięli mi włosów, tylko je wyrywali. Potem już nigdy nie były tak gęste. Spotkałem potem kolesia, którego maltretowali po mnie. Mówił, że na podłodze leżało bardzo dużo włosów. Strasznie kopali. Do dziś gorzej słyszę na jedno ucho. Pobili mnie i... wypuścili. Poszedłem na pogotowie zrobić obdukcję, ale nikt nie chciał mi pomóc ani wysłuchać. Kim byłem? Zerem, nikim, powietrzem⁶⁰.

Pomimo pejoratywnego charakteru wspomnianego specyficznego zdarzenia, dostrzec można w wypowiedzi wokalisty dystans do opisywanych okoliczności. Z perspektywy czasu ironizuje, wypowiadając się na temat Milicji Obywatelskiej; odpowiedzi muzyka są jednak emocjonalne i w wielu miejscach bardzo ekspresywne. Aleksander Głowczewski zauważa, że wypowiedzi interlokutorów mają „swoją wymiar indywidualny, jednostkowy, subiektywny, są świadectwem jakichś postaw duchowych, etycznych, estetycznych, kulturowych, noszą niedające się zatrzeć piętno osobowości mówiących”⁶¹. Badacz

⁵⁹ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*, s. 65.

⁶⁰ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora...*, s. 113–114. Temat pobicia jest rozwijany jeszcze na kolejnych kartach, zob. s. 114–118.

⁶¹ A. Głowczewski, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z ...”*..., s. 282.

dostrzega, że „funkcji poznawczej «rozmów z...» towarzyszy nieodłącznie funkcja ekspresywna. Bywa ona w tekstach interlokucyjnych wartością samą w sobie, tam zwłaszcza, gdy dialog rozmówców nabiera znamion wypowiedzi zorientowanej intymnie, a tekst staje się «mówioną autobiografią» czy «mówionym pamiętnikiem»⁶².

Zwierzenia kontestatora rozpatrywać można również w kontekście funkcji pamięci autobiograficznej, np. w przytoczonym wyżej fragmencie historii pobicia (oraz jej dalszych uzupełnieniach) realizowałaby się funkcja informacyjna, gdyż, jak dostrzega Tomasz Maruszewski, „pamięć autobiograficzna zawiera informacje o osobistej przeszłości i te informacje wykorzystywane są jako podstawa regulowania bieżących stosunków z otoczeniem”⁶³. Opisując funkcję komunikacyjną badacz wskazuje, że „przypominanie sobie określonych fragmentów własnej przeszłości pozwala zakomunikować innym, kim się jest i jaką pozycję zajmuje się w pewnej grupie – czy to zawodowej, czy też opartej na więziach nieformalnych”⁶⁴. Marek Piekarczyk w interesujący sposób komunikuje wspomnienia z okresu, w którym pełnił funkcję trenera w telewizyjnym programie typu *talent show*, zatytułowanym *The Voice of Poland*. Na pytanie Leszka Gnoińskiego: „Czy żałowałeś, że którąś z osób odrzuciłeś?”, wokalista odpowiada:

Żałuję każdej osoby, którą odrzucam. Nie ma lepszych i gorszych, ale muszę podejmować strategiczne wybory. Oceniasz człowieka, z którym mógłbyś iść dalej. Jednej dziewczynie tłumaczyłem, że to jest tak, jakbym szedł na wojnę. Ona jest moim żołnierzem, a ja muszę wiedzieć, że mogę na nią liczyć, że mi nie nawali, nie wystraszy się, nie zepsuje piosenki w najważniejszym momencie. Przecież ja inwestuję w tych ludzi pracę, przyjaźń, czas, emocje, nadzieje innych. Dniami i nocami myślę nad tym, jak ich najlepiej zaprezentować. Nie zawsze to doceniają, ale dobrze na tym wychodzą⁶⁵.

Dalsza część rozmowy przebiega następująco:

L.G.: Stajesz się psychologiem, nauczycielem...

M.P.: Powiedziałbym, że bardziej mentorem. Często ich podpuszczam, wystawiam na próbę, żeby pokazali, kim są. Kręcę się cały czas, jestem wśród nich, i to nie tylko wśród mojej drużyny – koleguję się ze wszystkimi, staram się pomagać

⁶² Tamże.

⁶³ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*, s. 78.

⁶⁴ Tamże, s. 81.

⁶⁵ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora...*, s. 407–408.

każdemu, bez znaczenia, do którego zespołu należy. Nie myślę o współzawodnictwie, odkrywam wspaniałych i wrażliwych ludzi w innych drużynach. Często zadają mi pytania, a ja im odpowiadam.

L.G.: O co cię pytają?

M.P.: Czy ich dobrze ubrali – proszą, żebym im delikatnie zasugerował ubiór – ale także tonację, w której mają śpiewać. Czasami zwierzają się, że mają tremę. Mówię im wtedy, że scena to bajka i raj. Bo bycie na scenie jest łatwe i piękne, tylko śpiewanie jest trudne. I że jak się schodzi ze sceny, to wtedy zaczyna się życie. Ono dopiero jest trudne: rano trzeba iść do pracy, potem wrócić, zrobić zakupy, pojechać gdzieś samochodem, narąbać drzewa, wyremontować dom, a jak się zachoruje, to łączyć po lekarzach. To życie jest straszne, a scena jest piękna!⁶⁶.

Powyższe – szczerze, refleksyjne i niepozabawione akcentów humorystycznych wypowiedzi muzyka rozpatrywać można również w kontekście kolejnej funkcji pamięci autobiograficznej, mianowicie interpersonalnej, zakładającej, że jednostki mogą „nawiązywać ze sobą kontakty, utrzymywać je, a także kształtować silne więzi z innymi”⁶⁷. Szczególnie interesująca wydaje się relacja zachodząca pomiędzy interlokutorami, wyraźnie dostrzegalne są zażyłe stosunki, łączące rozmówców, pod względem tematycznym dialog oscyluje zaś wokół prywatnej przestrzeni, domu, czynności gotowania, przyjmowania gości, codziennych rodzinnych zwyczajów itp.:

L.G.: Za każdym razem, gdy jestem u ciebie, przygotowujesz świetne jedzenie i nie można ci przy tym przeszkadzać. Czym jest dla ciebie gotowanie?

M.P.: Moment, w którym gotuję, jest najważniejszy. Nie mogę zajmować się w tym czasie niczym innym, muszę być skupiony na każdej czynności z tym związanej. Oczywiście można ze mną rozmawiać, ale tylko o jedzeniu i gotowaniu. Czasami gotuję coś, co robiłem setki razy, i wtedy mogę rozmawiać o sztuce, muzyce i miłości, ale nie przez telefon. [...] Lubię gotować z moimi gośćmi i z rodziną, Kasią i Filipkiem. Wtedy rozmawiamy na różne tematy, kroimy i przygotowujemy wszystko razem. To są takie nasze rodzinne bezcenne chwile. Potem razem siadamy do stołu. [...]

L.G.: Często macie gości?

M.P.: Jestem zbyt gościnnie. Ktoś przychodzi, a ja od razu gotuję i go karmię. Część moich gości stała się dzięki mnie wegetarianami. W czasie pracy nad *Procederem*

⁶⁶ Tamże, s. 408.

⁶⁷ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*, s. 82.

mieszkałem u Stefana i Beaty i dla nich gotowałem. Tak im smakowało, że do dziś są wegetarianami i do tego bezglutenowcami⁶⁸.

W powyższych fragmentach zauważalne są również cechy funkcji motywacyjno-emocjonalnej pamięci autobiograficznej. Maruszewski wskazuje, iż pamięć ta wiąże się z emocjami na dwa sposoby – „wskazuje ona, w jakich kontekstach i w jakich warunkach można się natknąć na bodźce wyzwalające różne emocje. Pozwala to albo na unikanie źródeł pewnych emocji, albo na poszukiwanie możliwości wzbudzenia u siebie określonych emocji”⁶⁹. Psycholog dostrzega również, że „przeżywanie różnych stanów emocjonalnych aktywizuje różne elementy wiedzy autobiograficznej”⁷⁰. Wypowiedziami artysty szczególnie obciążonymi ładunkiem emocjonalnym są oczywiście te dotyczące choroby oraz śmierci członków rodziny, przyjaciół i osób bliskich. Leszek Gnoiński postanowił podjąć trudny temat, związany z odejściem matki Marka Piekarczyka. Czytelnik już w pierwszym rozdziale pamiętnika mówionego, zatytułowanym *Miejsce dla przyjaciół* ma możliwość zapoznania się z osobistymi wspomnieniami muzyka. Wokalista na pytanie dziennikarza: „Wspomniałeś o mamie. Brakuje Ci jej?”⁷¹ – odpowiada następująco:

Powiem ci tak: świat nie jest przygotowany na brak mojej mamy. Pamiętam, jaki byłem szczęśliwy, gdy z daleka widziałem moich rodziców, takich eleganckich, idących sobie pod rękę, pogodnych i uśmiechniętych. Wiedziałem wtedy, że się nie kłócą, że mają fajne dni. Najważniejsze było dla mnie to, że oni czuli się szczęśliwi. Postaram się to wyjaśnić. Kiedy byłem wyrzutkiem i często spałem w piwnicy, uważałem to za normę, że nie mam własnego domu, ale wystarczała mi świadomość, że jest gdzieś mój dom rodzinny, w którym mieszkają rodzice. Nie musiałem mieć z tego korzyści. Niczego od nich nie wymagałem, także tego, żeby mi pomagali, pocieszali albo kochali. Oni nie byli częścią mojego życia, byli raczej niezbędną częścią mojego świata. Po prostu było mi lepiej na świecie, kiedy wiedziałem, że oni gdzieś tam są, że żyją sobie szczęśliwi. Teraz od lat nie ma mojego taty, niedawno odeszła moja mama, a dom stoi pusty. Chciałbym, żeby nadal tam mieszkała, dreptała sobie po ogródku, po prostu, żeby tylko była i żyła sobie tam. Ale już jej nie ma, na zawsze, i nie jestem w stanie tego pojąć. Umarła w czerwcu.

⁶⁸ M. Piekarczyk, L. Gnoiński, *Zwierzenia kontestatora...*, s. 383–384.

⁶⁹ Tamże, s. 84.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 39.

Nagle. Kwiaty w jej doniczkach wciąż kwitły, jej kot siedział na swojej poduszce i wszystko było takie, jakby gdzieś na chwilę wyszła... [...].⁷²

W powyższych wspomnieniach dostrzec można elementy związane z pamięcią okresów życia; odejście rodziców stanowi natomiast zdarzenie specyficzne. Piekarczyk dokładnie pamięta symboliczne obrazy kontrastujące ze śmiercią, lecz ściśle kojarzące się ze zmarłą osobą – odpoczywającego na poduszce kota czy kwitnące w donicach kwiaty.

Tekst pamiętnika mówionego oprócz wspomnianej wcześniej funkcji ekspresywnej, pełnić może również funkcję poznawczą. Aleksander Głowczewski w odniesieniu do analizowanych przez siebie „rozmów z...” dostrzega, że „teksty interlokucyjne traktowane są przez ich nadawców przede wszystkim jako wehikuł przekazywania wiedzy, która dotyczy najróżniejszych obszarów rzeczywistości i działalności człowieka: począwszy od władzy i polityki, poprzez «życie praktyczne», twórczość artystyczną i naukową, po systemy idei, po doktryny filozoficzne i poglądy religijne”⁷³. Badacz wymienia również inne cechy tekstów interlokucyjnych, takie jak nastawienie na odbiorcę, realizowanie funkcji impresywnej oraz estetycznej⁷⁴.

Pamiętniki mówione, których współautorami są polscy muzycy rockowi można zatem analizować przy użyciu narzędzi rozmaitych dyscyplin naukowych, m.in.: literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, socjologii czy psychologii. Stanowią one inspirujące fenomeny kultury popularnej, interesujące zarówno dla dociekliwego fana rocka, jak i badacza kultury. Tekst *Zwierzeń kontestatora* warto rozpatrywać również w kontekście (auto)kreaty wizerunku twórcy rockowego. Interesujący okazać mógłby się wynik zestawienia pamiętnika mówionego z analizami innych tekstów narracyjnych, m.in. odcinków telewizyjnego programu *The Voice of Poland* z udziałem Marka Piekarczyka, fotografii artysty, wideoklipów, tekstów piosenek, itp. Owe komponenty tworzą bowiem bogatą mozaikową i pod względem odbioru polisensoryczną opowieść jednej z ciekawszych postaci polskiej kultury rockowej.

⁷² Tamże, s. 40.

⁷³ A. Głowczewski, *Poetyka i pragmatyka „rozmów z...”*, s. 282.

⁷⁴ Tamże, s. 282–285.

On the „Spoken Memoirs” of Polish Rock Artists on the Example
of the *Zwierzenia Kontestatora* by Marek Piekarczyk and Leszek Gnoiński

The article describes selected issues concerning the Polish rock artists’ “table-talks” based on the example of *Zwierzenia kontestatora* by Marek Piekarczyk and Leszek Gnoiński. In the article, special attention was paid to paratexts (dedication, introduction, titles), the relationship between interlocutors, and also questions and answers. The text also touches upon the reflection on the musician’s “table-talk” in the context of selected aspects of autobiographical memory.

Key words: “table-talk”, (auto)biographical narratives, rock culture, Polish rock artist, Marek Piekarczyk, Leszek Gnoiński

Jakub Kosek

doktor, absolwent filologii polskiej ze specjalnością: komunikacja społeczna – reklama i public relations Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, doktorat pisał w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych UP im. KEN w Krakowie. Zainteresowania badawcze: Rock Music Studies, badania kulturowe, (auto)biograficzne narracje transmedialne.

AGNIESZKA SKOLASIŃSKA

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Filia w Piotrkowie Trybunalskim

Autobiografia, film biograficzny, biografia. Los i wizerunek – symboliczne wymiary życia Janet Frame

Trzy razy Janet Frame

Janet Frame (1924–2004) to mało znana w Polsce nowozelandzka pisarka, która równolegle publikowała w swojej ojczyźnie, w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Na język polski przetłumaczono tylko jej trzytomową autobiografię *Na wyspę teraz* (*To the Is-Land*, wydanie amerykańskie 1982; nowozelandzkie 1983), *Anioł przy moim stole* (*An Angel at My Table*, wydanie amerykańskie i nowozelandzkie 1984), *Wysłannik z lustrzanego miasta* (*The Envoy from Mirror City*, wydanie nowozelandzkie 1984) i powieść *Twarze w wodzie* (*Faces in the Water*, 1961)¹. To wybór znamieny. Spośród imponującego dorobku twórczego Frame (trzydzieści powieści, trzy tomy opowiadań) polski czytelnik może poznać tylko literackie zapisy tego, co uczyniło los pisarki niezwykłym.

U Frame w wieku dwudziestu trzech lat zdiagnozowano schizofrenię (mylnie, jak miało się okazać). Przy ówczesnym podejściu do chorób psychicznych w Nowej Zelandii oznaczało to dożywotni wyrok – wegetację na zamkniętych oddziałach psychiatrycznych. Frame spędziła na nich osiem lat, wykonano na niej około 200 zabiegów elektrowstrząsów, cudem uniknęła lobotomii – dyrektor szpitala przypadkiem dowiedział się, że jego pacjentka jest autorką świeżo wówczas nagrodzonego tomu opowiadań (*The Lagoon and Other Stories*, 1951). Psychiatryczne rozpoznanie oznaczało obciążenie społecznym piętnem, ale i zaszufiadkowanie literackie (jako pisarki specjalizującej się w opisie

¹ Polskie wydania i wczesnej powieści, i o dwadzieścia lat późniejszej wspomnieniowej trylogii ukazały się w tym samym czasie: *Na wyspę Teraz*, przeł. P. Laskowicz, Poznań 1999; *Anioł przy moim stole*, przeł. P. Laskowicz, Poznań 1999; *Wysłannik z lustrzanego miasta*, przeł. P. Laskowicz, Poznań 1999; *Twarze w wodzie*, przeł. P. Laskowicz, Poznań 2000.

doświadczeń osób zaburzonych, jedyna jej powieść przetłumaczona na polski dotyczy tego tematu). Frame z ram tak skonstruowanego własnego publicznego wizerunku usiłowała się wydostać. Korzystając z grantu przyznanego jej przez Nowozelandzką Fundację Literacką (State Literary Fund) wyjechała na Ibizę. Stamtąd przenieśli się do Londynu, by do ojczyzny powrócić dopiero po siedmiu latach. W Anglii, z powodu nawrotów ataków niepokoju, poddała się leczeniu, jednakże brytyjscy psychiatrzy stwierdzili, że Frame nigdy nie cierpiała na schizofrenię, natomiast uznali, że jest osobą niezwykle oryginalną. Jako główny powód jej dolegliwości wskazywali traumę spowodowaną poprzednim leczeniem². W autobiografii pisarka wspomina, że w pierwszej chwili trudno jej było nie postrzegać siebie jako osoby chorej psychicznie. Później jednak irytowało ją, gdy jej talent interpretowano jako wynik zaburzeń umysłowych. Wiele powieści zadedykowała Bobowi Cawleyowi, angielskiemu psychiatrze, u którego poddawała się sesjom psychoterapeutycznym. Jak ważne było dla niej odzyskanie statusu osoby normalnej, świadczy choćby to, że jeszcze w połowie lat siedemdziesiątych, już jako znana pisarka, wysłała francuskiemu badaczowi swojej twórczości list napisany przez Cawleya, poświadczający, że nigdy nie chorowała na schizofrenię:

Miss Janet F. Clutha [pseudonim literacki Frame – AS] has told me that a number of literary scholars and editors of anthologies are publishing biographical comments which refer to her previous state of mind as sick and or disordered.

² Michel Foucault w *Historii szaleństwa* opisuje osiemnastowieczny proces racjonalizacji podejścia do tytułowych zaburzeń. Od średniowiecza szaleństwo uznawano za przestępstwo (opętanie przez diabła). W oświeceniu zaczęto dostrzegać w niezrozumiałych zachowaniach chorobę. To, co miało ulżyć losom osób dotkniętych tego typu cierpieniem, zdaniem francuskiego filozofa, tylko pogłębiło ich społeczną izolację. Por. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987. Rozważania Foucaulta dowodzą, że właściwie od zarania naszej cywilizacji choroba psychiczna wiązała się z piętnem społecznym, a unaukowanie języka opisu świata szaleńców tej stygmatyzacji nie zniosło. W latach siedemdziesiątych amerykański psycholog David Rosenhan przeprowadził eksperyment obnażający zarazem względność i siłę psychiatrycznych diagnoz. Sam Rosenhan i kilka innych osób zgłosiło się do różnych szpitali, symulując słuchowe halucynacje. Wszyscy zostali zdiagnozowani jako chorzy i mimo że zgłaszali ustąpienie objawów, diagnozy nie cofnięto. Co więcej, kiedy personel medyczny poinformowano o eksperymencie, lekarze nie umieli wskazać pseudopacjentów. Zdaniem amerykańskiego psychologa, choroba psychiczna nie była nigdy traktowana jak inne, a piętno społeczne z nią związane bardzo silnie wpływa na zachowania osób na nią cierpiących. W świetle takich rozważań widać, że los Frame jest niezwykle – pisarce udało się podważyć psychiatryczną diagnozę, co właściwie się nie zdarza. Zdaniem Rosenhana ranga autorytetu psychiatrów i społeczny lęk przed szaleństwem są tak silne, że człowiek raz określony jako „psychiczny”, dostosowuje się do podsuwanego przez medycynę wyobrażenia.

I understand that some people are going so far as to suggest that her creative ability is in some way related to a history of mental illness. She has been seen by a number of eminent psychiatrists all of whom agree with my opinion that she has never suffered from a mental illness in any formal sense³.

Panna Janet F. Clutha [pseudonim literacki Frame – AS] powiedziała mi, że liczni badacze literatury i wydawcy antologii publikują komentarze biograficzne, odwołujące się do jej wcześniejszego stanu umysłu jako do choroby czy zaburzenia. Rozumiem, że niektóre osoby posuwają się wręcz do sugerowania, że jej twórcze zdolności są w jakiś sposób powiązane z chorobą psychiczną. Obserwowało ją wielu wybitnych psychiatrów i wszyscy zgodzili się z moją opinią, że nie cierpiała ona nigdy na chorobę psychiczną w żadnym formalnym znaczeniu.

Jednakże mimo takiego medycznego wsparcia, Frame nie udało się zupełnie uwolnić od stereotypu podpowiadającego, że za ostrość artystycznego widzenia płaci się cenę wygnania z bezpiecznego rejonu normalności⁴. Kiedy zdecydowała się opublikować swoje wspomnienia, miała już mocno ugruntowaną pozycję uznanej na świecie nowozelandzkiej autorki. I z tej perspektywy raz jeszcze próbowała odczarować otaczającą ją mroczną legendę, tym razem siłą nie lekarskich orzeczeń, a własnego talentu. Trylogia okazała się sukcesem literackim i najpopularniejszą z jej książek. Jednakże zamierzony cel – ostateczne przejęcie kontroli nad własnym społecznym wizerunkiem – nie został osiągnięty⁵. Wręcz przeciwnie, fala plotek się nasiliła.

Już po ukazaniu się pierwszego tomu wspomnień, z Frame skontaktowała się zachwycona książką ówczesna studentka reżyserii Jane Campion, dziś jedna z ciekawszych reprezentantek kina autorskiego. Prosiła o zgodę na ekranizację autobiografii, myślała o stworzeniu serialu telewizyjnego. Film – fabularny – powstał jednak dopiero po opublikowaniu całej trylogii, w roku 1990. Był niezwykle ciepło przyjmowany na wielu festiwalach. Z wielu recenzji wynika, że oglądano go często w zupełnym oderwaniu od twórczości Frame, jako

³ M. King, *Wrestling with the Angel. A life of Janet Frame*, Washington 2000, s. 388–389. Wszystkie tłumaczenia (jeśli nie podano inaczej) – AS.

⁴ Jej niezwykły talent uznawali za ściśle powiązany z szaleństwem także inni pisarze – Frank Sargeson, który Frame pomógł rozpocząć karierę pisarską, gdy opuściła szpital, czy australijski laureat nagrody Nobla Patrick White.

⁵ Szerzej o autobiografii Frame jako artystycznym geście przejęcia kontroli nad własną przeszłością piszę w artykule *Janet Frame. Pułapki autobiografizmu – tryumf autobiografii*, w: *Biograficzne badania nad twórczością. Teoria i empiria*, red. M. Modrzejewska-Świgulska, Łódź 2016. Tu jednak interesuje mnie nie tyle problem przełamывania społecznej stygmatyzacji, ile przyjęta przez Frame w jej autobiografii strategia pisarska.

rodzaj opowieści o literackim kopcuszk: dziewczynie z biednej rodziny, która po nieudanych próbach wreszcie spełniła swoje marzenie: została pisarką.

Sukces filmu sprawił, że osoba realnej autorki ponownie wzbudziła ogromne zainteresowanie. W związku z tym zaprzyjaźnieni z nią wydawcy zaczęli szukać biografę, który mógłby na to zapotrzebowanie odpowiedzieć, nie naruszając poczucia bezpieczeństwa Frame i jej prawa do prywatności. Podjął się tego zadania Michael King. Tak wspominał tę sytuację:

Unbeknown to me various people, including Elizabeth Alley and George Braziller, Frame's American publisher, had been urging her to „anoint” a biographer for the very reason that had occurred to me: to put an end to the stream of requests and inquiries on that topic. Doing so, they said, would also give her a degree of input into the process of research and writing, which would be entirely lacking if biographies were written without her authorisation⁶.

Rozmaite, nieznanne mi osoby, włączając w to Elizabeth Alley i George Brazillera, amerykańskich wydawców Frame, nakłaniały ją, żeby „namaściła” biografę, z tej samej przyczyny, na którą i ja zwróciłem uwagę: żeby położyć kres strumieniowi próśb i dociekań na ten temat [na temat biografii pisarki – AS]. Taki ruch, mówili, pozwoliłby jej zachować w pewnym stopniu dostęp do procesu zbierania materiałów i samego pisania, co stałoby się całkiem niemożliwe w przypadku biografii pisanych bez jej autoryzacji.

Wrestling with Angel. A life of Janet Frame ukazało się w 2000 roku.

Tak więc trzy różne wersje losów Frame, które mnie tu interesują, są powiązane wzajemnie. Autobiografia stanowi rodzaj matrycy, głównego punktu odniesienia, i dla Campion, i dla Kinga. Przy czym tak reżyserka, jak i biograf, jeśli chodzi o faktografię, wychodzą poza to, czym z czytelnikami postanowiła podzielić się sama pisarka. Jednakże pozostają wierni samej idei wspomnieniowej trylogii: przekonaniu, że autorka ma prawo decydować o tym, na ile i w jaki sposób ujawnia swoją prywatność. Toteż opowieści o życiu Janet Frame, snute przy użyciu odmiennych typów narracji, układają się według mnie w bachtinowską wielogłosową całość. Nazwałabym ją biografią negocjowaną. To przeciwieństwo poszukiwania realnej tożsamości ustawianej w opozycji do

⁶ M. King, *Biography and Compassionate Truth. Writing a Life of Janet Frame by Michael King*, <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-2001/king.html> [dostęp: 5.04.2016].

fikcji, jak chciał choćby Lejeune⁷. Zarówno wersja samej pisarki, jak i oparty na niej film, czy wreszcie gruba, szczegółowo udokumentowana książka Kinga, stanowią efekt dialogu ze stereotypem naznaczonej mrocznym piętnem artystki. We wszystkich trzech przypadkach chodzi o to, aby losy Janet Frame wyprowadzić z obszaru społecznego tabu (jakie obejmuje choroby psychiczne) w obszar artystycznego dialogu.

Prawda literatury

Frame przez całe swoje bardzo pracowite artystyczne życie przetwarzała bezpośrednio doświadczenia na literackie obrazy. Przy czym jej powieści są jak najdalsze od prostego mimetyzmu. Pisarkę interesuje nie akcja, nie psychologiczne analizy, ale wzajemne powiązania, relacje, zmieniająca się sieć zależności, w jakiej ludzie miotają się, chcąc uciec przed konfrontacją z rzeczywistością lub własnymi, sprzecznymi uczuciami. Odpowiadając na zarzut krytyka, że jej język jest przeładowany metaforami, tłumaczyła:

Isn't the need to compare, to perceive relationships, the essence of all art? [...] I know the path to good prose isn't necessarily tangled with metaphors; it can be clearer, more serviceable, more beautiful if the wayside is bare [...]. I don't think I'm equipped to operate the verbal DDT. I can aim to be more disciplined, less indulgent with my images, but they *are* the basis of my life and my need to write, and they all have meaning⁸.

Czyż potrzeba porównywania, dostrzegania zależności, nie jest esencją wszelkiej sztuki? [...] Rozumiem, że ścieżka prowadząca do dobrej prozy nie musi wikłać się w metafory; może być czystsza, bardziej użyteczna, piękniejsza, jeśli jej poboczne jest nagie [...]. Nie sądzę, żebym była odpowiednio wyekwipowana, by używać werbalnego DDT. Mogę stawiać sobie za cel większą dyscyplinę, zmniejszenie pobłażliwości dla własnych wyobrażeń, lecz one są podstawą mojego życia i mojej potrzeby pisania, i każde z nich ma znaczenie.

W autobiografii Frame zrezygnowała z ram fikcyjnego świata, lecz nie ze swojej pisarskiej strategii. Toteż Andrew Dean twierdzi, że posłużyła się wspomnieniami, by zmitologizować swoje życie. Badacz, odwołując się do teorii Rolanda Barthes'a, podkreśla wagę autobiograficznej gry różnic między

⁷ Por. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

⁸ M. King, *Wrestling with the Angel...*, s. 268.

„ja” realnym i „ja” zapisanym, uznając, że Frame ją celowo ignoruje⁹. Można rzecz ująć inaczej: realne w trylogii nowozelandzkiej autorki zostało inkorporowane w świat artystycznej kreacji. W badaniach nad specyfiką autobiografii podkreśla się jej realne referencje, choć różnie mogą się one manifestować¹⁰. Zatem siłą wspomnień jest zazwyczaj ich autentyczność; autentyczność stanowi również podstawę porozumienia z czytelnikiem (choć, jak pokazuje Małgorzata Czermińska, może też być wykorzystana do prowokowania odbiorców). Tymczasem Frame swoją przeszłość oddaje pod opiekę artystycznej wyobraźni, niczym pod opiekę tajemniczego bóstwa. Tak zwane prawdziwe życie to dla tej autorki jedynie zlepek sztampowych racjonalizacji dających ludziom ułudę porządku i poznawczego bezpieczeństwa. Dopiero spojrzenie z perspektywy nadrzędnej rzeczywistości, złożonej z idei zrodzonych z ludzkich myśli, a jednak większych i dłużej trwających niż pojedyncze życie, pozwala rozbroić intelektualną rutynę. Dla Frame więc mit zbawczego działania sztuki, który ożywia ona i przekształca w swoich wspomnieniach, to poręczna obrona, zarówno przed ograniczeniami myślowych klisz, jak i własną stygmatyzacją.

Victor Frankl, austriacki neurolog i psychiatra, podczas drugiej wojny światowej więzień obozów koncentracyjnych, twierdził, że w sytuacji ekstremalnego zagrożenia warunkiem przetrwania staje się zanurzenie w świecie wartości wykraczającym poza doraźność¹¹. Na podstawie własnych traumatycznych przeżyć uznał poczucie sensowności istnienia za niezbędne do życia. Taka filozofia nie wydaje się szczególnie oryginalna, dopóki nie uświadomimy sobie, jak trudno w sytuacjach dużego stresu odnaleźć świat alternatywny wobec bezpośrednio odczuwanego dyskomfortu. Tymczasem choćby słynny eksperyment więzienny, przeprowadzony w latach siedemdziesiątych na Uniwersytecie Standforda przez Philipa Zimbardo, pokazał dobitnie, że wyznawane przez ludzi systemy wartości bardzo łatwo się rozsypują. Grupa studentów zamknięta w fikcyjnym, stworzonym tylko na potrzeby badań, zakładzie karnym w ciągu kilku dni zamieniła się w apatyczne ofiary i agresywnych strażników tak gruntownie, że eksperyment trzeba było przerwać¹². Tak

⁹ A. Dean, *Reading an Autobiography*, "Journal of New Zealand Literature: JNZL" 2011 nr 29, Part 1, s. 46–65, http://www.jstor.org/stable/41499506?seq=4#page_scan_tab_contents, [dostęp: 20.04.2016].

¹⁰ Por. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu...*; M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

¹¹ V. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, przeł. A. Wolnicka, Warszawa 2009.

¹² Por. P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło*, przeł. A. Cybulko, J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zieliński, Warszawa 2008.

więc zachowanie perspektywy uniwersalnego sensu czasami wiąże się z iście heroicznym wysiłkiem.

Literackie „ja”, przy którym Frame się upierała przez całe życie jako przy swojej podstawowej tożsamości, nie wydaje mi się sprawą jedynie estetycznego wyboru. W tomie *Anioł przy moim stole* narratorka opowiada, jak skuteczne antidotum na totalne ubezwłasnowolnienie w trakcie kilkuletniej hospitalizacji stanowił dla niej świat literatury. Czuła się pisarką, a nie tylko pensjonariuszką. Tym samym mogła przynajmniej w pewnej mierze zdystansować się wobec cierpienia własnego i innych. Obserwowała trzeźwo kolejne placówki, kobiety w nich przebywające, warunki nie do zniesienia i swoje spostrzeżenia transponowała na materiał literacki. Innymi słowy, powołanie literackie dawało jej poczucie normalności. Być może dlatego tak ostro reagowała na interpretację jej pisarskiej wyobraźni jako efektu głębokich zaburzeń. Wielokrotnie w autobiografii przywołuje powtarzane jej opinie rodziny, a potem personelu medycznego, że nigdy nie zostanie pisarką, że jej bujna wyobraźnia to przejaw chorobliwych urojeń. Toteż bycie artystką to dla autorki także symbol społecznej wolności, prawa do decydowania o swoim sposobie życia, prawa do oryginalnego postrzegania rzeczywistości.

W powieści *Living in the Maniototo* Frame wyjaśnia ustami swojej bohaterki (także pisarki), że wartości świata artystycznych wyobrażeń, który autorka wybrała jako swoją rzeczywistość, nie zawsze przystają gładko do bezpośrednich doświadczeń. Granicę między dobrem a złem łatwiej wyznaczyć w polu języka niż bezpośrednich życiowych wyborów moralnych:

A prose sentence which touches like a branding iron is good. [...] A sentence which, travelling, looks out of portholes as far as horizon and beyond is good. A sentence which goes to sleep is good, if the season is winter; bad, if it is early spring. A sentence which stumbles on useless objects instead of on buried treasure is bad, and worse if illuminates useless objects with artificial light, but good if it casts a unique radiance upon them¹³.

Zdanie literackiej prozy działające niczym rozżarzone żelazo do wypalania znaków, jest dobre. Zdanie, które podróżując, wpatruje się przez iluminator w horyzont i dalej jeszcze, jest dobre. Zdanie senne, jest dobre, jeśli to zima; złe, jeśli wczesna wiosna. Zdanie potykające się o niepotrzebne przedmioty, zamiast o zakopane skarby jest złe, gorsze jeszcze, gdy niepotrzebne przedmioty rozświetla sztucznym promieniem, lecz dobre, jeśli rzuca na nie unikalny blask.

¹³ J. Frame, *Living in the Maniototo*, New York 1979, s. 128

Ujawnienie autonomii literackiego świata, przeciwstawienie jego klarowności zawikłaniom bezpośredniego życia to w przypadku Frame zabieg przewrotny. W autobiografii przeszłe zdarzenia zostają najpierw przedestylowane skomplikowaną aparaturą dobrych zdań. Rozbłyskujące imponującą wieloznacznością słowa w końcu jednak odsyłają poza siebie. Świat artystycznej wyobraźni, który w autobiografii zostaje określony jako lustrzane miasto, nie jest przestrzenią eskapizmu. To raczej miejsce bezpiecznie odległe od codziennych presji, pozwala bezpośrednio doświadczenie poddać pogłębionej refleksji.

Wedle Ricoeura metafory pozostają w „skryzalizowanym uniwersum *logosu*”, dopiero symbole oscylują na granicy racjonalnego dyskursu i życia (*bios*). Ruch poza granice języka, jak pisze filozof, „Stanowi [...] świadectwo fundamentalnego zakorzenia dyskursu w życiu”¹⁴. Ricoeur odwołuje się do poezji, lecz proza Frame ma podobne właściwości: „dobre zdania” okazują się nie tylko rzetelnym artystycznym rzemiosłem, ale i działaniem przekształcającym sposób istnienia w świecie:

Tym, co wiąże dyskurs poetycki – tłumaczy Ricoeur – jest zatem potrzeba wniesienia do języka takich sposobów bycia, które potoczny sposób widzenia zaciemnia lub nawet tłumi. I w tym sensie nikt nie jest bardziej wolny niż poeta. Możemy nawet powiedzieć, że mowa poety jest uwolniona od potocznego sposobu widzenia świata tylko dlatego, że otwiera się on na nowe sposoby bycia, które musi wnieść do języka¹⁵.

W autobiografii Frame odległe skojarzenia zawieszają utarte, zbanalizowane sensory, by spod ich osłony wyrwać trudne konfrontacje z rodzinnymi nieszczęściami (śmierć dwóch siostr, epilepsja brata) czy sztywną bezwzględność społecznych ról (także tych odrzuconych przez uciekającą w szaleństwo pisarkę: żony, matki, nauczycielki). Mistrzowska żonglerka iluzjami, które ludzie konstruują, a potem biorą za fakty, służy obnażeniu kruchej, ludzkiej egzystencji. Rozpoznanie ogólnie akceptowanych porządków jako względnych w literackim świecie Frame zawsze okazuje się mniej niebezpieczne, niż obstawanie przy nazbyt pewnych sobie opiniach. Punkt przełomowy wspomnieniowej trylogii, czyli naruszenie społecznego tabu chorób psychicznych, wiąże się z przejściem przez osobiste piekło. W efekcie jednak cierpienie zostaje przekroczone, a język otwiera się na rozpościerający się

¹⁴ P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, w: tenże, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 141.

¹⁵ Tamże, s. 143.

już poza nim wymiar transcendencji. Antoni Kępiński uznał lęk przed szaleństwem za ściśle związany z lękiem przed śmiercią: „Choroba psychiczna jest zaburzeniem porządku w wymianie informacyjnej, jest więc częściową śmiercią, zwycięstwem entropii w sferze znaków i symboli, w sferze «ducha»”¹⁶.

Frame, dowodząc własnym losem, że granice normalności bywają umowne, ów podstawowy lęk oswaja. Banalne pewności zastępuje trudną akceptacją faktu, że żaden człowiek nie jest w stanie zgromadzić niezawodnej wiedzy (czy o sobie samym, czy o świecie, w którym żyje). Tym samym ludzkie wybory w pewnej mierze zawsze wydane są na pastwę przypadków, a ludzka komunikacja składa się tyleż ze wspólnoty rozumnej refleksji, ile z nieporozumień. Takie rozpoznanie uwalnia od konieczności nieustannego zabezpieczania oswojonego już obrazu rzeczywistości. Amerykański psycholog Mihály Csíkszentmihályi dowodzi, że poczucie szczęścia nie jest związane ze stabilną, bezpieczną sytuacją życiową, a wynika z podejmowania wyzwań, które przenoszą człowieka poza codzienność¹⁷. Otóż, moim zdaniem, autobiografia Frame jest zapisem przejścia od zawierzenia gotowym społecznym wzorcom do odkrywania prawd wynikających z twórczego procesu. Ujawnienie okrutnej strony życia pozwala zdetronizować stereotypowe autorytety (rodziców, potem nauczycieli, a nawet innych pisarzy) i zaufać własnemu myśleniu i własnej wyobraźni. Taką postawę Csíkszentmihályi wskazuje jako niezbędny punkt wyjścia do uczynienia swojego życia spełnionym. Czytając fascynującą trylogię nowozelandzkiej pisarki, obcujemy z życiem pełnym bólu, ale i radości wynikającej z kolejnych intelektualnych przygód. Przede wszystkim jesteśmy świadkami życia doświadczanego w natchnieniu. Toteż sposób zapisywania własnych wspomnień przez Frame kojarzy mi się z wittgensteinowskim balansowaniem na granicy przenikliwych analiz możliwości języka i *quasi*-mistycznej tegoż języka kontemplacji. Filozof w *Wykładzie o etyce* tłumaczył, że podstawowe moralne wartości mogą być jedynie epifanijnie przeżute, nigdy skutecznie nazwane: „Etyka, jeśli jest czymkolwiek, to jest ponadnaturalna, nasze słowa zaś będą jedynie wyrażać fakty, tak jak filiżanka pomieści tylko określoną ilość wody, choćby wylał na nią kilka litrów”¹⁸. To, co w swojej autobiografii Frame wskazuje jako dla niej najważniejsze, jako samą podstawę jej istnienia

¹⁶ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1987, s. 82.

¹⁷ Por. M. Csíkszentmihályi, *Przeptyw. Jak poprawić jakość życia*, przeł. M. Wajda, Warszawa 1996.

¹⁸ Por. L. Wittgenstein, *Wykład o etyce*, przeł. W. Sady, w: *Uwagi o religii i etyce*, Kraków 1995, s. 80.

– literackie powołanie – ujawnia swoją siłę nie tyle w porządku narracyjno-racjonalnym, ale w porządku symbolicznym, w nieustannym ruchu od życia do „dobrych zdań”, od „dobrych zdań” z powrotem ku poszerzonemu przez artystyczną wyobraźnię doświadczeniu.

Filmowa kraina niezwykłych kobiet

W porównaniu z literacką filmowa wersja biografii Frame została znacząco uproszczona. Nie oznacza to jednak, moim zdaniem, spłylenia sensów. *Campion*, kręcąc *Anioła przy moim stole*, miała pełną świadomość, jak trudnych kwestii dotyka. Wspominała, że debiutancka powieść Frame *Owls do Cry* (1957), którą czytała jako nastolatka, była dla niej objawieniem, a dla kultury nowozelandzkiej przełomem¹⁹. W literaturze tego kraju dał się usłyszeć głos o niezwykłej artystycznej sile, zdolny wypowiedzieć bogaty świat wewnętrzny osób niemieszczących się w ramach ogólnie uznanej normalności. *Campion* zdawała sobie również sprawę z mrocznej legendy otaczającej autorkę powieści, toteż przy pracy nad adaptacją wspomnieniowej trylogii szczególnie zabiegała o kontakt z autorką i o jej akceptację. Były pewne trudności. W filmie jest szereg rozbudowanych scen ze szpitala psychiatrycznego, których nie ma w autobiografii. *Frame* odsyłała czytelników do dwadzieścia lat wcześniejszej powieści *Twarze w wodzie*. I po tę powieść sięgnęła *Campion*, aby zobrazować najbardziej traumatyczny okres w życiu swojej bohaterki. Pisarka była takiemu zabiegowi początkowo przeciwna – przecież literacką wersję swojego życia opublikowała między innymi po to, by rozgraniczyć to, co jej się przydarzyło, od fikcyjnych losów stworzonych przez siebie postaci. W końcu jednak wyraziła zgodę. Bohaterka filmu *Campion* to już nie złożone kalejdoskopowo z metaforycznych impresji „ja”, ale spójny charakter. Mniej istotny staje się jej dorobek literacki i z trudem wypracowana pozycja społeczna. Na pierwszy plan wysuwa się niezależność, za którą przyszło zapłacić olbrzymim cierpieniem. Filmowa *Janet*, zarazem konkretna, trzeźwo myśląca, jak i posłuszna wyrrywającemu ją z codzienności talentowi, to reprezentantka mało widocznego w kulturze świata kobiecej wrażliwości, kobiecej sztuki. O ile więc sama *Frame* w swoich wspomnieniach odwołuje się do stworzonego przez siebie mitu „lustrzanego miasta”, alternatywnej rzeczywistości sztuki, o tyle *Campion* ten mit przetwarza w surową, chwilami mroczną baśń.

¹⁹ Por. J. *Campion*, *In search of Janet Frame*, <http://www.theguardian.com/books/2008/jan/19/fiction5>, [dostęp: 5.04.2016].

Portret nowozelandzkiej pisarki jest pierwszym w szeregu niezwykłych bohaterek w filmografii tej reżyserki. Każda z nich ma w sobie rys ekstrawagancji i oscyluje na granicy zagrożenia dezintegracją osobowości, jednakże odkrywa zaskakujące przestrzenie wolności wbrew ograniczeniom narzuconym przez konformistyczne społeczeństwo. W miniseriale z 2013 roku zatytułowanym *Top of the Lake (Tajemnica jeziora)* pojawia się postać żeńskiej guru – G.J. sprawiająca na mnie wrażenie dopowiedzenia postaci Janet z wcześniejszego o dwadzieścia trzy lata *Anioła przy moim stole*. G.J. otacza wianuszek poszukujących duchowego wsparcia kobiet, jednakże ona sama, już choćby androgynicznym wyglądem sugeruje, że przekroczyła podział między tym, co kobiece, a tym, co męskie. Wzorowana jest zresztą na niezwiązanym z żadną religią nauczycielu duchowym Uppalurim Gopali Krishnamurtim. Zarazem eteryczna, jakby nieustannie przebywała w innym wymiarze, jak i pełna wewnętrznej siły, współczesna prorokini, niechętna metafizycznym egzaltacjom, podobnie jak rudowłosa, załęczniona adeptka literatury, posłuszne są jakimś niezrozumiałemu wezwaniu. Żyją w wymiarze niedostępnym dla większości ludzi. W przypadku Frame tym wymiarem jest artystyczna wyobraźnia. G.J. natomiast swój dystans do wszystkiego, co się dzieje wokół, zawdzięcza niespodziewanemu oświeceniu. Uwolnienie umysłu od codziennych ograniczeń, poszukiwane przez wielu praktykujących wschodnie medytacje, określa jako katastrofę. To, co różnym filmowym bohaterkom *Campion* tylko zagrażało, czyli kompletny rozpad ich wiedzy o świecie i o sobie samych, G.J. przeżywa. Jednakże w jej przypadku całkowita dezintegracja okazuje się wyzwalająca. Skutkuje wyjściem poza przywiązanie do własnego „ja” i łączącego się z nim światopoglądu, co daje niesłychany komfort intuicyjnego, swobodnego funkcjonowania.

Przywoływany przeze mnie wcześniej Mihály Csikszentmihályi stworzył teorię „przepływu”. Zgodnie z nią doświadczenie szczęścia wiąże się z umiejętnością osiągnięcia tak wysokiej koncentracji na wykonywanym zadaniu, że nie tylko zanika myślenie o ewentualnych przyszłych korzyściach, ale nawet odczuwanie upływu czasu czy własnej tożsamości. Psycholog tłumaczy ten stan uwolnieniem energii psychicznej, dzięki pełnej zgodności wewnętrznych odczuć i założonego celu²⁰.

Obydwie stworzone przez *Campion* postaci nie są szczęśliwe w potocznym rozumieniu. Jednakże nieustannie doświadczają stanu przepływu. Tym samym wskazują możliwość dobrego spełnionego życia poza społecznymi stereotypami. *Campion* w eseju wspomnieniowym tak opisywała Frame:

²⁰ M. Csikszentmihályi, *Przepływ...*, s. 53–82.

Frame was not like anyone else I had met: she seemed freer, more energised, and absolutely sane. She was witty, unconventional in her manner, and she didn't seem to care about clothes or how she looked. I remember her house as being a bit of a mess: the kitchen was cluttered with dishes, and there was no door on the bathroom, just a curtain²¹.

Nie spotkałam nikogo takiego jak Frame. Wydawała się bardziej wolna, bardziej energiczna, zdecydowanie przy zdrowych zmysłach. Była dowcipna, zachowywała się niekonwencjonalnie, wydawała się nie przywiązywać wagi do ubrań, czy tego jak wygląda. Pamiętam, że w jej domu panował lekki bałagan; kuchnia była zawalona naczyniami, nie było drzwi do łazienki, a tylko zasłona.

G.J. to fikcyjna wariacja na temat takiej postawy. Mądrość guru polega nie na jakichkolwiek paranormalnych zdolnościach, ale na odrzuceniu gotowych ocen. Absolutna bezpretensjonalność pozwala bohaterce serialu *Campion* widzieć rzeczywistość taką, jaka jest, niezdeformowaną przez własne lub cudze pragnienia i lęki. Podobnie filmowa pisarka – jej talent literacki wiąże się z zupełnym ignorowaniem gotowych opisów świata czy recept na życie. Te dwie postaci spinają niczym klamrą twórczość urodzonej w Nowej Zelandii reżyserki, składają się na uniwersalne wyobrażenie kobiecości, pozwalające z dystansu patrzeć na niezwykle spektakl życia, za jego równie fascynujące przejawy uznawać cierpienie, jak i momenty radosnych zachwyków.

Zacytowany wcześniej esej *Campion* nosił tytuł: *In search of Janet Frame*. Został opublikowany w styczniu 2008 roku w "The Guardian". W 2012 roku, w Stanach Zjednoczonych i Europie przebojem wszedł do kin film dokumentalny nieznanego szwedzkiego reżysera Malika Bendjelloula *Searching of Sugar Man* (polski tytuł *Sugar Man*). Opowiadał o twórcy nastrojowych rockowych ballad, Sixto Rodriguezie, autorze jednej tylko płyty, nagranej w latach sześćdziesiątych w Stanach, gdzie okazała się klapą, i idolu kolejnych pokoleń w Afryce Południowej (o swojej popularności w RPA sam Rodriguez nie miał pojęcia). Rok później na ekranach pojawił się obraz *Finding Vivian Maier* (2013, reż. John Maloof, Charlie Siskel) prezentujący niezwykle zdjęcia tytułowej Maier (1926–2009), pracującej jako opiekunka dzieci, która przez całe życie realizowała swoją fotograficzną pasję.

Podobieństwo tytułu wspomnień *Campion* i dwóch późniejszych dokumentalnych filmów jest, jak sądzę, przypadkowe, jednak warto poświęcić temu nieco uwagi. Janet Frame, autorka lektur obowiązkowych w Nowej

²¹ J. *Campion*, *In search of Janet Frame...*

Zelandii, z pozoru niewiele ma wspólnego z Sixto Rodriguezem – przed premierą filmu o nim poza RPA zupełnie nieznanym, czy z Vivian Maier – nieuznaną za życia artystką. Jednakże *Campion* w filmie *Anioł przy moim stole*, podobnie jak sama Frame w autobiografii, przedstawia nie cenioną artystkę, ale zwyczajną najpierw dziewczynę, później młodą kobietę ogarniętą literacką pasją. Podobnie Sixto Rodriguez czy Vivian Maier w poświęconych im dokumentach zostają przedstawieni jako twórcy pozbawieni społecznego umocowania, pozostawieni sam na sam ze swoim talentem. Te trzy obrazy wydają się opowiadać o podobnej tęsknocie, tęsknocie za bezinteresownym porozumieniem poprzez sztukę.

Andrzej Leder przekonuje, że kultura współczesna jest kulturą narcyzmu, nastawioną na skuteczne działania i rywalizację, w której za wartość uznaje się jedynie spektakularne sukcesy. Ceną pogoni za idealnym wizerunkiem, zdaniem filozofa, stała się plaga depresji:

Dla osoby narcystycznej każde niewystarczające zwycięstwo jest klęską, a każda klęska jest źródłem fundamentalnej agresji, którą kieruje przede wszystkim przeciwko sobie, co owocuje lękiem, niemożnością zaakceptowania siebie, poczuciem winy²².

Kreacja, kiedy zostaje zaprzęgnięta w morderczą pogoń za doskonałością, wbrew obietnicom popularnych, psychologicznych podręczników, nie broni przed otchłanią utraty wiary w sensowność własnych działań. Współczesny wzorzec artysty, co choćby pokazuje francuski pisarz Michel Houellebecq w powieści *Mapa i terytorium*²³, to przede wszystkim wypadkowa oczekiwań rynku sztuki, dyskursu krytycznego i wymogów popkultury, a jeśli sam twórca usiłuje wyjść poza ten kontekst, okazuje się rozpaczliwie samotny. Kiedy twórczość zmienia się z powołania w ścieżkę kariery, traci na znaczeniu unikalność jednostkowego talentu, a jednocześnie dialog z odbiorcą nie może odbywać się już na zasadzie wspólnej estetycznej wrażliwości, lecz tylko za czymś pośrednictwem (ocen krytyków, miejsc na liście bestsellerów, rynkowej wartości, itp.). Tym samym z kultury znika wartość, jaką stanowi bezinteresowna radość wynikająca z faktu, że jako ludzie jesteśmy zdolni kreować światy wolne od ograniczeń codzienności i kreację innych rozumieć.

²² A. Leder, *Depresja – moda czy epidemia*, rozmawiał G. Sroczyński, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 7.05.2015, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,145204,17870407,Depresja_Moda_czy_epidemia.html?disableRedirects=true [dostęp: 5.04.2016].

²³ Por. M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2011.

Filmowa Janet Frame i bohaterowie przywołanych przeze mnie dokumentów nie mają w sobie żadnych znamion boskiego geniuszu, nie osiągnęły żadnej uprzywilejowanej pozycji społecznej, żadnego spektakularnego sukcesu.

Little Nini [takim zdrobnieniem rodzina określała Janet w dzieciństwie – AS], the adventure-loving, practical, red-haired girl with nits: a poetic soul has rarely come better disguised²⁴.

Mała Nini, praktyczna dziewczynka o rudych włosach pełnych wszy, uwielbiająca przygody: poetycka dusza rzadko pojawia się w bardziej zwodniczym przebraniu.

– kończy swoje wspomnienia o lekturowych i bezpośrednich spotkaniach z pisarką Campion.

I ta pozorna zwyczajność małej Nini, Sixto Rodrigueza pracującego fizycznie przy rozbiórkach budowlanych czy zdziwaczałej opiekunki dzieci – Vivian Maier, sprawia właśnie, że ich losy są dla odbiorcy tak fascynujące. W opowieściach o tych artystach kanony uznanej sztuki okazują się jedynie orientacyjnymi punktami odniesienia. Twórczość z wyuczonej w pocie czoła profesji zmienia się w wyrzuconą już, wydawałoby się, do lamusa zbyt naiwnych idei naturalną ludzką potrzebę wyrażania siebie, dzielenia się z innymi własnym postrzeganiem rzeczywistości.

Pisarka nowozelandzka

I autobiografia Frame, i jej ekranizacja koncentrują się nie tyle na życiu pisarki, ile na pełnym trudów i niebezpieczeństw dążeniu do tego, by stać się pisarką. Natomiast biografia Kinga drobiazgowo rejestruje także to, co działo się później. Kolejne książki, reakcje recenzentów, stypendia literackie. Autor unika jakichkolwiek prób odczytania sztuki poprzez życie czy życia poprzez sztukę. Z tego też powodu przywoływany wyżej Andrew Dean zarzucał mu nadmierną prostolinijność:

The biography relies upon a foundation misreading of Frame's autobiography for its theoretical and material operations; indeed in abdicating the right to examine critically the literary textures of Frame writing, the both passes over the possibilities of carefully reading Frame's fiction for biography and transforms the

²⁴ J. Campion, *In Search of Janet Frame...*

autobiography into a historical document, one subject not to literary analysis, but to the ordinary problem of historical exegesis²⁵.

Biografia zasadza się na fundamentalnie błędnym odczytaniu autobiografii Frame, jeśli chodzi o teoretyczne i źródłowe operacje; rezygnacja z prawa do krytycznego przebadania kompozycji pisarstwa Frame, oznacza w istocie pominięcie możliwości zarówno uważnego odczytania twórczości Frame pod kątem biograficznym, jak i przetransformowania autobiografii w historyczny dokument, taki, który stałby się przedmiotem nie analizy literackiej, ale zwykłej historycznej egzegezy.

Frame zgodziła się na biografię, pod warunkiem że opis jej życia wyraźnie zostanie oddzielony od krytycznoliterackich analiz. Powód był prosty: pisarka nieustannie obawiała się upatrywania klucza do swoich utworów w jej domniemanej chorobie psychicznej. Andrew Dean upomina się nie o taki prymitywny biografizm, ale o wyjście poza utożsamianie fikcji z prostym zapisem rzeczywistości. Jednakże celem Kinga zdaje się pozostawać nie analiza, a właśnie ochrona tego, co sama bohaterka jego pracy uznała za najbardziej intymne: procesu twórczego. Biografia nie koncentruje się więc na skomplikowanych zależnościach między sztuką a życiem, a na zaprezentowaniu dzieła Frame jako ważnego fenomenu dopiero samą siebie rozpoznającej nowozelandzkiej kultury.

Nowa Zelandia przynależy do brytyjskiego dominium. W swojej autobiografii Frame wspomina, że w latach sześćdziesiątych sukces za morzami (*overseas*) stawał się potwierdzeniem wartości artysty. Franka Sargesona, u którego mieszkała, rozpoczynając jako trzydziestoletnia kobieta swoje życie od nowa, nazwała „pierwszym w pełni zawodowym pisarzem w Nowej Zelandii”²⁶. Interesuje ją więc specyfika własnej sytuacji jako pisarki spoza kulturowego centrum. Jednakże poza tym w autobiografii, jak i w powieściach, kategorie narodowe nie odgrywają ważniejszej roli. Emocje budzą krajobrazy, przyroda (Frame przyjęła nawet pseudonim literacki od nazwy jednej z nowozelandzkich rzek – Clutha) czy wspomnienia związane z miejscem. Anglia, Stany Zjednoczone, Nowa Zelandia okazują się swoje lub obce zależnie od tego, co przeżywają literackie postacie.

²⁵ A. Dean, *Reading an autobiography*, „Journal of New Zealand Literature: JNZL” 2011 nr 29, Part 1, s. 46–65, http://www.jstor.org/stable/41499506?seq=4#page_scan_tab_contents, [dostęp: 5.04.2016].

²⁶ J. Frame, *Aniół przy moim stole...*, s. 161.

Tymczasem w biografii Kinga oboje, Sargeson i Frame, reprezentują dwa pierwsze pokolenia pisarzy oddzielających własne doświadczenie od kanonu europejskiej kultury, na którym zostali wychowani. Wartością zarówno wspomnieniowej trylogii, jak i powieści czy opowiadań Frame, jest dla biografów stworzenie literackiego języka wypowiadającego nowozelandzką codzienność:

The characters and themes of Frame's stories and novels arose initially from the milieu she encountered in her railway family, the provincial town of Oamaru and New Zealand mental hospitals of the 1940's and 1950'. She [...] apart from the effects of her wide reading, owed little to the fashions of metropolitan culture on the other side of the globe²⁷.

Postacie i tematy opowiadań i powieści Frame początkowo wyrastały z otoczenia, jakie poznała w swojej kolejarskiej rodzinie, w prowincjonalnym mieście Oamaru i nowozelandzkich szpitalach psychiatrycznych lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Niezależnie od swojego ogromnego czytania, niewiele zawdzięczała modom kulturalnym metropolii na drugiej stronie globu.

Również Campion w swoich wspomnieniach zaznaczała, jak ważne dla niej w powieściach Frame było opisanie – niezwykle sugestywnym artystycznym językiem – rzeczywistości, która reżyserce kojarzyła się z jej własnym dzieciństwem i okresem dorastania. „Nowozelandzkość” i w filmie Campion, i w pracy Kinga staje się więc synonimem unikalnej wartości bezpośredniego doświadczenia.

Faktograficzny ton *Wrestling with the Angel* to przeciwwaga dla opisywanego w nim burzliwego życia. Już w prologu swojej pracy biograf zaznacza, że los, którego badania się podjął, uważa za los niezwykle. Powołuje się na przekonanie siostr Frame, że łączy je duchowe pokrewieństwo z siostrami Brontë i ze względu na upodobania literackie, i ze względu na liczne tragedie, jakie spadły na ich rodzinę:

One son stillborn. Another baby miscarried. The surviving son epileptic, a drunkard, and sometimes threatening. Two daughters dead of heart failure while swimming. One of the remaining daughters committed to mental hospitals for the best part of the decade. The other felled in young adulthood by a brain hemorrhage.

²⁷ M. King, *Wrestling with the Angel...*, s. 381.

And Uncle Bob who cut his own throat; Uncle Charlie who drank; cousin Robert who died in a motorcycle smash²⁸.

Jeden syn urodzony martwy. Kolejne dziecko poronione. Syn, który przeżył, epileptyk, pijak, momentami niebezpieczny. Dwie córki zmarły na serce w trakcie pływania. Jedna z pozostałych córek oddana do szpitala psychiatrycznego na prawie całą dekadę. Inna, pokonana na początku dorosłości przez wylew krwi do mózgu. Wuj Bob, który podciął sobie gardło; wuj Charlie, który pił; kuzyn Robert, który zginął, rozbiwszy się na motocyklu.

W efekcie powstaje pełen dramatyzmu obraz. Z jednej strony poznajemy niesłychanie konsekwentną artystkę, która wbrew niesprzyjającym warunkom wypracowuje własny warsztat pisarski. Przy czym, inaczej niż w autobiografii, ukazana jest na drobniaczko opisanym instytucjonalnym tle. Z drugiej strony sportretowana przez Kinga Frame to kobieta uwikłana w niezwykle trudne rodzinne relacje, kładące się cieniem na niemal całym jej życiu (we wspomnieniowej trylogii rodzinne tragedie przedstawione zostały w dużo łagodniejszy sposób). To ktoś cudem ocalały z krainy, którą sama pisarka określiła jako krainę umierających:

Those who return from there, she said, brought a point of view equal in its rapture and its chilling exposure to the neighbourhood of the gods and goddesses²⁹.

Ci, którzy stamtąd wracają, mówiła [Frame – AS], bogatsi są o punkt widzenia, tak mrozący krew w żyłach, takie dający uniesienia, że równy jest sąsiedztwu bogów i bogiń.

– stwierdza King.

To wewnętrzne pęknięcie przedstawionego przez biografa portretu podpowiada, że podstawową siłą pisarstwa Frame jest owa tajemnicza perspektywa postrzegania rzeczywistości. Pisarka nawet w rygorystycznie trzymającym się chronologii i dokumentów zapisie ma w sobie rysy istoty nie z tego świata, kogoś, kto gestem heroicznym, a zarazem lekkim, czy wręcz radosnym, przedstawia codzienne pewności niczym sprzęty w nazbyt zagraconym pokoju. Kto jednocześnie w banalnych sytuacjach bywa równie bezradny, jak słynny albatros z wiersza Baudelaire'a.

²⁸ Tamże, s. 9.

²⁹ Tamże.

Wspólnota ludzkich losów

Po biografię odbiorcy sięgają najczęściej dlatego, że już znają przedstawianą w niej postać (biografia przezroczyista, bez założenia z góry, o kim mówi, której poszukiwał Lejeune, to rzadki, o ile w ogóle możliwy przypadek). Trzy omawiane tu wersje losów Janet Frame zostały osadzone w trzech różnych dyskursach (artystyczno-literackim – wersja samej Frame; filmowym – wersja *Campion* i historyczno-literackim – wersja Kinga). Jednakże dodatkowo zmieniają się w zależności od recepcji. Jeśli na losy nowozelandzkiej pisarki spojrzeć w zupełnym oderwaniu od jej kariery, w oderwaniu od ocen i analiz jej twórczości, wówczas podstawą komunikacji z potencjalnym czytelnikiem (lub widzem) okazuje się przekonanie o pewnej wspólnej bazie podstawowych ludzkich doświadczeń i emocji. A przecież po latach podważania wszelkich logocentrycznych konstrukcji coraz trudniej znaleźć stabilny kulturowy grunt zapewniający skuteczne porozumienie poprzez sztukę. Tymczasem trzy omówione tu przez mnie wersje losów Frame odwołują się do archetypalnego schematu wewnętrznego dojrzewania. Są w nich odnotowane i dziecięca bez troska, i konieczność refleksyjnego przepracowania cierpienia, a wreszcie dojrzała radość wynikająca z doświadczenia pełni życia. Prostota każdej z tych biograficznych opowieści, ich zupełna odrębność od postnowoczesnych intelektualnych zawiłości, pozwalają zadawać pytania o najbardziej podstawowy wymiar ludzkiej egzystencji: o wolność, będącą konsekwencją twórczej refleksji, o napięcie między przypadkowością losu a wiernością własnemu powołaniu.

Autobiography, Biographical Film, Biography.

Fate and Image – Symbolic Dimensions of Janet Frame's Life

The article compares three very different biographies of the New Zealand writer, Janet Frame. Her own literary description focuses on showing literature as an overriding existential goal, bringing meaning to hardship (trilogy *To the Is-Land*, 1982; *Angel at My Table*, 1984; *The Envoy from Mirror City*, 1984). A detailed, factographic biography by Michael King presents the life of one of the precursors of artistic thought, specific for New Zealand, independent from British or American canon. King tries also to dispel the sensational myths roaming around Frame. Finally, Jane Campion, in the movie *An Angel at My Table* (1990), based on the motives from the autobiographical trilogy, paints the portrait of a woman ready to pay the price of great suffering for her originality and internal freedom. Although they are three versions of the same story, the image of self presented in all of them is understood differently. That way,

a biography turns out to be, above all, a story, and the facts placed within serve to make that story more credible.

Key words: Janet Frame, literary biographies, biographical films

Agnieszka Skolasińska

zajmuje się zagadnieniami z zakresu współczesnej literatury i kultury, zarówno polskiej, jak i powszechnej. Łączy w swoich badaniach analizę problemową i podejście antropologiczne. W szczególności prowadzi badania nad przemianami wyobraźni literackiej na przestrzeni ostatniego dwudziestopięcioletnia. Jest autorką dwóch monografii: *Tuż obok. Nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych* (Kraków 2003) oraz *Oczami naiwności. Losy mitów wolnościowych w polskiej popkulturze po 1989 roku* (Pruszcz Gdański–Piotrków Trybunalski 2014).

KRZYSZTOF LICHTBLAU
Uniwersytet Szczeciński

Komiks autobiograficzny w Polsce. Historia Marzeny/Marzi

Komiks autobiograficzny zdobywa w Polsce coraz większą popularność. Możemy wskazać wiele powodów takiego zjawiska, jak choćby stopniowe rozszerzanie się rynku komiksowego w Polsce, i – co z tym związane – pojawianie się tłumaczeń zagranicznych komiksów podobnego typu (m.in. *Maus* Arta Spiegelmana, *Persepolis* Marjane Satrapi czy dzieł Joe Sacco). Rozrost rynku jest też szansą dla polskich twórców. Artyści komiksowi korzystają ponadto z możliwości publikacyjnych oferowanych przez akcje crowdfundingowe lub działalność w przestrzeni Internetu.

Mimo zasadniczych różnic gatunkowych, do analizy komiksu autobiograficznego możliwe jest wykorzystanie kategorii wypracowanych przez badaczy literatury dokumentu osobistego – mam na myśli m.in. pakt autobiograficzny i trójkąt autobiograficzny.

Gatunek komiks autobiograficzny jest pojęciem szerokim. Część z tych komiksów charakteryzuje się tym, co Wojciech Birek nazywa sylwicznością komiksów¹, jednak w innych autorzy celowo rezygnują z umieszczania „obcych” elementów. Birek analizuje różnorakie elementy stosowane przez twórców komiksów. Autorzy w warstwie graficznej często do swoich prac wprowadzają aplikacje z fragmentów gazet, bilety, fotografie, a w warstwie lingwistycznej wykorzystują fragmenty tekstów literackich lub popularnych piosenek. Te zabiegi służą uwiarygodnieniu narracji i osadzeniu akcji w konkretnym momencie historycznym.

Tak jak autobiografie literackie, również te komiksowe mogą być próbą autorefleksji lub przepracowania doświadczenia w sposób poważny albo humorystyczny, przy czym należy podkreślić, że już od dawna – mimo pochodzenia

¹ Zob. W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Poznań 2014, s. 53–80.

nazwy samego gatunku – komiksu nie należy utożsamiać wyłącznie z funkcją humorystyczną.

W obrębie komiksów autobiograficznych można wyróżnić kilka kategorii. Pierwsza z nich obejmuje komiksowe – lub parakomiksowe – świadectwa z okresu drugiej wojny światowej. Do tej grupy należy zbiór szkiców z 1943 roku autorstwa anonimowego więźnia, wydanych przez Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau jako *Szkiecownik z Auschwitz*², jak również ponad trzysta wstrząsających rysunków wykonanych w tym samym obozie koncentracyjnym przez Mieczysława Kościelniaka, a także zbiór karykatur autorstwa Mieczysława Kuczyńskiego tworzących opowieść o losach żołnierzy armii Władysława Andersa zatytułowany *Dzieje 2-go Korpusu... inaczej!* (Birmingham 1969).

Tomasz Pstrągowski, dokonując systematyzacji współczesnych polskich komiksów autobiograficznych³, jako przełomową pracę tego gatunku na rodzimym rynku wskazuje *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* Wilhelma Sasnała⁴ i uznaje je za pierwszy prawdziwie autobiograficzny polski komiks, w którym jego autor stara się opowiedzieć nie tylko o własnym indywidualnym losie i swojej rodzinie, ale i uchwycić prawdę o czasach, o których opowiada.

Innym tytułem wskazanym przez badacza jest jeden z najważniejszych polskich komiksów – *Osiedle Swoboda* Michała „Śledzi” Śledzińskiego⁵. Sam autor o tej pracy pisał:

To autobiografizm. Bardzo cenię sobie konwencję mówienia jednocześnie o sobie i nie o sobie. To jest wygodne. Patrzę i zapamiętuję różne rzeczy i sytuacje. Dzięki temu, że je odtwarzam, nie muszę się tak skupiać na konstruowaniu fabuły⁶.

Te dwa wspomniane komiksy, oczywiście poza opisem życia samych autorów, stanowią także charakterystykę pewnych przestrzeni i czasów. I tak, u Sasnała uwaga skupia się na podstawowych problemach rodzinnych, rozumianych również w kontekście sytuacji społeczno-ekonomicznej w Polsce. Akcja komiksu Śledzińskiego rozgrywa się na jednym z bydgoskich osiedli, co pozwala na opisanie rzeczywistości polskich blokowisk. Widzimy tu więc różne perspektywy opisu życia autorów, różne ukonstytuowanie prowadzonej narracji, w której możliwe jest postawienie silniejszego akcentu nie na

² *Szkiecownik z Auschwitz*, Oświęcim 2011.

³ Zob. T. Pstrągowski, *Polski komiks autobiograficzny*, „Autobiografia” 2015 nr 2 (5).

⁴ Zob. W. Sasnał, *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001*, Warszawa 2001.

⁵ Zob. M. Śledziński, *Osiedle Swoboda*, Warszawa 2011.

⁶ M. Śledziński, *Szkiecownik*, Warszawa 2012, s. 112.

własnych przeżyciach twórców, a na relacjonowanych przez nich wydarzeniach historycznych. Uprawnia to do stwierdzenia, że przywołane publikacje mieszczą się w kategorii trójkąta autobiograficznego⁷.

Ważną kwestią jest zmańczenie gatunków, jakie dokonuje się w komiksie. Autobiograficzność jest jedną z cech komiksów reportażowych. Ich autorzy, dążąc do dokumentalności, prowadzą narrację pierwszoosobową, ale w pewnym stopniu stają się też bohaterami swoich opowieści. Taką możliwość daje obraz, który w przypadku np. fotografii czy filmu sytuuje reportażystę po drugiej stronie opisywanych wydarzeń. W komiksie autor może po prostu „wrysować” się w prezentowane wydarzenia. Ten zabieg sprawia, że reportaż komiksowy można nazwać autobiografią, w której autor skupia się na opisanu otaczającej go (lub kreowanej) rzeczywistości⁸. Warto przywołać choćby *Kroniki jerozolimskie* Guya Delisle’a, *Fotografa* – Didiera Lefèvre’a i Emmanuela Guiberta oraz *Strefę bezpieczeństwa Goražde* Joe Sacco. W tej kategorii na razie brakuje polskich nazwisk, ale należy mieć nadzieję, że w najbliższych latach to się zmieni⁹.

Kolejną grupą są filozoficzne komiksy biograficzne i autobiograficzne, które można określić jako komiksy biografii i idei. Ich bohaterami są m.in. Kartezjusz, Friedrich Nietzsche, James Joyce czy Jacques Derrida¹⁰.

Z innej perspektywy należy spojrzeć na komiksy, które są adaptacjami autobiografii literackich na język komiksu. Według Kamili Tuszyńskiej:

komiksowość jest pewnym wzorcem, schematem poznawczym, czyli tym, co odbiorca intuicyjnie przyporządkowuje komiksowi. Są to wszelkie obrazy mentalne, której pojawiają się przed jego oczami, gdy myśli o komiksie, wszelkie wyznaczniki, które pozwalają jednoznacznie stwierdzić, że dane dzieło jest właśnie komiksem, ponieważ tworzą go części składowe, pewne własności, pozwalające odróżnić go od pozostałych narracji wizualnych czy wizualno-werbalnych¹¹.

W komiksach będących adaptacją, ale również w innych, jak np. o Wisławie Szymborskiej, osobą prowadzącą narrację jest postać opisywana. W przypadku takich zabiegów propozycja Philippe’a Lejeune’a wydaje się wymagać

⁷ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

⁸ Zob. K. Lichtblau, *Reportaż komiksowy*, „Zeszyty Komiksowe” 2015 nr 1(19), s. 4–9.

⁹ Zob. S. Frąckiewicz, *Dziennikarstwo obrazkowe*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/485-dziennikarstwo-obrazkowe.html> [dostęp: 12.03.2016].

¹⁰ Wydawcą jest brytyjski Iconic Book Ltd. W Polsce ukazały się nakładem wydawnictwa Emblemata w serii „Od podstaw”.

¹¹ K. Tuszyńska, *Narracja w powieści graficznej*, Warszawa 2015, s. 49.

zredefiniowania. Poza przedstawieniem życiorysu, autorzy tego typu komiksów mają na celu odtworzenie również pewnych mechanizmów myślowych i postrzegania świata przez swoich modeli. W przypadku adaptacji autorzy muszą dokonać selekcji autobiografii, ale także uzupełnić niektóre miejsca. Przy tym należy pamiętać, że powstaje zupełnie nowa warstwa – graficzna, za której konstruowanie bohater biografii nie jest w najmniejszym stopniu odpowiedzialny.

Takiej pracy dokonują choćby autorzy komiksów *Kurier z Warszawy*¹² i *Jan Karski. Człowiek, który odkrył Holokaust*. Scenarzyści wspomnianych komiksów stanęli tu przede wszystkim przed koniecznością wyboru scen z życia bohatera, które były według nich najistotniejsze. Głównie autorzy skoncentrowali się na działaniach emisariuszy polskich podczas drugiej wojny światowej. Przy tym, jednym z celów, było właśnie opisanie rzeczywistości wojennej, a nie tylko samych postaci. Marco Rizzo o swojej pracy scenarzysty pisał:

Dążenie do prawdy w opowiadaniach takich jak komiks wymaga kompromisów [...] Długa i zawiła historia Jana Karskiego nie może być zamknięta w 140 stronach komiksu. Dokonałiśmy cięć i syntezy, omijając niektóre fragmenty, pogłębiając inne bardziej niż pozostałe. W niektórych przypadkach zawarliśmy w postaci jednego z naszych bohaterów więcej osób obecnych w historii Jana. Zgodnie z niepisanymi regułami opowiadania zbeletryzowanego, stworzyliśmy „wroga” w postaci doktora Fischera, „obiekt westchnień” w postaci Joanny (synteza wielu kobiet spotkanych przez Jana); oprócz „obsady drugoplanowej”, bohaterów porwacających, którzy rzeczywiście istnieli w życiu konspiracyjatora¹³.

We wspomnianym komiksie *Wisława Szymborska. Życie w obrazkach* zaprezentowane są więc nie wątki związane z samą bohaterką, ale również tło, które przecież jest tu niesłychanie ważne. Co do losów samej Szymborskiej to autorka prezentuje nam m.in. ślub z Adamem Włodkiem w 1948 roku, ich mieszkanie w Domu Literatów przy ul. Krupniczej w Krakowie z uwzględnieniem tego środowiska, jej pracę w redakcjach, związek z Kornelem Filipowiczem oraz oczywiście przyznanie Nagrody Nobla w 1996 roku.

Komiks zamyka słynna sytuacja z przyjęcia po odebraniu Nagrody Nobla. Etykieta zabrania gościom zrobienia czegoś, czego wcześniej nie zrobił król. Szymborska, która siedziała wówczas obok Karola Gustawa XVI, namówiła

¹² *Kurier z Warszawy*, M. Urbanek i M. Pałka (scen.), B. Stefanowicz (rys.), Wrocław 2014.

¹³ *Jan Karski. Człowiek, który odkrył Holokaust*, M. Rizzo (scen.), L. Bonaccorso (rys.), przeł. A. Hołub, Kraków 2014. s. 145.

go na wspólne wypalenie papierosa. Na drugi dzień tylko odważniejsze gazety zdecydowały się na publikację zdjęcia Szymborskiej wydmuchującej dym, by nie przedstawić monarchy z papierosem. Opowieść zawiera więc także sporo subtelnego humoru, z którego Noblistka przecież słynęła.

Autorka komiksu, w celu stworzenia spójnej narracji dokonała również innych zabiegów, stworzyła np. postać Szymona Kowalskiego. Jak pisze o tym zabiegu tłumaczka:

Alice Milani stworzyła bowiem postać fikcyjną, choć wyposażoną we fragmenty życiorysu dwóch osób, które Szymborska знаła naprawdę – Adama Polewki (pisarza, tłumacza, działacza politycznego, przez pewien czas prezesa krakowskiego Związki Literatów Polskich) i Władysława Machejka (redaktora naczelnego „Życia Literackiego”). Zawieszając w tym celu prawdę historyczną, autorka zyskała coś, na czym zależało jej bardziej – prawdę psychologiczną¹⁴.

Kolejnym rodzajem komiksu autobiograficznego publikacje zamieszczane w sieci. Są one tworzone z konkretnym zamiarem umieszczenia ich w Internecie w formie blogów, ale nie są cyfrowymi edycjami komiksów drukowanych. Wśród twórców tej kategorii wymienić należy Agatę „Endo” Nowicką, Ilonę Myszkowską i jej blog *Chata Wujka Freda*¹⁵. Internetowe komisje przyjmują często postać swoistego dziennika prowadzonego w sieci, choć warto pamiętać, że komiks sieciowy, jako odrębny gatunek, daje autorom dużo nowych możliwości¹⁶. Niekiedy, a tak było w przypadku wymienionych wcześniej przykładów, fragmenty z nich wykorzystywane są do przygotowania wersji drukowanej.

Autobiograficzny komiks *Marzi* Marzeny Sowy i francuskiego rysownika Sylvaina Savoi, choć trudno mówić o jego reprezentatywności dla tego rodzaju komiksów, zważywszy na ich różnorodność w obrębie gatunku, zasługuje na szczególną uwagę z powodu międzynarodowego sukcesu, jakim było nominowanie go do najbardziej prestiżowej nagrody Eisnera. Choć komiks w oryginale ukazywał się w języku francuskim, to opisane wspomnienia dotyczą urodzonej w 1979 roku w Stalowej Woli Marzeny Sowy. W komiksie poznajemy jej przygody jako dziecka i nastolatki na szeroko zarysowanym tle Polski lat osiemdziesiątych XX wieku.

¹⁴ A. Milani, *Wisława Szymborska. Życie w obrazkach*, przeł. J. Wajs, Kraków 2016, s. 133.

¹⁵ <http://chatolandia.pl/> [dostęp: 12.03.2016].

¹⁶ Zob. B. Kurc, *Prawdziwe życie w sztucznym świecie*, w: *Antologia polskiego komiksu internetowego. Komiks w Sieci*, Kraków 2004 oraz K. Frąszczak, *Webkomiks – problematyka definicji*, w: *Komiks i jego konteksty*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2014.

W Polsce ukazały się trzy tomy serii: w 2007 roku *Dzieci i ryby głosu nie mają* (złożony z francuskich tomów *Petite Carpe*, 2005 i *Sur la terre comme au ciel*, 2006), w 2008 *Hałasy dużych miast* (*Rezystor*, 2007 i *Le Bruit des villes*, 2008) oraz w 2011 *Nie ma wolności bez solidarności* (*Pas de liberté sans solidarité*, 2009 i *Tout va mieux...*, 2011). Asumptem do napisania tych wspomnień była chęć przedstawienia francuskim odbiorcom polskiej rzeczywistości przed 1989 rokiem, nieznaney im. Sowę do sporządzenia wspomnień namawiał również Savoi, który prywatnie jest jej życiowym partnerem. Jak mówiła Sowa:

Dla niego te historie są zupełnie egzotyczne. Czasami mówi, że ma wrażenie, że jestem o wiele starsza od niego, bo tylu rzeczy doświadczyłam w dzieciństwie, tymczasem to on urodził się o dziesięć lat wcześniej. Nie może zrozumieć, że na telefon czekało się osiem lat albo że przed świętami w wannie pływał karp. Od tego karpia wszystko się zaczęło. Zresztą wiele osób reaguje niedowierzaniem na moje wspomnienia z Polski. Pewien Francuz, jeden z moich czytelników, który ożenił się z Polką, najwidoczniej też nie mógł przyswoić sobie opowieści o karpiu. Po wizycie w Polsce podczas świąt napisał na swojej stronie internetowej: „Marzena ma rację!”. Czytelnikom frankofońskim nasz komiks opowiada o świecie zza wschodniej granicy. Znali neeusy z gazet, ale tak naprawdę nie wiedzieli, jak wyglądało życie w latach 80. w Polsce. Nie mieli pojęcia, że mimo tych wszystkich strasznych rzeczy można było normalnie żyć¹⁷.

Przedstawienie w komiksie PRL-owskiej rzeczywistości, której doświadczali zwykli mieszkańcy, jest działaniem pionierskim. Nie brakuje publikacji komiksowych traktujących o historii PRL-u, poświęconych Lechowi Wałęsie, ks. Jerzemu Popiełuszce czy Solidarności, ale nie dotyczyły one zagadnień związanych z obyczajami i życiem społeczeństwa¹⁸.

PRL jako okres dziejów został zamknięty i ulega stereotypizacji. W przypadku komiksu dochodzi do podwójnej stereotypizacji, przy czym druga związana jest z samą specyfiką medium¹⁹.

Kamila Tuszyńska szukając przyczyn popularności *Marzi* pisze:

¹⁷ D. Buczak, *Komiksowa Sowa*, „Wysokie Obcasy”, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,4572982.html> [dostęp: 12.03.2016].

¹⁸ *Książd Jerzy Popiełuszko. Cena wolności*, M. Jasiński (scen.), K. Wyrzykowski (rys.), Poznań 2005, *Solidarność – 25 lat. Nadzieja zwykłych ludzi*, M. Jasiński (scen.), A. Janicki i in. (rys.), Poznań 2005.

¹⁹ Więcej o tym zagadnieniu pisał: M. Krzanicki, *Komiks w PRL, PRL w komiksie*, Rzeszów 2011.

Rodzi się pytanie, dlaczego komiks nieznaney dotąd autorki zdobył uznanie na całym świecie? Jest to zapewne spowodowane samą historią, pełną ciepła, uroku, komizmu i tęsknoty za chwilami beztroskiego dzieciństwa w czasach „szarego” PRL-u, ale też i sposobem opowiadania²⁰.

Jest to tylko jedna z perspektyw dziecięcego patrzenia na PRL. Komiks *Totalnie nie nostalgia* prezentuje zupełnie inne podejście, choć w obu przypadkach mamy podobny punkt obserwacji. Wanda Hagedorn, autorka wspomnień, charakteryzując początek lat osiemdziesiątych pisze o nim:

Było to dzieciństwo katolickie, patriarchalne i pe-er-el-owskie, czyli depresyjno-opresyjno-represyjne, całkiem banalne w tamtym czasie²¹.

Cały komiks Hagedorn i Frąsia utrzymany jest w ciemnej i smutnej kolorystyce. Podkreśla to odwołanie się do traumatycznych wspomnień z tego okresu.

W przypadku komiksów autobiograficznych zazwyczaj jedna osoba tworzy scenariusz ze swoich wspomnień i rysunki. Tak jest choćby w przypadku komiksu Sasnała, w którym autor jest dysponentem obydwu warstw komiksowych. W przypadku kreacji Sowy i Savoi dochodzi do specyficznej relacji, gdyż autor rysunków tylko w sposób zapośredniczony zna biografię swojej współpracownicy i opisywane przez nią realia życia. Jeszcze innym wariantem jest adaptacja na język komiksu wspomnień pierwotnie wydanych w formie książkowej. Takiego zabiegu np. dokonał Tomasz Bereźnicki, autor *Aptekarza w getcie krakowskim*²², komiksu opartego na kanwie książki Tadeusza Pankiewicza²³.

Fakt, że autorem rysunku w *Marzi* nie jest Sowa, prowadzi do pewnych przesunięć w zawarciu paktu autobiograficznego między nią a czytelnikami. Jak uważa Philippe Lejeune:

Gdy się pisze, jest się zawsze wieloma osobami, nawet pisząc samemu, nawet o swoim własnym życiu i nie chodzi tu o wewnętrzne spory rozszczępionego ja, lecz o artykulację różnych faz czynności pisania, która zakłada różne postawy

²⁰ K. Tuszyńska, „Dojrzałam do niekomunistycznych butów”. *Mityzacja dzieciństwa jako sposób radzenia sobie z traumą*, „Napis” 2013 nr 1, s. 348.

²¹ *Totalnie nie nostalgia*, W. Hagedorn (scen.), J. Frąś (rys.), Warszawa 2017, s. 17.

²² Zob. T. Bereźnicki, *Aptekarz w getcie krakowskim. Opowieść o Tadeuszu Pankiewiczu*, Kraków 2012.

²³ T. Pankiewicz, *Apteka w gettcie krakowskim*, Kraków 1995.

i łączy tego, kto pisze równocześnie z polem tekstów już napisanych oraz z oczekiwaniem, które chciałby zaspokoić. Rozdzielając pod pewnym względem te role, autobiografia powstająca we współpracy podaje w wątpliwość wiarę w jedność, która łączy w gatunku autobiograficznym pojęcie autora i pojęcie osoby²⁴.

Powyższe wątpliwości dotyczące pisania autobiografii częściowo możemy przenieść na komiks Sowy i Savoia. W tym przypadku jednak warstwa ikoniczna i słowna mają dość wyraźne granice. Choć bez wątpienia komiksy, biorąc pod uwagę te dwie warstwy, traktować należy przede wszystkim holistycznie, to w *Marzi* widoczne jest ich rozdzielenie, dlatego że rysunki są bardziej ilustracjami do warstwy słownej. Jak pisze Sowa:

Marzi to Marzena, czyli ja. Komiksy są autobiograficzne. Oczywiście Sylvain, autor rysunków, zinterpretował moje historie po swojemu. W dzieciństwie nie wyglądałam tak jak Marzi. Na rysunkach mam wielkie niebieskie oczy, które sugerują ciekawość świata. Wszystkie postaci mają komiksowy wygląd²⁵.

Jak spostrzega Bartek Biedrzycki:

Swoją formą komiks bardziej przypomina produkcje Makuszyńskiego i Walentynowicza – obraz jest tu częściej ilustracją tekstu niż jego dopełnieniem czy rozwinięciem. Statyczne kadrowanie pogłębia to podobieństwo. Tego typu rozwiązanie, przywodzące na myśl niezwykle bogato ilustrowaną książkę, może być dużą zaletą dla osób na co dzień nie czytających komiksu i mających problem ze śledzeniem akcji rozbitej między warstwą graficzną, narracją a dialogami²⁶.

Jak widać, nie możemy bez zastrzeżeń ufać temu, co zostało opracowane w warstwie ikonicznej. Oczywiście Savoia wykorzystał wiele elementów rzeczowych. Takim przykładem jest choćby blok, w którym mieszkała Marzi z rodzicami, a w którym mama Marzeny mieszka do dziś. Sowa pisze: „Sądzę, że bez kolorowych rysunków, które odrealniają trochę tę opowieść, byłaby ona bardzo ponura”²⁷. W przypadku *Totalnie nie nostalgii* zmienia się to znacząco.

²⁴ Ph. Lejeune, *Kto jest autorem?*, przeł. S. Jaworski, w: Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007, s. 159.

²⁵ D. Buczak, *Komiksowa Sowa...*

²⁶ B. Biedrzycki, *Witajcie w PRL-u! O „Marzi” Marzeny Sowy i Sylvaina Savoia*, „Kultura Liberalna” 2011 nr 45, <http://kulturaliberalna.pl/2011/11/15/biedrzycki-komiks-witajcie-w-prl-u-o-marzi-marzeny-sowy-i-sylvaina-savoia/> [dostęp: 13.11.2015].

²⁷ D. Buczak, *Komiksowa Sowa...*

Autor rysunków stara się oddać rzeczywistość w sposób realistyczny. Dotyczy to zarówno przestrzeni, jak i ludzi. Jedynym wyjątkiem są postacie dziecięce ze wspomnień Wandy, które są „przerysowane”, to jest mają np. zbyt duże okrągłe głowy.

Rysunki w *Marzi* spełniają również inną funkcję. Ze względu na fakt, że treść jest odległa kulturowo np. dla Francuzów, rysunek (szczególnie w krajach, w których komiks jest bardzo popularny, czyli właśnie Francji, Belgii i USA) staje się swoistym aktem translacji na język ogólny. To ma znaczący wpływ na odbiór takiej narracji. Innym elementem, który ma wpływ na realność wspomnień Sowy jest sposób narracji i perspektywa obrana przez autorów. Choć Sowa pisze o swoich odległych o trzy dekady wspomnieniach z dzieciństwa, to prezentowane są one właśnie z perspektywy dziecka, co znacząco wpływa na ich wiarygodność. Autorka nie postawiła sobie za cel wytłumaczenia sytuacji politycznej w kraju w tych latach, a chciała przybliżyć panujące realia. Przedstawienie sytuacji politycznej i życia codziennego byłoby w komiksie niesłychanie trudne, mogłoby doprowadzić do nieczytelności narracji. Politykę poznajmy więc poprzez realia, w których żyją bohaterowie. Częstym wątkiem są oczywiście puste sklepowe półki. I tak, *Marzi* stoi z rodzicami w kolejkach po mięso na kartki czy papier toaletowy. Wielkim świętem jest chwila, gdy może zjeść pomarańczę, a tym, co uwielbia najbardziej, jest przywieziona z zagranicy czekolada. Sceny te nie są obudowane interpretacją, np. objaśnieniem mechanizmów gospodarczych, które doprowadziły kraj do kryzysu. Obserwujemy świat widziany przez małą dziewczynkę, która innej rzeczywistości nie znała. Nikt temu dziecku nie tłumaczył, czym są komunizm albo stan wojenny. Autentyzm jest podkreślony również dziecięcym językiem, jakim posługuje się *Marzi*. Narracji nie tworzy spójna opowieść, a właśnie pewne klisze wspomnień Sowy opisane w stosunkowo krótkich historyjkach. Obserwujemy rzeczywistość, która była doświadczeniem zwykłego obywatela PRL-u.

Jak pisze Sławomir Buryła o narracji dziecięcej:

Ten pierwotny efekt sprawia, że świadomość dziecka jest czysta i niewinna. Niczemu się ono nie dziwi. Raz, że nie może, bo nie ma skali porównawczej [...] Dwa, że nie wykształtowała się w nim jeszcze zdolność oceny moralnej, a jego niezdolność do wydawania sądów etycznych jest naturalna²⁸.

²⁸ S. Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006, s. 331.

Nie bez znaczenia jest to, że główna postać komiksu postrzega świat z punktu widzenia kobiety i emigrantki. I ta druga perspektywa, dystans, pozwala na skonstruowanie czytelnej narracji dla osób nieznających rodzimej kultury Marzi. Podobnie jest w *Totalnie nie nostalgii*, jednak nieco inaczej. Choć obydwie komiksy wydają się pewną formą autoterapii²⁹, to różnice w doświadczeniach bohaterek (autorek) i sposobie postrzegania przez nie świata są znaczące. O ile *Marzi* jest pogodną narracją o trudnych czasach, o tyle opowieść Wandy Hagedorn pokazuje kraj nie tylko w stanie ruiny gospodarczej, ale dotyka prywatnego życia Polaków, ich mentalności, stosunków panujących w rodzinie patriarchalnej i sytuacji kobiet, które choć podległe tyranii mężów, starają się zdobyć niezależność. *Marzi* przedstawia ogólne doświadczenie pokolenia Marzeny w czasach PRL-u, zaś *Totalnie nie nostalgii* ma wydźwięk feministyczny. Skoncentrowanie się na opisywaniu realiów w autobiografii często prowadzi do stworzenia opowieści złożonej z anegdot i historii, których nie zawsze doświadczyła autorka, ale były one powszechne wśród najbliższego otoczenia.

Postaci historyczne w *Marzi* – Wojciech Jaruzelski, Lech Wałęsa i pielgrzymujący do Polski Jan Paweł II – nie służą próbie opisania politycznej historii. Ich przywołanie spełnia w świecie bohaterki taką samą funkcję jak przedmioty codziennego użytku czy niektóre artykuły spożywcze (np. guma do żucia „Turbo”) lub „Dziennik Telewizyjny”. Te elementy uwiarygodniają opowieść. Wiąże się to właśnie ze wspomnianą sylwicznością, wskazywaną przez Birka jako istotną dla komiksu. Przede wszystkim jednak narracyjność autobiografii jest tym, co scala historię jako taką.

Choć w komiksie pewne elementy są wyolbrzymione, inne uproszczone, a całość jawi się jako sentymentalna podróż w czasie, to dzięki tej ostatniej perspektywie znajdujemy usprawiedliwienie dla dokonanych przekształceń. Otrzymujemy obraz w pewien sposób groteskowy – ponura rzeczywistość PRL-u widziana oczami małej dziewczynki nie jest groźna, bardziej śmieszny niż straszny. Pewien mechanizm obronny, który pozwalał wtedy funkcjonować, to było poczucie humoru u dorosłych, u dzieci zabawy w windzie czy w papieża na klatce schodowej. I to stanowi centrum tej narracji.

Komiks *Marzi* zdobył popularność wśród różnych odbiorców – dla zagranicznych to egzotyczny obraz, który przedstawia nieznaną specyfikę polskiej rzeczywistości lat osiemdziesiątych. Pokolenie Sowy znajduje w nim odbicie swoich doświadczeń. Ale sięgają po niego młodszy czytelnicy, reprezentanci

²⁹ W kontekście *Marzi* o tym zagadnieniu pisze Tuszyńska. K. Tuszyńska, „Dojrzałam do niekomunistycznych butów”. *Mityzacja dzieciństwa jako sposób radzenia sobie z traumą*, „Napis” 2013 nr 1.

pokolenia nieznającego ówczesnych realiów, którzy dzięki *Marzi* mogą scalić opowieści słyszane w domu albo znane z podręczników.

Autobiography comic in Poland. The story of Marzena – Marzi

The paper is a systematisation of Polish autobiographical comic books in different perspectives (adaptation included). Polish original comic books are gaining popularity not only among Polish readers. The article presents the history of the genre in Poland and its different uses. Polish and foreign works were juxtaposed, which pointed to their similarities and differences. The example used is *Marzi* created by Marzena Sowa and French graphic artist Sylvain Savoie. The analysis of said work was conducted in relation to other comics and autobiographical writing. This provides an opportunity to identify constructive features of comic books that allow for the expression of emotions and one's own story.

Key words: comic books, PRL, autobiography, *Marzi*

Krzysztof Lichtblau

krytyk literacki i komiksowy, doktorant w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim. Sekretarz redakcji kwartalnika literacko-kulturalnego „eleWator”. Publikował m.in. w „Pograniczach”, „Midraszu”, „Fabulariach”, „Zeszytach Komiksowych” i „Odrze”. Wiceprezes Fundacji Literatury im. Henryka Berezyna.

MAŁGORZATA STADNIK
Uniwersytet Szczeciński

Perspektywa (auto)biograficzna w badaniach nad współczesną powieścią kryminalną

Wieszczony przez Annę Nasiłowską, choć nieco w innym kontekście, renesans literatury biograficznej¹ zdaje się realizować we współczesnej kulturze i literaturze przede wszystkim w odmianie popularnej. Biograficzne narracje chętnie są popularyzowane nie tylko przez tradycyjne, „stare” media, jak telewizja czy prasa, ale również media „nowe” – platformy internetowe. Sieć daje możliwość szybszego i szerszego rozpowszechniania informacji, również historii jednostki lub zbiorowości. Od 1999 roku liczba internetowych blogów gwałtownie rośnie², a platformy społecznościowe, takie jak Facebook, nastawione na tworzenie własnej biografii i zapoznawanie się z biografiami innych, mają w swojej bazie miliardy użytkowników³. Niesłabnąca od lat popularność tzw. *reality show*, tabloidowych kolumn i serwisów a także coraz szerszy dostęp i zaawansowane możliwości „podglądania” życia innych to symptomy głębokiego zanurzenia popkultury w perspektywie biograficznej.

Postępująca biografizacja przestrzeni kultury popularnej widoczna jest również na styku z kulturą masową – przede wszystkim w filmie hollywoodzkim. Od roku 2000 ponad 25 procent aktorów nominowanych do Oscara wcielało się w postać historyczną. Największe sukcesy wielkoekranowych produkcji dotyczą filmów biograficznych: *Piękny umysł*, *Żelazna Dama*, *Wilk*

¹ A. Nasiłowska, *Zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik” 2009 nr 16, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 11.11.2015].

² M. Robinson, *The Biographical Narrative in Popular Culture, Media and Communication: An Introduction*, „The Biographical Narrative in Popular Culture, Media and Communication” 2012 Vol. 5 (3), <http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/viewFile/289/123> [dostęp: 11.11.2015].

³ W marcu 2016 roku średnia dzienna liczba aktywnych użytkowników to 1 090 000 000, <http://newsroom.fb.com/company-info/> [dostęp: 28.04.2016].

z *Wall Street, Przerwana lekcja muzyki, czy polskie produkcje – Bogowie* (2014) i *Sztuka kochania* (2016).

Na całym świecie rozwijają się szeroko pojęte badania nad auto- i biografizmem. Potrzeba analizy biograficznego ujęcia kultury popularnej zaowocowała na Zachodzie rozwojem studiów akademickich nad tym zagadnieniem. Zjawiska takie, jak sukcesywne poszerzanie się kręgu celebryckiego, poddały zostały wnikliwej analizie uniwersyteckiej. Akademy badają znaczenie i sposób konstruowania się podmiotowości tych żywych produktów popkultury. Ich masowe kreowanie, które jeden z badaczy nazwał zwrotem demotycznym⁴, zainicjowane na gruncie *reality show*, dowodzi wykorzystania przez media prawdziwego (czy pozornego?) zapotrzebowania użytkowników kultury masowej na nadawanie tzw. zwykłym ludziom statusu osób wyjątkowych i przedefiniowania kategorii sławy. Podobne zjawisko można zaobserwować w środowisku blogerów, w którym elektroniczny dziennik przeistoczył się w skuteczny sposób kreowania marki⁵.

Również literatura coraz wyraźniej wychodzi z antybiograficznego impasu. Opisywany już w 2010 roku w „Dekadzie Literackiej” rynek francuski⁶ i brytyjski⁷ dowodzi silnego uwikłania literatury w biografizm. Potrzeby czytelnicze w tym aspekcie wydają się niemożliwe do zaspokojenia. Nie tylko klasyczne biografie postaci historycznych, nieżyjących pisarzy, myślicieli czy polityków stają się obiektem zainteresowań czytelników i wydawców. Pojawia się coraz więcej opowieści o życiu muzyków, aktorów, sportowców, a nawet blogerów czy celebrytów. Naturalną konsekwencją tych tendencji wydaje się wkraczanie wątków auto- i biograficznych w obszar literatury fikcjonalnej, co łączy się zarówno z odpowiedzią na potrzeby czytelnicze, jak i przemyślaną strategią marketingową twórców⁸. Bliskość twórczości i biografii deklarują tacy współczesni polscy pisarze jak Michał Witkowski, Justyna Bargielska czy Wojciech Kuczok. Jeszcze intensywniejsze współistnienie prozy fikcjonalnej i życiorysu przejawia się w powieści popularnej, przede wszystkim nurtu tzw. prozy terapeutycznej (na przykładzie choćby Małgorzaty Kalicińskiej i Katarzyny Grocholi).

⁴ G. Turner, *The mass production of celebrity. 'Celestoids', reality TV and the 'demotic turn'*, „International Journal of Cultural Studies” 2006 Vol. 9 (2), s. 153–165.

⁵ M. Robinson, *The Biographical Narrative in Popular Culture...*

⁶ P. Małochleb, *Biographie*, „Dekada Literacka” 2010 nr 4–5, s. 32–37.

⁷ S. Fizek, M. Wasilewska, *Od Nabokova do Beatlesów: brytyjski głód biografii*, „Dekada Literacka” 2010 nr 4–5, s. 26–31.

⁸ I. Adamczewska, *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt (auto)promocyjny*, „Teksty Drugie” 2012 nr 6, s. 300–312.

Nieoczywistym wydawać się może związek z (auto)biografią najpopularniejszego bodaj odłamu literatury popularnej – powieści kryminalnej. Warto jednak odnotować, że to właśnie na fundamentach tzw. historii prawdziwych powstawały załączki gatunku. Już pod koniec XVI wieku w Wielkiej Brytanii wydawane były *The Newgate Calendars* – pamflety, które z opowieści głęboko osadzonych w religijnej metaforyce przerodziły się w narracje o rzeczywistych zbrodniach, spisywane przez kapelana londyńskiego więzienia Newgate, miejsca izolacji najgroźniejszych przestępców oczekujących na proces i egzekucję⁹. Historie skazanych opisane były z dużym ładunkiem chrześcijańskiego sentymentu: mordercy wyznawali swoje grzechy a ich drodze na szafot towarzyszyła atmosfera głębokiej pobożności i żalu za popełnione zbrodnie. Odniesienie się w pamfletach do biografii osadzonych miało, rzecz jasna, wydźwięk wybitnie moralizatorski. W kolejnych dziesięcioleciach powstawały dalsze wersje „kalendarzy”. Każde wydanie w założeniu wydawców bazować miało na faktach. Najczęściej jednak pierwotna historia zacierana była w kolejnych redakcjach, edycjach i wznowieniach. Popularność formy znanej z *Newgate Calendars* sprawiła, że zaczęła upodabniać się do niej twórczość prozatorska. Na początku XVIII wieku Daniel Defoe w *The Life of Jonathan Wild* opisał życie jednego z najsłynniejszych brytyjskich przestępców. Kolejne powieści: *Colonel Jack* i *Moll Flanders*, to już w pełni fikcyjne opowieści o losach kryminalistów. Powstające w XVIII wieku powieści przepełnione były motywami kryminalnymi i bazowały na wydarzeniach życia codziennego: kradzieżach, oszustwach i napadach¹⁰. Również na jeden z ważniejszych przełomów w rozwoju literatury detektywistycznej wpływ miało wydarzenie historyczne, gdy odpowiedzią na panikę społeczeństwa wywołaną krwawą działalnością Kuby Rozpruwacza stało się powołanie do życia Sherlocka Holmesa¹¹. Odbiciem realnych wydarzeń była również opisana przez Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a działalność Fantomasa¹².

W późniejszych latach dynamicznego rozwoju powieści kryminalnej, wplatanie wątków biograficznych wiązało się z linią programową, którą podążali autorzy i autorki. Nawiązanie do realnych wydarzeń uwiarygodniało przekaz i zwiększało zainteresowanie opisywanymi wydarzeniami. Nagromadzenie motywów biograficznych wiązało się z wykształceniem się od lat

⁹ H. Worthington, *From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes*, w: Ch.J. Rzepka, L. Horsley, *A Companion to Crime Fiction*, Oxford 2010, s. 13–27.

¹⁰ S. Knight, *Crime Fiction 1800–2000. Detection, Death, Diversity*, New York 2004, s. 1–8.

¹¹ J. Siewierski, *Wszystko o... Powieść kryminalna*, Warszawa 1979.

¹² Tamże, s. 27–29.

sześćdziesiątych XX wieku subgatunków kryminałów. Wraz z nimi zmieniła się również oś fabularna tych utworów literackich. Współczesnej intrygi kryminalnej nie zadowala już prosta droga od zbrodni do wykrycia sprawy i poddania go karze. Powieści tajemnic mają ambicję stawiania diagnozy społecznej, opisywania aktualnych problemów czy komentowania wydarzeń bieżących. Biograficzne odwołania bodaj najczęściej pojawiają się w kryminałach nurtu zaangażowanego, którego odmianę stanowią kryminały queerowe i genderowe. Przykładem mogą być wątki opisujące napaści policjantów na społeczności gejowskie w *The Pink Triangle* Rogera Rafterysa¹³. Nie brakuje też powieści, które, pół wieku po prekursorskich *Newgate Calendars*, wciąż nawiązują do aktualnie prowadzonych śledztw – wyjaśnionych lub do dziś nierozwiązanych – jak np. *Czarna Dalia* Jamesa Ellroya¹⁴.

Także współcześni autorzy bestsellerów uznają biografie (także te anonimowe) za wartościowe dla konstrukcji powieści kryminalnych. Ukazują wagę jednostkowej historii również wówczas, gdy nie dotyczy ona wydarzenia z pierwszych stron gazet, a wręcz bywa nierzadko trywializowana. Wartym wspomnienia przykładem może być fabuła książki Kathy Reichs *Pogrzebane tajemnice*¹⁵, bazująca na sprawie, nad którą dwadzieścia lat wcześniej pracowała autorka. Identyfikowała wówczas ciała wydobyte z masowego grobu w Gwatemali. Wśród dwudziestu trzech ofiar wojennego terroru większość stanowiły kobiety i dzieci¹⁶. Historia tamtego rejonu jest jednocześnie pretekstem do wyrażenia krytycznej opinii na temat mordowania cywilnej ludności w czasie wojny.

W powieściach Henniga Mankella wielokrotnie przewijają się echa jego związków z Afryką – i nie dotyczy to jedynie zogniskowanej wokół historii apartheidu *Białej lwicy*¹⁷. Szwedzki autor przeniósł problemy ludności tamtego regionu na rzeczywistość globalną: współczesny upadek modelu pedagogicznego, kryzys więzi rodzinnych, kwestia przemocy, problem imigrantów i handlu żywym towarem. Pisarz demaskuje rzeczywistość społeczno-kulturową kraju, która na całym świecie przedstawiana jest jako raj socjalny, ostoja równości i tolerancji. Zestawiając problemy zacofanego w świadomości Europejczyków Czarnego Łądu i współczesnej Szwecji uświadamia czytelnikom, że problemy współczesnego świata należy rozpatrywać globalnie, a nie

¹³ S. Knight, *Crime Fiction...*, s. 181.

¹⁴ Tamże, s. 199–201.

¹⁵ K. Reichs, *Pogrzebane tajemnice*, przeł. A. Michalak, Lublin 2008.

¹⁶ Kathleen J. Reichs, w: *Encyclopedia of World Biography*, <http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2007-Pu-Z/Reichs-Kathleen-J.html> [dostęp: 27.09.2014].

¹⁷ H. Mankell, *Biała lwica*, przeł. H. Thylwe, Warszawa 2005.

w oderwaniu od pozornie odległych obszarów kulturowych¹⁸. Świadomość takiego sposobu konstruowania fabuły pozwoli czytelnikowi na dostrzeżenie, że mordujący z zemsty czternastolatek z *Fałszywego tropu* to europejskie odbicie dziecięcych oddziałów zbrojnych działających w Afryce.

Powracając do wielkich kryminalnych narracji, warto wspomnieć o fenomenie powieści z gatunku *true crime*, które uznać można za konsekwencję postępującego rozwoju rynku biograficznego, a także kontynuację tradycji wspomnianych pamfletów. Ich odrodzenie David Schmid, amerykański badacz popkultury, datuje na rok 1965, kiedy to Truman Capote wydał powieść *Z zimną krwią*, opisującą morderstwo rodziny Clutterów¹⁹. Od tego czasu stopniowo zaczęły ukazywać się bazujące na realnych zbrodniach powieści beletrystyczne. Do najbardziej popularnych odmian *true crime* należą powieści *serial murder*. Obrazowo opisana przemoc i nagromadzenie ofiar – to obok motywacji seksualnych dwa komponenty gwarantujące sukces komercyjny – jak wynika z wypowiedzi redaktora jednej z wydawniczych serii *true crime*²⁰. Badacze upatrują wielu przyczyn tak globalnej popularności narracji o seryjnych mordercach, zwłaszcza bazujących na realnych biografiami. Czytelnicy mogą w nich poszukiwać m.in. potrzeby oswojenia zła. Istnieją teorie, że kobiety, które stanowią większość odbiorców tego typu powieści, traktują obcowanie, za pośrednictwem lektury, z psychopatycznym mordercą jako czynnik obronny wobec prawdopodobieństwa stania się rzeczywistą ofiarą fizycznej napaści²¹. Przyczyn tej fascynacji poszukują również krytycy z obszaru posthumanizmu, choć nie brakuje także interpretacji zataczających historyczne koło: odwołujących się do tradycji purytańskiej²², czyli klasycznego oddziaływania na poczucie moralności.

O ile perspektywa biograficzna w analizowaniu powieści kryminalnych wynika wprost z historii kształtowania się gatunku, to badanie jej przez pryzmat autobiografii może budzić pewien opór. Jednym z głównych motywów kryminału jest zbrodnia – czy autor mógłby więc zdradzać swoje mordercze skłonności? I choć Umberto Eco potwierdzał, że *Imię róży* inspirowane było jego pragnieniem zabicia mnicha²³, taka interpretacja nie wydaje się przekonująca.

¹⁸ M. Czubaj, *Etnolog w mieście grzechu*, Gdańsk 2010, s. 314.

¹⁹ D. Schmid, *True Crime*, w: Ch. J. Rzepka, L. Horsley, *A Companion to Crime Fiction...*, s. 198.

²⁰ Tamże, s. 198.

²¹ S. Knight, *Crime Fiction...*, s. 181.

²² D. Schmid, *True Crime...*, s. 198.

²³ P. Rawlings, *True Crime*, w: *The British Criminology Conferences: Selected Proceedings*, Vol.1: *Emerging Themes in Criminology*, red. J. Vagg, T. Newburn, <http://www.britisocrim.org/volume1/010.pdf> [dostęp: 10.11.2015].

Za skrajny, a jednocześnie odosobniony przypadek, można uznać *casus* Krystiana Bali, który został skazany za zbrodnię opisaną w swym debiutanckim *Amoku*²⁴. Autor wszak nie musi wcielać się w rolę mordercy, by wplatać w tok narracji wątki osobiste. Dlatego też, mimo że łączenie doświadczenia autorskiego z wątkami fabularnymi w tym gatunku nie wydaje się oczywiste, nie oznacza bynajmniej, że z perspektywy autobiograficznej w analizowaniu powieści kryminalnych należy zrezygnować.

Możliwość takiej interpretacji wiąże się m.in. ze wspomnianymi wcześniej przemianami, którym poddane zostały powieści kryminalne. Jedną z ich konsekwencji jest coraz częstsze usuwanie się w cień wydarzeń o charakterze kryminalnym na rzecz historii głównego bohatera, którego rolę grać może zarówno detektyw, jak i ofiara, czy nawet morderca. Uwaga czytelnika skupiona jest bardziej na przejmujących losach protagonisty, a zbrodnie rozgrywa się niejako w tle – dzieje się tak przede wszystkim w przypadku serii. Uplastyczniając i nadając większej dozy realizmu postaciom tropicieli tajemnic, ich twórcy zaczęli wprowadzać do kreacji bohaterów wątki z własnych życiorysów i doświadczeń. Nastąpił tym samym wyraźny podział na dwa popularne typy detektywów: model, który, wykorzystując terminologię komiksową, można nazwać superbohaterskim, reprezentowany przez wybitnie inteligentnego Sherlocka Holmesa czy wybitnie nieustraszonego i cynicznego Philipa Marlowe'a, oraz model spopularyzowany wraz z wykształceniem się kryminału zaangażowanego: detektywa ludzkiego, pełnego słabości, będącego odbiciem codzienności znanej czytelnikowi. Perspektywa autobiograficzna może stać się strategią czytelniczą drugiego z przedstawionych nurtów.

Najwyraźniejszą paralelę między bohaterem kryminału a autorem stanowi zazwyczaj specjalizacja zawodowa. Kathy Reichs i Temperance Brennan to antropolożki kliniczne, Tess Gerritsen i Maura Isles są lekarkami, a Marta Guzowska i Mario Ybl zajmują się archeologią. Wiedzę branżową autorzy i autorki wplatają w tok śledztwa, uwiarygodniając profesjonalizm bohaterki i bohaterów. Historie opisywane przez autorki związane z medycyną sądową są również najczęściej pretekstem do uporania się z trudem wykonywanego zawodu, a więc formą autoterapii. Na tym jednak nie kończą się odbicia życiorysu twórczyni i twórców. W powieściach nie zabraknie również typowej dla kryminałów feministycznych orientacji w stronę problemów społecznych, stwarzających sprzyjające warunki do rodzenia się zbrodni. Takim przykładem jest proza Valerie Wilson Wesley, w której doświadczenia bohaterki,

²⁴ A. Czajkowska, *Amok, ostatni rozdział*, <http://wyborcza.pl/1,87648,4464677.html> [dostęp: 12.12.2015].

Tamary Hayle, stanowiąc studium dyskryminacji rasowej, klasowej i płciowej przez warstwę uprzywilejowaną²⁵.

Wyjątkową w ostatnim czasie reprezentacją zakorzenienia się autobiografii pisarskiej w powieści kryminalnej jest książka Katarzyny Bondy, *Okularnik*. Drugi tom serii o profilerce Saszy Załuskiej opowiada historię pogromu ludności białoruskiej dokonanego przez jednego z „żołnierzy wyklętych”. Badając tajemniczą przeszłość niewielkiej miejscowości na Podlasiu, bohaterka odkrywa własne uwikłanie w historię. Do tego samego doświadczenia przyznaje się Bonda w jednym z wywiadów:

W trakcie dokumentacji okazało się, że wśród nich była także moja babcia. Ponadto akcja dzieje się w Hajnówce, gdzie wychowywałam się i chodziłam do szkoły. Znam to miejsce, jest mi bliskie. Między wierszami ukryłam wiele swoich emocji²⁶.

Pisarka za pośrednictwem powieści kryminalnej odkrywa przed czytelnikiem zmagania z własną tożsamością i rodzinną historią funkcjonującą w opozycji do narodowych mitów. To jeden z niewielu przykładów, gdy w powieści kryminalnej dokonuje przewartościowania wydarzeń historycznych i udowadnia uwikłanie bohaterów w formowanie się podmiotowości jednostki, i to na dwóch poziomach: fikcyjnym – w przypadku Saszy Załuskiej, i rzeczywistym – czego oznaką są deklaracje Katarzyny Bondy. *Okularnik* to interesujący przykład omawianego przez Romę Sendykę zwrotu-ku-sobie²⁷, kiedy to tekst zaczyna niejako wytwarzać autora. Zagadnienie to jest warte uwagi bez względu na uwikłanie w strategię marketingowe, o których jednak należy zawsze pamiętać, analizując autobiografizm w przestrzeni popkultury.

Znane są również przypadki, gdy perspektywa autobiograficzna stanowi narzucające się narzędzie interpretacyjne. Dzieje się tak wówczas, gdy autor powieści kryminalnej zawiązuje z czytelnikiem pakt autobiograficzny²⁸. Z podmiotem sylleptycznym²⁹ od ponad półwiecza stykają się odbiorcy prozy

²⁵ B. Darska, *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, t. I, Olsztyn 2011, s. 125–141.

²⁶ *Każdy z nas może popełnić zbrodnię*, z K. Bondą rozmawia E. Kolecka, <http://ksiazki.onet.pl/okularnik-katarzyna-bonda-wywiad/xpmpnw> [dostęp: 20.11.2015].

²⁷ R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 254–255.

²⁸ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

²⁹ R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 108.

Joanny Chmielewskiej, a bardziej przewrotny wariant takiego konstruktów pojawia się w twórczości Jarosława Klejnockiego. W drugim przypadku dochodzi do jawnej gry autora z czytelnikiem. *Casus* Joanny Chmielewskiej to materiał wymagający dogłębnej analizy, którą częściowo przeprowadziła Elżbieta Hanuszewska³⁰. Pisarka w swojej imponującej objętościowo twórczości zawarła całą sieć autobiograficznego uwikłania, dokonując jednocześnie wielopoziomowej autokreacji. Jej proza to z pewnością jeden z najobszerniejszych materiałów do krytycznej analizy w tym aspekcie.

Mariusz Kraska w opracowaniu na temat sposobów odbioru powieści kryminalnych³¹ marginalnie wspomina o odczytaniu autobiograficznym, analizując tekst Margaret Atwood, *Morderstwo w ciemności*³². Julia Poświatowska w artykule *Kryminalne gry z czytelnikiem*³³ upatruje w tym przykładzie wyraźnej chęci zaproszenia czytelnika do podjęcia literackiej gry. Potencjalność autobiografizmu w miniaturze Atwood może być zatem elementem zabawy z konwencją i kokieteryjnym zabiegiem skierowanym w stronę czytelnika. Aspekt odczytania autobiograficznej lektury nie został jednak przez gdańskiego badacza w omawianym opracowaniu dokładniej przeanalizowany.

Zanurzenie powieści kryminalnej w biografii to tendencja, która charakteryzuje ten obszar literatury popularnej od samych początków formowania się gatunku. Postępująca biografizacja całego obszaru popkultury sprawiła, że jej związki z historią jednostki utrwaliły się jeszcze mocniej. We współczesnie tworzonych powieściach zaobserwować można nasilenie się tej orientacji. Literatura anglojęzyczna zebrana została w obszerną bibliografię analiz tego zjawiska nie tylko w obrębie literaturoznawstwa, ale i kryminologii, socjologii, psychologii oraz innych dziedzin z pogranicza humanistyki. Na polskim gruncie strategia czytania kryminałów przez pryzmat (auto)biografii wciąż jeszcze wzbudzać może nieufność. Jednak coraz liczniej ukazujące się pozycje wydawnicze, zdradzające coraz silniejsze uwikłanie w doświadczenie jednostkowe, być może sprawią, że ostatecznie dokona się zapowiadany przez Annę Nasiłowską zwrot biograficzny. Także w obszarze badań nad powieścią kryminalną i literaturą popularną w ogóle.

³⁰ E. Hanuszewska, *Konwencja autobiografizmu w powieściach kryminalnych Joanny Chmielewskiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2004 z. 60, s. 113–141.

³¹ M. Kraska, *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk 2013.

³² M. Atwood, *Morderstwo w ciemności*, w: *Morderstwo w ciemności*, przeł. A. Żułkowska-Maziarska, Warszawa 2009, s. 40–41.

³³ J. Poświatowska, *Kryminalne gry z czytelnikiem*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015 nr 1, s. 219–232.

(Auto)Biographical Perspective in Research on the Contemporary Criminal Novel

Popular literature was not always a part of literary discourse. This is currently changing as scholars have been including popular literature in their fields of expertise. Crime fiction seems to be the most representative part of popular literature. Using post-modern methods of interpretation, scholars can explore completely new fields of transdisciplinary reflection. Because most recipients are focused on the entertaining function of crime fiction, the autobiographic and biographic perspective may not seem like the most obvious way of reading this particular genre. The purpose of this article is to analyse the function of the authors' autobiographical motivations and biographical inspiration present in fiction. The article presents the historic entanglement of genre in the autobiographical and biographical references and its contemporary realisations. It searches for answers to the questions of the purpose of such references and how they influence not only the content of prose, but also the readers' reception and what their place in contemporary literary studies is.

Key words: autobiography, biography, crime fiction, popular literature, interpretations

Małgorzata Stadnik

doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują autobiografizm w kulturze popularnej oraz zagadnienia z zakresu antropologii sportu.

BIOGRAFIA I HISTORIA

ANNA PEKANIEC
Uniwersytet Jagielloński

Pierwsza wojna światowa w autobiografistyce kobiet. Strategie podmiotowe

Literatura dokumentu osobistego autorstwa kobiet coraz częściej bywa przedmiotem naukowego namysłu, nie tylko jako interesujące, wewnątrznie zróżnicowane archiwum kobiecych doświadczeń, przybierających mniej lub bardziej wyszukaną formę słowną, lecz przede wszystkim jako przestrzeń negocjowania, przekształcania, modyfikowania strategii podmiotowych, dzięki którym autorka-narratorka-bohaterka okazywała się zarówno zręczną kronikarką, ale też kreatorką figur tekstowych, stanowiących punkt wyjścia do opowiedzenia historii o własnym udziale w pierwszej wojnie światowej. Cennego materiału dostarczają zarówno teksty napisane przez zawodowe pisarki – Zofię Nałkowską, Marię Dąbrowską, Kazimierę Iłłakowiczównę, jak i przez kobiety, dla których fachowo zredagowane i wydane zapiski autobiograficzne były jednorazową wyprawą w przestrzeń literatury *sensu stricto*. Wojenne doświadczenia¹ (słowo użyte z rozmysłem, ponieważ stanowi ono nie tylko, by tak rzec, podstawowy budulec tematyczny, jest także ważną, wyjątkowo efektywną kategorią dyskursu – nie tylko – autobiograficznego, bazującego na konstruktywistycznych teoriach) przekuwane w osobiste, prywatne, w dużej mierze są idiomatyczne, choć na pewno również w niewielkim stopniu, ale jednak, typowe, właściwe, symptomatyczne dla branych tu pod uwagę tekstów. Splatające się w nich perspektywy: prywatna/intymna i publiczna/histeryczna, powodują, iż autobiografie (szeroko rozumiane – za Romanem Zimandem – jako czwarty rodzaj literacki²) mogą być szczególnie cennymi zapisami indywidualnych doświadczeń autorek, które dzięki konsekwentnie budowanym strategiom podmiotowym, pozostawiły po sobie zajmujące,

¹ Por. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia: teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

² Por. R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

dynamiczne, konsekwentne przykłady relacji z tzw. Wielkiej Wojny, widzianej oczami kobiet.

Wyliczone powyżej nazwiska autorek pojawiły się w dwojakim charakterze – na prawach przykładu, ale i swoistych zapowiedzi. Głównymi bohaterkami niniejszego szkicu są Zofia Romanowiczówna, Maria Kasprowiczowa i Maria Zdziarska-Zaleska. Dwie pierwsze to wieloletnie diarystki, ich obszerne, skrętnie prowadzone dzienniki obejmują także czasy pierwszej wojny światowej – obie znaczną jej część spędziły we Lwowie, zatem rozpatrywane zapiski są wielokształtnymi zapisami wojennej codzienności w mieście, w którym i o które toczyły się intensywne walki, a wieloetniczna społeczność zmagająca się nie tylko z obcymi, zewnętrznymi agresorami, ale też z wewnętrznymi tarciami. Dzienniki Romanowiczówny i Kasprowiczowej to zaangażowane rejestry falowania nastrojów, zmiennych oczekiwań, postępującej akceptacji wyjątkowej sytuacji, jak również intensywnego życia osobistego. To relacje kobiet – osób cywilnych, wojna widziana na ogół w skali mikro, choć nie brakuje uwag o jej makrowymiarze. Natomiast pamiętnik Zdziarskiej-Zaleskiej (słowo pamiętnik³ pojawia się w tytule, choć kwestia genologicznej przynależności tekstu jest dość skomplikowana) to wydana w dwudziestoleciu międzywojennym apologia własnego zaangażowania, opowieść o zdeterminowanej studentce medycyny, która na przekór wszelkim przeciwnościom żyła tak, jak chciała, spełniając, uznany za oczywisty, patriotyczny obowiązek, ale i realizując osobiste ambicje. Wojenna aktywność była przecież wyzwaniem, podjętym bez wahania, z pełną świadomością konsekwencji. Zdziarska, konstruując bystrą autobiograficzną narrację, opowiadała nie tylko o sobie, stała się też rzeczniczką własnych sióstr, koleżanek, kolegów, żołnierzy – rannych, zaginionych, ale przede wszystkim tych, którzy przeżyli. Proponuję więc, by przyrzeć się bliżej trzem tekstom, a dokładniej wypracowanym w nich strategiom tożsamościowym (poddającym się badaniu z wykorzystaniem współczesnych

³ Świadomie zestawiam ze sobą teksty pisane podczas wojny, dzienniki, i wydany nieco później, spisywany *ex post*, pamiętnik. Interesujące jest zestawienie relacji bieżących z opowieścią odtwarzaną z pamięci, podporządkowaną nie tylko rytmowi przywoływania wspomnień, ale przede wszystkim chęci dania świadectwa własnej odwagi, przywiązania do wartości patriotycznych, a także – nie do końca zamierzonego, ale z pewnością uchwytanego – wcielania w życie postulatów emancypacyjnych. Dziennikopisarki skupiają się na prywatności, codzienności, antycypacji rozwoju wypadków, dywagują o żywiole historii, który tak silnie wpływa na ich życie. Pamiętnikarka, sięgając wstecz, rekonstruuje własną działalność na niwie publicznej, jest przekonana o słuszności podejmowanych decyzji, nie pyta dlaczego – to, co robi, jest jej powinnością.

narracyjnych ujęć tożsamości⁴), w zauważalny sposób modelującym relacje o wojennych przeżyciach.

Zacznę od autorki najstarszej. *Dziennik lwowski* (1842–1930) Zofii Romanowiczówny (1842–1935)⁵ to jeden z najciekawszych zachowanych polskich dzienników pisanych przez autorkę nie będącą jednak pisarką zawodową (co nie znaczy, że Zofia nie próbowała swoich sił na niwie literackiej, co jednak w perspektywie poruszanej tu tematyki jest irrelewantne), obejmujący 88 lat życia, a prowadzony przez 70, zasługuje na uwagę z wielu powodów: jako niewątpliwy zapis autoterapeutyczny, jako cenny dokument obyczajowości lwowskiego mieszczaństwa w drugiej połowie wieku XIX i początkowych dekadach wieku XX, jako metodyczny rejestr rozterek duchowych i emocjonalnych, ale i działalności edukacyjnej, związkowej, patriotycznej. Diarystka była osobą cenioną, poważaną, cieszyła się społecznym zaufaniem. Była w zażyłych, serdecznych relacjach z Kornelem Ujejskim, Leonią Wildową (jego wielką, choć zakazaną miłością; Leonia była żoną Karola Wilda, znanego lwowskiego księgarza⁶), Marylą Wolską, Stanisławem Wasylewskim. Rzec można, iż jej bliscy lub dalsi znajomi byli jej rodziną z wyboru, ponadto autorka przez lata próbowała wyprostować kręte ścieżki niełatwej miłości do matki, jak i przykłej obojętności brata, Tadeusza (co się ostatecznie udało, choć nie w takim stopniu, który satysfakcjonowałby lwowiankę). Trafnie scharakteryzowała Romanowiczównę jako autorkę dzienników Krystyna Poklewska:

Dzienniki wyznaczają pełny szlak życia Zofii Romanowiczówny wiodący jednocześnie przez przemiany historyczne, obyczajowe, społeczne i przemiany

⁴ *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002; K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003; F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004; A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, w: *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004; *Narracja – koncepcje i badania psychologiczne*, red. E. Dryll, A. Cierpka, Warszawa 2004; A. Łebkowska, *Narracja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006.

⁵ Oczywiście jest, że dziennik *sensu stricto* z przyczyn obiektywnych nie może obejmować życia autorki od samego początku. Początkowe jego fragmenty to raczej rozbudowany szkic pt. *Moje wspomnienia pisane w 17-tym roku życia* – obejmują czas od narodzin do roku 1859. Zob. Z. Romanowiczówna, *Dziennik lwowski 1842–1930*, t. 1 1842–1887, t. 2 1888–1930, z autografu wydał, komentarzami, biogramami i wstępem opatrł. Z. Sudolski, Warszawa 2005. Cytaty z tomu drugiego lokowane będą przy pomocy skrótu DL 2.

⁶ Zob. *Walka z życiem. Korespondencja lwowskiej rodziny Wildów*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2001.

psychiczne, duchowe, w sposobie myślenia i pojmowania świata. Z jednej więc strony, to dziejowy dokument o przeobrażeniach heroiny. Najpierw jest to „utkana” z romantycznej kultury młoda dziewczyna, która spełnia się jako anioł, pocieszycielka, idealna pomocnica i powierniczka mężczyzny. Gdy nie trafia w żadną z przewidzianych przez epokę ról kobiecych (żony, matki, zakonnicy, rezydentki u rodziny), wybiera zawód nauczycielki, wykonywany przez kilkadziesiąt lat „dla chleba” oraz w poczuciu misji narodowej i społecznej, wychodzi na pole działalności kobiecych stowarzyszeń emancypacyjnych i niepodległościowych. Ze strony drugiej, to dokument wewnętrznego życia. Marzenia o miłości i miłosne rozczarowania, wahania amplitudy religijności i wiary, radości doznanej przyjaźni i życzliwości, gorycze samotności i niezrozumienia. Życie zapisane od strony zewnętrznych zdarzeń i od strony wewnętrznych doznań: oto dzienniki Romanowiczówny⁷.

Wyliczone cechy „dziennikopisania”, jak i pozatekstowe uwarunkowania wpływające (bez)pośrednio na jego kształt, bez większych kłopotów można wychwycić w zapiskach z lat 1914–1919, w których rozterki sercowe konkurują z coraz bardziej niepokojącymi doniesieniami z aren wydarzeń międzynarodowych, nadzieja na odzyskanie niepodległości przez Polskę z wątpliwościami wobec części decyzji podejmowanych przez polityków, zrozumienie konieczności ponoszenia ofiar z obawą o utratę bliskich osób, ale i możliwość zniszczenia ważnych dla niej miejsc.

Dziennikowe notatki z roku 1914 rozpoczynają się od uwagi, iż Zofia wraca do pisania po dwóch miesiącach przerwy, i nie zamierza dokończyć porzuconej wcześniej notacji. Lecz wieloletnie doświadczenie (przyzwyczajenie) diarystki pozwala jej na natychmiastowe, ponowne, zadomowienie się w emocjonalnej, miejscami nieco patetycznej, fragmentarycznej, choć spójnej, opowieści, raz po raz przerywanej wykrzyknieniami. Zofia jest niemalże wzorcową autorką dziennika. Jego podstawowym materiałem czyni nie tyle tekstowe pragnienie precyzyjnego sprawozdania z rzeczywistości pozatekstowej, co uchwycenie szybko przepływających impresji, delikatnie narcystycznych, ale też wysoce empatycznych. Momentałość, niepowtarzalność, pewna liryczność zapisów od razu każą traktować dziennik lwowianki jako wyznanie – czyli sytuują go na drugim ramieniu autobiograficznego trójkąta nakreślonego i klarownie opisanego przez Małgorzatę Czermińską⁸. To przyporządkowanie w znacznej

⁷ K. Poklewska, „*Życie moje dwoistym prądem płynie*”. O Zofii Romanowiczównie i jej dziennikach, „*Pamiętnik Literacki*” 2008 z. 4, s. 24.

⁸ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

mierze ułatwia scharakteryzowanie strategii tożsamościowej pieczołowicie konstruowanej przez Romanowiczównę. Proponuję, by nazwać ją strategią zaangażowanej obserwatorki. Zaangażowanej nie tylko ze względu na wnikliwość i widoczną głębię zapisków, ale także z powodu czynnej działalności w Lidze Kobiet, której przewodniczącą została w roku 1915. Z powierzonej jej funkcji zrezygnowała w roku 1919, dziękując za okazane zaufanie. Już sama prośba o objęcie przewodnictwa była przez nią traktowana jak wyróżnienie, na które z jednej strony zasłużyła wcześniejszą pracą, z drugiej zaś obawiała się, czy po przerwie będzie w stanie efektywnie pracować:

Naczelny Komitet Narodowy wezwał do równorzędnej pracy kobiet, które stworzyły tak nazwane Ligi Kobiet, albo Koła Ligii, równie jak on bezpartyjne – naczelna jest w Krakowie – powstało w kraju tych Kół już 30 – we Lwowie nie mogło się tego zrobić w czasie inwazji, dopiero na początku lipca [...]. Przedtem w sobotę przyszły do mnie Maria Frenklówna i Mila Anc, żeby mię prosić w imieniu grona pań o przyjęcie – przewodnictwa! Było to dla mnie niespodzianką, no, najniespodziewańszą (sic! – AP) w świecie – ja przecież od tylu lat tak się usunęłam w domowe zacisze, daleko, daleko od wszystkich, i od wszystkiego. (DL 2, s. 261)

Obowiązki związane z pracą dla Ligii pozwoliły jej na pewien czas poczuć się znów potrzebną, co było dla Romanowiczówny niezwykle istotne, z dumą zauważała: „Tu nasza Liga także się krząta i to bardzo – naprawdę dużo robi! [...] Czemu ja nie mam choć o 20 lat mniej – jakżebym gorąco i usilnie pracowała!” (DL 2, s. 262–263). Odwracały też uwagę od grozy wojny, na którą zareagowała zrozumiałym strachem, ale też szybko dostrzegła w działaniach wojennych szansę dla Polski. Nie nastrojały jednak optymistycznie ani rosyjska okupacja Lwowa, ani toczące się walki, a przede wszystkim śmiertelny rozmach wojennej zawieruchy. Pod koniec roku 1914 zanotowała:

[...] nigdy nie było tak okropnej wojny i co do rozmiarów, co do udziału niemal wszystkich państw Europy i co do masakry ludzi w tak niesłychanej ilości i co do zaciętości obu stron. [...] Straszliwe. Zamiast wzrostu kultury, światła, dobra i piękna, zamiast rozkwitu miłości – rozwój sztuki wojennej [...]. (DL 2, s. 254).

Diagnoza, niestety, okazała się trafna, początek kolejnego roku nie przyniósł optymistycznych wieści, przeciwnie, Lwów zmroziła wiadomość o zajęciu jednego z fortów, do tej pory niezwykniętej twierdzy Przemyśl. Romanowiczówna w rozdygotanych zapiskach, mimo wszystko, trafnie i słusznie, wskazywała, iż rozgrywające się na jej oczach wydarzenia są bezprecedensowe,

stanowią poważną wyrwę w kulturze jej współczesnej, kwestionują zasady etyczne. Huragan historii nie był jednak w stanie zagłuszyć prywatnych zaawiowań – Zofia zмага się z nieodwzajemnioną miłością do tajemniczego Ludwika, stara się nie dostrzegać jego obojętności, chwyta wszelkie, nawet najdrobniejsze sygnały, które mogą świadczyć o tak pożądanej odmianie sytuacji. Zatem tożsamość narracyjną zaangażowanej obserwatorki wyznaczają dwie przeciwstawne siły – zniszczenie (wojna) i miłość (w której mieści się również nadzieja na powrót na mapę Europy niepodległego państwa polskiego⁹). Pomiędzy dwiema skrajnościami rozciąga się przestrzeń dziennikowych zapisów, w których autorka sprawiedliwie dzieliła uwagę pomiędzy gorliwe notowanie dynamicznie zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej, niedługie, ale treściwe sprawozdania z własnej działalności¹⁰ oraz szczerze, pełne żalu notatki o doznanym zawodzie miłosnym.

Maria (Marusia) Kasprowiczowa (1887–1968), to druga bohaterka niniejszego tekstu. Trzecia żona Jana Kasprowicza, zdecydowana indywidualistka, opowiedziała nie tylko o latach małżeństwa, wdowieństwie, przede wszystkim jednak stale pisała o sobie, czyniąc diarystyczne JA filtrem rzeczywistości, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i interpersonalnym. Kim była na kartach dziennika, szczególnie w części drugiej, poświęconej pierwszej wojnie? Myślę, że empatyczną komentatorką. Jej tożsamość wyznaczała struktura dziennikowych zapisków, których jedyną z niezmiennych, stabilnych zasad był rytm dat. Pozostałe aspekty określała nieciągłość, rozumiana jako świadomość niemożności wiernego odtworzenia życia w opowieści¹¹. Nieciągłość była też przestrzenią wolności, tak cennej dla Kasprowiczowej, nieznośnej innych ograniczeń niż te, które sama godziła się respektować. „Dziennik jako seria datowanych śladów¹²” – to formuła idealnie opisująca charakter

⁹ „I moja dusza i życie, i cały świat rozświetlony, promienny, mimo wszystkich okropności, które przecież tak głęboko czuję. Ale czuję zarazem i wierzę w to mocno, że to wszystko zło już długo nie potrwa, już się załamie, ludzkość wyjdzie z krwi i ognia oczyszczona, odrodzona, piękniejsza. A Polska, Polska moja będzie wolna, musi być wolna i szczęśliwa!” (DL 2, s. 293)

¹⁰ Co warte podkreślenia, już w 1917 roku w rozmowach, w których uczestniczyła Zofia, pojawiała się kwestia jak najpełniejszej emancypacji kobiet, łącznie z przyznaniem im prawa do zasiadania w sejmie. Wacław Sieroszewski mówił wprost: „[...] niepodobna, żeby w budowie nowego życia nie wzięła udziału połowa społeczeństwa, zwłaszcza gdy szeregi drugiej połowy tak bardzo już przerzedziła wojna i jeszcze więcej przerzedzi...” (DL 2, s. 286).

¹¹ Por. Ph. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006 z. 4, s. 17–27.

¹² Tamże.

wojennych zapisków Marusi, w których przeglądała się niczym w okrucinach zwierciadła, a z zapamiętanych obrazów układała mozaikowy portret.

Przy czym, nie można zapomnieć, iż ważnym komponentem jej dziennikowej, narracyjnej strategii tożsamościowej była rosyjskość, interesujące starcie pomiędzy własną identyfikacją narodową, a rodzącą się sympatią do narodu jej męża – sympatią, która wygrała jako wielostronnie przemyślany, cierpliwie budowany projekt osobowościowy. Nietrudno dostrzec, iż projekt fuzji dwóch kategorii: rosyjskości i polskości, acz atrakcyjny, bywa niespójny, a próby połączenia radykalnych odmienności sprowadzają się li tylko do wyliczeń, nie dając odkrywczych rozwiązań. Ale w najmniejszym stopniu nie odbiera im to autentyczności; mało tego, dysharmonie i niekonsekwencje przydają wiarygodności, uwydatniając poszczególne etapy kształtowania się opowieści o Wielkiej Wojnie wplataną w misterne relacje z (nie)codziennych zdarzeń. Jak na diarystkę hołdującą poetyce wyznania przystało, Maria skrupulatnie dzieliła wpisy na te, w których główną rolę odgrywały komentarze do sytuacji społeczno-politycznej, celne, wieloaspektowe, pisane z dużym wyczuciem, oraz na te, w których pisała o sobie, dbając, by konstruowany autoportret był przekonujący, przede wszystkim dla niej samej. Należy podkreślić, że Kasprowiczowej na ogół udawało się zręcznie balansować na granicy intrygowanych analiz targających nią emocji (mam na myśli nieustający spór z mężem o wypracowanie bardziej partnerskiego kształtu ich małżeństwa, próby wyjścia poza stereotypowe role, jakie przewidział dla niej Kasprowicz, niełatwe relacje z Jadwigą, już wtedy Przybyszewską, była żoną Jana, oraz z jego córkami, Anną i Janiną, kiełkujący romans z francuskim porucznikiem, ciągłe obawy o losy sióstr i matki), a prób dbania o rzetelność uwag poświęconych dziejącej się na jej oczach Historii.

Inaczej niż Romanowiczówna, Kasprowiczowa stawia na komentowanie, wnikliwe opisywanie, stara się wczuć zarówno w sytuację ofiar, jak i atakujących. Żałuje wziętych do niewoli żołnierzy niemieckich, rosyjskich, wzruszają ją wiadomości o licznie ginących obrońcach Lwowa. Choć sama nie brała bezpośredniego udziału w walkach, nieraz była świadkiem ich oplakanych skutków, chodziła obejrzyć miejsca, w których wymiana ognia była szczególnie intensywna. Wtedy jej dziennikowe notatki zamieniają się w mikroreportaże z obłązonego miasta:

Trudno sobie wyobrazić coś bardziej zdumiewającego aniżeli Lwów podczas ostrzeliwania. Ulice zalane gęstym, ożywionym tłumem. Ruch nie ustaje ani na chwilę.

– Strzelają? – pyta się jeden przechodzień drugiego. – Strzelają – odpowiada tamten. Wymieniają nazwę kilku ulic, gdzie dopiero co uderzyło parę grantów, i każdy idzie swoją drogą, jak gdyby nie zaszło nic ważnego. [...]

Poszliśmy wczoraj oglądać pola, na których rozgrywały się walki. Ledwie zieleńjące wiosenne pola całe pokryte czarnymi lejowatym rozpadlinami. [...] Czai się w nich śmierć. W rowach szkielety końskie, zaledwie obciążone skórą. Gdzieś tam samotne domki, podziurawione jak sita. [...] Pod lasem biegła główna linia bojowa. Tam staczano okrutne walki, tam leżą nieopogrzebane jeszcze zwłoki, w okropnym oświetleniu szarego, przejmującego dnia. Leżą na wpół zalane wodą w skostniałym kamiennym bezruchu. I to wszystko działo się tak blisko nas¹³.

Powyższy cytat unaocznia kilka kwestii. Po pierwsze – stopniowe oswojenie się z niebezpieczeństwem, ciągłym zagrożeniem; życie toczy się dalej, mimo działań wojennych. Grozę sytuacji można nie tyle oswoić, co zaakceptować. Po drugie – język. Paradoksalność rzeczywistości oddać można jedynie przy pomocy niewyszukanych formuł. Kasprowiczowa umiejętnie nadaje dziennikowi dyskretny literacki rys, by w ten sposób spróbować wypracować język maksymalnie adekwatny do opisu bezprecedensowych wydarzeń. Po trzecie – uważność na szczegóły, uwypuklająca wzmiankowaną literackość, jak również wrażliwość autorki, która rozumiała, iż przy całym niemożliwym do pojęcia szaleństwie wojennej maszyny wszystkie te wydarzenia są w pewien sposób konieczne¹⁴.

Kasprowiczowa notując zmiany zachodzące na pobliskim froncie, nie pomija również przekształceń w życiu codziennym, w rządzącym nim regułach, dostrzega przewartościowania: „Jedyną dobrą stroną wojny był, według mnie, zupełny zanik w ostatnich latach obowiązkowych towarzyskich stosunków i oficjalnych przyjęć. Wrócić nagle do fałszu tego życia, stać się znowu posłusznym zwierzątkiem, to nie do pomyslenia” (MK s. 241). Jako empatyczna komentatorka zauważa, iż czas wojenny sprzyjał zawieszaniu opresyjnych zasad życia towarzyskiego, nieautentycznego, zrytualizowanego. Wielka Wojna nieoczekiwanie okazała się szansą na uczynienie relacji międzyludzkich bardziej bezpośrednimi, mniej skonwencjonalizowanymi, zaczęło liczyć się współbycie, a nie kształtujące je narzucane prawidła. *Dziennik* Kasprowiczowej to interesujące świadectwo adaptowania się do zmieniających się warunków, umiejętności istnienia w świecie eskalującego się zła, lecz także dostrzegania pozornie niewidocznych korzyści, które będą procentować

¹³ M. Kasprowiczowa, *Dziennik*, wstęp K. Górski, Warszawa 1958, s. 242. Dalej oznaczone skrótem MK z podaniem strony, z której będzie pochodził cytat.

¹⁴ Por. MK s. 161.

w przyszłości. Przede wszystkim, świadomością tymczasowości rzeczywistości oraz pewnością, że uda się ją okiełznać. Na początek – w słowach.

Ostatnia z bohaterek niniejszego tekstu – Maria Zdziarska-Zaleska – zaradna, odważna, zdecydowana, jako narratorka przyjęła strategię kronikarki-uczestniczki. Wydany w roku 1934 *W okopach. Pamiętnik kobiety lekarza batalionu* dla czytającego/interpretującego z pozoru przypomina klasyczną autobiografię. Jak już zaznaczyłam, przyporządkowanie genologiczne tego tekstu jest nieco kłopotliwe. Początek, który stanowi niedługa, ale wyczerpująca prezentacja rodziny autorki, sugeruje, iż mamy do czynienia z autobiografią, jednak sprawa komplikuje się, gdy okazuje się, że spora część dalszych zapisków, choć ma wyraźnie pamiętnikowy charakter – jest zauważalnie skoncentrowana na opisywaniu historii, została uporządkowana według dat. Niewykluczone więc, że do pamiętnika włączone zostały fragmenty dziennika, który był pisany podczas pierwszej wojny światowej. Genologiczna hybrydyczność w tym przypadku jest niezwykle poręcznym narzędziem, dzięki któremu kronikarka-uczestniczka może dowolnie zmieniać perspektywy opisu, jak również punkty ciężkości tekstu. Niekiedy wypowiada się jako zdystansowana wojenna kronikarka, by za chwilę zmienić się w uczestniczkę, w dynamicznej narracji odtwarzającej jeszcze raz wojenne doświadczenia.

Podkreślić należy wyraźne emancypacyjne inklinacje przyszłej lekarzki w bezkolizyjny sposób związane z patriotycznymi ideami wpojonymi jej przez rodziców, wspomnianych z czułością. Urodzona w Grotowcach w 1898 roku pamiętnikarka portretuje rodziców jako parę zgodną, pracowitą, zaangażowaną równie intensywnie w wychowywanie i edukację siedmiorga swoich dzieci (Maria była trzecim dzieckiem, jedną z trzech sióstr), oraz w pracę społeczną. Ojciec, inżynier, zajmujący się także rolnictwem, i matka, przez 15 lat pełniąca funkcję przewodniczącej Rawskiego Koła Ziemianek, dbali o to, by ich dzieci nie bały się pracy, szanowały wszystkich bez względu na pochodzenie i status społeczny. Co ważne, rodzeństwo Zdziarskich od najmłodszych lat było wtajemniczane w zawłość rodzinnych spraw, także ekonomicznych.

Już jako sanitariuszka i żołnierka Maria złościła się, gdy w jej nazwisku zmieniano końcówkę na -ski, co odbierała jako swoistą deprecjację jej odwagi i gotowości do działań. Walczyła jako kobieta, i chciała być ceniona jako żołnierka, nazywała siebie „lekarzem-niewiastą”¹⁵ – protestowała słysząc

¹⁵ Zob. M. Zdziarska-Zaleska, *W okopach. Pamiętnik kobiety lekarza batalionu*, Warszawa 1934, s. 83. Dalej cytaty lokowane będą przy pomocy skrótu MZ z podaniem strony, z której zostanie zaczerpnięty cytat.

pogardliwe uwagi oficerów o „babach” w wojsku, czy obraźliwe „my haremu w wojsku nie potrzebujemy” (MZ s. 106). Nie są to li tylko drobne uwagi, sygnalizują one niezwykle istotny problem – dzielna sanitariuszka, nierzadko wychodząca cało z opresji (*vide* jej brawurowa ucieczka z rosyjskiej niewoli), odsłania ciemną kartę historii kobiet, które brały bezpośredni udział w działaniach wojennych. Ponizanie, wykpiwanie, kwestionowanie kompetencji i zasadności ich zaangażowania były tym bardziej bulwersujące, iż doznawała ich także ze strony polskich oficerów. Nie było to oczywiście regułą, ostatecznie doceniono jest zasługi¹⁶, niemniej musiała udowodnić w dwójnasób, że obecność kobiety w wojsku czy na polu walki powinna być należycie uszanowana. Nie domagała się specjalnych praw, ale na pewno zależało jej na równym traktowaniu. Dzielna medyczka notowała również, iż sama niejednokrotnie walczyła z ogromnym zmęczeniem, ukrywała kontuzje, nie chciała być traktowana ulgowo ze względu na swoją płęć.

Jednym z najboleśniejszych wpisów jest ten, w którym Maria opowiada o śmierci jednej ze swoich siostr, Teresy¹⁷, która została zasieczona szablami, gdy broniła się przed gwałtem¹⁸. Zanim zginęła, zabiła dwóch bolszewików. Została pochowana przez chłopów, Maria przybyła do wsi już po pogrzebie.

¹⁶ „Podlekarka (sic! AP) Maria Zdziarska nie tylko swoją pracą oddała pułkowi wielkie zasługi, lecz przede wszystkim brawurową odwagą, która w wielu krytycznych momentach porywała ze sobą żołnierzy i dodawała im ducha. W czasie naszych niepowodzeń wytrzymała do końca na stanowisku”, S.M. Jankowski, *Dziewczęta w maciejówkach*, Warszawa 2012, s. 368. Autor cytuje fragment wniosku o odznaczenie jej Krzyżem Srebrnym Orderu *Viruti Militari* V klasy.

¹⁷ Siostrze zadedykowała *W okopach*, czcząc pamięć „poległej na polu chwały” (MZ s. 3).

¹⁸ W szkicu zatytułowanym *Pierwsza wojna światowa w świetle pamiętników kobiecych* Tatiana Czerska, bazując np. na tekstach wspomnieniowych Hanny Malewskiej, Marii Czapskiej, Ireny Jurgielewiczowej, Jadwigi Żylińskiej, Nadziei Druckiej i innych zauważa, że nie ma w nich opisów szczególnie drastycznych przypadków, a do takich z pewnością należały gwałty podczas wojny. Zob. T. Czerska, *Pierwsza wojna światowa w świetle pamiętników kobiecych*, w: *Postscriptum. Wielka Wojna – ważne sprawy – zwykli ludzie*, red. A. Zawiszewska i Sz.P. Kubiak, Szczecin 2015, s. 75. Można przypuszczać, że jest to kwestia (auto)cenzury, unikania nie tyle traumatycznych wspomnień czy zdarzeń, ile dbania o reguły dyskursu autobiograficznego, traktowanego przez autorki dość rygorystycznie jako przestrzeń eksponowania zdarzeń raczej z rejestru publicznego niż prywatnego. Podobnie skonstatowała Joanna Dufurat, skupiając się na dwóch antologiach „[...] w *Wierniej służbie* i *Służbie Ojczyźnie*, dwuczęściowym wydawnictwie, opublikowanym w latach 1927–1929. Na równi z mężczyznami unikały one jednak poruszania tematów związanych z wzajemnymi relacjami kobiet i mężczyzn, a szczególnie – erotyką i seksualnością, uważano je bowiem za wstydlive. Rozpamiętywaniu konfliktu płci nie służył również charakter publikacji wspomnieniowych. W zamierzeniu autorek miały one udokumentować wspólną z mężczyznami walkę Polek o niepodległość, co sprzyjało raczej eksponowaniu motywacji patriotycznych i idealizowaniu przeszłości”. J. Dufurat, *Wpływ wojny na załamanie stereotypów społecznych ról mężczyzn*

Pisała o siostrze, iż była „symbolem Polski” (MZ s. 182). W perspektywie tekstowej Maria kronikarka zdobywa przewagę nad zrozpaczoną Marią siostrą. Po latach śmierć bliskiej osoby urosła do rangi symbolu, dzięki czemu, choć w jakiejś mierze, mogła zostać pomszczona, i mgliście, ale jednak wytłumaczona, zrjonalizowana. Dodam jeszcze, że Zdziarska, gdy dostała się do niewoli, gotowa była popełnić samobójstwo, w razie zagrożenia wołała przyspieszyć koniec życia, by móc umrzeć na własnych warunkach.

Strategię tożsamościową dookreśla specyficzny sposób, w jaki Maria i jej bracia patrzyli na wojnę. Widzieli ją jako przerażające, ale i fascynujące przedstawienie, oraz traktowali jak swoiste zadania do wykonania:

Byliśmy widzami doskonałego „teatrum” wojny: ataki, ucieczki, kontrataki, gromady rannych, stosy trupów. Ja z siostrą, lub z jednym z braci, włączyliśmy się wszędzie, wszystko musieliśmy obejrzeć, o wszystkim (sic! – AP) wiedzieć, to też kilkakrotnie nas aresztowano, ale zawsze jakoś wychodziliśmy z tych oparów cało [...].

Uczyliśmy się wojny przekonani święcie, że jeszcze będzie nam to potrzebne. (MZ s. 14)

Traktowanie wojny jako przedstawienie, oglądane z niewielkiego dystansu, a więc stwarzające zagrożenie dla baczących widzów, oswajało grozę, uczyło też opanowania. Ciekawość młodych ludzi nieraz brała górę nad instynktem samozachowawczym, zdarzały się aresztowania, na szczęście nie kończyły się one uwięzieniem bitewnych podglądaczy. Wojna została przez nich zamieniona w lekcję do odrobienia, wiedzę do przyswojenia, gorzką, bolesną – hartującą umysł, kształtującą charakter. Zdziarska-lekarka nieustająco wybierała życie; przeciw śmierci, żywiołowi wojny. Oczywiście, nie da się nie zauważyć hołdowania przez dzielną medyczkę romantycznemu wyobrażeniu o konieczności zaangażowania się w odzyskanie niepodległości.

Kilka zdań na koniec: trzy autorki, trzy różne strategie tożsamościowe oczywiście nie wyczerpują możliwości, jakie kryją się w relacjach autobiograficznych kobiet, które mniej lub bardziej bezpośrednio uczestniczyły w pierwszej wojnie światowej. Maria Olszewska w świetnej książce pt. *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, silnie akcentowała, iż podczas interpretowania narracji z tamtego okresu nie można zapomnieć o tym, że ich autorzy (tu: autorki) piszą niejako z „wnętrza wojny”, lecz także równocześnie są już poza

i kobiet, w: *Kobiety i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności wiek XIX i XX. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2004, s. 441.

nią. Niezależnie od konstruowanych strategii identyfikacyjnych, Romanowiczówna, Kasprowiczowa i Zdziarska pozostawiły po sobie istotne świadectwa, pozwalające na uzupełnianie historii pierwszej wojny światowej, tym razem historii pisanej przez kobiety.

First World War in the Autobiographies of Women. Subjective Strategies

The present paper aims at recognising strategies chosen by authors of private narratives focused around the First World War. Two diarists – Zofia Romanowiczówna and Maria Kasprowiczowa – treated about the wartime Lviv from the perspective of a civilian by adopting the strategy of an involved observer and an empathic commentator. Their diaries are interesting examples of taming the painful everyday life, including also valuable comments on the socio-political situation. Maria Zdziarska-Zaleska's diaries on the other hand, are almost textbook examples of realising the strategy of a chronicler-participant. The author of *W okopach (In trenches)* was a paramedic and a doctor. With distinctive commitment she reconstructs her (and her sister's) war history of facing not only the enemy but also the stereotypes of the role of women in the war-related activities.

Key words: diary, memoirs, war, woman, autobiography

Anna Pekaniec

ukończyła studia doktoranckie na Wydziale Polonistyki UJ, obecnie asystent w Katedrze Krytyki Współczesnej tamże. Jest także absolwentką studiów podyplomowych wiedza o kulturze i filozofia na Wydziale Filozoficznym UJ. Sekretarz redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej” oraz członkini Krakowskiego Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego, współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej (WP UJ). Historyczka literatury, niekiedy krytyczka, zawodowa czytelniczka. Autorka monografii pt. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieta literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013). Publikuje w „Ruchu Literackim”, „Wielogłosie”, tomach pokonferencyjnych. Zainteresowania naukowe i preferowane obszary badań: historia literatury kobiet, autobiografia, epistolografia, narracyjne teorie tożsamości, literatura Młodej Polski, literatura najnowsza, krytyka literacka, feministyczna krytyka literacka.

KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Poza kadrem. Portret artysty w obliczu Historii (*Chien de printemps* [*Pieska wiosna*] Patricka Modiano)

Pisarstwo Patricka Modiano towarzyszy francuskiemu społeczeństwu już od blisko pół wieku, a ukoronowaniem tej obecności była z pewnością przyznana pisarzowi w 2014 roku literacka Nagroda Nobla za, jak to określili jurorzy, „sztukę pamięci przy pomocy której przywołał najbardziej nieuchwytnie ludzkie istnienia oraz odsłonił świat okupacji”¹. Uzasadnienie to podkreśla istotną cechę pisarstwa autora, które angażuje literacką wyobraźnię nie tyle w próbę odtworzenia historii zaginionych w przeszłości osób, co w uzmysłowienie nam ich zniknięcia. Ta cecha prozy Modiano uwypuklona zostaje w książkach, w których owo znikanie ukazane jest wprost jako konsekwencja zderzenia jednostek z Historią, szczególnie zaś z „czarnymi latami” okupacji. Sytuują one jej twórcę w gronie pisarzy „pokolenia po”, a także stawiają wobec pytania o możliwość świadectwa poprzez literacką fikcję, na które współcześnie starają się odpowiadać intensywnie rozwijające się badania nad fenomenem postpamięci.

Jeśli jednak całą twórczość Modiano trudno rozpatrywać w oderwaniu od tego kontekstu, nawet jeśli w niektórych jego książkach rysuje się on dość mgliście, to z pewnością dopatrzeć się w niej można pewnej zmiany, która nastąpiła wraz z odkryciem przez pisarza w 1994 roku nazwiska żydowskiej dziewczynki, Dory Bruder, w spisie osób wywiezionych do Auschwitz².

¹ Zob. http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/09/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano_4503598_3260.html [dostęp 20.04.2016)].

² Chodzi o *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France* [Księga pamięci deportowanych Żydów francuskich], opublikowaną przez żydowskiego prawnika Serge’a Klarfelda w 1978 roku. Szczegóły tego odkrycia oraz jego wpływ na powstanie książki zatytułowanej *Dora Bruder* omawiam w artykule *Wobec nieobecności. Modiano i Dora Bruder*, „Literatura na Świecie” 2015 nr 7–8, s. 249–265.

Nazwisko to znane mu było ze znalezionej kilka lat wcześniej ogłoszenia prasowego z 1941 roku o jej zaginięciu, na podstawie którego – zgodnie ze skłonnością pisarza do przekształcania rzeczywistości w fikcję – napisał zmyśloną historię jej ucieczki, zatytułowaną *Voyage de nocés* [*Podróż poślubna*, 1990]. Wraz ze wspomnianym odkryciem, dzięki któremu uświadomił sobie rzeczywisty los dziewczynki, jak sam stwierdza, „zwałpił w literaturę”³, decydując się na stworzenie kolejnej opowieści o Dorze, stanowiącej zapis prowadzonych przez niego poszukiwań jej śladów. Jeśli wspominam tutaj tę książkę, to dlatego, że *Dora Bruder* wydaje się być dopełnieniem pewnego procesu, który prowadzi pisarza do uznania nie tyle granic własnej wyobraźni, co niemożności przedstawienia w piśmie czyjejś obecności. Jak podkreśla Alexandre Gefen:

Empatia narratora poszukującego Dory działa niemal w próżni, zbierając cienie, chwytając duchy, a jedyna zaproponowana konkluzja ukazuje rozpaczliwy paradoks: tylko sekret istot ludzkich oraz ich ucieczka poza kadr stawiają opór historii [...]⁴.

Owa ucieczka „poza kadr” historii zbiega się również z ucieczką poza kadr opowieści, gdy narrator, stwierdzając w zakończeniu książki niemożność poznania sekretu Dory, pozbawia zarazem własny tekst jego odniesienia :

Nigdy nie dowiem się, jak spędzała dnie, gdzie ukrywała się, w którym towarzystwie przebywała podczas zimowych miesięcy swej pierwszej ucieczki i w ciągu kilku wiosennych tygodni, gdy uciekła ponownie. To jej sekret. Żałosny i cenny sekret, którego kaci, rozporządzenia, władze nazywane okupacyjnymi, areszt, koszary, obozy, Historia, czas – wszystko, co was plugawi i niszczy – nie mogli jej ukraść⁵.

Wychodzenie „poza kadr” opowieści, a także tekstu, wydają się tym bardziej radykalne, im bardziej niewinna jest ofiara owej Historii⁶. Jest to

³ P. Modiano, *Z Klarsfeldem przeciw zapomnieniu*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, „Literatura na Świecie” 2015 nr 7–8, s. 234.

⁴ A. Gefen, *O syndromie majaczeniowo-onirycznym*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, „Literatura na Świecie” 2015 nr 7–8, s. 273–274.

⁵ P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris 1996, s. 53.

⁶ Modiano sugeruje tę odwrotną zależność w krótkim tekście opublikowanym w dzienniku *Libération* po odkryciu nazwiska Dory Bruder w *Księdze pamięci Serge’a Klarsfelda*, gdy zdjęcia dzieci wywiezionych do Auschwitz wywołują u niego „beznadziejne poczucie pustki” w „świecie, który zabił niewinność”. Por. P. Modiano, *Z Klarsfeldem przeciw zapomnieniu*, s. 236.

u Modiano alternatywny sposób przedstawiania egzystencji w stosunku do tego, który zaproponowała chociażby, w końcu lat osiemdziesiątych, refleksja narratologiczna, skoncentrowana wokół zagadnienia „narracyjnej tożsamości”. Wysuwając na pierwszy plan kategorię czasowości, nie tylko doprowadziła ona do zatarcia granic między opowieścią literacką a historyczną, ale przede wszystkim ukazała tożsamość jako efekt tworzenia zamkniętej, całościowej struktury, której elementy są powiązane ze sobą na zasadzie przyczynowo-skutkowej. Szczególnym przypadkiem takiej struktury wydaje się być opowieść biograficzna, ze względu na odpowiedniość, jaka zachodzi między początkiem i końcem narracji a początkiem i końcem życia⁷. Tymczasem, jak widzieliśmy w cytowanym wyżej fragmencie, w zderzeniu z Historią nie tylko niemożliwe jest odtworzenie czyjegoś biegu życia, ale wątpliwość pisarza budzi już sama literacka reprezentacja jako forma jego uobecniania. Ta kwestia staje się istotna w powieści Modiano zatytułowanej *Chien de printemps* [*Pieśka wiosna*]⁸, stanowiącej pod tym względem prefigurację *Dory Bruder*, gdzie powiązana ona zostaje z bliską Patrickowi Modiano kategorią znikania, którą pisarz wyprowadza, jak to zobaczymy, z określonej praktyki artystycznej.

Sztuka znikania

Chien de printemps to książka powstała w 1993 roku, a więc kilka lat przed *Dorą Bruder* i poznaniem rzeczywistego losu dziewczynki. Opowiada ona o żydowskim fotografiku, Francisie Jansenie, przyjacielu i uczniu legendarnego Roberta Capy, który zginął w 1954 roku podczas wojny w Indochinach, gdzie pracował jako fotoreporter. Dziewiętnastoletni narrator spotyka przypadkiem Jansena pewnej wiosny 1964 roku, w chwili, gdy ten zamierza opuścić Europę, swe mieszkanie i przyjaciół. Jansen zresztą od dłuższego czasu wycofuje się z życia zawodowego i towarzyskiego, jak gdyby pragnął zerwać wszelkie więzi, zlikwidować ślady swojej obecności. Narrator wpada na pomysł zinwentaryzowania wykonanych przez niego dawniej zdjęć, przechowywanych teraz w kilku starych walizkach, przyjmując na siebie rolę archiwisty.

⁷ Potwierdza tę odpowiedniość Jean-Yves Tadié, gdy mówi: „śmierć po dzieciństwie i wieku dojrzałym, koniec, który zamyka się na początku, [są] dwiema oznakami struktury zamkniętej”. Zob. J.-Y. Tadié, *Le roman au XXe siècle*, Paris 1990, s. 85. Opowieść biograficzna wydaje się tym samym stanowić wariant paradygmatu zamknięcia opowieści, jaki ustanowił eschatologiczny mit Apokalipsy, w którym – jak mówi cytowany przez Paula Ricoeura Frank Kermode – koniec świata oznacza koniec Księgi. Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 41.

⁸ P. Modiano, *Chien de printemps*, Paris 1993. Wszystkie cytaty za tym wydaniem w przekładzie autorki artykułu.

Po trzydziestu latach, już jako pisarz, powraca do przeszłości, gdy w jego ręce wpada jedna z wykonanych przez Jansena fotografii. W jego pamięci budzą się wspomnienia kilku spotkań z artystą, podczas których przejawiał on ojcowską troskę o młodego narratora, z coraz mniej licznymi jego przyjaciółmi, wielogodzinnego wyczekiwania w opuszczonym atelier, wyjazdu Jansena do Meksyku.

Trudno nie odczytywać zagadkowego zachowania Jansena bez uwzględnienia jego artystycznego *credo*, które ukształtowało się pod wpływem jego mistrza, Roberta Capy. Wykonując zdjęcia, Jansen pragnął zredukować do minimum obecność zarówno fotografa, jak i jego sprzętu, zniknąć w fotografowanych obiektach:

Uważał, że fotograf jest niczym, że musi się wtopić w tło i stać niewidzialnym, aby lepiej pracować i uchwycić – jak mawiał – naturalne światło. Nie dałoby się nawet usłyszeć odgłosu wyzwania migawki w jego Rolleiflexie. Chciał również ukryć swój aparat [s. 113].

Znikanie fotografa, dzięki któremu „ujmowanie rzeczy” dokonuje się „łagodnie i cicho” [s. 99], pozwala uchwycić aurę fotografowanych ludzi i miejsc. Przyglądając się po latach wykonanemu przez Jansena zdjęciu, narrator stwierdza:

Mam wrażenie, że chodzi o kogoś innego niż my, być może z powodu upływu czasu, albo tego, co widział w swoim obiektywie Jansen, a czego my byśmy w tamtych czasach nie dostrzegli, gdybyśmy zasiedli przed lustrem: dwóch nieznanym nastolatków zagubionych w Paryżu [s. 13].

Tymczasem w zderzeniu z Historią ta fotograficzna fenomenologia nabiera innego znaczenia. W opublikowanym po wojnie albumie Jansena, w którym wydawca umieszcza zdjęcia z okresu jego pobytu w czasie wojny w Górnej Saubadii, narrator znajduje dwie fotografie z Paryża zatytułowane *Pod numerem 140*⁹. Przedstawiają one ujętą w letni dzień grupę budynków, które

⁹ Przypomnijmy, że obszar Górnej Saubadii znajdował się faktycznie pod okupacją włoską od chwili podpisania przez Francję kapitulacji w 1940 roku, stąd jako obywatel Republiki Włoskiej, choć narodowości żydowskiej, Jansen był tam bezpieczny. Z kolei 16 i 17 lipca 1942 roku miała miejsce tzw. „la rafle du Vel'd'Hiv” (obława Vel'd'Hiv), czyli największe, ponad trzynastotysięczne, masowe aresztowania francuskich Żydów, którzy zostali spędzeni przez francuską policję na teren krytego toru kolarskiego (Vélodrome d'Hiver) w okolicach wieży Eiffla w Paryżu, a następnie przewiezieni do obozu przejściowego w Drancy, z którego byli kierowani do Auschwitz.

Jansen odwiedził na prośbę poznanego w przejściowym obozie w Drancy kolegi, aby przekazać wiadomość od niego mieszkającej tam rodzinie. Jansen pojawia się tam dwukrotnie, najpierw w 1942 roku, gdy wrócił z obozu, z którego sam został zwolniony jako obywatel Republiki Włoskiej, oraz po Wyzwoleniu, nie znajdując w nich jednak mieszkających tam przed wojną osób:

Wykonał wówczas te zdjęcia, aby przynajmniej na błonie fotograficznej utrwalone zostało opuszczone miejsce, w którym mieszkał jego towarzysz ze swymi bliskimi. Ale podwórko, skwerek i opustoszałe budynki w słońcu czyniły ich nieobecność jeszcze bardziej nieodwracalną [s. 110].

Zestawione obok siebie fotografie, wykonane w odstępstwie kilku lat, zmieniają się w nieme świadectwo. Wobec tak dosłownego zniknięcia niektórych osób, artystyczny gest „wtapiania się w tło” jest pozbawiony sensu, chyba że, jak w przypadku Roberta Capy ginącego w Indochinach, radykalnie się urzeczywistnia (jego śmierć, zdaniem Jansena, „znajdowała wyjaśnienie w tej właśnie woli, albo lęku, aby raz na zawsze wtopić się w tło”, [s. 113]). Jansen, który uniknął losu, jaki spotkał innych więźniów i ich rodziny, fotografuje odtąd już nie ludzi, lecz właśnie to, co po nich pozostało, „dekoracje stworzone dla szczęśliwości i beztroski, a w których odtąd nie można już było być szczęśliwym” [s. 112], a fotograficzna błona, rejestrująca pusty kadr ich życia, odtąd pełni funkcję dokumentu.

Pusty kadr

W podobny zresztą sposób, jako koncentracja na kadrze, zorganizowana jest opowieść o Jansenie, co wiąże się z uprawianym przez narratorkę „fotograficznym pisaniem”¹⁰. Fragmentaryczna, palimpsestowa narracja, na którą składają się wspomnienia z różnych okresów życia narratorki (kolejne *flash-backs* sięgają dzieciństwa, pierwszego spotkania z Jansenem, debiutu pisarskiego, współczesności), krąży wokół nieobecnego właściwie w toku opowieści fotografa. Jansen nie tylko zatem zrywa wszelkie więzi i wyjeżdża do Meksyku, nie uczestniczy w przedstawianych w powieści scenach (narratorka wraz z przyjaciółką spędzają czas na oczekiwaniu na niego w opuszczonym mieszkaniu, Jansen komunikuje się z nimi przez telefon, jako głos z *offu*), lecz

¹⁰ Określenia tego używa Emma Beltaïef w *Paris Tendresse, Brassai, Modiano: de la photographie à l'écriture*, «Actes du colloque Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités» sous la direction de Paul Edwards, Vincent Lavoie, Jean-Pierre Montier, NYU, Paris, 26–27 octobre 2012.

przede wszystkim jest postacią której tożsamość, w zderzeniu z Historią, została postawiona pod znakiem zapytania. Powody jego zagadkowego zachowania zaczynamy rozumieć pod koniec powieści, gdy okazuje się, że Jansen, próbując uzyskać odpis aktu urodzenia przed wyjazdem z Europy, dowiaduje się o istnieniu osoby o identycznym nazwisku, która zmarła w 1944 w obozie przejściowym w Fossoli¹¹:

Nie wiedział już, kim jest. Powiedział mi, że po upływie pewnej ilości lat godzimy się z jakąś przeczowaną od dawna prawdą, którą sami przed sobą skrywailiśmy przez beztroskę lub podłość: jakiś brat czy sobowtór umiera zamiast nas, w nieznanym dniu i miejscu, a jego cień ostatecznie łączy się z nami [s. 120].

Śmierć imiennika powodująca, że fotograf odczuwa swą egzystencję jako zastępczą i nieuprawnioną, podaje również w wątpliwość możliwość stworzenia jego biografii, nawet jeśli, jak stwierdza narrator, Jansen „jest jej go-dzien” [s. 18]. Nie tylko bowiem chodzi o niewystarczającą znajomość jego losów („Jansen pozostawał kimś, kogo miałem zaledwie czas poznać” [s. 18]), aby stworzyć spójną historię życia, ale także o samo ich wyrażenie w znakach pisma, które wydają się tworzyć wizualny dysonsans zarówno z jego fotograficzną sztuką, co z nieobecnymi ofiarami Historii: „Odczuwam pewien dyskomfort podając te szczegóły”, mówi narrator zapisując kilka biograficznych informacji dotyczących fotografa, „i wyobrażam sobie zakłopotanie Jansena, gdyby zobaczył je tak zapisane czarno na białym” [s. 19]. Porzucając myśl o takiej opowieści („Kto wie? może ktoś inny napisze książkę o nim, ilustrowaną odnalezionymi fotografiami?” [s. 18]), narrator-pisarz musi zatem również uporać się z samą materią pisma. „Fotografia może wyrazić ciszę. Lecz słowa?”, wspomina narrator wątpliwości Jansena wyrażone podczas jednego ze spotkań, „[o]to, co mogłoby być ciekawe jego zdaniem: wyrazić ciszę za pomocą słów [...] Powiedział mi, że ze wszystkich znaków drukarskich, najbardziej lubi wielokropek” [s. 21]. Książka staje się w ten sposób również opowieścią o inicjacji narratora do owego fotograficznego pisania, którego modelem pozostaje uprawiana przez Jansena sztuka znikania. Jest to inicjacja *à rebours*,

¹¹ Obóz w Fossoli di Carpi funkcjonował początkowo jako obóz dla jeńców wojennych. Po podpisaniu zawieszenia broni przez Włochy we wrześniu 1943 roku (tzw. *otto settembre*, ósmy września), został on przekształcony w obóz przejściowy dla ludności żydowskiej oraz dla przeciwników politycznych rządu faszystowskiego. W styczniu 1944 roku wyruszyły stąd pierwsze transporty do Auschwitz. W powieści nie jest to wprost powiedziane, ale możemy się domyślać, że Jansen, jako uczestnik wojny w Hiszpanii oraz obywatel Włoch, mógł po „ósmym września” znaleźć się w tym obozie. Tym samym właściwie dwukrotnie (w 1942 i 1944 roku) unika on o włos aresztowania i prawdopodobnej śmierci.

polegająca nie tyle na konsekwentnym konstruowaniu własnej tożsamości, co na jej porzucaniu i przejmowaniu „perspektywy” [s. 69] mistrza, aż do pełnej z nim identyfikacji. „Uszczęśliwiało mnie”, mówi narrator pod koniec książki, „zatracać się w tym tłumie i – według wyrażenia Jansena – roztopianie się w tle” [s. 115], w innym miejscu wprost stwierdzając: „Nazywałem się Francis Jansen” [s. 92]. Fotograficzne pisanie zatem to nie odtwarzanie ciągu zdarzeń, ani tworzenie udokumentowanej opowieści, lecz jedynie rejestrowanie, jak światłoczuła błona, obrazów pojawiających się w pamięci i wyobraźni narratora („Na wspomnienie tego wieczora odczuwam potrzebę zatrzymania wymykających się sylwetek i utrwalenia ich jak na fotografii” [s. 70]), czy też towarzyszącego im światła. W ten sposób narrator tworzy raczej portret niż biografię fotografa, w którym jednak miejsce portretowanej postaci zajmują fotograficzne ekfrazy, opisy miejsc, w których zostały one wykonane, spotkania z jego przyjaciółmi, sceny oczekiwania w atelier, krzyżujące się z nimi wspomnienia narratora. W przeciwieństwie do spisu zdjęć Jansena, przy pomocy którego narrator usiłuje odtworzyć rozbitą diachronię (próby te Jansen traktuje lekceważąco, gdy porównuje narratora do „skryby”), fotograficzne pisanie wytycza także euforyczny ruch opowieści, która – poprzez analogię i skojarzenia – przybliża narratora, w formie krótkich epifanii, poza historycznym czasem i przestrzenią, do zaginionych w przeszłości osób:

Przed chwilą próbowałem wyobrazić sobie jej pierwszy dzień w Paryżu [chodzi o przyjaciółkę Roberta Capy i Jansena, Colette Laurent – przyp. KT-J] i byłem pewny, że ten dzień był podobny do dzisiejszego, w którym gradowe burze występują na przemian z przejaśnieniami [s. 30].

Poza kadrem

Chien de printemps jest portretem artysty fikcyjnego, choć niektóre z przywoływanych przez Modiano postaci, tworzących krąg jego przyjaciół – Colette Laurent, Robert Capa, Jacques Besse czy Eugène Deckers – rzeczywiście istniały, co pisarz potwierdza dodając do tekstu powieści przypis zawierający kilka biograficznych szczegółów dotyczących niektórych z nich¹². Nabiera to

¹² Wszystkie te postaci związane są ze światem filmu lub z fotografią: Colette Laurent to aktorka fotografowana przez Roberta Capę dla agencji Magnum, Jaques Besse był kompozytorem muzyki filmowej, Eugène Deckers zaś belgijskim aktorem. Nazwisko doktora Meyendorffa jest, na tyle na ile udało mi się ustalić, autentyczne, choć biografia postaci w powieści została zmieniona, a towarzyszący mu przypis informujący o napisanej przez niego książce najprawdopodobniej tym razem odsyła do zmyślonego dzieła.

szczególnego znaczenia w utworze opatrzonym na okładce podtytułem „powieść”, jak gdyby autor *Ulicy ciemnych sklepików*, znany z przetwarzania rzeczywistości w fikcję, chciał na chwilę odtworzyć granicę między nimi, stawiając w ten sposób opór subiektywnej pracy swojej wyobraźni, przywrócić powieści odniesienie do rzeczywistego świata. Podobną funkcję mają (zdają się) pełnić w samej już powieści wspomniane postaci artystów, uwiarygodniające powstające w umyśle narratora obrazy. Tak można wyjaśnić, na przykład, powód zestawienia obok siebie, na jednej (zmyślonej) fotografii, wykonanej tuż po wojnie w 1945 roku, postaci przynależących do dwóch różnych światów, historycznego i powieściowego:

Na fotografii Jansen wyglądał jak coś w rodzaju sobowtóra Capy, czy raczej młodszego brata, którym ten miałby się opiekować. O ile Capa, ze swymi ciemnobrażowymi włosami, ciemnym spojrzeniem i papierosem zwisającym z ust, wdychał śmiałość i radość życia, o tyle Jansen, jasnowłosy, chudy, jasnooki, z nieśmiałym melancholijnym uśmiechem, wydawał się czuć niezbyt pewnie. A ramię Capy spoczywające na barkach Jansena nie było tylko przyjazne. Można by rzec, że go podtrzymywał [s. 14–15].

W interesującym tekście poświęconym literackiemu autoportretowi, Michel Beaujour wspomina o „grzechu solipsyzmu”, jakim ciąży na nim w kulturze zachodniej. Wypływa on z przekonania o czczości pisania o sobie, sygnalizowanej już przez prekursorów tego rodzaju literackiej aktywności (Montaigne’a czy św. Augustyna)¹³. Związana jest z tym zasadnicza cecha autoportretu jako specyficznie antynarracyjnej formy wypowiedzi, polegająca na wycofaniu z życia (dosłownie – „wyjściu poza ramy”), doskonałej jej bezużyteczności¹⁴. Modiano wydaje się rozumieć owo wycofanie na swój sposób, wynikający właśnie z uwikłania jego pisarstwa w Historię. *Chien de printemps* nie jest – w tradycyjnym tego słowa znaczeniu – autobiografią (nie został tu zawarty żaden „pakt autobiograficzny”), choć dziś już trudno stać na stanowisku, że literacka fikcja powstaje w całkowitej izolacji od życia pisarza, nawet jeśli w dziele nie zostało to wprost zadeklarowane. W omawianej tu powieści dość łatwo odnajdziemy elementy, które umożliwiają, przynajmniej częściowo, identyfikację powieściowego narratora z samym Patrickiem Modiano (takie

¹³ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, tłum. K. Falicka, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 108.

¹⁴ Tamże, s. 106–107. Etymologię słowa *se retirer*, które po francusku oznacza „wycofać się”, oraz jego pokrewieństwo z włoskim słowem *ritratto* oznaczającym m.in. obramowanie obrazu, wyjaśnia tłumaczka tekstu w przypisie 11.

jak rok urodzenia narratora, który jednak nie jest dany, lecz możemy go obliczyć na podstawie pojawiających się w powieści innych dat, czy rok wydania jego pierwszej książki). Ten rodzaj motywowanego zmyślenia, właściwy dla autofikcji, nie przeradza się jednak tutaj w narrację o sobie, opowiadanie własnej, choćby zmyślonej, historii. Powieść tę można raczej uznać – w odniesieniu do całego dzieła Modiano – za kolejny wariant tworzonego przez pisarza od lat autoportretu, zwłaszcza jeśli przyjąć, za cytowanym już tutaj Michele Beaujour, że autoportret jest retoryczną kompozycją, zbudowaną na zasadzie analogii, „systemu przypomnień, powtórzeń”, „nakładan elementów homologicznych i wymiernych”¹⁵. Innymi słowy, autoportret to nie narracja, lecz montaż, który raczej wytwarza, niż odtwarza swoje odniesienie. Możemy rozumieć w ten sposób pierwszoosobową wypowiedź u Modiano, pojawiającą się w większości jego utworów, jako retoryczny chwyt, albo rodzaj medium umożliwiającego, jak w seansie spirytystycznym, kontakt z inną, niewidzialną rzeczywistością. Oto jak tę funkcję „ja” komentuje w jednym z wywiadów sam Patrick Modiano:

Używanie „Ja” lepiej pozwala mi skoncentrować się, jakbym słyszał jakiś głos, czy dokonywał transkrypcji głosu, który ze mną rozmawiał i mówił do mnie „Ja”. Nie chodzi o Joannę d’Arc, lecz raczej o sytuację, gdy łapie się w radiu głos, który od czasu do czasu zanika, staje się niesłyszalny, a następnie powraca¹⁶.

Charakterystyczne dla autoportretu „wycofanie”, które tutaj manifestuje się poprzez rezygnację z tożsamości piszącego (w *Chien de printemps* to uprawiane przez narratora, omówione wyżej, fotograficzne pisanie) oraz stawanie się „pustym miejscem w języku” (Certeau), jest u Modiano, jak się zdaje, koniecznym warunkiem literackiego świadectwa¹⁷. Pomiedzy rzeczywistym

¹⁵ Tamże, s. 100.

¹⁶ „Modiano, souvenir écrivain”, entretien avec Antoine de Gaudemar, Libération, 26 avril 2001, s. 1 cytowane przez Ruth Amar, *Le ton de Patrick Modiano: du roman ironique au roman affectif*, @analyses [En ligne], XXIe siècle, Articles courants, aktualizacja 17.02.2011, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1751>. Cytuję za: A. Gefen, *O syndromie majaczenio-wo-onirycznym*, s. 269.

¹⁷ Za pewną formę owego wycofania się można uznać również uprawianą przez Patrika Modiano sztukę pisania przedmów. Modiano jest autorem, jak dotąd, trzynastu takich tekstów, przy czym chodzi zawsze o pisarzy i artystów, którzy w jakiś sposób są z nim powiązani. Znajdują się pośród nich między innymi autorka dziennika, młoda żydowska dziewczyna Hélène Barr, Joseph Roth czy aktorka Anna Karina, której postaci uciekają, podobnie jak Dora Bruder. Jak podsumowuje ten rodzaj pisarstwa autora *Chien de printemps* Mireille Hilsum, „Modiano nigdy nie pisze wstępu do książki czy albumu, który nie wchodziłby w relację z jego historią rodzinną lub osobistą” (Zob. M. Hilsum, *Modiano préfacer*, w: „Patrick Modiano”, «Cahiers de L’Herne», (n° 98), Paris 2012, s. 228).

autorem a jego powieściowymi postaciami (fikcyjnymi bądź rzeczywistymi) zachodzi zresztą rodzaj osmozy czy świadectwa obopólnego. Z jednej strony w postaciach tych pisarz odnajduje siebie (są one zawsze, poprzez jakiś biograficzny szczegół czy aureę, powiązane z pisarzem – to efekt jego wyczulenia na zbieg okoliczności). Na przykład, w *Chien de printemps* Colette Laurent znała się z matką pisarza, a Eugène Deckers pochodził z jej rodzinnej Antwerpii. Z drugiej strony, pisarz je w powieści uobecnia, wydobywa z zapomnienia. Wszystkie bowiem postaci w tej książce, jak zresztą w całym dziele, to naznaczone przez przeszłość (Historię, dzieciństwo), niepewne siebie ofiary, nie odnajdujące się w rzeczywistym świecie (Colette Laurent to młodziutka gwiazdka kina lat pięćdziesiątych, Jacques Besse pod koniec życia zostaje zamknięty w zakładzie psychiatrycznym, Jansen jest Żydem, Robert Capa ginie na posterunku jako reporter wojenny). W odniesieniu do tych, które naprawdę istniały, dokonuje się to jednak w specyficzny sposób, bowiem włączając je w powieściową fikcję, stawiając tuż obok wymyślonych postaci (jak na wspomnianej wyżej fotografii Jansena i Cappy), pisarz pozbawia je właściwie odniesienia do rzeczywistości. Zamiarem Modiano nie jest jednak z pewnością fałszowanie historii, lecz raczej zwrócenie nam uwagi, poprzez ten rodzaj wycofania do fikcji, właśnie na bezużyteczność literatury, na to, że jej „jedynym miejscem rzeczywistym [...] jest tekst, książka w swej materialności i język: książka jest [jej] jedynym ciałem (i grobem)”¹⁸. Stąd być może najbardziej poruszającym świadectwem stają się te fragmenty tekstu, daty i nazwiska, które – zakotwicząc wizualnie fikcję w rzeczywistości – oddziałują właściwie jak po Barthes’owsku rozumiana fotografia¹⁹. Literacka fikcja może być świadectwem, wydaje się mówić Modiano, lecz zawsze świadectwem nieuprawnionym, spoza kadru Historii.

Powróćmy na zakończenie tych rozważań do wspomnianej wcześniej książki *Dora Bruder*. *Chien de printemps* powstaje na rok przed odkryciem nazwiska dziewczynki w *Księdze pamięci* Serge’a Klarsfelda. Modiano jednak dzieło tego strażnika żydowskiej pamięci w tym czasie już zna, czego ślady odnajdujemy

¹⁸ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, s. 119.

¹⁹ Przypomnijmy wypowiedź Barthes’a: „[N]oemat Fotografii nie polega zgoła na analogii (tę cechę dzieli ona ze wszystkimi rodzajami przedstawień). Realisci, do których należą [...] – nie uważają wcale Fotografii za „kopię” rzeczywistości, ale za emanację rzeczywistości minionej, za magię, nie sztukę. Zastanawiać się, czy fotografia jest analogiczna, czy kodowana – to nie jest właściwy kierunek analizy. Ważne jest, że zdjęcie posiada siłę potwierdzenia i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przedmiotu, lecz do czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania”. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 150.

w powieści w postaci skrupulatnie sporządzanego przez narratora spisu fotografii Jansena, co zresztą zostaje również podkreślone poprzez graficzną organizację tekstu („cytat” w oddzielnej kolumnie i kursywą). Jednocześnie, ponieważ jego żydowska tożsamość jest, w ujęciu ortodoksyjnym, właściwie niemożliwa do potwierdzenia (bowiem pisarz dziedziczył ją przez ojca, a nie matkę), urodził się po wojnie, a jego rodzina nie została wywieziona do Auschwitz, wydaje się być nieuprawnionym świadkiem Zagłady. Wybór literackiej fikcji w pierwszym odruchu prawdopodobnie był tego wyrazem. Tymczasem, w sytuacji odkrycia prawdziwego losu dziewczynki, „zwątpienie w literaturę”, o którym napisał w tekście o Klarsfeldzie należy być może odczytywać nie tyle jako obawę przed jego zafałszowaniem, co jako lęk przed siłą wyobraźni, która ten los nieopatrznie przeczuła i przepowiedziała²⁰. Niewinna fotograficzna metafora, „znikanie w tle”, nigdy jeszcze bowiem tak bezwzględnie się nie urzeczywistniła.

Off-Camera. Portrait of an Artist Facing History
(*Chien de printemps* [*Damn Spring*] by Patrick Modiano)

The article interprets stories about a fictional photographer – Francis Jansen – entitled *Chien de printemps* written by the French writer Patrick Modiano. The writing strategy used in the book is described by the author of the present paper with the use of a metaphor of “leaving the frame” which refers to both the anti-narrative portrait of an absent character created by the narrator and the self-portrait of the writer himself. The disappearance of a fictional character takes on a new meaning in the context of a different story by Modiano – about a Jewish girl, Dora Bruder, who died in Auschwitz. In the face of History, literary fiction becomes a testimony to the absence of a real-life character, not so much by creating a biographical story but through the text itself in its visual dimension.

Key words: Patrick Modiano, frame, photography, disappearing, self-portrait, biography, History

²⁰ Do takich wniosków dochodzę w analizie *Dory Bruder* przedstawionej w moim artykule *Wobec nieobecności. Modiano i Dora Bruder...*

Katarzyna Thiel-Jańczuk

doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa romańskiego. Od 2011 roku pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa UAM na stanowisku adiunkta. Jej zainteresowania naukowe i publikacje dotyczą współczesnej francuskiej prozy z biograficznej i biofikcyjnej. Zajmuje się również przekładem tekstów naukowych.

ALICJA FIDOWICZ
Uniwersytet Jagielloński

Między ideologią a życiem codziennym. Autobiografie osób niepełnosprawnych w PRL

W ramach wstępnych zagadnień warto przyjrzeć się *disability studies* (studiom nad niepełnosprawnością), jako względnie nowej orientacji badawczej, wciąż słabo obecnej w polskiej refleksji literaturoznawczej.

Tekstem założycielskim studiów nad niepełnosprawnością jest książka amerykańskiej psycholożki Simi Linton z roku 1998 pt. *Claiming Disability. Knowledge and Identity*. Od tamtej pory można zauważyć rosnące zainteresowanie tą perspektywą wśród autorów pochodzących głównie z USA, na razie jednak brak polskich tłumaczeń i odniesień do tekstu Linton. Według autorki wspomnianej powyżej publikacji celem *disability studies* jest krytyczna refleksja nad niepełnosprawnością, jej historycznym i społecznym kontekstem. Obejmują one relację między badaniami w środowiskach akademickich i społecznym dyskursem o niepełnosprawności, dlatego mają one charakter interdyscyplinarny. Zdaniem Simi Linton niepełnosprawność jest fenomenem społecznym, politycznym i kulturowym, w przeciwieństwie do proponowanych jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku na Zachodzie wizji niepełnosprawności jako zjawiska tylko i wyłącznie medycznego. W obszarze zainteresowań badaczy spod znaku *disability studies* znajdują się relacje między badaniami naukowymi nad niepełnosprawnością w przeszłości i współcześnie, a wynikającymi z nich aktami prawnymi lub innymi praktykami społecznymi, które dotyczą szeroko rozumianej grupy osób niepełnosprawnych. Simi Linton podkreśla przede wszystkim konieczność krytycznej refleksji nad podziałem „normalne” kontra „patologiczne”, „wewnętrzne” i „zewnętrzne”, jak również podstaw konstruowania niepełnosprawności w sensie społecznym. Dlatego jej zdaniem należy również objąć naukową refleksją narracje osób niepełnosprawnych, szczególnie w opozycji do narracji dominujących w społeczeństwie, jak również problematykę związaną z ich prawami

obywatelskimi¹. Z drugiej strony, autorka postuluje badania nie tylko samych narracji i sposobu konstruowania niepełnosprawności, ale również tego, jak społecznie wytwarzana jest wiedza o niepełnosprawności i jakie praktyki temu służą, oraz skąd wywodzą się źródła tożsamości osoby niepełnosprawnej². W swojej książce Linton podjęła również refleksję nad „podzielonym społeczeństwem”³, która w konsekwencji prowadzi do przedstawienia praktyk związanych z dzieleniem przestrzeni na tę, która jest dostępna osobom sprawnym, i taką, która jest przeznaczona dla osób z niepełnosprawnościami.

Obecnie brakuje na polskim rynku wydawniczym przekładu tekstu Simi Linton, jak również odniesień do jej pracy w publikacjach naukowych, jakkolwiek pojęcie „studiów nad niepełnosprawnością” zaczyna przewijać się w rozmaitych artykułach dotyczących fenomenu niepełnosprawności. Ta orientacja badawcza do tej pory znalazła się w kręgu zainteresowań właściwie wyłącznie przedstawicieli nauk społecznych, głównie socjologów i historyków. Warto odnotować przy tym fakt, iż cały numer drugi „Studiów Socjologicznych” z 2014 roku był poświęcony *disability studies*. Z prac podejmujących temat niepełnosprawności w kontekście badań etnologicznych warto wymienić monografię Beaty Borowskiej-Beszty pt. *Niepełnosprawność w kontekstach kulturowych i teoretycznych*⁴. Na marginesie należy wspomnieć również o popularnonaukowej pracy Marcina Garbata pt. *Historia niepełnosprawności*⁵, jednakże ze względu na liczne błędy merytoryczne nie może być ona uznana za dobrą lekturę z perspektywy studiów nad niepełnosprawnością, ponadto autor także nie odwołuje się do tekstu Simi Linton, co sprawia, że znaczenie *Historii niepełnosprawności* dla polskiego literaturoznawstwa jest znikome.

Analizując dzieje polskiej kultury z perspektywy studiów nad niepełnosprawnością warto odnotować fakt, że Polska jest jednym z niewielu państw europejskich, w którego historii prawie nigdy (wyłączając okres drugiej wojny światowej, ale nawet wtedy ta zbrodnia nie wyszła z inicjatywy polskiej) nie doszło do masowej i odgórnie sterowanej eksterminacji osób niepełnosprawnych. Nawet jeśli w dziejach polskiej refleksji nad niepełnosprawnością pojawiały się idee eugeniczne, to nie zyskiwały one szerokiego grona zwolenników, a tym bardziej nie dochodziło do ich realizacji. Dlatego wydaje się, że polskie

¹ S. Linton, *Claiming disability. Knowledge and identity*, New York 1998, s. 117–124.

² S. Linton, *Claiming disability...*, s. 4–5.

³ Tamże, s. 34–38.

⁴ B. Borowska-Beszta, *Niepełnosprawność w kontekstach kulturowych i teoretycznych*, Kraków 2012.

⁵ M. Garbat, *Historia niepełnosprawności. Geneza i rozwój rehabilitacji, pomocy technicznych oraz wsparcia dla osób z niepełnosprawnościami*, Gdynia 2015.

sformułowanie „studia nad niepełnosprawnością”, jakkolwiek może być używane wymiennie z ich angloamerykańskim pierwowzorem, wnoszą również pewne odmienne treści. Ze względu na różnice w kulturze polskiej i amerykańskiej, lub szerzej – zachodniej, konieczne może okazać się stworzenie odrębnego słownika polskich studiów nad niepełnosprawnością, szczególnie po uwzględnieniu faktu odrębności kultury polskiej i historii niepełnosprawności na gruncie polskim. Ta odmienność może być wyraźnie zauważona w okresie od 1952 roku do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

W odniesieniu do czasów powojennych ważne i relatywnie trwałe zmiany dotyczyły funkcjonowania osób niepełnosprawnych w życiu społecznym. Ujawniały one z czasem narastający rozdźwięk między praktyką życia codziennego, a oficjalnymi stanowiskami aktów prawnych, edukacji czy nauką akademicką. W tym czasie pojawiły się także wyraźne sprzeczności między świecką a religijną wizją niepełnosprawności. Tendencje, które narodziły się w tym czasie, odgrywają również ważną rolę we współczesnej konstrukcji niepełnosprawności jako fenomenu w kulturze polskiej, dlatego warto przedstawić je i poddać krytycznej analizie.

Już w odniesieniu do lat czterdziestych ubiegłego wieku można zaobserwować tendencję do medykalizacji zjawiska niepełnosprawności i ograniczania tożsamości osoby niepełnosprawnej do konkretnych jednostek medycznych. Tendencje te jednak nie zawsze były konsekwentne i niekoniecznie akceptowane przez samych niepełnosprawnych, czego świadectwem mogą być niżej przedstawione narracje dwóch reprezentantów tej mniejszości. Z kolei próby realizacji projektu socjalistycznego państwa opiekuńczego, wraz z towarzyszącą mu ideą równości społecznej, spowodowały szereg działań zmierzających z jednej strony do wpisania osób niepełnosprawnych w nowo powstającą normę społeczną, z drugiej natomiast istniała konieczność uhonorowania inwalidów wojennych i dostrzeżenia ich potrzeb bezpośrednio po zakończeniu drugiej wojny światowej. Dążenia te są widoczne w tworzonych wówczas aktach prawnych, np. w ustawie z 28 października 1948 roku, z której pośrednio można wyciągnąć wnioski odnośnie zaistniałego po drugiej wojnie światowej prawa do pracy osób niewidomych⁶. Nie należy jednak zapominać, że przemiany w pojmowaniu praw osób niepełnosprawnych w powojennej Polsce następowały stopniowo. W tym zakresie można nawet dokonać podziału wewnątrz tak zróżnicowanego okresu w polskiej historii według zmian paradygmatów niepełnosprawności. W takim ujęciu pierwszy z nich obejmowałby

⁶ Ustawa z 28 października 1948 roku, Dz.U. nr 55 poz. 434.

trzydziestolecie od końca drugiej wojny światowej do połowy lat siedemdziesiątych, drugi natomiast kończyłby się około roku 1989, z uwzględnieniem przemian zachodzących już na początku lat osiemdziesiątych. Proponowana przeze mnie periodyzacja nie jest przypadkowa, ponieważ właśnie na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XX wieku w Polsce przypadają nowe prace badawcze dotyczące niepełnosprawności, coraz częściej wykraczające poza nauki medyczne lub społeczne i zrywające z dotychczasowym myśleniem o niepełnosprawności jedynie w kategoriach statystyki lub jednostki chorobowej⁷. Kolejnym argumentem przemawiającym za taką propozycją periodyzacji dziejów polskiej niepełnosprawności oraz jej konstruowania w kulturze jest początek pontyfikatu papieża Jana Pawła II, który w swoich poglądach teologicznych wiele miejsca poświęcał kwestii niepełnosprawności. Od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na gruncie polskim można zauważyć nie tylko zwiększenie kontaktów między środowiskami naukowymi zajmującymi się problemem niepełnosprawności, ale również odchodzenie od modelu medykalizującego. Wyrazem tego może być wstęp do monografii zbiorowej pt. *Upośledzenie umysłowe – Pedagogika* z 1981 roku, w którym pojawia się pojęcie „ludzie niepełnosprawni”⁸. Najbardziej frapujące jednak się wydaje, że we wspomnianej pracy pojęcie „niepełnosprawność” zostało znacząco rozszerzone na kategorie, które wcześniej nie były w ten sposób ujmowane – np. choroby przewlekłe czy niedostosowanie społeczne⁹.

Spoglądając na kulturę okresu PRL-u z perspektywy studiów nad niepełnosprawnością, można dojść do wniosku, że właśnie wtedy w polskiej refleksji nad fenomenem niepełnosprawności doszło do napięć, które występują do dzisiaj. Oficjalna ideologia, próbująca wyrugować wszelkie wykraczające poza monistyczny naturalizm narracje z życia publicznego, dążyła do medykalizacji niepełnosprawności, do ujęcia jej wyłącznie w ramach świeckiego, naukowego dyskursu bliskiego racjonalizmu i wiary w postęp ludzkości. Rozwinęła się wówczas alternatywna w sensie światopoglądowym refleksja nad niepełnosprawnością, szczególnie silna ze strony Kościoła rzymskokatolickiego.

⁷ Należy w tym miejscu wymienić tylko kilka wybranych pozycji z lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy liczba wydanych publikacji naukowych na temat funkcjonowania osób niepełnosprawnych w życiu społecznym gwałtownie wzrosła, a także prace zbiorowe, które były wydawane po licznych wówczas konferencjach: H. Larkowa, *Postawy otoczenia wobec inwalidów*, Warszawa 1970, *Problemy inwalidów i innych niepełnosprawnych osób ze wsi. Materiały z III Ogólnopolskiego Sympozjum w Białymstoku*, 25–26 IV 1974 r., red. A. Hulk, Warszawa 1976, *O integrację społeczną młodocianych i dorosłych upośledzonych umysłowo. Materiały z sympozjum*, red. I. Wald, Warszawa 1978.

⁸ *Upośledzenie umysłowe – Pedagogika*, red. K. Kirejczyk, Warszawa 1981, s. 5.

⁹ Tamże, s. 5.

Nieujawniana początkowo w mediach niepełnosprawność, coraz częściej stawała się tematem reportażu lub filmu obyczajowego. Natomiast samo zapewnienie opieki państwa osobom niepełnosprawnym oraz postęp w naukach medycznych, jaki dokonał się w Polsce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku nie wyeliminowały z przestrzeni publicznej, mimo że oficjalnie nie istniały przepisy dyskryminujące takie osoby. Współczesna marginalizacja osób niepełnosprawnych w średnim i podeszłym wieku ma swoje źródła między innymi w braku przygotowania tych ludzi do funkcjonowania w zmienionych realiach (np. znacznych utrudnień w zdobyciu wykształcenia, mniejszej zaradności życiowej itp.)¹⁰.

Przechodząc do prezentacji konkretnych sposobów kształtowania narracji autobiograficznej polskich autorów warto dodać, że oprócz tego, iż byli osobami niepełnosprawnymi, dane im było żyć w państwie należącym do bloku wschodniego. Należy wspomnieć, że PRL na tle innych krajów „demokracji ludowych” tamtego czasu był jednym z najbardziej opiekuńczych państw wobec ludzi z niepełnosprawnościami, w porównaniu z np. Związkiem Radzieckim lub Rumunią, gdzie regularnie dochodziło do rażących zaniedbań na tle opieki społecznej a nawet eksterminacji o charakterze biologicznym i innych form prześladowań osób z poszczególnymi niepełnosprawnościami¹¹. W Polsce nie planowano ani nie wykonywano również eksterminacji pośredniej poprzez stosowanie przymusowej sterylizacji niepełnosprawnych kobiet. Nawet jeśli zdarzały się takie przypadki, stanowiły one raczej zjawisko jednostkowe, a nie odgórnie zaplanowaną masową akcję.

Znamienne wydaje się, że to właśnie od lat sześćdziesiątych XX wieku na gruncie literatury polskiej zaczęły ukazywać się teksty autobiograficzne osób niepełnosprawnych, powstawały filmy, których tematem była biografia człowieka wyróżniającego się swoją niepełnosprawnością; jako przykład należy wymienić film w reżyserii Edwarda Skórzewskiego z 1974 roku pt. *Doktorant*, skupiony na prezentacji różnych faktów z życia Michała Kaziowa¹². Należy pamiętać, że pierwsze literackie narracje autobiograficzne osób niepełnosprawnych w okresie PRL-u były tworzone przez ludzi, którzy albo w ogóle nie mieli formalnego wykształcenia, albo ich doświadczenia i przygotowanie

¹⁰ A. Wołowicz-Ruszkowska, *Zanikanie? Trajektorie tożsamości kobiet z niepełnosprawnościami*, Warszawa 2013, s. 87.

¹¹ Por. M. Saupé, *Unheard voices. Human right issues of disabled youngsters from Romanian institutions*, w: *Disabled people and the right to life. The protection and violation of disabled people's most basic human rights*, red. L. Clements, J. Read, New York 2008, s. 233–235.

¹² Zob. W. Otto, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań 2012, s. 155–156.

zawodowe nie były w żadnym stopniu związane z profesjonalną twórczością literacką. Były to zazwyczaj osoby pozbawione możliwości kształcenia nie tylko uniwersyteckiego, ale również średniego, przez większość swojego życia doświadczane przez ubóstwo i dorastające w kręgu kultury wiejskiej lub *quasi*-ludowej, typowej dla miejskiej biedoty. Motywy, dla których osoby te postanowiły pisać i wydawać swoje autobiografie, nie są jasne. W niektórych przypadkach ich dzieła były kontynuacją wcześniejszej serii książek, odnoszących się wprost do istotnych wydarzeń z ich życia, będących jednocześnie częścią doświadczeń większej zbiorowości (np. narracje o drugiej wojnie światowej). Niekiedy można wskazać czynniki emocjonalne jako wiodące w podjęciu decyzji o pisaniu i opublikowaniu własnej biografii.

Autorzy, którzy stali się przedmiotem analizy w niniejszej pracy, różnili się między sobą właściwie pod każdym względem. Oprócz oczywistych, wynikających z biologicznych determinant różnic, takich jak płeć czy wiek (Stanisław Grzesiuk urodził się pod koniec pierwszej wojny światowej, w 1918 roku, natomiast Elżbieta Anna Łubińska swoje dzieciństwo i młodość przeżyła całkowicie w PRL – urodziła się w 1950 roku), autorzy ci różnili się również światopoglądem (Grzesiuk określał się jako ateista, natomiast Łubińska była i pozostała praktykującą katoliczką, mimo wątpliwości dotyczących wiary). Różnili się również pod względem przyczyn swojej niepełnosprawności: Grzesiuk stał się osobą niepełnosprawną wskutek gruźlicy, którą zaraził się podczas pobytu w obozie koncentracyjnym Mathausen. Natomiast Łubińska stała się osobą niepełnosprawną wskutek choroby Little'a – mózgowego porażenia dziecięcego¹³. Pierwszy z wymienionych autorów doświadczał więc swojej niepełnosprawności już jako osoba dorosła, natomiast Łubińska od niemowlęstwa. Z wyżej wymienionych względów książki napisane przez Grzesiuka i Łubińską obejmują inny zakres czasowy – *Na marginesie życia*, ostatnia część trylogii autobiograficznej Grzesiuka (*Pięć lat kacetu* 1958, *Boso, ale w ostrogach* 1961) w swojej znacznej części dotyczy lat 1947–1956, a więc okresu stalinizmu w Polsce. Natomiast w *Salamandrze* czytelnik poznaje całe życie autorki od jej narodzin w roku 1950 do roku 1982, kiedy kończy ona pisanie autobiografii. Czynniki te sprawiają, że omawiane autobiograficzne narracje różnią się między sobą, odmienna jest również percepcja peerelowskiej rzeczywistości przez autorów, a „wszyte” w narracje demaskacje fałszu zastanej rzeczywistości dotyczą innych sfer życia i elementów kultury polskiej okresu powojennego.

¹³ Niektóre objawy jej choroby oraz podane przez narratorkę przyczyny nie pasują do obrazu tej diagnozy.

W obu książkach – *Na marginesie życia* i *Salamandrze* – można zauważyć, że sztandarowe hasła komunistycznej propagandy nie pojawiają się ani razu w żadnym akapicie tych autobiografii. Oczywiście, można ten fakt dość łatwo wytłumaczyć problemami związanymi z cenzurą, jednak wydaje się, że Grzesiuk i Łubińska byli bardziej zainteresowani problemami związanymi z życiem codziennym, tym co zwyczajne i niedostępne w oficjalnych narracjach, niż kwestiami politycznymi. Z opisów i dialogów prowadzonych przez autorów z innymi ludźmi, osobistych, wręcz intymnych wyznań dotyczących stanu własnego zdrowia można jednak pośrednio wyczytać liczne ślady demaskacji, wymierzonych zarówno przeciwko oficjalnej, komunistycznej ideologii, jak również innym, obecnym w nieoficjalnym dyskursie (jednak wystarczająco silnym w społecznym oddziaływaniu) ideologiom świeckim czy religijnym.

Prawdopodobnie najbardziej wyrazistą demaskacją, czynioną przez oboje autorów, jest ujawnienie fałszu obecnego w podstawowym założeniu komunistycznej propagandy, mianowicie równości wszystkich ludzi oraz obecnego w ustroju socjalistycznym obowiązku pracy. Stanisław Grzesiuk w swoich opisach sanatoryjnego życia gruźlików nie przemilczał rzeczywistego ubóstwa obecnego w społeczeństwie polskim lat pięćdziesiątych XX wieku, wbrew nader optymistycznym założeniom dotyczącym „pięciolatki” i poprawy bytu ludności. Przykładem takiej demaskacji może być fragment rozmowy autora z dyrektorem jednego z sanatoriów, w trakcie burzliwej dyskusji dotyczącej warunków bytowych panujących w tego rodzaju placówkach:

Jestem nie pierwszy raz w sanatorium – zacząłem – i wszędzie chorzy ostro stawiają sprawę wyżywienia. Gdy spotkałem się z tym zagadnieniem pierwszy raz, postanowiłem zaobserwować, jak to właściwie jest. Dzisiaj już mogę się na ten temat wypowiedzieć. Obserwuję jednego takiego, który bez przerwy psioczy na jedzenie. Potrafi z grymasem wstrętu odsunąć talerz ze smażonym dorszem mówiąc: „Jak ludzie mogą takie świństwo jeść, przecież to wstrętne”. Opatczyłem go wtedy solidnie. Nie chce, niech nie je, ale niech nie robi z tego manifestacji, że to niby on tylko taki arystokrata, a reszta jak świnie – zjedzą wszystko. Gdybym mógł – mówiłem dalej – chciałbym zobaczyć, co jedzą w domu ci, którzy tak grymaszą. Ręczę, że mało kto jada codziennie na obiad mięso. A tu mamy pięć razy w tygodniu mięso, raz jajka i raz rybę. Ciekawi mnie, kto w domu spożywa posiłki pięć razy dziennie¹⁴.

¹⁴ S. Grzesiuk, *Na marginesie życia*, Warszawa 1989, s. 81.

Analiza przypuszczalnych domowych jadłospisów pacjentów sanatoriów dla gruźlików ujawnia więc faktyczną klęskę gospodarczą Polski wczesnych lat pięćdziesiątych w odniesieniu do codziennego życia zwyczajnego, przeciętnego obywatela. Podobne wspomnienia, dotyczące niekiedy skrajnego ubóstwa pojawiają się również u Łubińskiej:

W izdebce mieszkaliśmy przez 5 lat. Były to niedobre lata, lata wiecznego niedostatku. Zaraz na początku, jak przeprowadziliśmy się, ojciec pracował w „Kablu”, z wynagrodzeniem miesięcznym 700 złotych. Z tego mama płaciła ratę za tapczan, stół i krzesła, więc na życie zostawało bardzo niewiele. Do pracy pójść nie mogła, ponieważ nie było mnie z kim zostawić¹⁵.

Interesujący obraz pracy osób, które z jakichś powodów stały się niepełnosprawne, przedstawia *Na marginesie życia*. Strach przed gruźlicą powodował bowiem, iż te osoby, które mogły podjąć pracę, były z niej faktycznie wykluczane, wbrew zapewnieniom o konieczności pracy, o ogólnym dostępie do niej i równości wszystkich obywateli. Można to zauważyć w rozmowie Grzesiuka z dyrektorem jego zakładu pracy po powrocie z kolejnego turnusu w sanatorium:

– Czy pan jest groźny dla otoczenia? [...] Chodzi mi o pana stan zdrowia. Czy pan nie prątkuje, czy nie będzie pan zarażał pracowników? [...] Przecież może pan przynieść od lekarza zaświadczenie, że pan nie prątkuje!

– Nie przyniosę.

– Ale dla świętego spokoju mógłby pan przynieść – radzi dyrektor.

– A jeśli doktor napisze, że jestem prątkujący, to co – zwolnicie mnie z pracy? Niech zwalniają się ci, którzy się boją, znajdą pracę w innej instytucji. Lecz jeśli ja odejdę, to już pracy nigdzie nie znajdę... [...] Bardziej powinni obawiać się tych ukrytych, nieleczących się gruźlików¹⁶.

W autobiograficznej narracji Grzesiuka można więc zauważyć istniejącą *de facto* dyskryminację ze względu na stan zdrowia w odniesieniu do możliwości podjęcia pracy, mimo jej ustawowego i ideologicznego obowiązku. Podobną dyskryminację odnotowuje w swojej autobiografii Łubińska, w odniesieniu do faktycznego pozbawiania dziecka niepełnosprawnego możliwości pobierania edukacji (a jeśli już było ono uczone, to na bardzo niskim poziomie), wbrew

¹⁵ E.A. Łubińska, *Salamandra*, Kraków–Wrocław 1986, s. 9.

¹⁶ S. Grzesiuk, *Na marginesie życia...*, s. 94–95.

oficjalnym zapewnieniom o powszechnym dostępie do oświaty wśród obywateli państwa socjalistycznego, gdy opisuje ona swój pobyt w sanatorium dziecięcym na przełomie 1964 i 1965 roku:

Siedzieliśmy – wszystkie dzieci – w jednym ciasnym pomieszczeniu, okropnie się nudząc. Czasem na lekcje przychodziła nauczycielka i udawała, że nas uczy. [...] Przede wszystkim po trzech latach znów poszłam do szkoły. Przez cały ten czas nie miałam ze szkołą żadnego kontaktu poza tym, że pisałam siostrze moim wypracowania z polskiego. [...] Zaczęłam IV klasę¹⁷.

Warto podkreślić, że powyższe słowa autorki odnosiły się do momentu, gdy miała czternaście lat. Niski poziom jej wykształcenia, wynikający z uprzedzeń lokalnych władz szkolnych, staje się też przyczyną wykluczenia społecznego młodej kobiety, którą od zepchnięcia w skrajne ubóstwo ratują jedynie ówczesny system prawny i znajomości:

Na rekolekcjach w Trzebini poznałam Romana. (...) Jego postawa wobec życia była dla mnie, 20-letniej smarkuli, prawdziwą lekcją życia, cenną lekcją.

– Powiedz mi, maleństwo, co ty robisz na dzień? – zapytał.

– Nic nie robię – odpowiedziałam.

Nie przyznałam się, że robiłam podstawówkę w tak późnym wieku.

– Jak można nic nie robić? [...] Musisz pójść do pracy. [...] Ile masz lat? [...]

– Blisko dwadzieścia.

– Więc jako prawnik mogę ci zagwarantować, że nie będziesz dłużej pracować jak dwa lata. Taka jest ustawa¹⁸.

Tym, co łączy doświadczenia Grzesiuka i Łubińskiej, są również interesujące obserwacje dotyczące szpitalnej i sanatoryjnej codzienności w PRL-u, szczególnie odnoszące się do higieny panującej w ówczesnych placówkach służby zdrowia. Ponownie można zaobserwować istotne różnice w opisach warunków sanitarnych w tego rodzaju miejscach. U Grzesiuka sprawy te zostają potraktowane niemal marginalnie:

Pewien kolega mówił o kurzu z koców i smugach dymu na korytarzu. Żeby być w zgodzie z prawdą, trzeba powiedzieć, że salowe trzepią koce przy każdej zmianie

¹⁷ E.A. Łubińska, *Salamandra...*, s. 49.

¹⁸ Tamże, s. 112–113.

pacjenta na łóżku. Może to jest za mało, nie przeczę, ale gdyby tylko od trzepania koców zależało nasze zdrowie, to już nie byłoby ludzi chorych na gruźlicę¹⁹.

Zupełnie inną perspektywę przyjmuje Łubińska, barwnie opisując epidemię wszawicy w dziecięcym sanatorium:

Pożaliłam się mamie, że mam wszy:

– Na całym oddziale panuje wszawica. Mówiłam pani Lilce [...], żeby nie smarowała mi włosów tym śmierdzącym płynem, bo przecież nie mam wszy, to jeszcze ich wtedy nie miałam. [...] Ale któregoś dnia p. Lilka oświadczyła mi stanowczo, że musi mnie posmarować. [...] Jak się okazało, posmarowała mi włosy tą samą wata, którą smarowała włosy innym, zawszonym dziewczynkom. Siostra Ada znalazła dosłownie tylko jedną wesz i całą głowę gnid²⁰.

Informacja o wszechobecnej wszawicy w sanatorium staje się przyczyną konfliktu między narratorką a personelem w dziecięcym sanatorium, który za wszelką cenę próbował ukryć przed gośćmi z zewnątrz (także przed rodzicami) wiadomości na temat wszy wśród małych pacjentów. Takie zachowanie pracowników zakładu służby zdrowia można interpretować w szerszym kontekście, jako niechęć do ujawniania tego, co wstydlive i potencjalnie zagrażające bytowi zamkniętej dla większości ludzi placówki.

Innym elementem codzienności niepełnosprawnych obywateli PRL, opisanym na kartach *Na marginesie życia*, był alkohol, który stanowił z jednej strony produkt ogólnie dostępny, z drugiej natomiast ułatwiał ucieczkę od rzeczywistości. W narracji Grzesiuka można zauważyć przedstawienie przyczyn i mechanizmów powstawania alkoholizmu wśród pacjentów sanatoriów dla gruźlików:

Siedzisz tu dopiero tydzień. Zaczekaj, zobaczymy, co będziesz mówił, jak poleżysz pół roku. [...] Z pracy zwolnili. Dostają zasiłek chorobowy. A co będzie dalej? Gdzie pójdę, jak mnie wypiszą z sanatorium i skończy się zasiłek? Kto mi da jeść? Kto przyjmie do pracy? Gdzie będę mieszkał? Czy człowiek nie może się w takiej sytuacji załamać i mimo choroby zacząć pić?²¹

Jednak tym, co zasługuje na największą uwagę, jest kwestia nierówności społecznych w „demokracji ludowej”, skrzętnie odnotowywana na kartach

¹⁹ S. Grzesiuk, *Na marginesie życia...*, s. 82.

²⁰ E.A. Łubińska, *Salamandra...*, s. 82.

²¹ S. Grzesiuk, *Na marginesie życia...*, s. 16.

autobiografii niepełnosprawnych autorów. Stanisław Grzesiuk w swojej długiej dyskusji z dyrektorem jednego z sanatoriów, przywołuje rażące odstępstwa od deklarowanej oficjalnie równości obywateli:

Następna sprawa to pokoje dla chorych uprzywilejowanych. Na każdym oddziale są dwa pokoje dwuosobowe, dwa czterosobowe, reszta to ośmioosobowe.

Kto w nich leży? W dwuosobowych jak nie mecenas, to pan doktor, jak nie pan inżynier, to pan profesor. A „motłoch” w pokojach ośmioosobowych²².

Ostatnim wartym odnotowania punktem w tej prezentacji autobiograficznych opisów rzeczywistości PRL-u z perspektywy osoby niepełnosprawnej jest ówczesna, specyficzna kultura religijna²³, często wypełniona uproszczeniami oficjalnej doktryny katolickiej, która miała swój wpływ w relacjach między osobami niepełnosprawnymi a ich sprawnym otoczeniem lub osobami duchownymi, zajmującymi się pomocą ludziom niepełnosprawnym i chorym. Skrzętnie odnotowała to w swojej autobiografii Elżbieta Anna Łubińska, która w okresie dojrzewania i wczesnej młodości przeżyła silny kryzys swojej wiary, wywołany pogarszającym się stanem zdrowia:

Mniej więcej w tym czasie, gdy zakochałam się w Michale, zaczęła przychodzić do mnie siostra zakonna, staruszka o imieniu Ludwika. Chodziła ze słowem pociechy do różnych chorych z naszej parafii. Byli to przeważnie ludzie starzy, więc czekający na tego rodzaju słowa. Ja zaś byłam wściekła, gdy ktoś mnie pocieszał albo gdy mówił, że Chrystus mnie kocha i dlatego obdarzył mnie krzyżem choroby. Tak właśnie mawiała siostra Ludwika.

– Też miłość – złościłam się. – Nie uważa siostra, że to wszystko ma tyle wspólnego z miłością, ile ja ze św. Antonim z Padwy?²⁴

Podobny rys polskiej religijności doby PRL, charakterystyczny dla „prostego człowieka”, który nie stawia głębszych pytań odnośnie dogmatów czy innych elementów życia religijnego, zamiast tego polega na znacznych uproszczeniach, można odnaleźć w *Na marginesie życia*:

W tym dniu, kiedy w kaplicy sanatoryjnej odbywa się spowiedź, podszedł do mnie Kazio i po chwili namysłu powiedział wprost:

²² Tamże, s. 83.

²³ Pojęcia „kultura religijna” używam za: Z. Pasek, *Kultura religijna protestantyzmu*, Kraków 2014, s. 7.

²⁴ E.A. Łubińska, *Salamandra...*, s. 97.

- Niech pan idzie dzisiaj do spowiedzi!
- Po co? – zapytałem krótko.
- Grzechów pan nie będzie miał, jak się pan wypowiada.
- Myślisz, że ja mam grzechy? Jakie? Czy skrzywdziłem kogo, okradłem, zabiłem? [...]
- Wiem. Pan wierzy w Marksa!
- Tego nie można nazwać wiarą. [...]
- Jak pan tak mówi – przerwał mi Kazio – to po śmierci będzie się pan w piekle smażył!
- Za co Kaziu? Za co?
- Że pan nie chodzi do kościoła, nie nosi medalika i nie chce pan iść do spowiedzi²⁵.

Powrócę raz jeszcze do zasadniczej kwestii, łączącej obie autobiograficzne narracje: tak zwana „wielka polityka”, wydarzenia znaczące z perspektywy gazet, telewizji czy rządowej propagandy w perspektywie niepełnosprawnych autorów stają się zagadnieniami zupełnie marginalnymi lub wręcz zanikają²⁶. Próżno w nich szukać jakichkolwiek wzmianek dotyczących „sukcesów” planu pięcioletniego, śmierci Stalina czy przemian po październiku 1956 roku. W *Na marginesie życia* jedynymi opisanymi wielkimi wydarzeniami ze świata polityki są te, które rozgrywały się jeszcze w okresie drugiej wojny światowej. Natomiast u Łubińskiej pojawiają się emocjonalnie nacechowane narracje dotyczące wyboru kardynała Karola Wojtyły na papieża w 1978 roku i krótka wzmianka dotycząca ogłoszenia stanu wojennego:

Przyszedł 13 grudnia 1981 roku – dzień zwiastujący straszną wiadomość. Przy najmniej dla mnie była ona straszna, uderzyła we mnie jak grom z jasnego nieba. Stan wojenny? Dlaczego? Czy rzeczywiście była to konieczność? Nie znam się na polityce, ale...²⁷

Jednak i w tym przypadku komentarze autorki ograniczają się wyłącznie do jej zdrowia i obchodzonych w gronie rodzinnym świąt Bożego Narodzenia. Powraca tu zasygnalizowany wcześniej problem, mianowicie, w jakim stopniu oszczędność w pisaniu o stanie wojennym wynikała z cenzury. Na podstawie kontekstu *Salamandry* można stwierdzić, że był to efekt większego

²⁵ S. Grzesiuk, *Na marginesie życia...*, s. 141–142.

²⁶ Zob. W. Hardtwig, *Historia codzienności dzisiaj. Bilans krytyczny*, w: *Historia społeczna. Historia codzienności. Mikrohistoria*, red. W. Schulze, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1996, s. 27–45.

²⁷ E.A. Łubińska, *Salamandra...*, s. 277.

zainteresowania sprawami prywatnymi ze strony Łubińskiej, tym bardziej, że sama autorka w cytowanym akapicie stwierdza, że „nie zna się na polityce”, co mogło wynikać zarówno z przypisanej jej roli społecznej (niepełnosprawna kobieta), jak również niskiego poziomu wykształcenia.

Autobiograficzne narracje niepełnosprawnych Polaków, żyjących i tworzących w dobie PRL, wciąż pozostają białą plamą na mapie badań literaturoznawczych. Niepełnosprawność ich autorów nie mieściła się w normach ustalonych odgórnie przez ustrój, biurokrację czy zwyczajne ludzkie uprzedzenia wynikające z niewiedzy i obecnych w ówczesnym społeczeństwie stereotypów. Analizowane przeze mnie pozycje pokazują bowiem to, co było ukrywane i spychane na margines, to, co prywatne, a nawet intymne, niedopuszczane do głosu w oficjalnych i dostępnych szerokim masom mediach.

Warto zastanowić się również nad tym, co stanowi sedno niepełnosprawnej podmiotowości narratorów *Na marginesie życia* i *Salamandry*. Oboje bohaterowie autobiografii określają się jako „inwalidzi”, „gruźliki”, „kaleki”, dlatego że zostali tak nazwani przez dominujący w ich epoce dyskurs medyczny, związany bezpośrednio z systemem opieki społecznej. O umieszczeniu ich w grupie osób niepełnosprawnych decydował przedstawiciel służby zdrowia i państwowego Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, a nie oni sami. Był to więc konstrukt tożsamości narzucony im odgórnie, a jednocześnie przyjęty przez tych autorów bez jakiegokolwiek dyskusji. Działo się tak bez względu na przyczynę ich niepełnosprawności oraz czas jej trwania. Należy mieć na uwadze również fakt, że przyjęty przez narratorów status osoby niepełnosprawnej miał niezwykle esencjalistyczny, niezmienny charakter, nawet jeśli (jak w przypadku gruźlicy Grzesiuka) z perspektywy rozwoju medycyny ten aspekt tożsamości jednostki nie musiał trwać przez całe jej życie. Interesującym wymiarem codzienności niepełnosprawnych narratorów, a także pozostałych bohaterów *Salamandry* i *Na marginesie życia*, jest szeroko rozumiana cielesność. Łubińska i Grzesiuk wiele uwagi poświęcają reakcjom swoich organizmów na terapie, którymi są poddawani, kwestiom higieny osobistej, fizjologii, zmianom zachodzącym w ciałach pod wpływem czasu i stale poddawanych rewizji sposobom leczenia. Ich uwaga skupia się również na rodzinie i przyjaciółach, przy czym ci drudzy zwykle są współuczestnikami terapii (jak pacjenci sanatoriów przeciwgruźliczych czy szpitali) lub osobami pracującymi z tymi, którzy wyróżniają się swoją niepełnosprawnością. Można zaryzykować stwierdzenie, że te nieformalne grupy stworzyły swoistą subkulturę, w pewnym stopniu całkowicie niezależną od struktur państwowych czy oficjalnie przyjętych narracji, nawet jeśli paradoksalnie to właśnie instytucjonalne formy życia umożliwiły im wzajemne poznanie się i utrzymywanie kontaktów międzyludzkich.

Przyjmując perspektywę studiów nad niepełnosprawnością w odniesieniu do autobiograficznych narracji publikowanych w okresie PRL-u można stwierdzić, że kultura powojennej Polski była pełna paradoksów. Z jednej strony rozwinął się wówczas system opieki społecznej oraz powszechnej i bezpłatnej oświaty, który umożliwił osobom niepełnosprawnym pobieranie edukacji, a w konsekwencji przekazanie własnych doświadczeń drogą literacką. Z drugiej natomiast te same systemy nie były w stanie zapewnić ich beneficjentom wystarczająco wysokiego poziomu wykształcenia, ani nie uchroniły ich przed marginalizacją społeczną czy przedmiotowym traktowaniem ze strony przedstawicieli instytucji, wreszcie wynikającym z tego upokorzeniem. Na podstawie analizowanych tekstów można też zauważyć, że w PRL doszło do wytworzenia podwójnej tożsamości osób niepełnosprawnych i związanych z tym komplikacji biograficznych. Niejednorodność funkcjonowania bohaterów *Salamandry* i *Na marginesie życia* może zostać scharakteryzowana poprzez dwie z pięciu wyróżnionych przez Simi Linton kategorii relacji niepełnosprawny–otoczenie, mianowicie poprzez tolerancyjny utylitaryzm i postawę *laissez faire*²⁸. Pierwszy z nich reprezentuje podejście, w którym osobom niepełnosprawnym pozwala się na uczestnictwo w życiu społecznym, pod warunkiem że wypełniają one określone role i obowiązki, które wyznacza im pełnosprawna większość²⁹. W przypadku obu narracji można zauważyć, że powojenne strategie radzenia sobie ze zjawiskiem niepełnosprawności ze strony większościowego społeczeństwa na gruncie polskim obejmowały przede wszystkim obowiązki, do których należało podjęcie leczenia i rehabilitacji, co jednoznacznie ustawiało pacjentów sanatoriów i szpitali w nierównej relacji wobec społeczeństwa ludzi zdrowych, „budowniczych” nowego ustroju. Druga kategoria, według Linton, obejmuje takie sytuacje, w których grupa większościowa zostaje zobowiązana do ochrony osób niepełnosprawnych tylko z powodu, że nimi są, niezależnie od tego, czy są oni zdolni do pracy, czy nie. Zauważalną cechą takiego paradygmatu jest protekcyjność. Mimo udzielanego wsparcia społeczeństwo nie daje jednak żadnego celu osobom niepełnosprawnym, tylko decyduje za nich o tym, czego mogą potrzebować, nie podejmując z nimi żadnej dyskusji, i w bardzo niewielkim stopniu dąży do integracji. Taka sytuacja doprowadza w końcu do stanu, w którym niepełnosprawni są konfrontowani z normami, do których nie są w stanie się dostosować, co rodzi frustrację i postawy roszczeniowe³⁰. W kontekście autobiograficznych narracji niepełnosprawnych obywateli PRL owo połączenie

²⁸ S. Linton, *Claiming Disability...*, s. 51–54.

²⁹ Tamże, s. 51.

³⁰ Tamże, s. 53–54.

użytecznej tolerancji i protekcjonalizmu spowodowało swoiste zawieszenie niepełnosprawnego podmiotu między jego potencjałem a ograniczeniami wynikającymi z odgórných założeń ideologii oraz ubogiej codzienności, będącej efektem zniszczeń z okresu drugiej wojny światowej lub słabego rozwoju gospodarczego.

Podjęające szerokie spektrum tematyczne, od kwestii poważnych i obecnych w dyskursie oficjalnym do spraw banalnych i przyziemnych, rozpięte między *sacrum* a *profanum*, autobiografie osób niepełnosprawnych w PRL demaskowały i bez wątplenia można stwierdzić, że wciąż demaskują fałszywe i schematy oficjalnych ideologii, bez względu na ich charakter i nawet wówczas, gdy nie jest to bezpośrednim zamiarem niepełnosprawnego autora.

Between Ideology and Everyday Life.

Autobiographies of People with Disabilities in the PPR

The author treats about autobiographies written by people with disabilities during the times of Polish People's Republic. In order to do this, she analyses two texts: *Na marginesie życia* by Stanisław Grzesiuk and *Salamandra* by Elżbieta Anna Łubińska. The author begins her considerations on disability as a cultural phenomenon by presenting the method proposed by the American researcher Simi Linton (*disability studies*). Then, the author discusses the changes that occurred in the consciousness of Poles in the Polish People's Republic in terms of the place of the disabled in society. She identifies two phases in the Polish way of thinking of disability. The first between 1945 and the 1970s and the second since then and up to 1989. From that she moves to discussing the ways of shaping one's subjectivity by the disabled narrators emphasising certain characteristics of the first autobiographical texts written by disabled authors, such as the forced adoption of the identity of a disabled person and a low level of education, as well as the issue of exposing lies present in ideologies of the period of Polish People's Republic.

Key words: tuberculosis, ideology, disability, the disabled, religion

Alicja Fidowicz

doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Do jej zainteresowań naukowych zaliczają się studia nad niepełnosprawnością (*disability studies*), literatura dla dzieci i młodzieży, literatura słoweńska. Jej artykuły ukazały się na łamach „Maski”, „Guliwera” i „Przeglądu Pedagogicznego”.

KATARZYNA MARIA PŁAWECKA
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Zofia Oleksówna – nauczycielka profesorów. W kręgu ponadczasowych wartości...

I

„Sukoj mądrzejszego jako ty, a nie zgłupiejes”¹. Mądrość życiowa, zaczerpnięta z *Historii filozofii po góralsku* Józefa Tischnera, ujmuje góralskim rozsądkiem², obrazowością i poczuciem humoru, jednocześnie otwiera się na rozważania poświęcone poszukiwaniom egzystencjalnych drogowskazów czerpanych z doświadczenia ludzi gór. Przywołany autor sentencji, znakomity uczony i miłośnik Podhala, traktował swe pochodzenie i kulturę, w której wzrastał, jako „pomost do tego, co było w jego filozofii najważniejsze – do prawdy o człowieku”³. Akcentowanie prawdy, jednej z wartości fundamentalnych, do których zaliczymy także piękno i dobro, inspiruje badawczo i zarazem obliuguje do spotkania⁴

¹ J. Tischner, *Historia filozofii po góralsku. Wydanie specjalne*, Kraków 2008, s. 107.

² Dla niektórych nie ma różnicy pomiędzy zdrowym rozsądkiem a góralskim rozsądkiem. Głębszy namysł pozwala jednak zauważyć, że o ile ten pierwszy oznacza bezrefleksyjne, potoczne przyjmowanie świata połączone z aspektem użytecznościowym, o tyle ten drugi – skłonność do zadumy nad sprawami ostatecznymi i łączy się on z postawą duchową, charakteryzowaną przez pojęcia „honoru” i „ślebody”. Por. D. Kot, *Filozofowie i górale*, w: J. Tischner, *Historia filozofii...*, s. 158.

³ Tamże, s. 159.

⁴ Według Tischnera dobrze łączą się dwie kategorie: spotkanie i doświadczenie w tym sensie, że „doświadczenie innego człowieka [to] spotkanie z innym”. „Polskie słowo doświadczenie – objaśnia etymologię ksiądz-filozof – składa się z dwóch elementów: do i świadczenie. Pierwszy wskazuje na dążenie, drugi na świadectwo. Wzięte razem znaczą: dochodzenie do świadectwa”. Zob. Ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2012, s. 25. Stosuję termin „spotkanie” (z Innym), mocno rozpowszechnione w pedagogice dialogu, a także edukacji polonistycznej, reprezentowanej przez m.in.: B. Myrdzik, *Zrozumieć siebie i świat. Szkice i studia o edukacji polonistycznej*, Lublin 2006; A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze*, Kraków 2009.

z Zofią Oleksówną, związaną z Beskidem Wyspowym poprzez urodzenie i zamieszkanie. W 2016 roku minęło pięćdziesiąt lat od jej śmierci (zmarła w 1966 roku), ale upływ czasu nie rzucił w niepamięć zasług niezwyklej nauczycielki. Potrzebę bliższego, współczesnego „odczytania” biografii kobiety-„siłaczki” można by za Tischnerem uzasadnić następująco: „coby się w [jej] mądrość lepiej wsłuchać”⁵.

Przyjęta perspektywa badawcza wiąże się z poszukiwaniami biograficznymi⁶ i w pewnym sensie mądrościowymi, ponieważ nastawionymi na odkrywanie świata wartości, którymi kierowała się Zofia Oleksy w życiu oraz swojej pracy pedagogicznej. Zasadne wydaje się również dociekanie uwieńczone próbą odpowiedzi na pytania: jakie wzorcowe cechy charakteru czy osobowości wyróżniały nauczycielkę spośród tych, którzy do dzisiaj chcą pamiętać i zachowują ją w serdecznej pamięci? Co sprawiło, że uczniowie, w tym profesorowie wyższych uczelni, nauczyciele, pisarze, księża chcą przywoływać jej talenty, wspominać czasy szkolne i moc, dzięki której wywierała wpływ na nich, a także innych uczniów?

O ile świeże kwiaty i znicze na grobie w Ujanowicach można uznać za materialne znaki pamiętania, o tyle napis: „Pamięci Wielkiej Rodaczki, wychowawczyni śp. mgr Zofii Oleksy – Żmiąca” umieszczony na witrażu w żmiąckim kościele należy odczytać jako symbol wdzięczności osób żyjących oraz ponadczasowych wartości zmarłej, wyrażających się w jej sposobie życia, myślenia, działania⁷. Wspomnienie Oleksówny w miejscu zarezerwowanym dla zasług świętych oznacza, że mamy do czynienia z mądrym, dobrym i moralnie wartościowym człowiekiem⁸.

II

Spotkania z wartościowymi ludźmi mają sens, szczególnie gdy weźmiemy pod uwagę współczesne uwarunkowania społeczne. Wątpliwościom „mieć czy być” bardzo często towarzyszy upadek autorytetów, wynikający m.in.

⁵ J. Tischner, *Historia filozofii ...*, s. 107.

⁶ Biografię rozumiem za autorami *Słownika terminów literackich* jako: „biografia (gr. *bios* = życie + *grapho* = piszę) – życiorys, opowiadanie o kolejach życiowych jakiejś osoby, zwłaszcza wybitnej”. Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 67.

⁷ Napis i witraż ufundowano w roku 1966.

⁸ Ksiądz Józef Trela, proboszcz parafii Żmiąca, zarazem archiwista życia i działalności Zofii Oleksówny, tak relacjonował pierwsze zetknięcie z witrażem upamiętniającym żmiącką profesorkę: „Zdawałem sobie sprawę, że jeżeli ksiądz Dziedziak starał się o witraż dla kogoś – to musiał to być niezwykle człowiek, gdyż stosował on surowe kryteria w ocenie ludzi, zwłaszcza przed kobietami stawiał wysokie wymagania”. Zob. *Profesor Zofia Oleksówna. Siłaczka naszych czasów*, red. L. Bednarczuk, konsultacje Z. Uryga, M. Sromek, Żmiąca 2012, s. 193.

z błędnego przekonania o wyższości wartości materialnych nad duchowymi. Uzasadniony niepokój budzą także zaobserwowane w zachowaniach ludzkich tendencje:

Doraźne wykorzystywanie fundamentalnych do tej pory wartości dla osiągnięcia partykularnych celów i popierania wątpliwych racji jest źródłem aksjologicznego zamętu, chaosu, z którego najłatwiej przebijają się wartości konsumpcyjne, kreujące postawy nakierowane na „mieć”⁹.

Wyrażenie ‘wartościowy człowiek’ w rozumieniu ogólnym, słownikowym oznacza człowieka odpowiadającego wysokim wymaganiom i odznaczającego się dodatnimi cechami charakteru¹⁰. Intuicja językowa każe potraktować ten zwrot jako osobliwy paradoks, którego złożoność usiłuje oddać słownictwo z dziedziny ekonomii, tj.: towar z górnej półki; produkt luksusowy, markowy. Nawet jeżeli w omawianym wyrażeniu pojawia się logiczna sprzeczność, wynikająca chociażby z trudności uchwycenia tego, co trudno uchwytne¹¹, proponowany namysł nad przymiotami osób zasługujących dzisiaj na szacunek wydaje się niezwykle potrzebny. Według znawcy historii:

[...] Są to osoby, które na swym koncie mają wkład do kultury narodowej czy inne zasługi dla kraju. Osobiście jednak uważam, że szacunek zyskuje się z połączenia dwóch wypadkowych – charakteru, który przejawia się w męstwie, uczciwości, prawości oraz przenikliwości intelektualnej, która polega na dochodzeniu do własnych, oryginalnych poglądów i realizowaniu ich w codziennym życiu¹².

⁹ E. Nowak, *Tekst literacki a uczenie przez i dla wartości*, w: *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. A. Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 81.

¹⁰ *Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 1110. Autorzy słownika nie precyzują, jakie cechy charakteru zaliczają do dodatnich.

¹¹ W tworzeniu obrazu człowieka istotne są również zjawiska niematerialne, nieraz nieuchwytnie i trudne do zmierzenia, tzw. imponderabilia. Mają one duży wpływ na zachowania ludzi. W refleksji nad kształceniem polonistycznym podkreśla się ich znaczenie dla formacji osobowej uczniów. Do imponderabiliów współtworzących potencjalny obraz ucznia Zenon Uryga zalicza m.in.: stopień rozwoju wrażliwości, aktywność wyobraźni, osobisty świat wartości, uczestnictwo w kulturze. Zob. Z. Uryga, *Jak mierzyć imponderabilia?*, w: *Kłopotliwy problem – badanie polonistycznych osiągnięć uczniów*, Kraków 2001, s. 52–53. Zob. też A. Smuszkiewicz, *Jak mierzyć imponderabilia?*, tamże, s. 41–50.

¹² J. Tazbir, *O szacunku*, w: *Dziesięć ważnych słów. Rozmowy o dekalogu*, Z. Bauman, T. Gadacz, W. Eichelberger, M.P. Markowski, T. Sławek, J. Staniszkis, P. Śpiwak, J. Tazbir, J. Tokarska-Bakir, C. Wodziński w rozmowie z J. Makowskim, Kraków 2002, s. 64. Janusz Tazbir puentuje: „człowiek sam w sobie jest wartością, której nie powinno się niszczyć, ale ją szanować”. Myśl tę wyprowadza z czwartego przykazania Dekalogu. Por. tamże, s. 75.

Opinia Janusza Tazbira dowartościowuje człowieka, zgodnie z filozofią personalistyczną („człowiek w centrum”) otwiera się na jego relacje z drugim człowiekiem i ze światem oraz ciągle rozwijanie własnej osobowości. Stanowi ona również ważny punkt odniesienia do rozważań poświęconych Zofii Oleksównie. W jej osobie, jak w soczewce, skupiają się zalety, które współcześnie imponują młodzieży. Przekonuje o tym najlepiej wypowiedź gimnazjalisty ze Żmiącej: „[Zofia Oleksy] Była bardzo odważna, ponieważ organizowała w czasie wojny tajne nauczanie. Podziwiam ją za to, co robiła”¹³. Przywołane stanowisko odsyła nas już w sposób bezpośredni do rozważań wokół humanistycznych wartości, widocznych w życiu i wyborach Zofii Oleksówny.

III

Pisząc o Zofii Oleksównie trzeba zacząć od Żmiącej. Jeszcze dwa lata przed narodzinami utalentowanej Zosi znakomity socjolog Franciszek Bujak rekomendował wieś tak: „Nasz kraj przedstawiłby się o wiele korzystniej, gdyby Żmiąca była typem najbardziej w nim rozpowszechnionym; niestety jest właśnie przeciwnie”¹⁴. Uznanie dla ludności małej wioski w okolicach Limanowej, należącej niegdyś do tzw. kamery, czyli posiadłości starosądeckich klarysek¹⁵, miało się jeszcze potwierdzić.

¹³ Prezentowana wypowiedź ucznia pojawiła się w związku z zapytaniem ankietowym o osoby, które imponują gimnazjalistom wiedzą i talentem. Zebrane w trakcie moich badań odpowiedzi pozwoliły na odtworzenie obrazu uczniowskiego postrzegania ludzi ze swego najbliższego środowiska. W kręgu osób, które najbardziej imponują gimnazjalistom, znaleźli się rówieśnicy (24,3%), nauczyciele (7,2%), rodzina (6,4%). W dalszej kolejności pojawiły się typowania indywidualistów – znanych w regionie twórców, artystów, pisarzy. Zob. K. Pławecka, *Przygotowanie polonistyczne uczniów wiejskich gimnazjów w perspektywie dalszego kształcenia (na przykładzie gminy Laskowa)*, Kraków 2013, s. 116–121 (por. tabela oraz komentarz).

¹⁴ F. Bujak, *Żmiąca. Wieś powiatu limanowskiego. Stosunki gospodarcze i społeczne*, Kraków 1903, s. 146.

¹⁵ W skład „kamery” wchodziły również inne okoliczne wioski tj.: Ujanowice, Sechna, Kobyłczyna, Strzeszyce, Jaworzna, Kamionka Mała. Dokumenty z XIII–XV wieku potwierdzają silne oddziaływanie klasztoru na formację osobową mieszkańców poszczególnych wsi. Warto zaznaczyć, że na tle pozostałych miejscowości Podhala Żmiąca wyróżnia się w sposób szczególny. Jej fenomen można w skrócie objaśnić tak: 1) badana od ponad stu lat przez wybitnych socjologów; 2) miejsce urodzenia znakomitej inteligencji; 3) „centrum życia narodowego” dzięki tajnemu nauczaniu, którego inicjatorką była Zofia Oleksy. (Por. M. Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmiącej*, Toruń 2012, s. 370); 4) zaliczana do najpobożniejszych wsi w Polsce (por. K. Pławecka, *Sacrum i moc – wybrane kapliczki przydrożne Limanowszczyzny w wychowaniu do wartości*, w: *Sacrum w kulturze tradycyjnej i współczesnej*, red. J. Adamowski, M. Tymochowicz, Lublin–Wrocław 2016, s. 131–145); 5) ukochana „mała ojczyzna”, z którą utożsamiała się Zofia Oleksówna, podobnie jak jej bliscy i pozostali mieszkańcy wioski, a nawet badacze regionu.

W 1905 roku przyszła tutaj na świat Zofia Oleksówna. Jej postać wpisała się na stałe w wiejski pejzaż podgórskich miejscowości. Na tle pozostałych mieszkańców regionu wyróżniała ją wiele. Do znamion owej wyjątkowości zaliczyć można w skrócie: 1) szczególny talent i umiłowanie nauki z silną wolą ukończenia studiów wyższych, 2) z pasją wykonywaną pracę nauczycielki polonistki (okresowo bibliotekarki), wzmożoną szczególnie w czasie okupacji niemieckiej, 3) niezwykle zaangażowanie w działalność społeczną, 4) wnikliwość naukową godną badacza dziejów oświaty i kultury regionu. O jej niezwyklej osobowości świadczy także motto, którym kierowała się w życiu: *Frustra vivit, qui nemini prodest*¹⁶. Życie traktowała jako formę posługi ludziom, zwłaszcza młodzieży, która i dzisiaj pragnie naśladować niezwykłą nauczycielkę.

Edukacja Zofii Oleksy przypadła na lata międzywojenne, gdy zdobycie wyższego wykształcenia wymagało przejścia zarówno przez etapy formalne (szkoła powszechna, gimnazjum, studia), jak i nieformalne (tzw. prywatne „gimnazjum”). Na pozór zwyczajna droga edukacyjna ze Żmiącej w świat, w praktyce codziennej wymagała poświęcenia od niej samej, a także bliskich – wiejskiej, wielodzietnej rodziny¹⁷. Od innych żmiąckich dziewcząt różniła się tym, że wręcz „rwała się do nauki” i jak na niegroźnego odmieńca wiejskiego przystało zatracala się w świecie książek, zamiast np. pilnować krów, by nie wyrządziły szkód. Nie mogła wówczas przypuszczać, że stanie się prototypem Helki (barwnej postaci literackiej w powieści *Ciężar rąk* Władysława Dunarowskiego urodzonego w sąsiedniej wsi Jaworznej), która po zdanych najlepiej egzaminach:

Pod jesień na wypakowanym wozie jechała [...] do odległego miasta na naukę i nowe życie. W kuferku wiozła bochen razowego chleba i małą osełkę masła.

¹⁶ „Daremnie żyje, kto nikomu nie służy”. Por. Ks. B. Dziedziak, *Wielka Wychowawczyni – Zofia Oleksy*, w: Z. Oleksy, *Zwyczaj i obrzędy doroczne w Żmiącej (opisane w roku 1927)*, zebrał i opracował ks. J. Trela, opracował komputerowo ks. R. Łątka, Żmiąca 1994, s. 3. Przywołany łaciński napis dostrzegła podczas pobytu na studiach w Krakowie (nad wejściem do ewangelickiego kościoła św. Marcina przy ul. Grodzkiej). Maksyma ta wpłynęła znacząco na dalsze jej życie.

¹⁷ Zofia Oleksy przyszła na świat jako szóste z kolei dziecko w rodzinie Marii (z domu Dudek) urodzonej w Żmiącej i Józefa Oleksego, pochodzącego z sąsiedniej wsi Jaworzna. Wychowywała się w rodzinie głęboko religijnej, w której doceniano wartość nauki. Ojciec Zofii pracował przez wiele lat w Ameryce, a pieniądze tam zarobione przeznaczył m.in. na kształcenie dzieci, w tym małej wówczas Zosi. O ile postawa religijna matki, śpiewającej rano *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, jej pracowitość, widoczna chociażby w pełnionych przez nią codziennie licznych obowiązkach w domu i w obejściu, miała wpływ na formację religijno-duchową Zofii, o tyle ojciec potrafił wzbudzić w niej i pozostałej gromadce zamiłowanie do wiedzy, działalności społecznej, patriotycznej. Por. *Profesor Zofia Oleksówna. Siłaczka...*, s. 9, 16–35.

Miało to starczyć na tydzień. Na stacji otrzymywać będzie obiady, a rano i wieczorem garnek czarnej kawy¹⁸.

Dużo czytała, pewnie dlatego zyskała opinię utalentowanej, mądrej i pracowitej uczennicy, co pomagało jej w pokonywaniu poszczególnych szczebli nauki. Najpierw uczyła się w szkole powszechnej w Żmiącej (1910–1916), potem odbywała lekcje w zespole uczniów profesora Ludwika Zelka, w domu rodzinnym byłego jezuita (1916–1919), a następnie w latach 1919–1924 uczęszczała do gimnazjum w Nowym Sączu. Po maturze studiowała polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie (1924–1929). Etap studiów sfinalizowała obroną pracy magisterskiej, napisanej pod kierunkiem wybitnego znawcy dziejów literatury polskiej i cenionego pedagoga – profesora Ignacego Chrzanowskiego (1866–1940).

Pracę nauczycielki rozpoczęła w Seminarium Nauczycielskim w Nowym Targu, którą kontynuowała w Seminarium Nauczycielskim w Nowym Sączu. Etap pracy zawodowej i wykonywane przez młodą polonistkę prace społeczne, można odczytywać jako kontynuację pozytywistycznych założeń społecznej „pracy u podstaw”. Biorąc jednak pod uwagę bardzo trudne warunki życia ludności podgórskiej wsi w okresie międzywojnia, tj.: a) biedę, b) ograniczony dostęp do szkolnictwa ze względów oszczędnościowych, niekiedy zaś brak zrozumienia potrzeby oświaty wśród miejscowej ludności; c) dużą odległość dzieci wiejskich do szkół; d) analfabetyzm; trzeba dostrzec w działaniach „siłaczki” chęć spłaty długu wdzięczności za możliwość kształcenia się i rozwijania własnych talentów. Opinię tę formułuje i potwierdza jej niezwykle sądecki uczeń – Zenon Uryga, późniejszy profesor, rektor WSP w Krakowie, mój Mistrz: „Podjmując w międzywojniu pracę nauczycielską [...] dobrze pamiętała o trudnej drodze kształcenia się wiejskiego dziecka i własne działanie pedagogiczne skłonna była traktować jako spłatę społecznego długu”¹⁹.

Wybuch wojny rozpoczyna kolejny ważny etap w jej życiu. W październiku 1939 roku zorganizowała w Żmiącej oraz okolicznych wioskach pierwszą w Polsce placówkę tajnego nauczania²⁰. Zaprosiła do współpracy miejscową

¹⁸ W. Dunarowski, *Ciężar ręk*, Warszawa 1949, s. 202.

¹⁹ Tamże, s. 113.

²⁰ Działalność Zofii Oleksy w tajnych kompletach zasługuje na osobne rozważania. Zasygnalizuję jedynie wybrane źródła. Zob. *Wspomnienia z czasów tajnego nauczania 1939–1945. Maszynopis ze zbiorów F. Lipińskiego*, w: *Żmiąca. Wieś w dobrach Klarysek Starosądeckich historia i teraźniejszość*, oprac. M. Sromek, Ujanowice 1999, s. 129–144. Zob. też: T. Grzegorzek, *Wspomnienia jak legendy z Sądeckiej Ziemi w 50 rocznicę tajnego nauczania i działalności „Szeregów podziemnych AK”*, Tamże, s. 145–149. Zob. także oficjalna strona gminy Laskowa www.laskowa.pl/edukacja/tajne_nauczanie [dostęp: 1.03.2016], na której

inteligencję, ukrywającą się przed okupantem w żmiałkach, niełatwo dostępnych terenach. W jej rodzinnym domu i u bliskich Tajna Komisja Weryfikacyjna z Nowego Sącza (przywożona do Żmiałej chłopską furmanką) przeprowadzała egzaminy promocyjne w zakresie „małej” i „dużej” matury dla 115 uczniów²¹. Należała również do Batalionów Chłopskich (pod pseudonimem „Sosna”) i w czasie wojny zorganizowała kurs sanitarny dla dziewcząt, które zdobyły kwalifikacje pielęgniarskie.

Po wojnie w 1945 roku została dyrektorem Chłopskiego Samorządowego Gimnazjum Koedukacyjnego w Ujanowicach. Trzyletni okres tworzenia wiejskiego gimnazjum został zapamiętany jako niezwykle twórczy i kreatywny. Powołała ona do życia drużynę harcerskie, w salce domu parafialnego wyreżyserowała przedstawienia dla wiejskiej publiczności, stworzyła osobną klasę dla dorosłych, którzy chcieli się uczyć. W Ujanowicach działał też uniwersytet niedzielny. „Dnia 8 grudnia 1946 odbyła się jego inauguracja. Pani Dyrektor Oleksówna przedstawiła najpierw w krótkości historie uniwersytetów wiejskich i ich znaczenie dla rozwoju kultury wsi, po czym miałem pierwszy wykład dla zebranych w sali szkolnej znajdującej się na starej plebanii na temat: «Rozwój szkolnictwa w parafii ujanowskiej od końca XVI wieku do najnowszych czasów»” – wspomina ks. profesor Piotr Stach²².

Bardzo aktywną działalność społeczną była zmuszona przerwać. Przesłuchania jej na UB w Limanowej zakończyły się nakazem opuszczenia gimnazjum w Ujanowicach.

Etap sądecki wypełniony od 1948 do 1966 roku pracą nauczycielki języka polskiego w II Liceum im. Bolesława Chrobrego, a następnie po jego likwidacji,

umieszczono przewodnik pt. *Szlakiem tajnego nauczania. Strzeszyce–Żmiałka–Jaworzna–Ujanowice–Sechna–Krosna* z tekstami Roberta Zelka i Michała Zelka, uzupełnionymi archiwalnymi i współczesnymi fotografiami placówek (domów) tajnego nauczania, z zachowaniem gwarowego nazewnictwa.

²¹ Por. *Żmiałka. Wieś w dobrach...*, s. 115–128.

²² Por. *Wspomnienia Ks. Prof. Piotra Stacha*, oprac. redakcyjne M. i J. Sromek, Ujanowice–Żmiałka–Dąbrowa Górnicza [2007], s. 285–286. Autor wspomnień, ksiądz prałat Piotr Stach (1886–1961), urodzony w Ujanowicach i tam pochowany, profesor i prorektor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie oraz profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, z radością wyznawał: „Wspominam dziś te czasy z pewnym zadowoleniem, że jako rodak parafii ujanowskiej, podczas przymusowego urlopu mogłem choć małej cząsteczce przyczynić się do podniesienia oświaty szkolnej wśród mych ziomków”. Tamże, s. 285. Trzeba dodać, że zachowała się także korespondencja Zofii Oleksówny z profesorem (Tamże, s. 287–298) zaświadczejaca o cieplej prywatnej relacji tych wybitnych przedstawicieli środowiska inteligencji ujanowickiej. Na pogrzb Księdza Profesora przybył nawet do Ujanowic ks. bp dr Karol Wojtyła, późniejszy papież Jan Paweł II. Ku uczczeniu pamięci ks. Piotra Stacha ufundowano tablicę pamiątkową w tamtejszym kościele.

bibliotekarki w I Liceum im. Jana Długosza oraz częściowo polonistki, również nie należał w jej życiu do łatwych. Epoka stalinizacji i walki z Kościołem była dla Zofii Oleksy, religijnej patriotki, trudną próbą: „Już w Ujanowicach była nękana jawnie i skrycie przez komunistyczny aparat terroru politycznego. Po przeprowadzeniu się do Nowego Sącza Zofia Oleksówna miała obowiązek zgłaszania się na komendę UB co miesiąc”²³.

Pomimo trudnej sytuacji politycznej, licznych przesłuchiwań, prób odsunięcia jej od uczenia młodzieży (stąd lekcje polskiego tylko w jednej klasie) dalej wspomagała awans kulturowy wiejskiej młodzieży. Wspierała uczniów moralnie i materialnie, dzieląc się swoimi skromnymi dochodami z potrzebującymi. Nękana przez władze partyjne, zyskała szacunek i uznanie wśród ambitnej młodzieży, po latach wspominającej jej zasługi:

Po podjęciu pracy w szkołach nowosądeckich zmieniła tylko sposób oddziaływania. Prowadząc bibliotekę szkolną w Liceum im. Długosza i ucząc w niewielkim wymiarze godzin języka polskiego, otaczała uważnym spojrzeniem poszczególnych uczniów ze wsi, udzielała im pomocy, kierowała ich sposobami uczenia się i wyborami wartości, dbała o duchową formację. Była przez uczniów postrzegana jako szczególna opiekunka tej grupy młodzieży. [...] Surowa dla siebie i ascetyczna umiała obdarzać ciepłem i wspomagać innych. Przez pamięć własnej biografii torować drogę chłopskim dzieciom²⁴.

Inny uczeń Oleksówny, Bolesław Faron, późniejszy profesor, rektor WSP w Krakowie, minister oświaty, także zwrócił uwagę na jej przychylny stosunek do młodzieży z prowincji oraz wyznawane przez nią wartości. W autorskiej książce *Powrót do korzeni* pisał:

Zofia Oleksówna, pracowała z nami w klasie dziewiątej. Zdecydowanie różniła się wyglądem od swojej poprzedniczki: wyższa, szczupła z kruczoczarnymi włosami, ubrana w kraciastą spódnicę i sweter przewiązany na wysokości pasa ściągawką. Od swojej poprzedniczki różniła się też stosunkiem do dzieci chłopskich. Była ich – można tak powiedzieć – ambasadorem na posiedzeniach rady pedagogicznej, w rozmowach z dyrektorem i kolegami nauczycielami. Co nie oznaczało pobłażliwości. Wręcz przeciwnie, kto doznał jej serdeczności, opiekuńczej troski, musiał wykazać, że na to uczucie zasłużył. Uczyła nas szacunku dla kultury staropolskiej, związków historii z literaturą, wskazywała na korzenie piśmiennictwa polskiego.

²³ *Profesor Zofia Oleksówna. Siłaczka...*s. 105.

²⁴ Tamże, s. 113–114.

Miała wtedy 45 lat. Pochodziła z rodziny chłopskiej ze wsi Żmiąca, położonej malowniczo na północnych stokach Jaworza. Do szkoły ludowej uczęszczała w pobliskich Ujanowicach, a do gimnazjum w Nowym Sączu. Po studiach polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim i złożeniu egzaminu nauczycielskiego w 1929 roku, pracowała jako nauczycielka języka polskiego najpierw w Nowym Targu, a następnie w Żeńskim Seminarium Nauczycielskim i w końcu w naszym liceum. Była już wówczas pedagogiem dojrzałym, doświadczonym, samodzielnie myślącym i odważnym, głuchym na obowiązujące w latach pięćdziesiątych doktryny wychowawcze i interpretacyjne dzieł literackich. Kierowała się wyniesioną sprzed wojny rzetelną wiedzą, chłopskim rozsądkiem i akceptowanymi przez siebie zasadami moralnymi, wśród których za najważniejsze uważała uczciwość, prawość i solidność²⁵.

Dla kolejnego absolwenta sądeckiego liceum, Leszka Bednarczuka, również późniejszego profesora WSP w Krakowie, językoznawcy, Zofia Oleksy pozostała osobą, pod której wpływem (poprzez tzw. kontakty biblioteczne i indywidualne rozmowy) podjął decyzję o studiowaniu filologii²⁶. Do grona uczniów, wybitnych polonistów profesorów zaliczyć trzeba także profesora Józefa Białka, pracownika Instytutu Filologii Polskiej Akademii Pedagogicznej w Krakowie, znawcę literatury dla dzieci i młodzieży. Znakomity krąg osób dopełnia Małgorzata Sromek, wierna uczennica Oleksówny, polonistka – pasjonatka regionu limanowskiego, znana jako autorka wielu popularnonaukowych opracowań²⁷.

Dzisiejszym inteligentom imponować może duże poświęcenie i logistyczne umiejętności Oleksówny w zakresie łączenia pracy pedagogicznej z działalnością społeczną i naukową. Owo zaangażowanie musiało odbywać się kosztem prywatnego czasu oraz powziętej przez nią decyzji o rezygnacji

²⁵ B. Faron, *Powrót do korzeni*, Kraków 2000, s. 50–51.

²⁶ Por. *Profesor Zofia Oleksówna. Siłaczka...*, s. 115.

²⁷ Zob. *Od Ujanowic do Laskowej. Przeszłość i współczesność*, oprac. M. Sromek, Ujanowice 2001; *Wioski „Klucza Strzeszyckiego” nad Łososią. Pogranicze dawnych dóbr Konwentu Klarysek*, oprac. M. Sromek; *Strzeszyce 2000. Żmiąca. Wieś w dobrach Klarysek Starosądeckich historia i teraźniejszość*, oprac. M. Sromek, Ujanowice 1999. Nie sposób wymienić tutaj wszystkich uczniów Z. Oleksy, u których zaskarbiła sobie wdzięczność i serdeczne wspomnienia. Utrzymane w ciepłym tonie wypowiedzi jej przyjaciół i uczniów składają się m.in. na zawartość publikacji *Profesor Zofia Oleksówna. Siłaczka...* „Pragnęlibyśmy – czytamy we *Wstępie* – by jej przykład i dzieła wychowywały kolejne pokolenia. Będziemy szczęśliwi, gdy szerszy krąg ludzi, którym leży na sercu patriotyczne i religijne wychowanie młodzieży, pozna ją i przyjmie za swoją patronkę”. Tamże, s. 3.

z małżeństwa²⁸. Jako kobieta wykształcona miała świadomość wartości dziedzictwa kulturowego swojej „małej ojczyzny”. Potrafiła dostrzec odrębność gwary, którą posługiwała się na co dzień, dlatego też skrupulatnie latami gromadziła i uzupełniała „Słowniczek wyrazów wsi Żmiąca”²⁹. Odnotowywała zwyczaje i obrzędy mieszkańców wioski, codzienność regulowaną pracą w gospodarstwie uzależnioną od pór roku (sianie, zbiórki, kopanie ziemniaków, młockii itp.) silnie powiązaną z kalendarzem kościelnym³⁰. Spisywała wspomnienia z lat okupacji, utrwalając pamięć o działalności tajnego nauczania, także funkcjonowaniu gimnazjów chłopskich w powiatach limanowskim i sądeckim³¹. Pragnęła zatrzymać w pamięci potomnych obraz rodzimej ziemi i ludzi, dlatego zbierała fotografie do albumu, rozmyślając nawet o chacie muzealnej poświęconej Żmiącej. Doceniała talenty wybitnych osób, inteligentów wywodzących się z regionu: lekarzy (np. doktora Józefa Orła); księży (np. księdza profesora Piotra Stacha); inżynierów (np. Jakuba Pawłowskiego); artystów (np. Stanisława Augustyna, rzeźbiarza i architekta)³². Trzeba również docenić jej działalność naukową w Towarzystwie Historycznym (pełniła funkcję sekretarza) oraz aktywną współpracę z „Rocznikiem Sądeckim” (działała w Komitecie Redakcyjnym) i *Polskim Słownikiem Biograficznym* (opracowała biogram Stanisława Gołąba (1888–1958), polonisty i literata, miłośnika Sądecczyzny)³³.

Zofia Oleksy zmarła w 1966 roku. Na cmentarzu parafialnym w Ujanowicach uroczyscie żegnali „Profesor Zosię” jej bliscy, wybitni uczniowie i licznie zgromadzeni mieszkańcy regionu zaświadczający swoją obecnością, że była dla nich Kimś Ważnym.

²⁸ Na prawach humoru trzeba przywołać nieudane próby starania się licznych a zanych zalotników o rękę pięknej Oleksówny, o czym zaświadczał sam proboszcz parafii Ujanowice ksiądz Bernardyn Dziedziak: „Kilku profesorów, jej kolegów, oświadczyło się, że chcą z panią Zofia Oleksy zawrzeć ślub małżeński, ale wszystkim odmówiła, bo chce prowadzić życie samotne, aby mieć wolną rękę i więcej czasu dla młodzieży” – Zob. Tenże, *Wielka Wychowawczyni – Zofia Oleksy*, w: Z. Oleksy, *Zwyczaje i obrzędy doroczne w Żmiącej (opisane w roku 1927)*, Żmiąca 1994, s. 4.

²⁹ Zob. M. Sromek, L. Bednarczuk, *Słowniczek starych wyrazów wsi Żmiąca Zofii Oleksówny na tle słownictwa Ujanowic i gwar północnosądeckich*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1991 t. VI z. 137, s. 59–79.

³⁰ Por. Z. Oleksy, *Zwyczaje i obrzędy doroczne w Żmiącej...*

³¹ Zob. *Ośrodek tajnego nauczania w Żmiącej i Ujanowicach w powiecie limanowskim*. Do druku przygotował i przypisami zaopatrzył B. Chrzan, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych PAN w Krakowie” 1974 t. XVII, s. 79–87.

³² Por. Z. Schmidt, *Dźwigała wieś na wyższy poziom – wspomnienie o Zofii Oleksy*, „Tygodnik Powszechny” 1975 nr 20 (18 maja).

³³ Zob. Stanisław Gołęb, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. VIII, Wrocław 1959–1960, s. 243.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy dostrzec niełatwą drogę edukacyjną Zofii Oleksy – ze Żmiącej w świat i odnotować jej zasługi dla oświaty. W chlubnej historii Polski zapisała się głównie za sprawą tajnego nauczania. W ludzkich sercach pozostała m.in.: „Panią Profesor Zosią”, „Zosią Oleksówną”, „chłopską Profesorką” szczególnie miłującą ludzi i pracę zawodową. Zachowano w pamięci jej szczególną troskę o podnoszenie poziomu życia mieszkańców wsi, wypływającą z głębokiego przywiązania do rodzinnych stron. Potrafiła mądrze kochać i wymagać, przede wszystkim od siebie aż do tego stopnia, że preferowanym przez siebie wartościom podporządkowała całe swoje prywatne życie.

IV

Jakim wartościom hołdowała Zofia Oleksówna? Czym kierowała się w życiu? Jakim była człowiekiem? Aprobatywne opinie uczniów oraz bliskich współpracowników Oleksówny odślaniają portret wzorowego człowieka i pedagoga. Obraz ten zyskuje na wiarygodności, gdy weźmiemy jeszcze pod uwagę autobiograficzne świadectwa „chłopskiej Profesorki”³⁴. Przywołane źródła pozwalają wytypować **wartości transcendentne oraz społeczne** jako naczelną w życiu Zofii Oleksówny³⁵.

³⁴ Szczegółowej analizie poddałam wybrane wypowiedzi autobiograficzne Zofii Oleksówny, które staraniem proboszcza Żmiącej księdza Józefa Treli ukazywały się od 1999 roku w postaci kartek formatu A4, obustronnie drukowanych, wydawanych w Żmiącej i przeznaczonych dla jej mieszkańców jako dodatek do tygodnika katolickiego „Niedziela”. Kopie dodatków wydawniczych znajdują się w bibliotece Gminnego Ośrodka Kultury w Laskowej. O m.in. kulturalnej roli tej „prasy sublokalnej” pisała w swojej pracy magisterskiej Iwona Rosiek, *Czasopismo „Niedziela” w społeczności parafialnej. Rola dodatków wydawniczych do czasopisma*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Piłtypczak-Majerowicz w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków 2005. Nadmienię jedynie, że staraniem żmiąckiego duchownego ukazało się około 500 dodatków wydawniczych podzielonych na poszczególne cykle tematyczne, składające się z poszczególnych części. Posłużyły one jako materiał źródłowy do publikacji *Profesor Zofia Oleksówna. Siłaczka...* W opisach dodatków wydawniczych odnotowałam ich tytuły (kursywą) oraz objaśnienia księdza Treli mogące pełnić funkcję podtytułów, które zapisałam w podobny sposób. W moim przekonaniu, stanowią one istotne dopełnienie tych pierwszych.

³⁵ Wyróżniam następujące kategorie wartości: transcendentne (Bóg, świętość, wiara, zbawienie) oraz społeczne (m.in. praca) za Ryszardem Jedlińskim, który w swoich badaniach posłużył się typologią zaproponowaną przez Jadwigę Puzyninę. Por. R. Jedliński, *Językowy obraz świata wartości w wypowiedziach uczniów kończących szkołę podstawową*, Kraków 2000, s. 24–25. Cyt. za J. Puzynina, *Język wartości*, Warszawa 1992, s. 39–43. Zob. również: tejże, *O języku wartości w szkole*, „Polonistyka” 1996 nr 4, s. 196–201. Pracę

Zofia Oleksy jako osoba głęboko wierząca realizowała w życiu codziennym wartości chrześcijańskie³⁶. W jej postawie należy dopatrywać się wychowania opartego na zasadzie *ora et labora*, praktykowanego w domu rodzinnym. Zapewne stworzyło ono dobry grunt do działalności Oleksówny w ramach świeckiego zgromadzenia. Od 1941 roku aż do śmierci należała do III Zakonu św. Franciszka z Asyżu, codziennie uczestniczyła we mszy świętej, a co miesiąc brała udział w zebraniach oraz specjalnych nabożeństwach w ujanowickim kościele. Swoje osobiste refleksje i duchowe przemyślenia utrwaliła w specjalnych zeszytach. Często przywoływała ona zalety św. Franciszka. Identyfikując się z poglądami świętego, przypisywała Bogu nieograniczoną moc, co potwierdza zapis z 1942 roku:

Bóg mój i wszystko [...]. Dla św. Franciszka Bóg był wszystkim, zastępował wszystko, dla Boga na wszystko się zdobył. O tych słowach powinni pamiętać tercjarze i mieć podobny pogląd na świat i starać się ten pogląd szerzyć, a w ten sposób spełnią swe obowiązki wobec społeczeństwa³⁷.

W jej konceptualizacji świata pojawiało się przekonanie, że *Bóg jest wszystkim*, dlatego stoi On na straży świata, ale też w pewien sposób decyduje o losach i zachowaniach ludzi³⁸.

można również traktować jako pewien rodzaj uświęcenia (zgodnie z regułą św. Benedykta „módl się i pracuj”) i wtedy zaliczymy ją do wartości sakralnych. W regionie limanowskim do dziś śpiewane są pieśni religijne podczas wykonywania prac gospodarskich. Por. *Profesor Zofia Oleksówna. Siłaczka...*, s. 164.

³⁶ Dydaktyk, Ryszard Jedliński, zaliczył do wartości chrześcijańskich, z jednej strony – wartości najwyższe (transcendentne) zogniskowane wokół Boga, z drugiej – różne kategorie wartości skoncentrowane wokół człowieka (wartości nietranscendentne) i wyróżnił chrześcijańskie wartości moralne z dobrem moralnym i wypływającą z niego miłością, z którą w bezpośrednich relacjach pozostają: sprawiedliwość, prawda, rodzina, poszanowanie życia, dobro wspólne, wolność, solidarność, miłosierdzie. Słuszna wydaje się również uwaga autora na temat zaniku *sacrum* we współczesnym świecie, tj.: „Dla wielu bowiem ludzi takie pojęcia i wartości, jak: Bóg, Kościół, zbawienie czy miłość miłosierna stały się «przestarzałymi relikwami epoki, która przemija». Obca jest im myśl, iż «desakralizacja prowadzi do dehumanizacji»”. Zob. R. Jedliński, *Między miłosierdziem a globalizacją. Aksjologiczne przesłanie edukacji polonistycznej*, Kraków 2010, s. 26–28. Zasygnalizowane jedynie współczesne niebezpieczne zjawiska rozchwiania aksjologicznego powinny być przedmiotem szczegółowego namysłu podczas rozmów prowadzonych z młodzieżą na języku polskim.

³⁷ *Siostra III Zakonu – Zofia Oleksy*, cz. 2, s. 1.

³⁸ W imię czystości i pokuty świętej wyraźnie odrzucała potrzeby ciała na rzecz korzyści duchowych. Umartwianie się łączyła z ważną pracą nad sobą rozumianą jako pozbycie się lenistwa, czyli zgubnej duchowo „namiętności”, co objaśniała: „Lenistwo rozumu objawia się, gdy nie chce się nam pomyśleć o Bogu, ani słuchać kazania, ani przeczytać książki, lub

Ważną rolę przypisywała modlitwie, którą postrzegała jako szczególną więź łączącą człowieka z Bogiem, potrzebę dialogu, a nawet aktu Spotkania³⁹. Ta niezwykła relacja, zdaniem tercjanki, powinna być budowana codziennie, najlepiej od wczesnych godzin porannych⁴⁰.

Zofia Oleksówna potrafiła z reguł wiary chrześcijańskiej wyprowadzić ważne wartości humanistyczne. Powołując się na *Hymn o miłości* z *Pierwszego Listu do Koryntian* świętego Pawła, uczyła, jak żyć w rodzinie, sąsiedztwie. Upominała się o postawę czynną wobec bliźniego, realizowaną poprzez miłość (wspólne dobro) wzajemną i „zgodliwą” tj.:

[...] siejącą pokój w rodzinach, w sąsiedztwie, w społeczeństwie, bo miłość prawdziwa jest cierpliwa, wyrozumiała i nie zazdrosna. Bo trzeba pamiętać – pouczała, że nie ma człowieka zupełnie dobrego i zupełnie złego: ten najlepszy nie jest bez wady a najgorszy ma w sobie iskrę dobra⁴¹.

odwrotnie tracimy czas na marzeniach. Lenistwo woli jest wtedy, gdy nie chce się nam wypełnić obowiązków ani swego stanu, ani wobec Boga. Lenistwo ciała to gnuśność, gdy nie umiemy odmówić ciału niczego, nie chce się nam wstać rano, gdy nie umiemy odmówić ciału ciepła ani jedzenia”. Por. *Siostra III Zakonu – Zofia Oleksy*, cz. 6, s. 1. Prezentowane idee, postawy są na miarę i odpowiednie dla mnicha, ale trudne do przyjęcia dla współczesnego człowieka. Z kolei pokuta, umartwianie się, pogarda dla ciała i świata, hartujące ducha, dobrze wpisują się w średniowieczną regułę franciszkańską. Por. K. Bakula „...*Nie mam wroga większego nad ciało moje*”. *Samoponizanie, umartwianie się, pogarda ciała i świata w „Kwiatkach świętego Franciszka”*, w: *Wartości i wartościowanie w edukacji humanistycznej*, red. M. Marzec-Józwicka, Lublin 2013, s. 149.

³⁹ Por. M. Jędrychowska, *Szkic do pejzażu aksjologicznego. Z problemów dydaktyki literatury*, Kraków 2010, s. 198–219. Autorka zauważa, że kategoria *sacrum* odnosi się do faktu dostrzegania (lub nie) w otaczającym świecie przejawów rzeczywistości transcendentnej. Zastanawia się ona nad fenomenem kulturowym modlitwy i jej uzasadnioną obecnością na lekcjach języka polskiego, co niewątpliwie dowartościowuje kształcenie umiejętności dostrzegania wokół siebie sfer *sacrum* i *profanum*, które z kolei sprzyja budowaniu świadomości aksjologicznej uczniów.

⁴⁰ „[...] Wstawszy powinien wznieść myśl do Boga i zrobić znak krzyża na sobie. Po tem po umyciu i ubraniu się, odmówić pacierz – ma to być stawienie się w obecności Boga i pokorna rozmowa z Bogiem. Wreszcie ofiarowanie całego dnia Bogu”. Zob. też *Siostra III Zakonu – Zofia Oleksy*, cz. 3, s. 1. W rozmowie z Bogiem dostrzegała wyraźne korzyści dla człowieka: a) duszy – „Jak ciało nie może żyć bez powietrza, światła i pożywienia, tak dusza nie może żyć bez modlitwy – jest jej oddychaniem, jej pokarmem”; b) myśli – „Pierwsze znaczenie modlitwy to uszlachetnienie człowieka. Myśl to jest coś najdoskonalszego w człowieku i o czym człowiek myśli, to takim się staje”.

⁴¹ *Siostra III Zakonu – Zofia Oleksy*, cz. 2, s. 2. Ciekawe jest to, że pojęcie miłości łączyła z wartością i powinnością człowieka, co uzasadniała w taki oto sposób: „Miłość bliźniego jest najlepszym dowodem wartości człowieka. [...] Warto czynić dobrze dlatego, że słowo wypowiedziane przez ludzi «Bóg zapłać» z wdzięcznością, na pewno będą usłyszane w niebie – Bóg wypłaca stokrotnie więcej, niż człowiek uczynił”. *Za Bóg zapłać. Artykuł*

Pochwalała altruistyczną postawę moralną, w imię której ludzie sobie wzajemnie pomagają na co dzień, np. w ciężkich pracach na roli, w chorobie, nieszczęściach losu. Takie prospołeczne zachowanie człowieka zaliczała do wartościowych:

[...] Wartość człowieka mierzymy tym właśnie, ile zrobi więcej, niż obowiązek każe. [...] Wielkim nazywamy człowieka, który wzbudza w nas podziw, który potrafi nie tylko obowiązki swe wykonać, ale wiele poza tym robi dla drugich, za darmo naturalnie. Dla kogo ta praca? Dla Boga, ojczyzny, społeczeństwa, dla rodziny – tak sam jak i nasze obowiązki⁴².

Pracę sytuowała wysoko wśród cenionych przez siebie wartości. Można odnieść wrażenie, że wykonywane czynności traktowała jako codzienną wielką posługę⁴³, ale i realizację świętości. Kochała to, co robiła. Wypełniane przez siebie obowiązki, zarówno w szkole, jak i na roli, traktowała nie tyle z musu, ile wewnętrznej potrzeby. Ujmowała przy tym pracowitością i szczerością⁴⁴.

napisany przez Zofię Oleksy około roku 1938 adresowany do mieszkańców miast, w którym przedstawia powszechną przed wojną w Żmiącej praktykę bezinteresownego, spontanicznego, wzajemnego pomagania sobie, s. 2.

⁴² *Za Bóg zapłać...*, s. 1. Uniwersalizm słów wypowiedzianych przez Oleksównę w pewnym sensie pokrywa się z apelem papieża Jana Pawła II kierowanym do młodzieży: „Musicie od siebie wymagać, nawet gdyby inni od Was nie wymagali”. Prośbę tę wypowiedział na Jasnej Górze, dnia 18 czerwca 1983 roku podczas drugiej pielgrzymki do Polski. Por. *Pokój Tobie, Polsko! Ojczyzno moja! Jan Paweł II znów na polskiej ziemi*, red. ks. S. Dziwisz, ks. J. Kowalczyk, ks. T. Rakoczy, Rzym 1983, s. 78. Odnosił się wówczas do tematyki wartości w człowieku: „Powiem tylko, że to, co kosztuje, właśnie stanowi wartość. Nie można zaś być prawdziwie wolnym bez rzetelnego i głębokiego stosunku do wartości. Nie pragniemy takiej Polski, która by nas *nic nie kosztowała*. Natomiast czuwajmy przy wszystkim, co stanowi autentyczne dziedzictwo pokoleń, starając się *wzbogacić to dziedzictwo*. Naród zaś jest przede wszystkim bogaty ludźmi. Bogaty człowiekiem. *Bogaty młodzieżą!*”. Tamże, s. 79.

⁴³ Pogląd Emmanuela Levinasa, że „proces nauczania jest wielką posługą”, według Barbary Myrdzik wyostrza sens przykazania „Kochaj bliźniego swego, jak siebie samego”. Autorka przywołuje też wypowiedź współczesnego socjologa Zygmunta Baumana, który przyjęcie nakazu miłowania bliźniego łączy z „aktem narodzin człowieczeństwa” (Z. Bauman, *Razem, osobno*, Kraków 2003, s. 186–187). Por. B. Myrdzik, *Zrozumieć siebie i świat. Szkice i studia o edukacji polonistycznej*, Lublin 2006, s. 146.

⁴⁴ O czym mógł przekonać się Józef Bieniek: „Kiedy latem 1945 r. odwiedziłem Żmiącą – zastałem mgr Zofię Oleksównę w polu z kosą w rękach. [...] Wskazała oczami daleką przestrzeń, zamkniętą pasmem Beskidu Wyspowego i promienna matczynym uśmiechem powiedziała: Kiedy Bóg pieści moją twarz paluszkami słonecznych promieni i kiedy wkoło pachnie tak mocno błogosławiony chleb ziemi czarnej – to jakże nie być szczęśliwą? Szczęśliwą i wdzięczną Bogu za piękno świata i za cudowny dar życia... To było jej credo. A powiedziane z siłą wręcz namiętą – pozostało w mej pamięci na zawsze”. Zob. *Chłopska*

Pracę rozumiała szeroko, wskazywała bowiem na bliskie związki między wartościami materialnymi a duchowymi (ciężki wysiłek fizyczny łączyła z kształtowaniem charakteru człowieka i jego silnej woli). Dzięki wykonywanej pracy budowała mocne więzi z ziemią, wsią i rodziną; doskonaliła siłę wewnętrzną oraz poczucie godności osobistej. Zapewne troska o przymioty duchowe ludzi (wychowanków) wyzwalały w niej przychyłność dla osób lekceważonych w społeczeństwie międzywojennym⁴⁵.

Trudno jednoznacznie ustalić, którą pracę kochała „Nasza Profesor Zosia” najmocniej – zawodową czy fizyczną. W jej wypowiedziach zawód ukazany jest jako sposób na życie, w którym dominuje nie tyle obowiązek, co ukochanie tych, dla których i z którymi pracowała. Przymioty serca, szczególnie „miłość dusz ludzkich” – niewątpliwie dominowały w osobowości „chłopskiej Profesorki”⁴⁶.

Profesorka. Zofia Oleksy. Artykuł ten napisał Józef Bieniek historyk z Nowego Sącza na prośbę księdza proboszcza parafii św. Kazimierza w Nowym Sączu do planowanej na 200-lecie Diecezji Tarnowskiej (1986) książki z życiorysami zasłużonych dla Kościoła i Ojczyzny osób świeckich w poszczególnych parafiach, s. 2. Oleksówna (podobnie jak mieszkańcy wsi i jej rodzeństwo, krewni, sąsiedzi) żyła z pracy rąk, by zapewnić godny byt sobie, najbliższemu. Dzięki pracowitości zdobywała uznanie i na pozór funkcjonowała zwyczajnie, jak wszyscy wokół niej. „Nie wyróżnia się ponad gromadę ani strojem, ani sposobem życia a sercem tylko i umysłem” – zauważał historyk, chwalcąc zaradność oraz wybitny talent pedagogiczny – szczególnie wyróżnik Oleksówny: „Wszystko umie i wszystko robi [...]. Uczy nie tylko dzieci, młodzież, starszych i starych – wszystkich. Wszystkich uczy świetnie. Nie tylko rachować i odmieniać przypadki – ale przede wszystkim żyć, kochać ziemię i wieś, rodzinę swoją, chłopca. Sama najbardziej zresztą kocha wieś i ziemię”. Por. O gimnazjum w Ujanowicach pisze Józef Bieniek. Artykuł Józefa Bieńka pt. „U źródeł siły” umieszczony w gazecie „Piaś” 24 listopada 1946 r., s. 1.

⁴⁵ Głośno zastanawiała się, prowokując i dzisiaj dając do namysłu: „Bo czy docenia się u nas pracę fizyczną? Czy mimo wszystko nie traktuje się z góry ludzi ze wsi i to wszędzie – w urzędach, w sklepach, na targu, a nawet w kościele. Uważają znowu niektórzy, że wystarczy, jeżeli traktuje się lud grzecznie, ale z pańska. Tymczasem każdy dobrze wychowany człowiek tylko ze względu na siebie jest uprzejmy dla wszystkich. Więc taka «pańska» uprzejmość nie wystarczy”. Zob. *Praca społeczna*. Referat wygłoszony przez Zofię Oleksy prawdopodobnie na zebraniu nauczycieli około roku 1938, s. 2.

⁴⁶ W latach międzywojnia, przypadających na okres młodości Z. Oleksy i decyzję o wyborze zawodu, była to najbardziej poszukiwana cecha osobowości nauczyciela, co ciekawe, wciąż pożądana. Być może zechciała wziąć sobie do serca ponadczasową poradę: „[...] A już nauczyciel – zły człowiek jest sprzecznością w samym określeniu, niemożliwością. Nauczyciel taki może tego lub innego czasem nauczyć, rzeczy oderwanych, przypadkowych, ale pozostanie uczniowi obcy [...]”. Zob. J. Wł. Dawid, *O duszy nauczycielstwa*, w: *Osobowość nauczyciela. Rozprawy J. Wł. Dawida, Z. Mysłakowskiego, St. Szumana, M. Kreutza, St. Baley*a, oprac. i wstęp W. Okoń, wyd. II, Warszawa 1962, s. 42.

Działalność zawodowa oraz społeczna Zofii Oleksówny nie były przypadkowe. Zdawała sobie sprawę z wartości kształcenia i samokształcenia, czemu dawała wyraz:

Wszyscy więc powinni pracować nad sobą i równocześnie oddawać prace na rzecz ogółu. Jeśli to odnosi się do warstw najniższych, to tym bardziej do tak zwanej inteligencji, której nie wolno stać w miejscu, która powinna się ciągle dokształcać we wszystkich dziedzinach. [...] Bo wiedza i kultura są dobrem ogólnoludzkim, nie wszyscy jednak mieli i mają dostęp do tego dobra⁴⁷ – konstatowała.

Pełnionej przez siebie profesji przypisywała ważne funkcje społeczne.

Rola nauczyciela – pisała – jest bardzo ważna, gdyż dociera on do wsi, o których się mówi, „zabite deskami od świata”, a po wtóre będąc na miejscu, może prowadzić pracę systematyczną⁴⁸.

Sama dużo wymagała od siebie i osób po fachu, gdyż potrafiła przewidzieć konsekwencje wpływu osobowości nauczycieli na uczniów. Wypowiadane przez nią słowa, mimo upływu lat, trafiają w sedno istoty powołania nauczycielskiego:

Warunkiem udania się roboty i najważniejszym jest wartość człowieka oświatowca. Jakież przymioty musi mieć oświatowiec? Musi być człowiekiem, uspołecznionym w wysokim stopniu. Musi się orientować w całokształcie prac oświatowych i metodach. Powinien mieć szeroką wiedzę ogólną. Musi być specjalistą w jednej gałęzi pracy. Musi być człowiekiem moralnie wartościowym. Wreszcie musi mieć powołanie, „iskrę Bożą”, idące bardzo często z talentem pedagogicznym i organizatorskim⁴⁹.

W swojej pracy zawodowej wykorzystywała dar zjednywania sobie wykształconych osób z rodzimego środowiska, profesorów sprawdzonych wcześniej w tajnym nauczaniu. Potrafiła współpracować z miejscową inteligencją, zwłaszcza umiała obchodzić się z duchowieństwem. Doceniała starania światłego proboszcza parafii Ujanowice, utrzymującego stosunki przyjacielskie z nauczycielstwem i młodzieżą, co odróżniało go od poprzedników. Potrafiła właściwie ocenić wartość tej współpracy, uznać niekłamany autorytet

⁴⁷ *Praca społeczna...*, s. 1–2.

⁴⁸ Tamże, s. 2.

⁴⁹ Tamże.

duchownego i uchylić rąbka tajemnicy na temat relacji panujących w gronie nauczycielskim lat czterdziestych XX wieku⁵⁰.

Z powyższej charakterystyki Zofii Oleksówny wynika jednoznacznie, że była ona niezwykle wartościowym człowiekiem, nawet jeżeli jest to dość jednostronny, bardzo korzystny obraz. Przemawia za nim obiektywna analiza dokumentów źródłowych oraz (nie)zwyczajna postać zmiąckiej polonistki, które zyskują status świadectwa. Mówiąc językiem samego Tischnera: dokumenty wskazują na dążenie, wybrany przykład na świadectwo. Wzięte razem znaczą tyle, co: „dochodzenie do świadectwa”⁵¹.

V

Przywołanie postaci wybitnej na lekcjach języka polskiego znajduje swoje uzasadnienie w konkretnych celach dydaktycznych. Przyczyn i korzyści, dla których sięga się po biografie wybitnych jednostek, najlepiej realnych z macierzystego środowiska ucznia, jest wiele. Wśród różnych stanowisk dotyczących lekcyjnego procesu wprowadzania wiedzy biograficznej wyłania się ciągle aktualna propozycja przyjęcia perspektywy młodego człowieka⁵². W tak rozumianym zbliżeniu do faktów z życia wybitnej osoby ujawnia się przede wszystkim akcent na samokształceniowe umiejętności ucznia, jego indywidualne spotkania z różnymi dokumentami tj. zapisami doświadczeń, korespondencją z innymi ludźmi, wspomnieniami osób żyjących, opiniami

⁵⁰ „[...] Książdz Dziekan Dziedziak żył inaczej, bo specjalnie serdecznie żył z miejscową studenterią, urządzając wspólne wycieczki, przedstawienia [...]. Starał się żyć nie tylko w zgodzie ale serdecznie z nauczycielstwem. Por. *Współpraca nauczycielstwa i duchowieństwa na terenie parafii Ujanowice przed rokiem 1940. Napisała Zofia Oleksy około r. 1942 prawdopodobnie na prośbę ks. Piotra Stacha, który w tym czasie opracowywał monografię parafii Ujanowice*, s. 2. Przywołam również opinię wiarygodnego świadka ks. profesora Piotra Stacha: „Panna Oleksówna, niewiasta światła, do tego prawdziwie religijna a nie bigotka zasługiwała zawsze na szacunek ze strony ks. dziekana Dziedziaka – ja również ceniłem ją wysoko i szedłem jej zawsze z pomocą duchową w jej trudnościach”. Por. *Wspomnienia Ks. Prof. Piotra Stacha...*, s. 287. Zob. też *Odnoszenie się Zmiącan do nauczycielstwa przed r. 1940. pisała Zofia Oleksy około r. 1942 prawdopodobnie na prośbę Ks. Piotra Stacha, który w tym czasie opracowywał monografię parafii Ujanowice*, s. 2.

⁵¹ Por. przypis nr 4.

⁵² Były uczeń Z. Oleksówny podkreśla: „[...] Nie tyle ważne wydaje się poznawanie takich czy innych konkretnych postaci (tym bardziej, że arbitralny ich dobór może nie utrafiać w jego osobiste zainteresowania), ile zdobycie umiejętności poszukiwania informacji biograficznych, oceny ich wiarygodności oraz nawiązywania kontaktu z różnymi formami biografistyki, satysfakcjonującymi potrzeby poznawcze i wzbogacającymi jego wewnętrzny świat wartości”. Por. Z. Uryga, *Godziny polskiego. Z zagadnień kształcenia literackiego*, Warszawa–Kraków 1996, s. 199–200.

badaczy, fotografiami. „Rola nauczyciela sprowadza się tu do zachęty” – Zenon Uryga⁵³.

Niezwykle istotne wydaje się aktywizowanie uczniów docierających do dostępnych źródeł oraz uświadamianie im wartości, jakimi kierowała się w życiu wybrana postać. Uzasadniona potrzeba namysłu młodzieży nad czyjąś biografią sprowadza się do działań zorientowanych na: „cudze życie [które] jest przepuszczane przez filtr własnej aksjologii; przeszłe czasy są oceniane przez dzisiejsze”⁵⁴ – precyzuje Tadeusz Budrewicz. Duża odpowiedzialność nauczyciela za dobór właściwego biogramu wynika z realizacji celów wychowawczych. Wynika też z pokusy młodych ludzi, aby pod silnym wpływem osób omawianych na lekcjach dokonać własnych wyborów życiowych.

Z odkrywaniem interesujących źródeł (auto)biograficznych można by też łączyć przekonanie uczniów, że wiedza, nawet o najbardziej znanych faktach z biografii osób, nie jest ustalona raz na zawsze, choćby dlatego, że: „ciągle coś nowego można odkryć lub wydedukować, zestawiając daty i dysponując znajomością kontekstu historycznego, obyczajowego itp.”⁵⁵.

Interesującą formą uprawiania biografistyki, wartą popularyzowania, może być organizowany od 2004 roku *Młodzieżowy Rajd Turystyczny Śladami Tajnego Nauczania im. Zofii Oleksówny*. Jednoczy on młodzież gimnazjalną (wcześniej również szkół podstawowych) z terenu trzech sąsiadujących ze sobą gmin: Laskowej, Łososiny Dolnej i Limanowej⁵⁶. Aktywne zwiedzanie

⁵³ Tamże, s. 200.

⁵⁴ T. Budrewicz, *Od epitaforium do biografii*, „Ojczyzna-Polszczyzna” 1993 nr 4, s. 4. Uwagę zwraca zamieszczona przez autora „podstawowa literatura”. Por. Tamże, s. 7. Ponadto Tadeusz Budrewicz wyraźnie podkreśla różnorakie „pożytki poznawcze i wychowawcze biografistyki. Rozważania nad cudzym życiem są potrzebne – uczą bowiem odpowiedzialności za życie własne” – argumentuje. Zob. Tenże, *Aksjologia biogramu*, „Polonistyka” 1994 nr 6, s. 334.

⁵⁵ W. Wantuch, *(Auto)biografia na użytek szkolny*, „Polonistyka” 2013 nr 2, s. 21. Podstawową korzyść z minimalnej choćby znajomości faktów biograficznych, często zaniedbywanych w procesie dydaktycznym, dostrzega Wiesława Wantuch w namyśle nad tym – „jak zrobiona jest biografia”? Jej zdaniem – „tworzenie biografii i autobiografii rozgrywa się między biegunami: manipulacji (świadomej lub nie) i poszukiwania tożsamości (dwojakiej: bohatera biografii, publikacji biograficznej i odbiorcy) – co nie zawsze oznacza proste przeciwstawienie kłamstwa i prawdy. Dlatego gotowa biografia czy autobiografia nigdy nie jest zastygłą interpretacją <życia i twórczości>, nawet jeśli takie zamiary jej przyświecały. Dla czytelnika to – zaledwie i aż – projekt egzystencjalny wyznaczający kierunki myślenia nad strategią zastosowaną przez autora, ale i nad własną biografiją czytelnika, źródłami i mechanizmami jej kształtowania – nad życiem w ogóle, a swoim w szczególności”. Por. Tamże, s. 19–20.

⁵⁶ Zob. też strona internetowa: www.laskowa.pl/edukacja/tajne_nauczanie [dostęp: 1.03.2016].

placówek i punktów tajnego nauczania w czasie II wojny światowej, połączone z poznawaniem zakątków urokliwego Beskidu Wyspowego kończy uroczysta patriotyczna wieczernica przygotowana przez młodzież. Ta wędrówka po pagórkach, odwiedzanie cmentarza – szczególnego miejsca pamięci ludzi zakorzenionych w regionie, wzruszające spotkania z żyjącymi uczniami tajnego nauczania, są niezwykłymi lekcjami patriotyzmu. Pozwalają młodzieży przenieść się w trudną przeszłość, by mogła dzisiaj docenić wartość nauczycieli i dostępność nauki, szczególnie na obszarach wiejskich.

Prezentowane w toku wywodu materiały składają się na pozytywny wizerunek Siłaczki – silnej kobiety. Ukazują przymioty jej serca i umysłu. Tworzą portret społecznika poświęcającego swoje prywatne życie bliźnim. Pokazują wyraźnie sformułowany cel polonistki – wspomaganie ambitnej młodzieży wiejskiej na drodze do kształcenia i lepszego życia. Wreszcie, dowodzą spleconego przez nią długu wdzięczności za możliwość własnego kształcenia się.

W pewnym sensie Zofia Oleksówna staje się dzisiaj wzorcowym przykładem – jak dzięki wykształceniu osiągnąć szczególną pozycję inteligenta. Należy tutaj zastrzec, że nie idzie o siłę oddziaływania osobowości na miarę światowej sławy autorytetów, nauczycieli,uczonych, kompozytorów czy noblistów⁵⁷. Jej istota ujawnia się we współtworzeniu swoistej mikrohistorii, z której składa się historia Polski i polskiej oświaty⁵⁸. Pokazuje wartość „wewnętrznie pięknego” i mądrego człowieka, polonistki rodem z małej wsi Żmiąca, nauczycielki – profesorów.

Z życiorysu „chłopskiej Profesorki” pozostaje na koniec wyprowadzenie kolejnej nauki o mądrości, którą zgrabnie sformułował doświadczony góral-filozof. Powiadał on tak: „Jasność w rozumie mo tyn, fto wiy, jaki jest jego cel. I to się nazywo mądrość”⁵⁹.

⁵⁷ W dobie kryzysu autorytetów, szczególnie ważne w szkolnej edukacji humanistycznej wydaje się przypominanie portretów wybitnych Polaków. Zob. K. Pławecka, *Chopin w programach i podręcznikach do języka polskiego po 1989 roku*, w: *Chopin w polskiej szkole i kulturze*, red. Z. Budrewicz, M. Sienko, R. Ławrowska, Kraków 2011, s. 361–370; *Nobliści w gimnazjalnych podręcznikach do języka polskiego (na przykładzie twórczości Władysława Szymborskiej)*, w: *Polscy nobliści w dyskursie literackim, dydaktycznym i kulturowym*, red. G. Różańska, Słupsk 2012, s. 283–304; *Wizerunek kobiety-uczzonej. Maria Skłodowska-Curie we współczesnej edukacji polonistycznej*, w: *Kiedy przekraczanie granic pozwala myśleć inaczej. Maria Skłodowska-Curie*, red. Z. Budrewicz, M. Sienko, M. Pamuła-Behrens, Kraków 2013, s. 110–125.

⁵⁸ W pewien sposób łączą się małe-wielkie historie wybitnych polonistek z południa Polski. Por. K. Pławecka, „*Nasza Pani*” z *Mucharza – obraz nauczycieli i szkoły na przykładzie życia i twórczości Janiny Barbary Górkiewiczowej*, w: *Janina Barbara Górkiewiczowa. Pisarka z Mucharza*, red. K. Wądołny-Tatar, Kraków–Mucharz 2012, s. 68–82.

⁵⁹ Ks. J. Tischner, *Historia filozofii...*, s. 108.

Idąc za tym wskazaniem należy podkreślić, iż prezentowany w toku wywodu materiał biograficzny miał na celu uświadomienie, że **humanistyczne wartości trzeba uczyć i uczyć się umiejętności dostrzegania ich**. Dlaczego? Odpowiedź na to pytanie pragnę zamknąć refleksją Tadeusza Gadacza (filozofa i etyka):

– Dlatego, że wiele ułomności człowieka bierze się stąd, że nie dano mu okazji zachwycenia się pięknem, dobrem, prawdą, ale także zachwycenia się drugim człowiekiem. Odkrycia tego, że człowiek jest wartością absolutną, to znaczy taką, której nikt nie jest w stanie zastąpić⁶⁰.

Zofia Oleksówna – the Teacher of Professors. In the Circle of Timeless Values...

The research perspective adopted involves biographic exploration and search for the world of values of Zofia Oleksy (her life and pedagogical work). Attempting to answer the question: What made her students – including professors, teachers, writers, priests – recall the talents of their teacher, reminisce their school time and the impact she had on them and other students? – has allowed to pinpoint two core values in the life of this prominent figure: love and work. Materials presented in the article compose a positive image of her. They showcase the attributes of her heart and mind and paint the picture of an activist sacrificing her personal life to work, in which the goal was to support ambitious youth of rural areas on their journey to education and a better life.

The biographical material is also intended to raise awareness that values should be taught and one should learn to recognise them. The thought process outlined fits well in teaching activities and content realised during Polish classes.

Key words: Zofia Oleksy, (auto)biography, human and values, Żmiąca, secret learning, Beskid Wyspowy, small homeland, regional education, education and village, Polish language, education, Limanowa region, Nowy Sącz region

Katarzyna Maria Pławecka

absolwentka polonistyki i bibliotekoznawstwa Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. KEN w Krakowie, adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego

⁶⁰ T. Gadacz, *Mroczne oblicze człowieka, w: Dziesięć ważnych słów...*, s. 85.

Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego, członkini Pracowni Edukacji Regionalnej. Autorka monografii *Przygotowanie polonistyczne uczniów wiejskich gimnazjów w perspektywie dalszego kształcenia (na przykładzie gminy Laskowa)* oraz publikacji poświęconych szczególnie realizacji treści regionalnych w procesie edukacyjnym, wpływowi osobowości nauczycieli na uczniów oraz różnym aspektom samokształcenia. Zainteresowania badawcze łączy z wychowaniem dzieci, a także obserwacją i analizą edukacyjno-kulturowych uwarunkowań macierzystego środowiska.

DRAMAT I TEATR
W BIOGRAFICZNYCH KONTEKSTACH

IWONA GOSIK-KAPELIŃSKA
Uniwersytet Warszawski

Polski król w cierniowej koronie – u/dramatyzowanie biografii monarchy w dramacie historycznym doby postyczniowej

W dramatopisarstwie historycznym okresu postyczniowego odnajdujemy liczne konterfekty monarchów polskich. Zestaw ulubionych postaci i wątków tej odmiany gatunkowej nie różni się zasadniczo od tego, co przejęto z wcześniejszej tradycji tragedii neoklasycystycznej¹. Jednak oceny i sam zabieg biografizacji jest zależny od bujnie rozwijającego się w tym okresie, okazałego plonu prac badawczych historyków². Pod wpływem badań dominujących dwóch szkół historycznych, tzw. krakowskiej i warszawskiej, monarchów dzielono na dobrych i złych³, wśród nich byli szczęśliwi oraz nieszczęśliwi.

¹ Zob. D. Ratajczakowa, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasycystyczna*, Wrocław 1988.

² Najbardziej jaskrawym przykładem uzależniania oceny monarchy w dziele literackim od prac historyków jest ujmowanie sprawy św. Stanisława. O ile w ocenie tego konfliktu sympatia autorów leżała po stronie zamordowanego biskupa (Elżbieta Bośniacka, *Bolesław Szczędry*, 1865), o tyle po publikacji prac naukowych historyków Kazimierz Gliński w swoim dramacie *Dwie moce* (1900) wyraźnie sympatyzuje z Bolesławem Śmiałym. W 1885 roku ukazuje się praca Franciszka Stefczyka – *Upadek Bolesława Śmiałego* („Ateneum” 1885 t. I), w której autor pisze o uczestnictwie biskupa w spisku wymierzonym przeciwko silnej władzy monarszej oraz jego kontaktach z Czechami i Niemcami. Maksymilian Gumpłowicz w swojej pracy *Wyprawa pomorska Bolesława Śmiałego* („Ateneum” 1899 t. IV) stawia tezę, że król pragnął wdrażyć w kraju reformę gregoriańską, czego nie chciał zaakceptować, być może żonaty, Stanisław, z uwagi na wymóg celibatu.

³ Królem, co do oceny którego obie szkoły nie zgadzały się zupełnie, był Stanisław August Poniatowski. Walerian Kalinka w *Sejmie Czteroletnim* pisał: „Ze wszystkich królów elekcyjnych Stanisław August najtrudniejsze miał zadania. Siłą obcych na tron wprowadzony, na chętne posłuszeństwo albo na przywiązanie do swej osoby mniej niż ktokolwiek mógł liczyć. Pilnym też było jego staranie, aby stworzyć sobie w kraju rodzimą podporę... Wiadomo, z jaką uciążliwością starał się on czynić zadość wszystkim prośbom do niego zanoszonym, jak wchodził w każde żądanie, jak skwapliwie pragnął zniewalać sobie ludzi to datkiem, to urzędem, to wstęgą, to wreszcie zachodem swoim albo słowem uprzejmym.

Ważnym – dla prezentacji monarszych konterfektów – jest również historycznoliteracki kontekst omawianej tu dramaturgii. Dokonując próby systematyzacji sztuk o tematyce historycznej Dobrochna Ratajczakowa o interesującym nas tu okresie napisała:

Właśnie epoka pozytywizmu zrodzi szeroką falę edukacyjnej literatury i kultury patronackiej, zuniformizowanej myślowo i formalnie. Miała to być sztuka w sposób wzorcowy „pozytywna” i z pozytywistycznych ideałów wyprowadzona [...] Nad dramatopisarzem historycznym ciążył obowiązek służby dźwigającemu się z ruin narodowi, wspierania go ogólnikowymi ideałami miłości, dobra ojczyzny, narodowego solidaryzmu i zgody, a wreszcie postawienia barwnej ilustracji przed oczy odbiorcy, na co dzień poddanemu konieczności lojalizmu bogacenia się⁴.

Tak sformułowane cele nie zakładały innowacyjnych eksploracji, a raczej przesuwają swą dominantę na działania prezentystyczne i wychowawcze. Dramat historyczny tego okresu przybierał wielorakie, hybrydowe, formy, trudno tu mówić o jakiejś jednej jego odmianie i realizowanym wzorcu. Wykształcił popularny dramat o tematyce podjętej z narodowych dziejów, widowisko teatralne, obraz narodowy. Ambitnego zadania podjął się Józef Szujski, próbując stworzyć nową tragedię z narodowych dziejów, czemu nie do końca sprostał⁵. Nad dramaturgią pozytywistyczną ciążyć będzie wypracowana przez romantyków forma otwarta, melodramatyzm i ofiarnicza topika, jako naczelną dla rozumienia powinności narodowych.

Postaram się zaprezentować konterfekty nieszczęśliwych (dobrych i złych) królów polskich, które wyłaniają się z różnych dramatów historycznych⁶

Bez zawodu, powiedzieć można, iż ze wszystkich królów polskich był on najbardziej w ofiarach wylany, jeżeli nie dla kraju, to dla swych poddanych najuszuźniejszy z monarchów”. Cyt. za: A. Zahorski, *Spór o Stanisława Augusta*, Warszawa 1990, s. 200–201. Tadeusz Korzon w swej pracy: *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta*, oskarżał króla o złe panowanie, rozwiązałość. Więcej na ten temat: A. Zahorski, *Spór o Stanisława Augusta*, Warszawa 1990.

⁴ D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 197–198.

⁵ Por. S. Wrzosek, *Historia jako tragedia. Józef Szujski w odczytaniu literackim i w świetle twórczości literackiej*, „Historyka” 1998 t. XXVIII, s. 121–137, I. Gosik-Kapelińska, *Dramat historyczny Józefa Szujskiego w ujęciu dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej krytyki literackiej (Konczyński, German, Tarnowski, Chmielowski)*, w: *Polska krytyka literacka XIX i XX wieku*, pod red. M. Gabryś-Sławińskiej, Lublin 2016, s. 83–99.

⁶ Nie stosuję wprowadzania terminu dramatu biograficznego, rozumianego jako podomiana gatunkowa dramatu historycznego, bowiem nie wszystkie dramaty tu omawiane są biograficznymi. Ważne ustalenia terminologiczne w tym zakresie poczyniła Jadwiga Pankiewicz. Zob. J. Pankiewicz, *Polski dramat biograficzny. Próba charakterystyki*, „Litteraria” IV, Wrocław 1974.

czterech autorów: Józefa Szujskiego, Elżbiety Bośniackiej, Adama Bełcikowskiego i Wincentego Rapackiego. Udzielenie odpowiedzi na pytanie, jaki jest literacki wizerunek polskiego monarchy w dramatopisarstwie historycznym okresu pozytywizmu, znacznie przekracza zakrojone przeze mnie ramy wywodu. Skupię się na ukazaniu wizerunku monarchów cierpiących, smutnych, przygnębionych, wątpiących we własną skuteczność, sens własnego życia, słusność podjętych decyzji czy złożonej ofiary. Użyta w tytule fraza – „król w cierniowej koronie” – nie jest tylko wyrażeniem metaforyzującym cierpienie, ale najczęstszym cytatem, jaki pada z ust postaci dramatów historycznych przeze mnie interpretowanych. Cytat ten zatem uczynię osią konstrukcyjną mojego wywodu.

Należy jeszcze przybliżyć jeden element tytułu, rozróżnienie dwóch terminów: dramatyzowanie i udramatyzowanie. Dramatyzować w powszechnym użyciu i potocznym sensie znaczy tyle, co: przedstawiać sprawy, zdarzenia jako bardziej dramatyczne niż są w rzeczywistości, a zatem będzie to zabieg mitobiograficzny. Termin udramatyzować znaczy tyle, co nadać cechy dramatu i przystosować do wystawienia na scenie. Jeżeli pierwszy zabieg stosowany przez autora jest fikcją prawdopodobną, użytą dla różnych celów w literaturze, to drugi ma za zadanie rozpisanie prawdziwej biografii na dzieło sztuki, a więc takie ujęcie tematu, by było zgodne z wymogami sztuki, podlegało rygorom rodzajów i gatunków literackich. Zatem obie strategie są relacją prawdy/historii do nieprawdy/story, różne są tylko ich cele.

Józef Szujski, którego wybrane sztuki będą przedmiotem rozważań, był głównym przedstawicielem i współtwórcą tzw. krakowskiej szkoły historycznej. Nazywana była ona pesymistyczną. Ów pesymizm brał się stąd, że nawet w czasach największego rozkwitu, czyli w tzw. złotym wieku, Szujski widział już elementy rozkładowe i zapowiadające upadek państwa. Jego dramaty podlegały bardzo wyraźnej ideologizacji, stąd też ich pesymizm. Najczęstszymi zagadnieniami, który porusza krakowski pisarz w swych dramatach, są: walka króla z oligarchią magnacką, szukanie zapowiedzi zbliżającego się upadku Polski w różnych okresach, znamiona rozkładu i podupadania struktur organizmu państwowego, osłabianie monarszego autorytetu, anarchizowanie się społeczeństwa, zatem procesy, które historyk nazwał tzw. zgubną formą⁷.

W ocenie historyków – szczegółowe badania i rozstrzygnięcia ustaleń naukowych zostaną poczynione przy omówieniach poszczególnych postaci –

⁷ Jest to jedno z najczęściej stosowanych przez Szujskiego określeń, przez które rozumie on wadliwy ustrój państwa, który uniemożliwiał przeprowadzenie reform i jego naprawę. Zob. I. Gosik-Kapelińska, *W kręgu historiozofii i historiografii epoki. Szkoły historyczne i stronnictwo polityczne stańczyków w: tejże, Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu*, Kraków 2011, s. 47–58.

nieszczęśliwymi królami Polski byli m.in.: Bolesław Śmiały, Władysław Warneńczyk, Władysław IV Waza, Jan Kazimierz, Jan III Sobieski. Literatura wykreowała swoje typy nieszczęsne i poszerzyła ów rejestr o nowe postaci. Za nieszczęśliwe królowe uważano w literaturze przede wszystkim królową Jadwigę Andegaweńską i Barbarę Radziwiłłównę⁸. W dodatku obie królewskie biografie będą ukazywane przez wątek romansowy.

Historyk Szujski wskazał atrakcyjne literacko walory biografii Jadwigi:

Rzadko w historii znajduje się taki prawdziwie historyczny romans, jak ów Jadwigi i Wilhelma. Najwybredniejsza fantazja, uważa słusznie Szajnocha w swoim przecudnym dziele, nie zdoła się wysilić na zawikłanie, jakie tu daje rzeczywistość. Od losu miłosnej schadzki zależą losy Polski i Litwy [...] los Jadwigi rozdrażnionej odnowieniem stosunków dziecinnych z młodym i pięknym księżciem, obawą przed Jagiełłą, którego jej dworzanie w dzikich malowali kolorach, był rzeczywiście tragicznym⁹.

Z przywoływanych powyżej zdarzeń czerpią osnowę dramaty: *Królowa Jadwiga* Szujskiego (1860) i *Lilia Wawelu* Bośniackiej¹⁰.

Bohaterka Szujskiego, która wie, że poselstwo litewskie przyszło prosić ją o rękę dla niechrześcijańskiego księcia Litwy, oraz że panowie polscy nie pozwalają jej na związek z Wilhelmem, którego kocha miłością odwzajemnioną, powie:

O dosyć... dosyć... Ciężar tej korony
Za wielki na mnie... jak robak zgnieciony
Olbrzyma stopą... chylę się ku ziemi...
Korona swemi kolcami ostremi
Wpiła się w duszę i krew ssie serdeczną...
(a. III, sc.3, s. 464)¹¹

Stylizowana mesjańsko bohaterka nosi *Corona spinea*¹² – symbol męki, bólu, cierpienia i męczeństwa, której ciężar powoduje chylenie się ku ziemi

⁸ Tak było w oświeceniu i romantyzmie, począwszy od sztuki Szujskiego tragizmem obdarzano literacką postać Zygmunta Augusta.

⁹ J. Szujski, *Dzieje Polski podług ostatnich badań*, t. 2 *Jagiellonowie*, Lwów 1862, s. 289.

¹⁰ Nie jest znana data napisania dramatu, powstał on przed rokiem 1874, gdyż wystawiano go wówczas na deskach krakowskiego teatru.

¹¹ Wszystkie cytaty według wydania: J. Szujski, *Królowa Jadwiga*, w: tegoż *Dramata*, t. I, *Dzieła*, S I, t. II, Kraków 1886.

¹² Zob. W. Kopański, *Słownik mitów*, Warszawa 2002, s. 159.

oraz ewokuje Chrystusową *viae crucis*. Korona jest animizowana, odbiera siły wampirycznym gestem wysysania krwi, symbolizującej vitalne siły i życie.

Szujski dramatyzuje moment wyboru Jadwigi. Gdy królowa podejmuje poselstwo litewskie, do sali tronowej wpada książę Wilhelm i wyzywa na pojedynek Jagiełłę. Otrzymujemy efektowną, choć zupełnie nieprawdziwą¹³ scenę, której patronuje Victor Hugo, lubujący się w wartkim przebiegu akcji i nieoczekiwanym jej zwrocie. Młoda monarchini ukazana jest w scenach z Wilhelmem, bądź z Jagiełłą, są też sceny, w których występują wszyscy troje. Takie rozwiązanie konstrukcyjne dyktuje konwencja gatunkowa: sztuka jest tragedią uczuć. Zgromadzenie dwóch kandydatów do ręki w tym samym miejscu i czasie pogłębia widowiskowo-teatralne efekty. Dramatopisarz ukazując moment trudnego wyboru przygotowuje wzorzec ofiarnicy poświęcającej się dla dobra kraju (misja cywilizacyjna, unia personalna), wzór godny naśladowania podczas narodowej niewoli. Autor wkłada w usta królowej skargę sformułowaną jej legendarnymi słowami¹⁴:

Któż mi me szczęście marzone powróci?
Gdy przepaść życie od szczęścia odgrodzi,
Kto mi mą rozpacz, kto mi łzy nagrodzi?
(a. III, sc.3, s. 464)

Podobnie Elżbieta Bośniacka kreśliła w swym dramacie *Lilia Wawelu* obraz smutnej i nieszczęśliwej królowej. Sztuka jest melodramatem (jak większość dramatów Bośniackiej), stąd obraz nieszczęścia, łez, wewnętrznego buntu ustępuje miejsca zarysowaniu racji politycznych w trakcie podejmowania przez bohaterkę trudnego wyboru pomiędzy kandydatami do ręki. Jadwiga z dramatu Bośniackiej powie:

Ach! Prawda, mam tę blaszkę świecącą u czoła
Co ją koroną zwa, lśnią na niej diamenty,
To łzy królowych w jasny kryształ ścięte.
(a. II, sc. 1, s. 168)¹⁵

¹³ Jagiełło przybył na krakowski dwór dopiero na ślub z Jadwigą (15 lutego 1386), Wilhelm wyjechał z Krakowa pół roku wcześniej.

¹⁴ Jest to trawestacja słów św. Jadwigi: „kto im łzy powróci”, które uczyniono tytułem legendy. Królowa miała je wypowiedzieć, ujmując się za krzywdzonymi poddanymi. Stała się tym samym orędowniczką pokrzywdzonych i biednych.

¹⁵ Cytuję według wydania: E. Bośniacka, *Lilia Wawelu*, w: *tejże, Pisma*, t. IV, Lwów 1907.

Także ona noszenie korony kojarzy z cierpieniem. Przekazany jej atrybut monarszego splendoru jest tożsamy z sukcesją nieszczęścia. W kolejnej scenie bohaterka powiąże motyw korony z kajdanami, tym samym symbolizować ona będzie nie władzę, tylko poddaństwo względem państwa, posunięte aż do niewolnictwa.

O, korono! Korono! złocone kajdany!
My z wszystkich najbiedniejsi! my słudzy, nie pany!
(a. II, sc. 7, s. 184)

W sztuce zostanie także sformułowana sentencja (charakterystyczne dla melodramatu moralizowanie i wizja świata dookreślona w granicach bieli i czerni), potwierdzającą smutną kondycję monarszą, w którą immamentnie wpisanie jest cierpienie:

Bo dla monarchów częściej, na tym świecie,
Między diamenty diadem się wplecie,
Na miejscu kwiecia krwawy kolc cierniowy.
(a. II, sc. 10, s. 189)

Rozgoryczona Jadwiga, wręczoną jej papieską bullą (dokument unieważnił śluby z Wilhelmem i usunął ostatnią przeszkodę wyboru Jagiełły), postanawia modlić się w samotności. Zamiast modlitwy, bluźni niczym Mickiewicowski Konrad, zarzucając Bogu okrucieństwo:

Stwórco okrutny, za coś tę koronę
Za coś ten ciężar wtłoczył mi ponad siły?
[...]
Ochrzczę Litwina, koronę mu włożę,
Spełnię mą misję – i w grób się położę.
(a. III, sc. 7, s. 207–207)

Młoda monarchini ma świadomość odgrywania istotnej roli politycznej w państwie i tym samym widzi konieczność wyzbycia się osobistego szczęścia w imię wyższych wartości. Jest również kreowana jako postać heroiczna, dokonująca heroicznego wyboru wbrew własnym uczuciom. Bohaterki dramatów Szujskiego i Bośniackiej wybierają litewskiego księcia z chrześcijańskich pobudek szerzenia misji cywiliza-

-cyjnej¹⁶. Obaj pisarze nie kreślą konterfektu Jadwigi jako kandydatki na ołtarze, nie piszą dramatu biograficznego – w tym sensie literatura zubaża tę postać, opisując ją jedynie poprzez wątek romansowy w odmianie aleksandryjskiej¹⁷.

Drugą atrakcyjną literacką monarszą *love story* – jest związek Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny. W przeciwieństwie do średniowiecznej historii afektu Jadwigi do Wilhelma, która jest wytworem literackim, drugą miłosną opowieść potwierdza historyczna faktografia. Barbara i Zygmunt prawdopodobnie byli równolatkami¹⁸, mieli po 27 lat i obydwójce wstępowali w drugi związek małżeński, zatem można uważać, że była to miłość dojrzała. Bez wątpienia Zygmunt kochał Barbarę, jego także próbowano nakłonić (jak niegdyś Jadwigę) do unieważnienia potajemnego ślubu z Radziwiłłówną. Temat ten podjęła Bośniacka w *Miłości królewskiej (Barbarze Radziwiłłównie)* (1891) i Szujski w niedokończonym *Twardowskim* (1862).

Bośniacka w swym melodramacie oddała naczelne miejsce sprawie miłosnych perypetii ostatniego z Jagiellonów z Radziwiłłówną. Gdy umiera żona Augusta (otruta przez Bonę), król poślubia piękną wdowę po Gosztołdzie. Ważność małżeństwa jest kwestionowana przez Bonę i szlachtę uznających związek za mezalians. Ostatni z Jagiellonów cierpi, gdyż kocha żonę, jednak ze względu na ostry sprzeciw szlachty wobec niedynastycznej małżonki nie może uzyskać zgody sejmu na jej koronację. August nie ceniąc swych monarszych splendorów i nie przedkładając ich nad szczęście osobiste, wyznaje Barbarze:

[...] Wolałbym stokrotnie
W cichych Dubinkach spędzić z tobą życie,
Niż dźwigać oną cierniową koronę!
(*Prolog*, sc. VI, s. 24)¹⁹

¹⁶ Felicjan Faleński w dramacie *Królowa* (1888) odmiennie ujął postać Jadwigi i inaczej zaprezentował jej biografię, jednakże także u niego znajdujemy przywoływany tutaj motyw. Jego bohaterka także wyzna: „Ciernie mi w czoło wbija ta korona” F. Faleński, *Królowa*, „Ateneum” 1888, t. I (a. I, s. 517).

¹⁷ Szerzej na ten temat piszę w artykule: *Modelowanie bohaterki. Dylematy etyczne królowej Jadwigi w dramacie historycznym doby postycziowej*, w: *Etyka i literatura*, pod red. E. Ilnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006, s. 490–498.

¹⁸ Nie jest znana dokładna data urodzenia Barbary.

¹⁹ E. Bośniacka, *Miłość królewska (Barbara Radziwiłłówna)*, w: *taż, Pisma*, t. II, Warszawa 1937.

Rzecz cała zmierza ku szczęśliwemu finałowi, w którym knowania królowej matki i chęć otrucia kolejnej synowej zostają udaremnione, a sejm i senat zgadzają się na koronację królewskiej żony. Dramatyzowana historia uczuć ostatniego z Jagiellonów, napisana w szekspirowskiej poetyce (czarownice, czary, otrucia) kończy się w momencie, który ma zapowiadać szczęście dla kochanków: upragnioną koronację.

Dlatego dużo ciekawszy i lepszy jest dramat Szujskiego *Twardowski*, gdyż łączy ukazanie mikrohistorii życia Zygmunta z makrohistorią dziejów ojczyzny, wątek osobistego nieszczęścia zostaje powiązany z nieszczęściem politycznym kraju. Krakowski pisarz ukazuje w *Twardowskim* ostatnie lata życia Zygmunta Augusta, dzieje związku z Giżanką i w końcu zgon króla. Ciekawym zabiegiem dramatycznym i w pełni udanym jest zastosowanie chwytu „teatru w teatrze”, by udratyzować reminiscencje sprzed dwudziestu lat życia Zygmunta. Kolejne obrazy streszczają biogram monarchy: miłosna schadzka kochanków, ślub z ukochaną Barbarą, śmierć żony i spirytystyczny seans, podczas którego wywoływano ducha zmarłej, a faktycznie podstawiano królowi – Barbarę Giżankę. Ostatni obraz ukazuje wnętrze komnaty zamku knyszynskiego: „Zygmunt August w krześle pół śpiący, pół nieprzytomny” (s. 61). Mniszech przepowiadając rychły zgon króla, grabi monarsze kosztowności, królewskiej faworycie Giżance poleca zdjęcie z monarszych rąk pierścieni. Zygmunt August umiera. Zgon ten opisany przez świadków epoki²⁰ i zgodnie z tymi wyobrażeniami²¹ niezwykle smutny i przejmujący, zyskuje alegoryczne znaczenie. Krakowski historyk pochlebnie oceniał ostatniego Jagiellona, śmierć ostatniego dynastycznego króla zapowiada chylenie się potężnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów ku upadkowi. Scena okradania umierającego monarchy, tak głęboko naturalistyczna²², jest tym bardziej przejmująca, że dotyczy ostatniego z rodu monarchów najpotężniejszych w ówczesnej Europie, narusza konwencję tragediową i deheroizuje postać władcy.

Powyższe rozważania ukazały zabieg mitobiografizacji i dramatyzowania biografii nieszczęśliwych panujących, powodem nieszczęścia były miłosne

²⁰ Opinię tę przekazał królewski kronikarz Świętosław Orzelski. Zob. S. Cynarski, *Zygmunt August*, Wrocław 1988, s. 203–204.

²¹ Scena ta jest udratyzowaniem opisu *Dziejów Polski* Szujskiego (t. II, *Jagiellonowie*, Kraków 1894, s. 330): „Mikołaj i Jerzy Mniszchowie, dworzanie królewscy wraz z Barbarą Giżanką, jego faworytą, opanowali zupełnie dogorywającego króla, wykradali tajemnie skrzynie z kosztownościami i pieniędzmi, wyłudźali podpisy nadań i przywilejów. Gdy król umarł, nie miano go w co ubrać; biskup Krasieński kupił pogrzebowe płótno a Fogelfeder [królewski lekarz – IG-K] własnym łańcuchem i krzyżem ubrał pierś królewską”.

²² Podobną scenę znajdziemy dopiero w latach dwudziestych następnego stulecia w noweli Żeromskiego: *Rozdziobią nas kruki, wrony*.

perypetie, aczkolwiek powiązane z racjami politycznymi. W dalszej części wyводу zestawimy, z użyciem chronologicznego klucza, historyczne oceny monarchów z ich skreślonymi literacko konterfektami. W dramatopisarstwie historycznym pozytywizmu odnajdujemy galerię monarchów, którzy albo umarli przedwcześnie albo zostali zamordowani, albo nie udało im się zrealizować ambitnych planów i umierają przeświadczeni o znikomości własnych dokonań. Nie będą to już nieszczęśliwi kochankowie, ich nieszczęście będzie wynikało ze sprawowanej funkcji i kolizji społeczno-politycznych. Będzie to inny typ bohatera, nieszczęśliwy kochanek ustąpi miejsca, reformatorowi patriocie.

Galerię smutnych i nieszczęsnych, ale też w pewnym stopniu winnym swego nieszczęścia (u różnych dramatopisarzy różnie te akcenty zostaną rozłożone) otwiera polski monarcha nazywany zabójcą świętego Stanisława.

Bolesławowi Śmiałemu poświęcił swoją sztukę pt. *Król Bolesław Śmiały* (1882) Adam Bełcikowski. W jej zakończeniu umiera jeden z najnieszczęśliwszych monarchów polskich, który dokonał zabójstwa biskupa Stanisława. Ostatni akt dramatyzuje biografię Piastowicza, wykorzystuje do tego najbardziej rozpowszechnioną, legendową opowieść o jego pustelnicznym życiu na wygnaniu w Ossjaku. Dziewiętnastowieczni historycy nie wiedzieli, co naprawdę stało się z królem, gdzie i kiedy zmarł²³. Ten fragment mitobiografii dopisuje autor, by nas przekonać o nieszczęściu eksmonarchy i jego skrusze:

Przebacz mi, Boże, moje ludzkie winy!
 Żałuję, żem był popędliwy, srogi,
 Na namiętności żem nie kładł hamulca,
 Żem grzeszył dumą, często zaślepienie
 Biorąc za rozum... Żałuję żem duszę
 Obarczył grzechem niecnego zabójstwa,
 Zabił człowieka... Ach, przebacz mi Boże!
 (a. V, sc. 8, s. 268)

Sam monarcha ma wyglądać następująco: „odzież jego nędzna na wpół wieśniacza, na wpół pustelnicza. Głowa odkryta, włosy i broda długie i w nieładzie”²⁴. Stylizowany na ikonograficzne przedstawienie eremity Bolesław, co potęguje jego osobistą tragedię, ewokuje także średniowieczny świat

²³ Monarcha zmarł na Węgrzech w 1081 lub 1082 roku. Miejsce jego pochówku jest nieznane.

²⁴ A. Bełcikowski, *Król Bolesław Śmiały*, w: tegoż, *Dramata i komedie*, t. IV, Kraków 1898, a. V, sc. 8, s. 259.

przedstawiony, wraz z jego modelem religijności, który zakładał odkupienia win pokutnym życiem.

Młodego, świetnie zapowiadającego się monarchę Władysława Warneńczyka uczynił Bełcikowski głównym bohaterem dramatu *Król Władysław Warneńczyk* (1877). Materiał biograficzny zostaje udramatyzowany zgodnie z prawdą historyczną. Władysław ginie śmiercią chwalebną, na polu walki z muzułmanami zalewającymi Europę. Bohater ma świadomość, że idzie na pewną śmierć (ma zbyt szczupłe siły, by wygrać, zostaje otoczony przez wroga) i losu swego nie chce uniknąć, naznaczony hańbą złamanego słowa: „Ha, jakże los mój straszny i haniebny!²⁵ – jak wyzna. Ginie, bo złamał przysięgę pokojową i obiecał papieżowi, że broni nie złoży, póki niewiernych nie przepędzi z Europy. Śmierć średniowiecznego rycerza za wiarę była w istocie walką polityczną i realizowaniem programu walki za wolność „waszą” zagrożonej Europy. W jej wyniku opustoszał polski tron, a Władysław, jakkolwiek świetnie się zapowiadał jako monarcha, nie zapisał zbyt wielu kart narodowych dziejów.

„«Jam jest stróżem narodowego dobra» – mówił wielki Stefan Batory. Wczesna śmierć²⁶ przeszkodziła wspaniałej jego pracy”²⁷. Tak Szujski, w pracy historycznej, ocenił najlepszego z polskich monarchów, króla z Siedmiogrodu. Wprowadził go także na karty dramatu *Zborowscy* (1868). Jednak utwór nie buduje mitu osobowego tego panującego, ukazuje go w konflikcie z rodem Zborowskich – odwieczną polską utarczkę „korony” z „kontuszem”. Drugi monarcha elekcyjny jako zwolennik silnej władzy królewskiej pragnie wzmocnić swoją pozycję i wziąć realny udział w rządach, dlatego wzburzony powie:

Ale na Boga, jam nie malowany
 Król na tej Polsce! Obrany nie na to
 Bym świecił berłem, koroną i szatą...
 (a. I, sc. 5, s. 283²⁸)

W zakończeniu dramatu król umiera. Zostaje otruty przez swego lekarza Bukcelle, przekupionego przez Krzysztofa Zborowskiego, co miało być pomszczeniem śmierci ściętego królewskim rozkazem banity Samuela Zborowskiego. Szujski wprowadza element fikcyjny, dramatyzuje biografię

²⁵ Tenże, *Król Władysław Warneńczyk*, w: tegoż, *Dramata i komedia*, t. IV, Kraków 1898, a. V, sc. 5 s. 85.

²⁶ Batory zasiadał na polskim tronie jedynie 11 lat.

²⁷ J. Szujski, *Parafrazy myśli rządowej*, w: tegoż, *O fałszywej historii jako mistrzyni fałszywej polityki*, oprac. H. Michalak, Warszawa 1991, s. 106.

²⁸ J. Szujski, *Zborowscy* w: tegoż, *Dziela*, S. I, *Dramata*, t. II, Kraków 1886.

monarchy²⁹, by przydać mu wymiar symboliczny: karą za grzech królobójstwa będą zabory Polski.

„Najsmutniejszy”³⁰ ze wszystkich dramat: *Śmierć Władysława IV* (1876), przedstawia ostatnie dwa lata panowania Władysława IV Wazy (1646–1648). Wybór lokalizacji czasowej był także nieprzypadkowy, ukazujący zamknięcie historii mocarstwowego państwa i zdarzenia już zwiastujące jego upadek. Szujski przychylnie oceniał rządy drugiego Wazy³¹. W dramacie pragnie on wojny z Turcją, chce w pełni uniezależnić kraj od Wschodu³², wzmocnić pozycję państwa i wykorzystać do tego celu beczynne siły kozackie. Król zawiera sekretny układ z wojskami kozackimi, które otrzymują pieniądze na budowanie czajek oraz czynienie zaciągów. Gdy sejm nie zgadza się na wojnę, monarcha poleca Kazanowskiemu, by stanął na czele Kozaków i użył ich przeciw szlachcie. Umierający Władysław IV pragnął cofnąć wydane rozkazy, czyni to zbyt późno: królewskie wojska uległy zbuntowanym Kozakom i Tatarom nad Żółtymi Wodami. Kozacki poseł przybyły na królewski dwór donosi o smutnych wydarzeniach, nie zostaje jednak wpuszczony przed oblicze króla. Tuż przed śmiercią Władysław IV dostrzeże skrwawioną szablę Kazanowskiego, pośredni dowód wypowiedzenia posłuszeństwa oraz zapowiedź domowej pożogi na Niżu, będzie umierał przekonany o własnej winie za wszczętą wojnę domową.

Szujski komprimuje fakty historyczne, dokonując ich reinterpretacji dla uzyskania tragediowego efektu³³. W dramacie padają słowa, które charakteryzują trudność sprawowania rządów w Rzeczypospolitej i oceniają trud Władysława IV:

²⁹ Snuto domysły i podejrzenia na temat otrucia króla, jednak Batory zmarł śmiercią naturalną, z przyczyny uremii, tj. niewydolności nerek.

³⁰ L. German, *O dramatach Józefa Szujskiego*, Kraków 1889, s. 222–223 i następne.

³¹ Szujski pisał: „Władysław należy niezawodnie do najdzielniejszych królów naszych. Nie miał on energii i niewzruszoności Stefana Batorego, ale posiadał głęboki polityczny rozum, wspierała go ochoczość do wielkich czynów”. I dalej: „My widzimy w nim dzisiaj wzrok sięgający w przyszłość, tolerancję rozumną i szlachetną”, *Dzieje Polski*, t. III, *Królowie wolno obrani*, Lwów 1864, s. 308.

³² Chanat Krymski od wielu lat nękał napadami kresowe obszary Rzeczypospolitej. Ta opłacała pokój przesyłając dary krymskim dygnitarzom. Polacy tę powinność nazywali przesyłaniem upominków czy darów, Tatarzy natomiast uważali to za należny sobie haracz. Gdy Konięcpolski pobił Tatarów Tuhaj-beja pod Ochmatowem (1644), zaprzestano wypłacania podarków. Jednak dopiero 20 czerwca 1647 roku Władysław IV, przyjmując posła tatarskiego, stanowczo odmówił spełniania tych wasalskich obowiązków. Tym samym zaczęto przygotowania do wojny.

³³ Władysław IV Waza żył w czasie klęski nad Żółtymi Wodami. Wydał rozkazy wstrzymania odwetowych kroków, by zażegnać wybuch powstania. Zmarł pięć dni przed bitwą pod Korsuniem, w której hetmani i wspomniany Kazanowski dostali się do niewoli.

[...] u nas, gdzie korona
Z tak ostrych cierni bywa upleciona,
Gdzie jest jedyną narodu obręczą
Tak rozpychaną przez tych, co ją dręczą.
(a. II, sc. 2, s. 86)

Dramat ten jest „tragedią polityczną”. Z jednej strony konfliktu stoi monarcha ze swym programem politycznym, z drugiej oligarchia magnacka. Starcie dwóch równoważnych racji i sił doprowadza do tragedii. Uruchomiona przez króla, a drzemiąca w Kozakach siła, obróciła się przeciwko Lachom, dała początek wojnie domowej i bratobójczym walkom. Dramat narodowy spleta się tutaj z osobistym: umiera młody królewicz, jedyne dziecko panującego, umiera także sam władca. Tragiczna jest postać tego monarchy – światłego polityka rozdartego pomiędzy chęcią działania, a niemożnością zrealizowania własnych projektów. To sztuka najgłębiej wyrażająca pesymizm koncepcji historiozoficznych autora. Swe panowanie Władysław IV podsumuje w dramacie słowami:

Licha to dzielność, co swymi nie rządzi!
Co obozową przeniosła zażyłość
Na tron królewski, co chciała przez miłość
Władać i szukać narodu poklasku:
Oni mnie za to powiedli na pasku.
(a. I, sc. 3, s. 69)³⁴

Następcą tronu po Władysławie IV był jego brat Jan Kazimierz. Wystąpił on w dramacie *Jerzy Lubomirski* (1862), autorstwa krakowskiego historyka. W utworze został zawarty obraz wojny domowej, zwanej rokoszem Lubomirskiego. Wojska królewskie poniosły dwukrotną klęskę w działaniach z siłami skupionymi wokół marszałka Jerzego Lubomirskiego: pod Częstochową i pod Mątwami. Jan Kazimierz mówi o cierpieniu, jakiego doznał jako panujący, jak i znikomości własnych osiągnięć:

Koronę z ciernia dano mi na głowę,
Gdym został królem. Trudy me bojowe,
Bezsenne noce przepędzone w zbroi,
Lub w ciężkich myślach o dobrze ojczyzny,

³⁴ J. Szujski, *Śmierć Władysława IV*, w: tegoż, *Dzieła*, S. I, *Dramata*, t. III, Kraków 1886.

Wszystko szło w niwecz.

[...]

Jam król nieszczęścia!³⁵

(a. IV, s. 366)

Ostatni z Wazów nie był wysoko oceniany przez historyków szkoły krakowskiej³⁶, podobnie jak jego adwersarz Lubomirski³⁷. W utworze dramatycznym winą bratobójczych walk zostają obciążone obie strony konfliktu, a wizerunek monarchy jako smutnego, nieszczęsnego i – co najważniejsze – nieudolnego jest zgodny z prawdą historyczną.

Król Jan III Sobieski kojarzony jest z największą chwałą oręża polskiego na arenie międzynarodowej. Do dziś dumni jesteśmy z dzielnego monarchy i w pewien sposób nieświadomi narzuconego nam mitu przedmurzowego. Tymczasem już Szujski o nim napisze:

Długie panowanie Jana III, w którym było by tyle świetnych kart, tyle dowodów dzielności i mądrości króla, nie udało się nic: jedynym rezultatem był coraz okropniejszy upadek.[...] Nie zdobyto Kamieńca, nie odzyskano straconych do Rosji prowincji. Zwycięzca pod Wiedniem umarł w rozpacz nie spełniwszy swego posłannictwa. [...] Serce się kraje czytając dzieje tego najnieszczęśliwszego króla-szlachcica³⁸.

Wincenty Rapacki w dramacie *Odsiecz Wiednia* (1883) dokonuje oceny działań Jana III Sobieskiego, odwołując się do zaplecza ideologicznego szkoły krakowskiej. Fikcyjna postać branki Kamienieckiej, jest wprowadzona dla ukazania rozterek polskiego króla, rozdartego pomiędzy ideą walki z muzułmaninem a chęcią odzyskania utraconych wcześniej przez ojczyznę ziem. Owa branka, wzięta w jasyr przez wezyra podczas zdobycia Kamieńca Podolskiego³⁹,

³⁵ J. Szujski, *Jerzy Lubomirski*, w: tegoż, *Dzieła*, S. I, *Dramata*, t. I, Kraków 1886.

³⁶ „przez 21 lat swego nieszczęsnego panowania, w którym narażał życie swoje, nie szczędził trudów i pracy, zbierał tylko obfite żniwo nienawiści i opuścił nareszcie tron wstrząśnięty bez żalu poddanych i bez zostawienia jakiegokolwiek wdzięcznej po sobie pamięci”, J. Szujski, *Rzut oka na stanowisko Polski w historii powszechnej*, w: tenże, *O fałszywej historii...*, s. 52. W dalszej części historyk bezlitośnie wylicza błędne posunięcia monarchy, które przyczyniły się do takiej oceny wśród poddanych. Por. tamże, s. 52–54.

³⁷ Por. W. Czermak, *Sprawa Lubomirskiego*, „Ateneum” 1885 t. III.

³⁸ J. Szujski, *Rzut oka na stanowisko Polski...*, s. 60.

³⁹ Na mocy układu pomiędzy Rzeczypospolitą i Wysoką Portą zawartego w Buczaczu (w październiku 1672 roku) Podole wraz z Kamieńcem Podolskim, województwem bracławskim i południową częścią Kijowszczyzny przechodziło w sferę wpływów tureckich.

symbolizuje w utworze sprawę polską. Sobieski mógł odzyskać Kamieniec, jednak w sytuacji, zagrożenia Europy odpowiada na papieską prośbę udzieleniem pomocy obleganemu Wiedniowi. Ratuje Wiedeń, ale branka umiera, co skłania króla do refleksji nad słusznością podjętej decyzji:

Ocaliłem Chrześcijaństwo, a Kamieniec w ręku wroga pozostał. Więc źle począłem? Trzeba było Wiedeń zostawić, i całą siłę pod Kamieniec zgromadzić. Trzeba było wprzód o korzyściach myśleć, a nie iść ślepo za głosem serca.

(a. III, sc. 9, s. 48)⁴⁰

Zachowanie cesarza i mieszkańców Wiednia po zwycięskiej bitwie ilustruje niewdzięczność oraz niedocenywanie roli Polaków i Sobieskiego⁴¹. Dramat Rapackiego jakkolwiek konstruuje wizerunek dobrego monarchy, to otwiera dyskusję – toczoną do dziś – nad korzyściami politycznymi owego zwycięstwa.

Pobieżny przegląd biografii monarchów czy jej elementów zawartych w dramacie historycznym epoki pozytywizmu, uświadamia nam, że literatura, która ożywia relacje historyków, wprowadzając elementy dramatyzujące wydarzenia, okazuje się ciekawsza od nauki. Kreowany przez literaturę świat przedstawiony oddziałuje na emocje, dzięki czemu opowiedziana tam historia zostaje zapamiętana, niejako „przeżyta” ponownie przez odbiorcę. Z powyższych rozważań nasuwają się wnioski o różnych układach wzajemnych odniesień literatury i biografii literackich. A zatem literatura jest dramatyzowana (zabieg mitobiograficzny); stara się wykorzystać wiedzę historyczną, w tym celu ją udratyzuje; wprowadza elementy z pogranicza prawda/fałsz i powiela legendowy przekaz; w końcu unieważnia historię niejako pisząc ją po swojemu. To ostatnie podejście – wydawać by się mogło dalekie od prawdy historycznej rozumianej w ujęciu dziewiętnastowiecznym – bardzo bliskie jest współczesnemu rozumieniu badań historii, rozumianej kulturowo jako narratywizm historyczny⁴² lub mikrohistoria⁴³. Na zasadzie równoprawnej do wielkiej historii struktur, procesów i związanej z tym syntezy, jawią się

⁴⁰ W. Rapacki, *Odsiecz Wiednia*, Warszawa 1883.

⁴¹ Informacje takie podaje sam król w liście do Marysienki, opatrzonym datą 17 września 1683. Szujski powołuje się na to źródło i cytuje list w swej historii, traktując zawarte w nim informacje jako argumenty na rzecz tezy o nieżyczliwości i niedocenywaniu roli Polaków. Zob. J. Sobieski, *Listy do Marysienki*, oprac. A. Badowska; List napisany [W obozie pod wsią Szenau, na gościńcu preszowskim nad Dunajem, mil trzy od Wiednia], Wrocław 1997, s. 94–100.

⁴² Szerzej na ten temat H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.

⁴³ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie, spotkanie w międzywiatach*, Poznań 1999.

prywatne mikroświaty, badania mentalności, uczuć, przeżyć jednostki, a zatem historia zbeletryzowana literacko. Dramat historyczny i powieść historyczna jawiłyby się tutaj jako gatunki szczególnie uprzywilejowane i ciekawe do rozpoznania tego typu.

Pisałam tu o smutnych, nieszczęśliwych królach, zarówno dobrych, jak i złych. W zakończeniu należałoby jeszcze postawić otwarte pytanie; czy mamy w dramacie z narodowych dziejów wspomnianego okresu konterfekty dobrych panujących, a jednocześnie szczęśliwych i uśmiechniętych? Terenem eksploracji do znalezienia odpowiedzi na to pytanie może być komedia historyczna tego okresu – ale to już odmienne zadanie badawcze.

The Polish King in the Crown of Thorns – Dramatizing the Biography of a Monarch in a Historical Drama of the Post-January Era

The subject of paper is an attempt at presenting the image of a sad and suffering Polish monarch – with a crown of thorns on his head – as hero of a historical drama of Positivism. The article presents the characters of Polish kings: Jadwiga of Poland, Barbara Radziwiłł, Sigismund II Augustus, Boleslaw II the Generous, Wladyslaw of Varna, Stephen Bathory, Władysław IV Vasa, John II Casimir Vasa and John III Sobieski, who are the main characters of the plays by Józef Szujski, Adam Bełcikowski, Wincenty Rapacki and Elżbieta Bośniacka. The paper also mentions the mutual relation of literature and history, when used for biography writing about an outstanding historical figure.

Key words: history, 19th century literature, historical drama, biography, Positivism

Iwona Gosik-Kapelińska

doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, członek Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki: *Historia dramatem pisana. Dramat historyczny w epoce pozytywizmu* (Kraków 2011). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dramatu, a zwłaszcza jego odmiany dramatu historycznego, badanego w perspektywie komparatystycznej – uwzględniającej relację historii–literatury, malarstwa i innych dyscyplin.

JERZY WALIGÓRA
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Osoba autora w dramacie „ja”

Zagadnienie obecności autora w tekście literackim, rozmaitych sposobów jego konstytuowania się, pozostawianych „śladów” obecności – to problem skomplikowany, a od dawna dyskutowany, któremu poświęcono już tomy zadrukowanego papieru. Czy warto zatem dokładać kolejne stronicie do tej okazałej biblioteki? Myślę, że jednak tak, zwłaszcza w obszarze rzadziej eksplorowanym, jakim jest, skądinąd niezwykle ze wskazanej tu perspektywy badawczej interesująca, subiektywna dramaturgia „ja”, dramaturgia intymna, „Ich-Dramatik”.

Z wymienionym rodzajem dramaturgii najczęściej kojarzony jest August Strindberg, w którego twórczości Peter Szondi upatrywał początek dramaturgii „ja”, a jej podłoże w autobiografii¹. Podejmujący tę kwestię badacze najczęściej przywołują przedmowę *Od autora* poprzedzającą *Grę snów*, w której dramatopisarz zaznacza:

Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błahej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji. Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkimi stoi jedna świadomość: Poety. Nie ma dla niego żadnych tajemnic, żadnych niekonsekwencji, żadnych skrupułów, żadnych praw. Nie wydaje wyroków, ani nie uwalnia, tylko relacjonuje².

¹ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976, s. 35–36.

² A. Strindberg, *Gra snów*, w: tenże, *Wybór dramatów*, wybór, przekład i przypisy Z. Łanowski, wstęp L. Sokół, BN II nr 185, s. 733.

Omawiany model dramatu, m.in. pod wpływem twórczości autora *Do Damaszku*, wyraźnie ujawnił się w okresie Młodej Polski. Dlatego ten okres, a szczególnie *Noc rabinowa* Tadeusza Micińskiego, posłużą tu jako zasadnicza płaszczyzna egzemplifikacyjna.

Jest oczywiste, że rozważania na temat osoby autora w dramaturgii „ja” mieszczą się w obrębie zagadnienia szerszego: obecności autora w tekście³. Problematyka relacji między autorem a wewnątrztekstowymi podmiotami wypowiedzi (narrator, podmiot liryczny, bohaterowie), nieprosta w epice i liryce, wydaje się, wbrew pozorom, jeszcze bardziej złożona w dramacie, niewątpliwie bowiem za symplifikację trzeba uznać tezę o braku nadrzędnego podmiotu autorskiego w dramacie. Niekoniecznie jest ona składnikiem ujęć popularyzatorskich, ale może też być efektem przyjętych założeń metodologicznych (np. Anne Ubersfeld, strukturalistka, radykalnie usuwająca podmiot autorski z dramatu na rzecz tzw. skryptora⁴).

Wśród przyczyn, dla których autor sygnalizował swoją obecność w dramacie, trzeba wymienić np. w okresie romantyzmu, bo w tej epoce takie manifestacje były wyraziste, takie czynniki, jak: ironia, egotyzm czy liryzacja⁵. Nadejście romantyzmu jako momentu istotnego przeobrażenia modelu dramatu akcentowała Eleonore Fuchs. Chodzi o:

przejście od prymatu fabuły – którą, jak wiadomo, Arystoteles nazwał „duszą tragedii”, do prymatu postaci, charakteru. [...] Dalekosiężną konsekwencją tamtego zwrotu było zaś przeniesienie źródeł energii napędzającej strukturę dramatu z rzeczywistości wobec umysłu zewnętrznej, fizycznej, często w ogóle człowiekowi obcej – do rzeczywistości wewnętrznej człowieka, psychicznej, duchowej. Akcja przestała być największą atrakcją dla widzów, jej rolę przejęła świadomość: zarazem główny temat i główna zasada strukturalna dramatu⁶.

W Młodej Polsce nadal wiele znaczył indywidualizm⁷ (modyfikowany pod wpływem filozofii życia); pojawiły się już też tendencje nowe, kształtujące

³ Pewne aspekty kwestii teraz przywołanych poruszałem już w książce *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków 2004, zwł. s. 36–50. Uważam za konieczny powrót do części z tych dawnych ustaleń, dlatego je tu przywołuję.

⁴ A. Ubersfeld, *Czytanie dramatu I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 188.

⁵ Por. A. Zioliwicz, *Dramat i romantyczne „ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002.

⁶ E. Fuchs, *Śmierć postaci scenicznej*, przeł. P. Konic, „Dialog” 1989 nr 11–12, s. 122.

⁷ Podkreśla ten fakt Ryszard Nycz w rozdziale *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* pomieszczonym w książce *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 86 i n.

się m.in. w związku z rosnącymi zainteresowaniami para- i psychologicznymi⁸.

Ewa Wąchocka w pracy *Autor i dramat* przyjęła ostatecznie – popularyzowaną swego czasu w Polsce m.in. przez Edwarda Balcerzana i Henryka Markiewicza – kategorię „autora wewnętrznego”⁹ jako najlepiej oddającą charakter obecności autora w tekście.

Otóż w przypadku dramatu pytanie o autora wewnętrznego staje się pytaniem o „ja prezentujące” tekstu dramatycznego, czyli o tego, kto konstruuje dialogi, prowadzi narrację, a także określa przewidywane materialne warunki i okoliczności, w jakich są one wypowiedziane. Ukryty za mową i działaniami postaci, wpisuje się on w różny sposób w kształt utworu – łączy poszczególne sytuacje w sensowną całość, decyduje o tym, jak rozwija się fabuła, ześrodkowuje uwagę odbiorców, stopniuje napięcie, pozwala widzieć rzeczywistość zgodnie z przyjętą przez siebie poetyką, a wszystko to czyni ze znajomością odpowiednich reguł i konwencji¹⁰.

⁸ Rozwój psychologii i wzrastającą popularność psychoanalizy uznaje się często za istotny powód rozkwitu na przełomie XIX i XX wieku prozy autobiograficznej. Tak sądzi m.in. Jan Zieliński, który podkreśla też ważną funkcję czynników związanych „z przełomem antypozytywistycznym i jego konsekwencjami: subiektywizmem, kultem własnego ja (Barrès *Le culte de moi*, 1888–1891), przekonaniem o wyjątkowej roli artysty, pogardą dla przyziemnej i szarej rzeczywistości itd.”. J. Zieliński, *Peppek powieści. Z problemów powieści autobiograficznej przełomu XIX i XX wieku*, Wrocław 1983, s. 6.

⁹ E. Balcerzan, *Autor i jego biografia*, „Twórczość” 1966 nr 9; H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 73–96. Ewa Wąchocka za bliską „autorowi wewnętrznemu” uznaje proponowaną przez Aleksandrę Okopień-Sławińską (w pracy *Relacje osobowe w literackiej komunikacji w: Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław 1987, s. 27–41) wewnątrztekstową kategorię „podmiotu utworu”. Por. E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999, s. 19–21.

¹⁰ E. Wąchocka, *Autor i dramat*, s. 21. Badaczka wyróżniła trzy formy obecności autora w tekście dramatu i powiązane z nimi trzy sposoby jego rozpoznawania: w planie biografii (autor jako osoba), na płaszczyźnie konstrukcyjnej (autor jako nadawca-organizator porządku wewnętrznego dzieła), w wypowiedziach bohaterów (własny głos autora w głosie cudzym – w głosie postaci). Między tymi formami możliwe są rozmaite powiązania (tamże, s. 23–48). Trzecia ze wskazanych przez Wąchocką form obecności autora („w głosie cudzym”) w znanym ujęciu Michaiła Bachtina przedstawia się następująco: „koncepcja autora realizuje się nie poprzez bezpośrednie jego słowa, lecz za pomocą słów cudzych, odpowiednio skonstruowanych i rozlokowanych właśnie jako cudze” – M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 285. W pewnym sensie podobne są ustalenia, ciągle modyfikującej swoje poglądy, Ubersfeld z III tomu *Lire le théâtre* (1996): „ja – skryptor wypowiadał swój dyskurs rozdzielony na wiele głosów: oczywiście to ja – skryptor zwracam się do was widzów, ale mój dyskurs będzie musiał do was dotrzeć poprzez kanał głosów należących do interlokutorów pośrednich” [cyt. za i w tłum.:] K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999 nr 1/2, s. 33.

Zbliżone rozumienie sposobu przejawiania się podmiotowości w dramacie prezentował wcześniej Adam Kulawik w *Poetyce*. Używał tam określenia „podmiot dramatyczny”, który „wypowiada didaskalia”, „organizuje kolejność wypowiedzi”, „tworzy określone sekwencje replik, które są w dramacie funkcją akcji”, „pełni funkcje strukturalne, w dziele nadrzędne”¹¹.

Epoce Młodej Polski nie jest obce przekonanie o obecności autora-podmiotu, manifestującego swoją aktywność na różnych planach struktury dramatu¹². Takie poglądy głosili m.in. Arnold Szyfman, Ostap Ortwin¹³ czy Zygmunt Wasilewski, który pisał:

W zasadzie tedy pryzmatem psychologicznym utworu staje się sam autor, [...] [który] zrzeka się praw swego subiektywizmu na rzecz bohatera, ten staje się owym pryzmatem przełamującym. Swoją własną psychikę autor oddaje bohaterowi, który prowadzi powieść lub dramat tak, że czytelnik czy widz patrzy na wszystko jego oczyma¹⁴.

Uwzględniając m.in. powyższe uwagi Wasilewskiego, Ryszard Nycz stwierdza, że w nurcie literatury ekspresyjno-symbolicznej można mówić o wariacie

podmiotu rozszczerzonego na fragmentaryczne „ja” powierzchniowe oraz niezwerbalizowane „ja” głębokie, jednoczące owe rozproszone manifestacje podmiotowości symboliczną więzią z niezmienną esencją [...]. „Ja” tekstowe jest tu symboliczną ewokacją twórczego podmiotu; nie realnego sprawcy jednakże, lecz głębokiej, nieuświadomionej osobowości twórczej¹⁵.

Wprowadzając rozróżnienie „podmiotu” od „podmiotowości”, Nycz podkreśla większą przydatność tego drugiego terminu dla oddania charakteru

¹¹ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 463–471.

¹² To przekonanie dotyczyło zresztą całej literatury. Michał Głowiński zwracał uwagę, że dla młodopolskiej krytyki była oczywistością teza o ścisłym związku autora realnego i tekstu: „Utwór i autor są ze sobą ściśle sprzęgnięci, w konsekwencji nie można mówić o utworze, jeśli chciałoby się go od autora odseparować” (s. 30). To fundament zjawiska, które Głowiński określił mianem „ekspresywizmu”. Por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 28–62.

¹³ Krytyk dostrzegł w twórczości Ibsena „szereg kolejnych stanów jego duszy, która [...] odbywa roki nad sobą, wobec surowego a odwiecznego trybunału utopii, prawdy absolutnej i trwałego szczęścia”. O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, w: *Próby przekrojów*, Lwów 1936, s. 18.

¹⁴ Z. Wasilewski, *O sztuce i człowieku wiecznym*, Lwów 1910, s. 140–141. Por. też: R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 91.

¹⁵ R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 91–93.

modernistycznej literatury niemimetycznej, w której wobec sprzecznego oddziaływania przymysłów filozofów życia i empiriokrytycyzmu¹⁶ doszło do zakwestionowania stałości, wyrazistości i autorytarności podmiotu oraz jego substancjalnego pojmowania (podmiot o charakterze sprawczym) na rzecz migotliwości i wariabilizmu podmiotu¹⁷, widzianego w aspekcie funkcjonalno-kontekstowym jako podmiotowość właśnie¹⁸. Fryderyk Nietzsche, jeden z przedstawicieli nurtu filozofii życia, nie traktował podmiotu jako trwałego, w pełni świadomego siebie „ja”, co niekoniecznie musi oznaczać orzekanie o śmierci podmiotu, ale raczej potrzebę nakreślenia nowego jego ujęcia, którego istotę można by sprowadzić do czasowości, niestabilności i konstytuowania się w działaniu¹⁹. Należy też zwrócić uwagę, że na zachodzący w czasach Młodej Polski proces osłabiania spójności podmiotu istotny wpływ wywarła zdobywająca wówczas popularność psychoanaliza Freuda, mówiącego o niejednorodnej, warstwowej konstytucji podmiotu.

Jak łatwo zauważyć, rozważania na temat sposobów obecności autora w tekście, w tym w tekście dramatu, nieustannie splatają się z filozoficznym zagadnieniem istnienia, ujawniania się podmiotu/podmiotowości. Obecności, ponieważ trzeba się zgodzić z Andrzejem Zawadzki, iż dziś ta właśnie teza dominuje, różnice poglądów dotyczą charakteru tej egzystencji²⁰.

¹⁶ Andrzej Zawadzki (w artykule *Dokument pisany kluczem. Kilka uwag o nowoczesnej koncepcji podmiotu i jej koncepcjach filozoficznych na przykładzie poglądów Stanisława Brzozowskiego*, „Teksty Drugie” 2002 nr 4, s. 63–80) zwraca uwagę, iż odmienne koncepcje podmiotu (empiriokrytycyzm – rozmywanie się podmiotu, Bergson – konstytuowanie się głębokiego „ja”) współwystępowały często (w wypowiedziach Brzozowskiego) „w tym samym czasie i nierzadko w dość zbliżonych do siebie kontekstach” (s. 71), dlatego trudno prześledzić przechodzenie od jednych poglądów do drugich. Sąd ten, jak się zdaje, można by odnieść do całej epoki.

¹⁷ To zbieżność z analizowaną przez Głowińskiego właściwością modernistycznego ekspresywizmu: skłonnością do ujęć czynnościowych, procesualnych. Zgodnie z nią zarówno podmiot-autora, jak i dzieło cechuje niegotowość, nieustanne stawanie się. Jako kontekst filozoficzny takiej postawy krytyki młodopolskiej badacz wskazuje m.in. bergsonizm. Por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, s. 50–55.

¹⁸ R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 86–88. Por także R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1999, s. 101.

¹⁹ Podejmuje tę kwestię Jan Wasiewicz w artykule *Z genealogii subiectum. Próba rekonstrukcji stanowiska Nietzschego w kwestii podmiotu*, w: *Meandry podmiotowości*, pod red. P. Orlika, Poznań 2001, s. 371–397.

²⁰ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 240. Foucault podkreślał: „W tym, co się pisze, powinno się stworzyć własną duszę” (M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999).

Anna Krajewska subiektywną dramaturgię „ja”, reprezentowaną przez do-robek Strindberga, postrzega jako moment przełamania tradycyjnej formy dramatu i czas inwazyjnego wkroczenia autorskiego podmiotu²¹. Inwazyjne- go – to właściwe określenie, ponieważ w dramaturgii „ja”, jak zresztą nazwa sugeruje, dochodzi do zawieszenia typowej referencyjności na rzecz zmien-ności funkcji referencyjnej użytych w dramacie nazw, określeń, wyrażeń deik-tycznych itd., które – absolutnie wszystkie, bez wyjątku – odsyłają do świata wewnętrznego autorskiego podmiotu, rozmaitych jego obszarów i poziomów, mniej lub bardziej uświadomionych. Tym samym *mundus internus* autora sta-je się jedyną materią dramatu. Wszystkie składniki świata przedstawionego stanowią projekcję rozmaitych aspektów autorskiej psychiki. Mimo swego rodzaju „nachalności” nie jest to jednak podmiot „mocny”, wyraźnie okontu-rowany, scalony. W czasach kryzysu „mocnego” *ego* taki podmiot nie mógł się ukonstytuować. Podmiot, a może właśnie lepiej podmiotowość dramaturgii „ja”, ma charakter warstwowy, wielopoziomowy (możliwe skojarzenie: Berg-sonowskie „ja” powierzchniowe i „ja” głębokie), a nadto procesualny, two-rzący się, czemu performatywność dramatu bardzo sprzyja. Może dałoby się strukturę dramaturgii „ja” opisać też w odwołaniu do mechanizmu agregacji. Dramat „ja” byłby w tym ujęciu agregacją uprzednich autorskich doświadczeń, życiowych perypetii, intelektualnych i emocjonalnych fascynacji. Składają się one na niezwykle zróżnicowany, stanowiący skupienie mniej lub bardziej luź-no powiązanych fragmentów, wieloimienny, dysharmonijny konstrukt, two-rzący układ ścieżek służących ekspresji planu nadrzędnego, „doprowadzeniu do głównej drogi”: autorskiej jaźni.

Dramat przeobraża się więc w teren autokreacji, teren aktu w pewnych za-kresach bliskiego „sobapisaniu”, które – w odwołaniu do Foucaulta – omawia Zawadzki²². Krystyna Ruta-Rutkowska w artykule *Dramatyczne gry w podmiot* formułuje podobną myśl, stwierdzając, że desubstancjalizacja podmiotu w ty-pie dramaturgii sygnowanej nazwiskiem Strindberga oznacza w konsekwencji proces samostwarzania się „ja” w tekście, „który jest jego ekspresją i jako dys-kurs, i jako konstytuujący się w nim świat przedstawiony”²³.

Taki charakter ma wczesny, długo niedoceniany utwór Tadeusza Miciń-skiego *Noc rabinowa*, który otwiera stwierdzenie bliskie przywołanej uwadze

²¹ Por. A. Krajewska, *Osoba w dramacie i dramacie osobny*, w: *Problemy teorii dramatu i te-atru*. Tom 1 – *Dramat*, wyb. i opr. J. Degler, Wrocław 2003, s. 186.

²² A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, s. 242–243. O „procesie autokreacji” w przy-padku Strindberga mówi Anna Krajewska, przywołując słynne powiedzenie szwedzkiego dramatopisarza: „Zna się jedno życie – własne” (A. Krajewska, *Osoba w dramacie...*, s. 186).

²³ K. Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999 nr 1/2, s. 45.

Strindberga z *Gry snów*: „Dzieje się podczas pełni poetyckich przywidzeń”²⁴. Uderzającą cechą tego utworu jest niezwykle bogactwo ukazanej rzeczywistości dramatycznej, w której koegzystują obok siebie rozmaite światy: *Pisma Świętego*, *Talmudu*, literatury (m.in. romantyzm, baśń), historii, antycznej, litewskiej i słowiańskiej mitologii, żydowskiej kabały, tradycji gnostyckiej, alchemii, by poprzestać na wymienieniu najważniejszych obszarów²⁵. Wszystkie one są – zgodnie z tym, co powiedziano powyżej – elementami świata wewnętrznego autora. W tym całkowicie wizyjnym i spychizowanym uniwersum ukazywane przestrzenie, bohaterowie ulegają różnym transformacjom, uzyskując status rewelatorów duchowych wcieleń autora. To bogactwo świata wewnętrznego nieuleadzone, chaotyczne, nieskoordynowane, odzwierciedlające właściwości podmiotu: rozszczępionego, podejmującego (daremny) wysiłek ukonstytuowania się, skupienia w spójną całość. Liczne odniesienia do rozmaitych dziedzin wiedzy, nurtów tradycji – to świadectwo lekturowych zauroczeń autora empirycznego słynącego z ogromnej, nieco jednak nieuporządkowanej, erudycji. Jak stwierdziła Teresa Wróblewska, autorka objaśnień i komentarzy do wydań dramatów Micińskiego:

Opracowanie przypisów do *Nocy rabinowej* było zadaniem trudnym. Złożyły się na to dwie przyczyny. Pierwszą stanowi liczebność odwołań, aluzji, nawiązań, nampoknień, parafraz, cytatów i kryptocytatów funkcjonujących w tekście. Drugą – charakter językowych osobliwości dramatu. [...] Naprawdę, bez obawy skrzywdzenia pisarza, można powiedzieć, że w *Nocy rabinowej* kojarzyło mu się wszystko ze wszystkim²⁶.

Noc rabinowa to dramat stanowiący emanację pełnej sprzeczności psychiki autora, nie dziwi więc, że poetycki świat wewnętrzny ukazany został przy użyciu bardzo ostrych kontrastowych jakości estetycznych i stylowych: podniosłość, powaga i tragizm zderzone bywają z trywialnością i komicznością, styl

²⁴ T. Miciński, *Noc rabinowa*, wybór i opr. T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 22. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania dramatu.

²⁵ Oprócz przypisów i komentarza Teresy Wróblewskiej do przywołanego powyżej wydania dramatu niektóre z wymienionych odwołań omówione zostały m.in. w pracach Elżbiety Rzewuskiej (*O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977), Wojciecha Gutowskiego (*W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1980; tenże, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002), Anny Czabanowskiej-Wróbel (*Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996), Renaty Stańczak (*Elementy kabały żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 2009).

²⁶ T. Wróblewska, *Przypisy*, [do:] T. Miciński, *Noc rabinowa...*, s. 336.

wysoki z niskim, język poetycki z potocznym, piękno i szlachetność z brzydotą i występkiem etc. Tylko na jednej stronicy znaleźć można wiele przykładów opisywanego teraz zjawiska.

KSIĄDZ

Lamie, pytony widzę, a wszeteczne mnichy

Z zakonicami czynią bezwstyd pod drzewem Chrystusa (s. 79).

[.....]

[...] uznałem was, żeście bojaźni Bożej i Twórcy swego odstąpili. Ty, Kościukowa, ciało dziecięcia nierządnie spółdzonego cały tydzień w dymie ciepłym suszywszy, pochowałaś, a potem wygrzebiwszy z jamy – w ogrodzie sąsiadki kości te rozsypałaś (s. 79).

WIEDŹMA 2

[...] żuki warzyłam, hostią do chustki z ust wyjęłam, z iskrami tu leciałam [...] (s. 79).

W wariancie łagodniejszym pojawia się zestawienie świata wartości wysokich z trywialnością i codzienną krzątaniną.

TEŚĆ [...] Pan Bóg milczy, bo cierpliwy, jednakóż śledzionka moja krzyczy gwałtu! Wracjamy prędzeńko do dworu, dadzą nam fagasy zubrówki, łosiny, bigosu, kołdunków i co jeszcze. Potem zajrzę do świrnia i ekonomii, obejdę buhajka, ciołki, pługi paszące nową pasiekę (s. 40).

Łatwo zauważalny żywioł groteski tworzą też rozmaite dziwaczne istoty i zdumiewające stwory, np. ropucha – chuć („jad łśni na [...] grzbiecie, oko [...] nieruchome z zimnym połyskiem, który udreńcza jak zmora” (s. 38); „Dziwyszony z pierśmi jako lochy w koszulinach z lnu” (s. 76); „Leśna Matka czarna od rozpuklin, krwawa od narośli, w fałdach pod czołem jarzą się magnetyczne, zimne i okrutne oczy sowy” (s. 69), „Na potwornym łbie Mamuta z czterema nogami – stoi czerwony upiór. Oczodoły rozżarzone fosforycznym migotem. Ponury złoty blask” (s. 42), „[...] pojawia się bóg Pragartis – twarz ciemna, brązowa, oczy skośne, złe – włosy rozwichrzone jak zielony krzew jemiioły na zeschniętym dębnie – w ręce bawola czaszka i turzy róg z lejącą się krwią” (s. 102).

Wskazywana teraz wszechobecna w utworze dysharmonijność i oksymoroniczność sygnalizuje komplikacje świata wewnętrznego „ja” autorskiego, czynnego, aktywnego podmiotu, konstytuującego się w działaniu, zmiennego, pełnego ruchu. Ale jak już była mowa, dramaturgia „ja”, odsyłając do osoby

autora, nie operuje prostą i jednoznaczną referencyjnością. Na „obraz autora” składać się więc będzie nie tyle autobiograficzna faktografia, ile wiązka cech psychologiczno-osobowościowych, tak „odtworzanych”, jak i autokreowanych, składników sfery świadomej i nieświadomej, a także rozwiązań stanowiących realizację dyrektyw estetycznych oraz przywołań wzorców literackich. Dodać należy, że ten model autorskiej podmiotowości, o wyraźnych właściwościach transgresyjnych, jest świadectwem nadrzędnego w twórczości Micińskiego imperatywu poszukiwania, czynności nierzadko naznaczonej piętnem tragizmu, bo kończącej się fiaskiem, klęską. Wojciech Gutowski mówi, iż analizowany dramat ukazuje mit nieudanej reintegracji²⁷. Wysiłki transgresyjne nie przyniosą oczekiwanych rezultatów. Choć więc, jak już zaznaczono, w omawianym typie dramaturgii autorskie „ja” cechuje słaba ontologia, a może nawet nie istnieje ono substancjalnie, nie oznacza to wszakże braku pragnienia określenia swojej tożsamości i scalenia poetyckiej jaźni. Wspomniano już, iż pragnienie to w *Nocy rabinowej* okazuje się jednak ostatecznie niemożliwe do zrealizowania.

Sygnalizowany tu kryzys tradycyjnie rozumianej podmiotowości wyraża się także w rozszczepianiu bohatera na wiele postaci przy wykorzystaniu, bardzo złożonych u Micińskiego, konstrukcji sobowtórowych. Jedną z nich jest postać Poety-Księcia, pojawiająca się po samobójczej śmierci Księcia, do którego upodabniają śpiącego Poetę bogunki „obcinają[c] kędziory, z twarzy i stroju czynią[c] go podobnym do Księcia” (s. 37). Owa przemiana nie jest jednak jeszcze finalnym etapem tworzenia konstrukcji sobowtórowej. W trakcie rozmowy Poety-Księcia z Hanną ukazuje się „widmo Księcia, który przesuwając się błądzi i zgarbiony, ze skroni leją się niteczki krwawe” (s. 41). Rozmówca wyjaśnia Hannie: „To mój sobowtór. Zjawia się on, gdy mam iść do nowego życia” (s. 37). Tę złożoną postać dramaturg powołał do istnienia w celu ukazania idei dążenia do duchowej przemiany i rozwoju.

Inny jeszcze wariant istoty sobowtórowej przynosi następujący fragment:

W mroku szarzej komnaty o niskim ciężkim suficie: zwierciadła, portrety, meble staroświeckie.

Człowiek leży, porusza rękoma w niespokojnym śnie – głuchy jęk.

Cicho wysuwa się Cień, rozglądając, omackiem zbliża się do łoża.

Człowiek śniący płacze, wzywa w modlitwie:

Mario!... matko człowieka w Bogu – duszą mnie... oczu! oczu! Nie widzę! Powieki zlepione ropą ziemi – o!

²⁷ Por. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej...*, s. 110.

Zza węgara drzwi wysunęła się bryła trzech splecionych ciał: Maszkary, tańcząc fandango, zbliżają się do siebie w dzikim namiętym podrygu – jedna a nich gra na skrzypcach melodię barbarzyńską – ostrą – szarpiącą, jak pocałunki na plecach Skrwawionej. Ciało na łożu zrywa się – i w okropnym przerażeniu usiłuje coś pojąć i zbudzić się – jednym rzutem jest już na środku sypialni, błyskając kindziałem (s. 45).

Zastosowana tu technika oniryczna sprzyja wzmocnieniu efektu groteskowości, a użycie m.in. takich zabiegów, jak: fragmentaryzacja, hybrydyzacja i multiplikacja prowadzi do nieustannej przemiany bytowej konkretyzacji bohaterów.

Warto zwrócić uwagę, iż w momencie śmierci Księcia wprowadził Miciński ciekawe rozwiązanie. Chodzi o bilokację, jednoczesną obecność postaci w dwu miejscach: jedno tworzy przestrzeń spotkania Księcia z Płaneticą, uosobieniem Natury²⁸. Płanetnica uśmierca bohatera

ujmując głowę Księcia – przechyla ją wpatruje się w jego oczy – jakby one były na dnie otchłani. [...] KSIĄŻĘ: [...] Ach, i mnie serce stygnie, oczy się mącą. Wzdryga i staje się nieruchomy. Słychać daleki wystrzał (s. 36–37).

Scena ta, która została opatrzona autorskim komentarzem: „Tyle tylko słyszą inni ludzie z całej ogromnej Miserere samobójstwa”, to właśnie moment ujawnienia jednoczesnej egzystencji Księcia jako niedoszłego męża Hanny. Na odgłos wystrzału rozlegają się głosy uczestników orszaku weselnego: „Przekłete mroki! Fagasy światła! Gdzie jest Książę? Baronie – to ty? Słyszałeś wystrzał?” (s. 37). Należy pamiętać, że Książę (obok Poety, Człowieka, Wodza) to jedno z wcieleń bohatera poszukującego (a ściślej aspektu prometejskiego świadomości autorskiej), któremu stają na przeszkodzie siły zła uosobione w Hapunie. Na jego usługach jest Płanetnica. Opisane tu relacje to zaledwie część złożonego układu, który komplikują jeszcze wspomniane powyżej konstrukcje sobowtórowe.

Badacze z kręgu psychoanalizy, np. Otto Rank, podkreślają autobiograficzny charakter postaci sobowtórowych. Tak jest też w *Nocy rabinowej*, sztuce, w której autobiograficzny rys sobowtórów jest szczególnie wyrazisty, skoro cały świat przedstawiony to projekcja rzeczywistości wewnętrznej autora. Postaci sobowtórowe w omawianym dramacie można by, wykorzystując tezy Roberta Rogersa²⁹, uznać za przykład literackiego ujęcia zjawiska

²⁸ Podkreśla to Gutowski (*Wprowadzenie do Księgi Tajemnej...*, s. 110).

²⁹ R. Rogers, *The Double in Literature. The psychoanalytical study*, Detroit 1970, s. 3–5.

fragmentaryzacji ‘ja’ odnoszonego do osoby twórcy. Tym samym postać sobowtóra w pewnym sensie spaja rozproszoną nieliniarną osobowość bohatera – „fragmentu” autorskiego podmiotu, ulegającego ciągłym przemianom.

Znaczenie konstrukcji sobowtórów można by też objaśnić w odwołaniu do teorii wielogłosowego dialogowego Ja, której pełny kształt nadał holenderski psycholog Hubert Hermans³⁰.

Teoria dialogowego Ja pozwala dostrzec i badać sens relacji, wzajemnej wymiany, kooperacji i konfrontacji rozmaitych części systemu Ja, to jest – według teorii dialogowego Ja – pozycji lub głosów naszego umysłu. Jednocześnie pozwala analizować zjawiska transgresji Ja w czasie (i przestrzeni), to jest przekraczania aktualnej perspektywy temporalnej i odniesienia do świata oraz siebie samego z innych przyjmowanych perspektyw ewaluacyjnych zakorzenionych w przeszłości lub przyszłości (Hermans, 1996³¹). Pozwala dostrzec i badać zjawiska polegające na ocenie doświadczeń osobistych z punktu widzenia ważnych okresów lub wydarzeń (w tym oczekiwanych) z historii życia oraz nakładaniu się i krzyżowaniu tych perspektyw (dialog). Nie jest to proste ujmowanie historii życia w kategoriach temporalnych, co proponuje wiele innych teorii, ale raczej transgresja pozwalająca na przekraczanie ograniczeń miejsca i czasu. Stąd można na przykład badać znaczenie konfrontowania dwu odległych w czasie punktów widzenia – na przykład wczesna dorosłość i późna starość – w ocenie doświadczeń istotnych dla bilansu życia³².

Jak z tej charakterystyki wynika, opisywana teoria daje się znakomicie zastosować do ukazania mechanizmu funkcjonowania postaci sobowtórów w aspekcie konstytuowania się autorskiej podmiotowości. Badacze z kręgu teorii dialogowego Ja zwracają uwagę na interesujący – zwłaszcza w kontekście opisywanego tu słabo scalonego podmiotu poszukującego swej tożsamości – fakt, iż:

[d]ialogowość koresponduje również z integracją tożsamości – ujemnie: większa aktywność dialogowa jest charakterystyczna dla osób, których integracja tożsamości jest mniejsza [...] ³³.

³⁰ Ten trop interpretacyjny zawdzięczam prof. Agnieszce Ogonowskiej.

³¹ Odwołanie do artykułu: H.J.M. Hermans, *Voicing the self: From information processing to dialogical interchange*, „Psychological Bulletin” 1996 n° 119, p. 31–50.

³² P.K. Oleś, *Dialogowe Ja: zarys teorii, inspiracje badawcze, ciekawe wyniki*, w: *Dialog z samym sobą*, red. naukowa P.K. Oleś, współpraca E. Brygoła, Warszawa 2012, s. 150–151.

³³ Tamże, s. 159.

To jeszcze jedno wytłumaczenie imponującego bogactwa zastosowanych przez Micińskiego rozwiązań aktywizujących płaszczyzną konfrontacyjną i wieloperspektywiczną, do której należy m.in. świat postaci sobowtórowych. Renata Żurawska-Żyła, która podjęła próbę zastosowania teorii dialogowego Ja w analizie literaturoznawczej, zauważa, że:

Zgodnie z teorią dialogowego Ja proces kreowania bohatera literackiego wymaga wyobrażeniowego przemieszczania się pomiędzy perspektywą autora a perspektywą kształtowanej postaci. Dynamika tej relacji oparta jest na dialogowej, zakładającej wymianę znaczeń, interakcji pomiędzy dwoma partnerami – rzeczywistym (autorem) i wyobrażonym (postacią). [...] Bohater literacki, nabierając wyrazistości, byłby przez pisarza identyfikowany jako konkretna „pozycja myślowa” i jednocześnie włączany do systemu Ja jako pozycja podmiotowa³⁴.

Poszczególne aspekty psychiki autora uzyskują ikoniczny status odrębnych *dramatis personae*. Mamy więc do czynienia, co już tu sygnalizowano, z rozszczepieniem podmiotu. Przebiega ono zarówno w planie diachro- jak i synchronicznym. Przykładem rozszczepienia diachronicznego postaci prometejskiej o wielu obliczach jest szereg: Poeta, Książe, Poeta-Książe, Człowiek, Wódz. Z rozszczepieniem synchronicznym zaś mamy do czynienia w każdej ze scen dramatu, w której dochodzi do konfrontacji przeciwstawnych elementów tworzących rzeczywistość wewnętrzną podmiotu autorskiego. Np. w jednym z fragmentów części V dochodzi do starcia poglądów ukrywającego się pod maską Księdza Hapuna (głoszona teza: zalecany przez instytucjonalny Kościół rozsądek ważniejszy niż wiara) z Wodzem (najważniejsze jest zjednoczenie z Bogiem). Łatwo w tym sporze dostrzec ślady ujawnianego wielokrotnie w różnych tekstach krytycznego stosunku Micińskiego do instytucjonalnego Kościoła formalizującego, jego zdaniem, relację Bóg-człowiek.

Główną cechą „ja” głębokiego w analizowanym dramacie jest wręcz obsesja poznania siebie i świata, bytów pełnych niedających się pogodzić sprzeczności. Subiektywizm Micińskiego zabarwiony jest też ironią (R. Nycz właśnie ironię uznaje za charakterystyczny dla twórczości omawianego autora trop „ja”³⁵), podkreślającą przeciwieństwa rządzące postawą podmiotu, podlegającego nieustannym metamorfozom, wcielającego się w rozmaite fragmentaryczne „ja” powierzchniowe. Ironia odsłania niejednoznaczność poznania i aporie sposobów wyrażania, co nadaje rzeczywistości dramatycznej rys tragizmu.

³⁴ R. Żurawska-Żyła, *Doświadczenie iluzji autonomiczności postaci literackiej – próba empirycznego i teoretycznego opisu*, w: *Dialog z samym sobą*, s. 47–48.

³⁵ Por. R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 103–107.

Niezależnie od ostatecznej oceny utworu Micińskiego na *Noc rabinową* należy patrzeć jako na dramat autorskich zmagania o wyrażenie swego świata wewnętrznego, które na gruncie polskim doprowadziły do znaczących przeobrażeń tradycyjnej formy dramatycznej.

The Person of the Author in the Drama „Me”

The article attempts at describing the ways in which an author is present in the subjective drama of “Ich-Dramatik”. This type of drama is associated mainly with August Strindberg worldwide, and in Poland with Tadeusz Miciński among others. His early work *Noc rabinowa* (*The night of the Rabbis*) was used as the main ground for analytical references.

In line with the general trend of Young Poland, which is, among others, the effect of contradictory influences of the philosophy of life and empiriocriticism, the lyrical persona in Miciński's drama is characterised by non-readiness, processuality, disharmony, fragmentation. The drama becomes the ground for self-creation of the persona, an act of “self-writing”. All the components of the multifaceted, rich, uncoordinated dramatic reality are elements of the inner world of the author. They reflect the features of the lyrical I: split character (second self construction, dialogue “I”), making (futile) effort of establishing oneself into one coherent entity. Miciński's subjectivism is spiced with irony which emphasises the opposites that dictate the attitude of the persona subject to the constant changes. It should also be mentioned that “Ich-Dramatik” has caused a significant transformation of the traditional forms of drama.

Key words: Young Poland literature, “Ich-Dramatik”, bias, lyrical persona, inner reality

Jerzy Waligóra

dr hab., b. prof. Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, autor prac z zakresu historii literatury polskiej, szczególnie dramaturgii Młodej Polski oraz oświaty niepublicznej.

ANNA SOBIECKA
Akademia Pomorska w Słupsku

Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku¹

Sformułowany w tytule temat odsyła nas do strategii biografizacyjnych stosowanych w polskiej powieści teatralnej XX wieku, zwłaszcza w utworach powstałych lub opublikowanych po 1945 roku. Zagadnienie wydaje się szczególnie ciekawe ze względu na zainteresowanie czy wręcz fascynację wybitnymi osobowościami polskiego teatru – aktorami, aktorkami i reżyserami tej miary, co Helena Modrzejewska, Maria Wisnowska, Juliusz Osterwa, Jerzy Grotowski czy Kazimierz Dejmek. Zainteresowanie to przekłada się na pewną grupę utworów, które swój temat, schemat fabularny lub pierwowzór powieściowych postaci zapożyczają z pogranicza biografii, życiorysów i wydarzeń teatralnych lub okołoteatralnych, a następnie transponują w powieściową fikcję literacką. Zjawisko polskiej powieści teatralnej ma swój początek w drugiej połowie XIX wieku, kiedy na gruncie literatury realistycznej, a następnie naturalistycznej zaczyna kształtować się odmiana powieści środowiskowej w formie powieści teatralnej. Odrębność gatunkowa zjawiska określonego mianem powieści teatralnej może budzić pewne wątpliwości. Można bowiem posługiwać się terminem „powieść o teatrze” lub „powieść z teatrem w tle”, choć, jak się wydaje, istnieją przesłanki ku temu, by dla pewnej grupy tekstów epickich zaproponować termin „powieść teatralna”, biorąc pod uwagę m.in kryterium tematyczne lub kompozycyjne, a także stosowane strategie narracyjne. Powieść teatralną można też traktować jako inwariant gatunkowy powieści środowiskowej lub artystowskiej („powieści o artystach i artystkach” świata teatru)²,

¹ Prezentowany artykuł stanowi fragment większej całości poświęconej próbie monograficznego ujęcia zjawiska określonego wstępnie terminem „polska powieść teatralna”.

² Por. A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

bądź też jako inwariant „powieści z kluczem”³ – powieści mieszczących się w schemacie fabularnym wpisanym w wydarzenia rozgrywające się w środowisku teatralnym. Zasadność posługiwania się określoną terminologią wymaga z pewnością szerszego komentarza, choć nie jest to przedmiotem niniejszej analizy.

Podstawowe cechy i wyznaczniki inwariantu gatunkowego powieści teatralnej zostały przeze mnie scharakteryzowane w artykule *Powieść teatralna a postawa autobiograficzna* zamieszczonym w tomie *Autobiografizm i okolice*⁴. Odnosząc się do poczynionych wówczas ustaleń, dotyczących w głównej mierze polskich powieści XIX wieku, należy przypomnieć, że głównym przedmiotem obserwacji powieści teatralnej staje się świat teatru rozumiany nie tylko jako temat lub przestrzeń konkretnych utworów, ale również pretekst do mówienia o kondycji teatru (funkcja metateatralna i autotematyczna). Odrębność gatunkową powieści teatralnej potwierdzać może jej szczególne zwrócenie w stronę opisu fikcjonalnego świata teatru, aktorskiego środowiska czy podejmowanie teatralnej problematyki, a także kategoria autotematyzmu. Stanowisko takie reprezentuje m.in. Sławomir Świątek, zdaniem którego sfabularyzowanie świata teatru odsłania najpełniej funkcję metateatralną „powieści o teatrze”. Używając teatralnych środków wyrazu, świat teatru w powieściach tego typu zaczyna mówić o sobie samym, dzięki czemu przekaz fabularny staje się wypowiedzią metateatralną i autotematyczną zarazem⁵. Wyróżnienie odrębnej odmiany powieściowej w rozumieniu inwariantu gatunku możliwe jest również w oparciu o inny, istotny czynnik powieściowej poetyki, a mianowicie kategorię autora, zwłaszcza w odmianie teatralnej powieści autobiograficznej, która w sposób szczególny wiązała się będzie z podjętym tu tematem strategii biografizacyjnych. Dlatego przedmiotem analizy staną się trzy podstawowe strategie biografizacyjne – biograficzna, autobiograficzna oraz kluczowa, używając określenia Henryka Markiewicza, w odmianie kryptobiograficznej i kryptoautobiograficznej – w odniesieniu do najbardziej reprezentatywnych przykładów polskich powieści teatralnych XX wieku.

Strategia biograficzna

Model strategii biograficznej wpisany jest w powieści osnute na biografjach artystów teatru, w których punktem odniesienia dla fikcjonalnego świata

³ Por. H. Markiewicz, *O polskiej literaturze z kluczem*, w: tegoż, *Zabawy literackie*, Kraków 1992, s. 34–88.

⁴ Por. A. Sobiecka, *Powieść teatralna a postawa autobiograficzna*, w: *Autobiografizm i okolice*, red. T. Sucharski i B. Żynis, Słupsk 2011, s. 101–114.

⁵ Por. S. Świątek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 148–166.

przedstawionego stają się zbeletryzowane losy sławnych, wybitnych lub z pewnych względów ciekawych i wyjątkowych jednostek⁶. Powieść biograficzna jako odmiana gatunkowa ma na celu wyraziste zaprezentowanie losów, osobowości, jak i psychiki głównego bohatera/bohaterów, zaś z jego życiorysu lub fragmentu życiorysu konstruowana jest spójna fabularnie oś zdarzeniowa. W przypadku powieści posługujących się strategią biograficzną oś wydarzeń budowana jest najczęściej na wzór aktorskiego *itinerarium*, w którym zwraca się uwagę na istotne – z punktu widzenia kariery aktorskiej – momenty lub zwroty, m.in. na debiut sceniczny, kolejne etapy i zawodowe angaże, związki z innymi artystami oraz osobowościami teatru, wreszcie wybrane elementy życia prywatnego, łączące się w istotny sposób z życiem zawodowym. Strategia biograficzna odnosi nas zazwyczaj do autentycznych wydarzeń z biografii reprezentanta świata teatru, potwierdzenia których możemy poszukiwać w dokumentach *stricte* historycznych lub teatralnych (wspomnienia, listy, pamiętniki, dzienniki, prasa i krytyka teatralna, wykazy repertuarowe itp.), choć z drugiej strony tworzy pewnego rodzaju supozycję wydarzeń, myśli czy też słów bohatera/bohaterów (typ autofikcji), które nie znajdują odzwierciedlenia w historiografii teatralnej, tworząc rodzaj siatki dopowiedzi, domysłów czy też hipotez, współtworzących fikcję literacką.

Przykładem powieści biograficznej jest *Czarny romans* (1974) Władysława Terleckiego, autora poczytnych powieści historycznych i dramatopisarza. Jest to odautorskie spojrzenie na głośny, zakończony tragicznie romans znanej i uwielbianej przez warszawską publiczność 29-letniej aktorki Marii Wisnowskiej z rosyjskim dragonem⁷. Narratorem biograficznej opowieści o życiu i tragicznej śmierci Marii jest młodszy od niej kochanek i zabójca Aleksander

⁶ Przykładem XIX-wiecznej powieści posługującej się strategią biograficzną może być *Aktorka* Edwarda Lubowskiego (1871) oraz *U progu sztuki. Powieść z życia artystów* Ignacego Maciejowskiego (1896), obie stanowiące zbeletryzowane dzieje scenicznej kariery Heleny Modrzejewskiej; *Aktorka* – okresu jej prowincjonalnej tułaczki, *U progu sztuki* – lat angażu do zespołu krakowskiego.

⁷ Życie i tragiczna śmierć Marii Wisnowskiej stały się kanwą kilku zbeletryzowanych biografii oraz wspomnień, choć w żadnym z tekstów odniesienia teatralne nie są tak istotne, jak w przypadku powieści Władysława Terleckiego. Por. np. Stanisław Antonii Wotowski, *Maria Wisnowska. W więzach tragicznej miłości*, Warszawa 1928, Stefan Krzywoszewski, *Długie życie. Wspomnienia*, t. 1 i 2, Warszawa 1947, Agata Tuszyńska, *Maria Wisnowska. Jeśli mnie kochasz – zabij!*, Warszawa 2003. Płaszczyznę teatralnych kontekstów *Czarnego romansu* wypełniają m.in. opisy premier, prób teatralnych i pracy nad rolą, kwestie związane z występami gościnnymi (Kraków, Lwów), zabiegi wokół angażu na scenę krakowską, relacje między aktorami i aktorkami w zespole, szczegółowe opisy reakcji widowni na scenie warszawskiej, a także unikatowa w skali innych utworów próba opisu teatralnej kłapy, ze szczególnym uwzględnieniem obopólnej relacji: zachowanie publiczności – gra zespołu – gra poszczególnych aktorów. Por. W. Terlecki, *Czarny romans*, Warszawa 1974.

Barteniew (Wiktor), stacjonujący w Warszawie oficer pułku rosyjskich huzarów. Jego opowieść „dyktowana pamięcią”, która dość wierne rekonstruuje procesowe ustalenia dotyczące zabójstwa Wisnowskiej, toczy się w obecności lekarza, mającego ustalić stan poczytalności aresztowanego i oskarżonego o zastrzelenie kochanki oficera. W toku pierwszoosobowej narracji (monolog wypowiedziany głównego bohatera) poznajemy zarówno okoliczności romanisu, jak również szczegóły garnizonowego życia Wiktora. Strategia biograficzna zastosowana w *Czarnym romansie* wydaje się szczególnie interesująca. Narratorem biograficznej opowieści o niewyjaśnionych okolicznościach tragicznej śmierci Marii Wisnowskiej czyni bowiem Terlecki jej rosyjskiego kochanka. To jego perspektywa patrzenia na dziejące się wydarzenia i zarazem porządek narracji stają się sposobem kreowania powieściowej rzeczywistości i świata przedstawionego, również losów warszawskiego życia i kariery młodej aktorki, którą na scenie charakteryzowała niezwykła wprost żywiołowość, radość życia i umiejętność zjednywania sobie publiczności, „byleby nie przekraczać progu jej garderoby”, jak dopowie Barteniew. Dodatkowo, z wielu domysłów i hipotez na temat okoliczności tragedii rozegranej 1 lipca 1890 roku autor *Czarnego romanisu* wybiera wariant dość szczególny i zaskakujący⁸. Maria – zafascynowana „niemieckim filozofem” końca XIX wieku, którego teksty chce czytać po jej śmierci Wiktor, do pewnego stopnia bojąca się śmierci, ale równocześnie obsesyjnie o niej myśląca – prowokuje kochanka, by ten pozbawił ją życia, gdyż sama prawdopodobnie nie ma odwagi, by to uczynić. Odpowiedzialność za jej śmierć, wedle słów Marii, „serdeczną przyjaciółkę, którą nosimy, pielęgnujemy, a ona w nas rośnie”⁹ – samobójstwo dokonane w wyrafinowany sposób, bo z ręki kochanka – spada na Wiktora, który w trakcie zeznań – opowieści snutej w obecności lekarza, powraca do wspólnej przeszłości i historii ich warszawskiego romanisu. Zastosowany w utworze model narracji biograficznej, opartej na monologu wypowiedzianym Wiktora, sprawia, iż możemy „wejrzeć” i częściowo zrozumieć psychologiczne motywacje działań rosyjskiego oficera. Postrzegamy go jako jednostkę słabą, która w przeciwieństwie do siły charakteru i osobowości Marii, nie jest w stanie przeciwstawić się jej sugestiom. Zastosowana w *Czarnym romansie* strategia narracyjna (monolog wypowiedziany bohatera sprawcy śmierci Marii) uzmysławia, iż w powieści Terleckiego chodziło nie tyle

⁸ Agata Tuszyńska wymienia wszystkie źródła prasowe informujące o śmierci aktorki, jej warszawskim pogrzebie oraz toczącym się procesie rosyjskiego oficera. Odwołuje się również do opublikowanych w języku rosyjskim materiałów procesowych. Por. *Zabójstwo Marii Wisnowskiej (dokładne sprawozdanie sądowe)*, oprac. M. Łodyga, Warszawa 1891 oraz A. Tuszyńska, *Maria Wisnowska. Jeśli mnie kochasz...*, s. 428.

⁹ W. Terlecki, *Czarny romans...*, s. 74.

o wierne zrekonstruowanie okoliczności życia i tragicznej śmierci Marii Wisnowskiej, ale raczej o próbę ukazania prawdy i psychologicznych motywacji, które popchnęły Marię do decyzji o śmierci z rąk ukochanego, którego aktorka umiała przekonać do swoich racji (strategia pseudobiograficzna). Skala interioryzacji biograficznej narracji *Czarnego romansu* jest tak sugestywna, że odbiorca musi nieustannie pamiętać, iż świat teatru przywoływany w powieści, jak i sama postać Marii Wisnowskiej, to subiektywne spojrzenie rosyjskiego oficera.

Odmiernym przykładem powieści teatralnej posługującej się strategią biograficzną jest *Pani Helena* (1962) Tymona Terleckiego, co istotne w tym przypadku, teatrologa, krytyka teatralnego, redaktora jakże ważnych w dwudziestolecium międzywojennym czasopism teatralnych („Teatru” i „Sceny Polskiej”). Strategię utworu zdradza jej podtytuł „opowieść biograficzna”, którą autor obejmuje kolejne życia krakowskiej aktorki dramatycznej Heleny Modrzejewskiej – miłość do słowa i sztuki teatru wywiedziona z rodzinnego domu, prowincjonalne początki kariery aktorskiej, angaż do teatru w Krakowie, „wojnę kobiet” w krakowskim zespole Stanisława Koźmiana (rywalizację między Modrzejewską a Antoniną Hoffmann), krótką acz ważną przygodę ze sceną warszawską „epoki gwiazd”, wreszcie wyjazd i trudną karierę zagraniczną Modrzejewskiej/Modjeskiej (Kalifornia w Ameryce i ojczyzna Szekspira) oraz powrót doczesnych szczątków gwiazdy do ukochanego Krakowa¹⁰. Strategia biograficzna powieści Terleckiego zamyka się w modelu obiektywizującej opowieści trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora, który towarzyszy wielkiej aktorce w kolejnych etapach jej życia i artystycznej kariery, a zarazem usiłuje zmierzyć się z legendą wielkiej Modrzejewskiej, budowaną przez jej najbliższych, ówczesną krytykę teatralną, po części przez nią samą¹¹. Klasyczna opowieść biograficzna o „pani Helenie” ma jeszcze tę zaletę, że w momencie powstawania była konsultowana przez teatrologów i znawców przedmiotu – Józefa Szczublewskiego oraz Jerzego Gota, autorów późniejszych prac historycznoteatralnych poświęconych Modrzejewskiej¹².

¹⁰ Na marginesie rozważań warto zauważyć, iż obok polskich powieści inspirowanych życiem i biografią Heleny Modrzejewskiej powstała również powieść – „wariacja” Susan Sontag *W Ameryce* (2000), odnosząca się do fragmentu amerykańskiej biografii i kariery teatralnej polskiej gwiazdy. Por. S. Sontag, *W Ameryce*, Warszawa 2003.

¹¹ Modrzejewska jest autorką kilku szkiców autobiograficznych, wśród których najważniejsze wydają się jej *Wspomnienia i wrażenia*. Por. H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. M. Promiński, przejrzeni i notami objaśniającymi uzupełnili J. Got i J. Szczublewski, Kraków 1957.

¹² Por. J. Szczublewski, *Helena Modrzejewska*, Warszawa 1959 oraz tenże, *Żywoć Modrzejewskiej*, Warszawa 1975, J. Got, *Helena Modrzejewska*, Warszawa 1958, *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865–1869*, wstęp i objaśn. J. Got, Kraków 1956, *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1–2, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski, Warszawa 1965.

Autor nie kryje zamiaru literackiego zbeletryzowania biogramu Heleny Modrzejewskiej, wyjaśniając swoje intencje w nocie końcowej powieści:

Pani Helena jest literackim opracowaniem biografii Modrzejewskiej, ale usiłowa-
no je jak najbardziej przybliżyć do dzisiejszego stanu wiedzy źródłowej i poziomu
prac badawczych o przedmiocie. Nie miejsce tu sądzić, w jakiej mierze się to po-
wiodło. Samo usiłowanie było możliwe dzięki nienużającej się pomocy dwóch te-
atrologów [...] Józefa Szczublewskiego i Jerzego Gota. Obydwaj udostępniali mi
swoje prace, dzielili się ze mną świeżo odkrytymi materiałami, przeprowadzali
kwerendy w bibliotekach krajowych, odpowiadali na niezliczone pytania w ciągu
lat pracy nad tą książką. Józef Szczublewski był nadto jej pierwszym krytycznym
czytelnikiem, sprostował niejedną szczegół, uzupełnił niejedną lukę¹³.

Literackie opracowanie biografii opiera się więc na zobiektywizowanej
opowieści narratora-biografa, wiernie rekonstruującej zachowane materiały
stricte historyczne i biograficzne, opowieści opartej na kwerendach krajowych
oraz zagranicznych (zbiory teatralne New York Public Library), poprawianej,
uzupełnianej i niejako „dopisywanej” na bieżąco przez znawców przedmiotu¹⁴.
Faktografia uzupełniona literackim opracowaniem tychże faktów współtworzą
„biograficzną opowieść” opartą, z jednej strony, na udokumentowanych
i sprawdzonych informacjach (także jako cytaty bezpośrednie z ówczesnej
prasy krakowskiej, warszawskiej i lwowskiej, ze wspomnień i listów Mo-
drzejewskiej oraz Karola Chłapowskiego, pamiętników i wspomnień m.in.
Kazimierza Chłędowskiego, Karola Estreichera, Felicjana i Marii Faleńskich,
wplecionych w powieściową narrację), z drugiej strony, tworzą wyimaginowa-
ną, a więc fikcjonalną opowieść – wewnętrzny wizerunek wielkiej osobo-
wości i zarazem wybitnej artystki dramatycznej (biografia fantazmatyczna).
W efekcie końcowym otrzymujemy ciekawy korelat biograficzny – portret ko-
biety i aktorki nasycony indywidualnym sposobem patrzenia autora narracji,
teatrologa i krytyka, przywykłego do budowania własnej historii w oparciu
o sprawdzone fakty oraz ustalenia *stricte* historyczne. Strategia narracyjna
uwidacznia się zwłaszcza w przywoływanych opisach aktorskich kreacji He-
leny Modrzejewskiej, a także w sposobie opisu tła społeczno-historycznego
opowieści o „pani Helenie”, będącego zarazem ułamkiem historii polskiego
teatru drugiej połowy XIX wieku i pierwszej dekady wieku XX.

¹³ T. Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*, Kraków 1991, s. 410.

¹⁴ Na marginesie rozważań warto zauważyć, że w grupie teatralnych powieści XIX wie-
ku trudno znaleźć analogiczny przykład strategii biograficznej.

Strategia autobiograficzna

Rozróżnienie przyjęte za Małgorzatą Czermińską „ja autobiograficzne” – „postawa/intencja autobiograficzna”, określone przez badaczkę mianem autobiografizmu lub też żywiołu autobiograficznego¹⁵, stanowi kolejną – po autotematyczności – podstawę do wyróżnienia spośród wielu tekstów współczesnej prozy utworów o cechach odmiennych gatunkowo, w tym przypadku powieści teatralnych w odmianie powieści autobiograficznych. Bowiem powieści o teatrze pisane są najczęściej przez osoby związane z teatrem, które ujawniają swoje „autobiograficzne intencje”, powołując się na własne doświadczenia oraz związki ze światem teatru. Czermińska stwierdza:

Autobiografii nie pisze się ani dla siebie, jak dziennik, ani dla kogoś bliskiego, jak list. Pisze się ją dla potomnych, jak pamiętnik. Ale pisze się ją o sobie – nie jak pamiętnik. Do tego potrzebne jest przekonanie o publicznej ważności tego, co jednostkowe, osobiste, prywatne¹⁶.

W model teatralnej powieści autobiograficznej wpisuje się immanentnie strategia autobiograficzna, w której pierwszoosobowy narrator, tożsamy z autorem, buduje fabułę osnutą na wydarzeniach częściowo autentycznych, częściowo doposaża ją w elementy fikcji literackiej, bliskiej pozatekstowej rzeczywistości teatralnej. Bohater powieściowy – jednostkowy bądź zbiorowy – stanowi literacką transformację artysty, najczęściej aktora/aktorki, rzadziej reżysera, kierownika literackiego lub dyrektora teatru. Centralna postać powieści autobiograficznej zwykle posługuje się zmienionym imieniem i nazwiskiem, jest jednak postacią skonstruowaną w taki sposób, że bez większych problemów możemy rozpoznać w niej cechy oraz fakty z życia autora-narratora przynależne do świata teatru. Strategia autobiograficzna łączy się pośrednio – używając określenia Jerzego Jarzębskiego – z paradygmatem powieściowej autokreacji¹⁷, w której model narracyjny podporządkowany zostaje próbie

¹⁵ Por. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli Pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987 oraz też, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000. W postawie autobiograficznej Czermińska wyróżnia dwie odmiany: ekstrawertyczną, w której fikcjonalny świat przedstawiony oglądamy przez pryzmat doświadczeń indywidualnego „ja” oraz introwertyczną (intymną), w której opisywana fikcja literacka staje się jedynie źródłem impulsów dla przeżyć rozgrywających się wewnątrz indywidualnego „ja”. Por. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 18–19.

¹⁶ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 8.

¹⁷ Por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, w: tenże, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 412–430.

stworzenia wykreowanego przez autora-narratora fikcjonalnego wizerunku własnego. Z drugiej strony nie można zapominać, iż autobiograficzny korelat strategiczny odsłania silny związek podmiotowości odautorskiej narracji z kategorią tożsamości – tożsamości artysty teatru.

Strategia autobiograficzna pozostaje zjawiskiem typowym dla pokaźnej liczby powieści teatralnych drugiej połowy XIX wieku oraz przełomu wieków XIX i XX. W scharakteryzowanych przeze mnie już wcześniej utworach Władysława Stanisława Reymonta, Gabrieli Zapolskiej, Edwarda Lubowskiego, Ignacego Maciejowskiego (Sewera) czy Mariana Gawalewicza odnajdujemy liczne ślady „żywiołu autobiograficznego”, które dają podstawy do wskazania powiązań między biografią i osobistymi doświadczeniami poszczególnych autorów, faktami pozatekstowymi przynależnymi do świata teatru, a fikcjonalnym światem przedstawionym¹⁸. Powieści te nie tylko zatrzymują się na opisie życiowej wędrówki wpisanej w model aktorskiej peregrynacji i niełatwej codzienności aktorskiego żywota, jego wzlotów i upadków, sukcesów i niepowodzeń, ale także podejmują temat funkcji i zadań teatru, stając się punktem wyjścia do dyskusji na temat funkcji metateatralnej powieści o teatrze. Model autobiograficznych powieści-dyskusji programowych realizują również powieści teatralne pierwszej połowy XX wieku, jak np. *Powrót z za świata* Wincentego Kosiakiewicza (1912) czy *Start Edmunda Sulimy* Zygmunta Nowakowskiego-Tempki (1932)¹⁹. Oba przykłady łączy aktorska kariera ich autorów. Kosiakiewicz, zachęcony literackimi kontaktami z teatrykami ogródkowymi i objazdowymi, debiutuje jako aktor w 1885 roku w łódzkim teatryku letnim Fryderyka Sellina. Jego powieść, której tematem stają się przygotowania do premiery sztuki *Powrót z za świata* młodego autora reprezentującego typ dramaturgii młodopolskiej, stanowi przykład autotematycznej satyry na mocno zróżnicowane i skłócone środowisko teatralne oraz mechanizmy kierujące światem teatru (aktorzy i aktorki, dyrektor teatru, debiutanci i debiutantki,

¹⁸ Są to np. powieści: Daniela Zglińskiego (Freudensona) *Z pamiętników aktora teatru w Gawronowie*, Kraków 1875, Michała Wołowskiego *Błazen i artysta. Studium powieściowe*, Warszawa 1895, Jana Szutkiewicza *Jeden z wielu. Powieść osnuta na tle życia aktorów prowincjonalnych*, t. 1, Warszawa 1896, t. 2 Warszawa 1898.

¹⁹ Powieści teatralne pierwszej połowy XX wieku (autotematyczne powieści modernistyczne oraz perswazyjne powieści dwudziestolecia międzywojennego) bardzo silnie akcentują swój metawypowiedziowy charakter, choć nie mieszczą się w modelu strategii autobiograficznej, np. Jerzego Żuławskiego *Laus feminae*, Warszawa 1914, Tadeusza Rittnera *Duchy w mieście*, Warszawa 1921, Artura Schrödera *Ostatni Hamlet*, Warszawa 1923 czy Jana Wiktora *Zwariowane miasto*, Poznań 1931. Na marginesie rozważań należy zauważyć, iż stosując klucz chronologiczno-genologiczny można łatwo wykazać proces ewolucji inwariantu gatunkowego powieści teatralnej.

krytycy teatralni). W powieść Nowakowskiego, absolwenta szkoły dramatycznej Kazimierza Gabryelskiego, aktora charakterystycznego przedwojennych teatrów w Krakowie, Warszawie, Łodzi, Katowicach i Wilnie, reżyseria i dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1926–1929), po wojnie londyńskiego emigranta, wpisane zostają elementy autobiograficzne związane z początkiem jego aktorskiej kariery w Krakowie (studia na polonistyce Uniwersytetu Jagiellońskiego, nauka w szkole dramatycznej, angaż do Teatru im. Juliusza Słowackiego za sprawą jego ówczesnego dyrektora Ludwika Solskiego), choć *Start Edmunda Sulimy* reprezentuje przede wszystkim ciekawy typ powieści panoramy o środowisku aktorskim, z delikatnie sygnalizowanymi elementami autobiograficznymi.

Proza polska powstająca po 1945 roku nadal chętnie posługuje się strategią autobiograficzną, choć model powieściowy zaczyna wyraźnie ewoluować w kierunku strategii kryptoautobiograficznej czy – szerzej – strategii kluczowej. We współczesnej prozie proces ten wiąże się z dominacją biografizmu definiowanego jako kategoria szersza, aniżeli powieściowa odmiana gatunkowa. Należy sądzić, iż zjawisko ma swój początek w intensywnym rozwoju intymistyki w ogóle, a zwłaszcza w rozwoju literatury faktu, pozostającej na pograniczu gatunku powieściowego. Dlatego we współczesnej prozie miejsce strategii autobiograficznej stopniowo wypierane jest przez strategię kryptoautobiograficzną, w której subiektywną wizję rzeczywistości wzmacnia paradygmat powieściowej autokreacji. Jak zauważa Jarzębski:

W każdym przypadku akt literackiego opracowania własnego życiorysu stanowi zarazem próbę włączenia historii indywidualnej w kulturowy „plan ogólny”, odzyskania „paradygmatu” własnej egzystencji, paradygmatu, w którego istnienie i sensowność się wierzy. Literatura tak rozumiana jest rodzajem „języka pośrednika” pomiędzy prawdą jednostki a prawdą zbiorowości, pomiędzy subiektywną wizją a światem potwierdzonym przez społeczne doświadczenie. Do tego typu literatury przystają najlepiej poglądy, podług których stanowi ona model rzeczywistości. Będąc „modelem”, jest więc ona raczej pośredniczką pomiędzy dwoma rzeczywistościami, stanowi ich wspólny schemat, pomost łączący ponadindywidualne z indywidualnymi, jednostkowe ze społecznymi²⁰.

Owo bycie „pomiędzy” służy także budowaniu szczególnego rodzaju porozumienia między nadawcą a odbiorcą tekstu, porozumienia będącego rodzajem gry literackiej, której celem nie jest jedynie akt literackiego opracowania

²⁰ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja...*, s. 414.

biografii czy własnego życiorysu, ale raczej rodzaj gry intelektualnej z czytelnikiem, prowadzącej do zdemaskowania zastosowanej przez autora strategii kluczowej²¹. Jej cele podporządkowane są najczęściej kilku wyznacznikom – dominującej autokreacji autora, ataku na pozaliteracki pierwowzór, lub jego fikcjonalnemu przetworzeniu, w sytuacji, gdy postaciom prototypowym przypisywane są cechy i zachowania inne (nieprawdziwe, wymyślone, wyolbrzymione), niż miało to miejsce w rzeczywistości pozatekstowej²².

Strategie kluczowe (kryptobiograficzna i kryptoautobiograficzna)

Obie strategie kluczowe tj. kryptobiograficzną oraz kryptoautobiograficzną można rozpatrywać jako warianty powieści biograficznych lub autobiograficznych. Jednak ze względu na przyjętą w niniejszych rozważaniach – za Henrykiem Markiewiczem – formułę literatury kluczowej, można uznać, że kategoria kluczowa stanowi dla obu odmian wariant nadrzędny i zarazem decydujący o strukturze, jak i kompozycji większości elementów świata przedstawionego obu typów powieści. W przypadku powieści autobiograficznych badanie obecności autora czy raczej autorskiej kreacji fikcyjnej (autorskiego wizerunku własnego) wiązać się będzie nie tylko z poszukiwaniem konkretnych zależności między biografią pisarza a fikcjonalnym światem przedstawionym (podobnie jak w przypadku teatralnych powieści biograficznych), ale także z poszukiwaniem innych zależności obecnych na poziomie powieściowej poetyki. Jedną z nich może być kwestia związana ze stopniem jawności autora oraz stopniem utożsamienia autora-narratora z postacią lub osobą realną. W grupie powieści biograficznych oraz autobiograficznych spotyka-

²¹ Henryk Markiewicz wskazuje również na możliwość stosowania konwencji gry literackiej w odniesieniu do literatury kluczowej. Por. H. Markiewicz, *O polskiej literaturze z kluczem...*, s. 88. Badacz definiuje dwie odmiany strategii kluczowej: intencjonalną oraz instrumentalną. Pierwsza przeznaczona jest do odczytywania/dekodowania postaci i wydarzeń tożsamyh lub bardzo bliskich osobom i wydarzeniom realnym, druga służy rozpoznawaniu osób lub sytuacji nie tak zbieżnych z materiałem życiowym, których rozpoznanie nie musi być odbierane jako odwzorowanie autentycznych postaci lub zdarzeń.

²² W niniejszych rozważaniach pomijam aspekt autokreacyjny współczesnej autobiografistyki i biografistyki literackiej, skupiając się jedynie na wybranych strategiach biografizacyjnych obecnych w inwariancie powieściowym. W kontekście nowych teorii pisarstwa biograficznego pamiętać trzeba m.in. o teorii „pisania-o-życiu” Michaela Bentona czy teorii biomitografii „pisania Życ” Hermione Lee. Rozważania o autobiograficznym bądź biograficznym „pisaniu-o-życiu” przez artystów teatru o świecie teatru z pewnością dopełniałyby podjęte tu rozważania. Por. M. Benton, *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010 nr 4/5, s. 10–25 oraz H. Lee, *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 1999 nr 7–8, s. 327–349.

my bowiem grupę utworów posługujących się modelem teatralnych powieści z kluczem, w których pierwowzorami bohaterów pozostają konkretne i łatwo rozpoznawalne osoby ze świata teatru. Narracja powieści z kluczem (pierwszo- lub trzecioosobowa) prowadzona jest w taki sposób, by czytelnik był świadomy pozaliterackich odniesień fabuły. Powoduje to, że w fikcyjnym świecie przedstawionym przytaczane są takie fakty z biografii artystów, by ich rozpoznanie było stosunkowo łatwe²³.

Zdefiniowaną przez Markiewicza „powieść z kluczem” lub szerzej „literaturę z kluczem” zaliczyć można do typu prozy fikcyjnej, w której czytelnik ma możliwość rozpoznania zbieżności postaci, ich zachowań czy wybranych elementów biografii/autobiografii z informacjami o osobach realnych i publicznych zarazem²⁴. W przypadku teatralnych powieści z kluczem będą to nie tylko postaci wywodzące się ze świata teatru, ale zarazem postaci znane szerszemu, kompetentnemu odbiorcy. Bowiem odautorska intencja rozpoznania czy też zdemaskowania bohaterów będzie stanowiła istotny element strategii kryptobiograficznej oraz kryptoautobiograficznej. W obu przypadkach fikcyjny świat przedstawiony powieści będzie odsyłał nas do realnych osób, sytuacji i konkretnych wydarzeń ukrytych lub ukrywających się pod zmienionymi, bądź zbieżnymi nazwiskami, nazwami miejscowości, wydarzeniami, elementami biografii lub też autobiografii. Strategia kryptobiograficzna (z przewagą modelu narracji trzecioosobowej) będzie właściwa dla modelu powieści z kluczem osnutych wokół biografii znanych i rozpoznawalnych przedstawicieli świata teatru, zaś strategia kryptoautobiograficzna realizowana będzie w powieściach odsyłających czytelnika do pozaliterackich pierwowzorów osób i sytuacji ze świata teatru, zdradzających związki autorów powieści (przewaga modelu narracji pierwszoosobowej) z prezentowanym światem przedstawionym i tym samym z jego pozaliterackimi źródłami²⁵. Blizsze lub

²³ W grupie XIX-wiecznych powieści wymienić można „zaszyfrowaną” opowieść o teatrze krakowskim okresu dyrekcji Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana pióra Daniela Zglińskiego *Z pamiętników aktora teatru w Gawronowie* (1875) oraz Mariana Gawalewicza *Ćmę. Materiały do powieści*, Warszawa 1892 – powieść z kluczem dedykowaną Gabrieli Zapolskiej, osnutą na historii jej romansu z Gawalewiczem.

²⁴ Por. H. Markiewicz, *O polskiej literaturze z kluczem...*, s. 35–40. Markiewicz wymienia i charakteryzuje poszczególne typy, odmiany oraz konwencje, którymi posługuje się tzw. literatura kluczowa.

²⁵ Wśród utworów przed- i powojennych, których nie będę tu szerzej charakteryzować, wyróżniają się powieści kryptoautobiograficzne Tadeusza Kudlińskiego *Farbowane lisy* (1947) i *Świętokradca* (1947), których główni bohaterowie – Jules Niebies z *Farbowanych lisów* oraz Piotr Łagodziński z *Świętokradcy* – wzorowani są na postaci Juliusza Osterwy i wydarzeniach związanych z funkcjonowaniem Teatru Reduta. Powieści Kudlińskiego – krytyka teatralnego i prozaika, związanego przez całe życie z teatrem krakowskim,

nieto dalsze związki autorów powieści ze światem teatru sprawiają, że postawienie wyraźnej granicy między strategią kryptobiograficzną a kryptoautobiograficzną nie zawsze jest możliwe. Nie zmienia to jednak faktu, że we wszystkich przypadkach możliwe jest wskazanie pierwowzorów bohaterów lub sytuacji, do których odnoszą nas fikcjonalne wydarzenia i świat przedstawiony charakteryzowanych powieści.

Łatwe do rozpoznania pozostają pierwowzory bohaterów oraz pozatekstowych wydarzeń teatralnych powieści kryptobiograficznych inspirowanych życiem i twórczością Jerzego Grotowskiego – *Pantokratora* (1979) Józefa Łozińskiego i *Mistrza* (2004) Bronisława Wildsteina oraz kryptoautobiograficznych – *Potomków Tespisa* (1966) Jana Koprowskiego i utworu Jerzego Zawieyskiego *Konrad nie chce zejść ze sceny* (1966). W przypadku *Potomków Tespisa*, powieści z kluczem o łódzkim środowisku teatralnym, centralną postacią staje się Kazimierz Dejmek – aktor, reżyser, a także dyrektor Teatru Nowego w Łodzi (cały okres współpracy to lata 1949–1961) i Teatru Narodowego w Warszawie (1962–1968). Autor powieści Jan Koprowski to bliski współpracownik Dejmka z okresu jego pierwszej łódzkiej dyrekcji, ale także znany krytyk i publicysta teatralny, w latach 1954–1965 kierownik literacki Teatru Nowego, redaktor czasopism „Łódź Literacka” i „Odgłosy”, od 1972 roku związany z Warszawą, jako współredaktor „Literatury”. Jego *Potomkowie Tespisa* przybierają formę pierwszoosobowej narracji – wspomnień kierownika literackiego łódzkiego teatru Teofila Pisanego, w które wplecione zostają elementy autobiograficzne samego Koprowskiego²⁶. Sposób konstruowania obiektywizującej narracji powieści sugeruje jawność autora wewnętrznego (podmiotu czynności twórczych), a zarazem jego tożsamość z autorem zewnętrznym. Pierwszoosobowe wspomnienia Teofila Pisanego związane z łódzką dyrekcją Waleriana Brutusa wielokrotnie odnoszą nas w jawny sposób do rzeczywistości pozatekstowej, do autentycznych wydarzeń i postaci kojarzonych z Kazimierzem Dejmkiem, i jego dyrekcją w Nowym Teatrze (sposób pracy

ujawniają zarazem jego dobrą znajomość, jak i liczne płaszczyzny współpracy z samym Osterwą, a także z Mieczysławem Limanowskim, współtwórcą Reduty. Wspomnieć można też o powieściach Stefana Otwinowskiego, aktora amatora przedwojennych teatrzyków rewijowych i kabaretowych Warszawy, po wojnie kierownika literackiego Starego Teatru w Krakowie. Jego *Marionetki* (1938) są typową powieścią środowiskową, w której autor demaskuje zdegradowane środowisko aktorskie przedwojennego kabaretu, zaś powieść *Świadek nieoczekiwany* (Kraków 1971) nawiązuje do wydarzeń z dwóch ostatnich lat życia aktora i dyrektora teatru Juliusza Osterwy – powieściowego Romana Horyzny.

²⁶ Powieść Koprowskiego to zarazem portret zbiorowy łódzkiego zespołu, grupy aktorów blisko współdziałających i zarazem rywalizujących ze sobą. Por. Jan Koprowski, *Potomkowie Tespisa*, Poznań 1966, s. 32.

dyrektora-reżysera, kolejne premiery, niepowodzenia i sukcesy zespołu, jego skład personalny) oraz współpracą z Janem Koprowskim, wówczas kierownikiem literackim łódzkiego teatru. Tożsamość autora, narratora i bohatera stanowi jeden z istotnych wyznaczników paktu autobiograficznego powieści, w której zastosowana zostaje strategia kryptoautobiograficzna. Jednocześnie ujawnia ona istnienie paktu referencjalnego, za pomocą którego powieść autobiograficzna w modelu powieści kluczowej dostarcza informacji o rzeczywistości pozatekstowej, informacji, które można w łatwy sposób zweryfikować. Prawda tekstu i prawda fikcji literackiej „spotykają się” w szczególny sposób w powieściowym modelu kluczowym. Analogiczne rozwiązanie zostaje zastosowane w typie narracji powieści Jerzego Zawieyskiego *Konrad nie chce zejść ze sceny*, którą rozpoczyna fragment:

Muszę zacząć od tego, że spalił się nasz teatr. Pożar wybuchł o godzinie trzeciej w nocy, po premierze *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, dnia dwudziestego trzeciego stycznia 1956 roku. Mój ojciec, znany aktor, Klaudiusz Pomian, grał Konrada. Tę rolę znała cała Polska chyba od lat trzydziestu pięciu. I mimo że ojciec mój przekroczył niedawno sześćdziesiątkę, zagrał ją znowu, nie dlatego, aby nikt inny w naszym zespole nie mógł jej zagrać, ale dlatego, że teatr chciał nawiązać do tradycji, powierzając rolę Konrada aktorowi, o którym mówiono kiedyś, że jest wcieleniem tej postaci²⁷.

Skonstruowana pierwszoosobowa narracja, a wraz z nią fikcjonalne zdarzenia oraz informacje wewnątrztekstowe odsyłają nas do referencjalnej opozycji prawda tekstu–prawda fikcji literackiej, którą zderzamy z rzeczywistością pozatekstową. Narrator-bohater powieści, tożsamy z autorem, wkracza w nasz sposób postrzegania świata przedstawionego utworu Jerzego Zawieyskiego (pseudonim literacki Henryka Nowickiego) – aktora (absolwent szkoły dramatycznej Mariana Szykowskiego w Krakowie, związany krótko z wileńską Redutą Juliusza Osterwy, przed wojną aktor teatrów ludowych i kierownik literacki Teatru Ateneum Stefana Jaracza, po wojnie kierownik literacki Starego Teatru, wykładowca krakowskiego Studium Teatralnego), dramatopisarza (autor *Powrotu Przełęckiego*, dramatu i zarazem przedstawienia z 1937 roku, reżyserowanego i z udziałem Juliusza Osterwy), prozaika i eseisty teatralnego, redaktora prasy katolickiej („Tygodnika Powszechnego” i „Znaku”), zmarłego tragicznie i w niewyjaśnionych okolicznościach w 1969 roku (samobójcza śmierć na skutek upadku z czwartego piętra kliniki, gdzie

²⁷ J. Zawieyski, *Konrad nie chce zejść ze sceny*, Warszawa 1979, s. 5.

pisarz przebywał po wylewie krwi do mózgu, jego homoseksualizm i wcześniejsze, nieudane próby samobójcze). Narratorem powieści czyni Zawieyski inżyniera elektryka, syna wielkiego aktora Klaudiusza Pomiana, wcielającego się z powodzeniem w rolę Konrada z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego²⁸. Klamrą spinającą oś kompozycyjną utworu i zarazem porządek narracji stają się dzieje polskiego teatru, przede wszystkim zaś kolejne inscenizacje *Wyzwolenia* oraz kreacje kolejnych wykonawców roli Konrada (Konrad Juliusza Osterwy, Klaudiusza Pomiana i wreszcie Tadeusza, kierownika artystycznego awangardowego „Teatru 202”).

Odrębną grupę „kluczowych” powieści kryptobiograficznych stanowią utwory z konstrukcją autora wewnętrznego nietożsamego z podmiotem czynności twórczych, w których dominuje model obiektywizującej narracji trzecioosobowej. Ich autorzy najczęściej nie są lub nie byli związani z życiem teatralnym, a prezentowane w powieściowym świecie przedstawionym wydarzenia i postaci nie odnoszą się do prywatnych czy też teatralnych doświadczeń pisarzy autorów powieści. Stosowana strategia kluczowa obejmuje różne elementy fikcjonalnego świata przedstawionego, przede wszystkim zaś postaci i wydarzenia związane z najnowszą historią polskiego teatru. W grupie tej wyróżniają się powieści kryptobiograficzne inspirowane życiem oraz teatralnymi dokonaniem Jerzego Grotowskiego – zmarłego w 1999 roku we włoskiej Pontederze reżysera i teoretyka teatru, twórcy metody aktorskiej oraz dyrektora Teatru 13 Rzędów w Opolu, następnie wrocławskiego Teatru Laboratorium. Fascynacja złożoną osobowością Grotowskiego sprawia, że powieści kryptobiograficzne jemu dedykowane w pewnym sensie powielają mity związane z twórcą Teatru Laboratorium, ludźmi z jego najbliższego otoczenia oraz metodami pracy z aktorem, do pewnego zaś stopnia kontrowersyjną postać reżysera i dyrektora mitologizują, tworząc szczególnego rodzaju kryptobiografie fantazmatyczne. W *Pantokratorze* Józefa Łozińskiego (prozaika urodzonego w 1945 roku, autora powieści, opowiadań, słuchowisk radiowych i scenariuszy) centrum zainteresowania staje się znany reżyser i guru teatru eksperymentalnego – Pantokrator, jego prawa ręka – Ciemny oraz Teatr NUM, stanowiący przedziwne skrzyżowanie komuny z zakonem, w którym możliwe są wszelkie „udziwnienia” na płaszczyźnie działań artystycznych oraz wynaturzenia związane z życiem prywatnym członków zespołu (mistyczna Jama Borsuka, w której spotykają się członkowie zespołu, a w nim: opętane nimfomanki, lumpowie, „niebieskie ptaki”, Jan Matysek – asystent Pantokratora

²⁸ Autokomentarz do powieści stanowią notatki Zawieyskiego opublikowane w dzienniku. Por. J. Zawieyski, *Kartki z dziennika 1955–1969*, wybór, wstęp i oprac. J.Z. Brudnicki, B. Wit, Warszawa 1983, s. 245–285.

i alter ego autora, brat Ezaw – J. Ładoga, bandyta Seledyn). Polifoniczna forma powieści (z wbudowanym w strukturę utworu apokryfem o zaparciu się Szymona), w której pojawiają się różni narratorzy w niejednoznaczny sposób komentujący działania Pantokratora, buduje groteskowy obraz Teatru NUM wzorowanego na metodach pracy Grotowskiego w Teatrze Laboratorium. W utworze wyszydzeni zostają wszyscy – i apodyktyczny twórca założyciel teatru, i członkowie zespołu bezwiednie mu podporządkowani oraz ślepo zapatrzeni w mistrza, wreszcie metody pracy zespołu, jak również program artystyczny Pantokratora. Powieść Łozińskiego odczytywać można nie tylko jako pamflet na Grotowskiego, ale także literacki obraz awansu społecznego ludzi migrujących w okresie PRL-u ze wsi do miast (parodia prozy tzw. nurtu chłopskiego).

Podobna strategia kluczowa posłużyła Bronisławowi Wildsteinowi (urodzonemu w 1952 roku pisarzowi, publicyście i dziennikarzowi) w skonstruowaniu postaci głównego bohatera *Mistrza*, powieści odwołującej się do fikcjonalnego środowiska Grotowskiego z opolskiego okresu funkcjonowania Teatru 13 Rzędów (powieściowy Teatr Mały i Olsztyn, z którego Mistrz chce poprowadzić rewolucję). Głównym bohaterem i twórcą powieściowego Instytutu czyni Wildstein Macieja Szymonowicza, choć on sam w utworze nie występuje²⁹. Postać „mistrza”, który po wprowadzeniu stanu wojennego wyjeżdża z Polski i od wielu lat przebywa poza jej granicami, przywoływana jest w utworze jedynie we wspomnieniach grupy przyjaciół (część z nich już nie żyje), których Szymonowicz zafascynował swoją osobowością, a także oryginalną koncepcją teatralną. Po trzydziestu latach od tamtych wydarzeń (akcja powieści rozgrywa się w 1992 roku) śladami Szymonowicza-Grotowskiego podążają dawni współpracownicy Instytutu – francuski dziennikarz Paul Tarois oraz Piotr Rybak, dawniej stażysta u Szymonowicza, później działacz antykomunistycznej opozycji, obecnie poseł na sejm i człowiek rozczarowany upadkiem ideałów pokolenia Solidarności. Rybak poszukuje tropów Mistrza w powieściowym Uznaniu (przypominającym Wrocław, siedzibę Teatru Laboratorium Grotowskiego) oraz we wspomnieniach jego aktorów i najbliższych współpracowników. Dla obu bohaterów powieści kontakt z Szymonowiczem staje się rodzajem szczególnego, niemal religijnego doświadczenia, do którego powracają po latach rozczarowani swoim obecnym życiem. Rozrachunkowa

²⁹ Por. B. Wildstein, *Mistrz*, Warszawa 2004. Swoje kontakty z Grotowskim, a właściwie nie z nim samym, co z jego aktorami – Ryszardem Cieślakiem i Antonim Jahołkowskim, Wildstein opisuje we wspomnieniowym wywiadzie rzece, wskazując jednoznacznie na rozrachunkowy charakter *Mistrza*. Por. B. Wildstein, *Niepokorny*. Rozmawiają Piotr Zaremba i Michał Karnowski, Warszawa 2012, s. 327–331.

powieść Wildsteina³⁰, choć nie w znaczeniu powieściowego pamfletu, jak miało to miejsce w przypadku *Pantokratora*, odkrywa zarazem sekrety dojrzałego pokolenia Solidarności rozczarowanego polską rzeczywistością lat dziewięćdziesiątych. Utwór zwraca również uwagę na niemal sakralny aspekt pracy artystycznej mistrza i guru w jednej osobie Macieja Szymonowicza – Grotowskiego. W kategoriach sakralnych postrzegana jest m.in istota aktorstwa, definiowanego przez Szymonowicza jako wewnętrzna siła „przeistaczająca z prawdziwie religijną pasją”³¹, a także „wyrzeczenie” i „poświęcenie”, prowadzące do „doskonałości”³². Na powieściowy fikcyjny obraz Macieja Szymonowicza, jego zespołu i teatralnych koncepcji artystycznych nakładany jest referencyjny kontekst dokonań Jerzego Grotowskiego oraz Teatru Laboratorium. W tym sensie *Mistrz Wildsteina* demaskuje i „odbrązawia” postać, jak również osobowość polskiego reformatora teatru. Z drugiej strony, powieść przez swój dopowiedzeniowy charakter przyczynia się do kolejnego zmitologizowania postaci Grotowskiego oraz faktów z jego biografii, stając się polem skonwencjonalizowanej gry, swoistego dialogu z odbiorcą, poszukującym zarówno zbieżności, jak i rozbieżności między Szymonowiczem–Grotowskim.

Na pograniczu strategii kryptobiograficznych oraz kryptoautobiograficznych lokują się teatralne powieści środowiskowe, wpisujące się w model powieści panoramy aktorskiego środowiska zawodowego. Świat przedstawiony utworów prezentowany jest z punktu widzenia trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora, któremu bliskie pozostają sprawy i zagadnienia teatralne. W fikcyjnym świecie przedstawionym odnajdujemy, co prawda, elementy odnoszące się do pozatekstowych faktów teatralnej bądź okołoteatralnej autobiografii czy też biografii autorów powieści, lecz ich sposób przetworzenia buduje w przywoływanych utworach jedynie luźną tkankę auto/biograficznych nawiązań bądź analogii. Powieści podporządkowane są strategii mającej na celu charakterystykę środowiska aktorskiego jako pewnej zbiorowości zawodowej, z jej wadami i zaletami. W mniejszym stopniu skupiają uwagę odbiorcy na referencyjności odniesień auto/biograficznych wobec osoby autora. Przykładem mogą być powieści Andrzeja Hausbrandta *Obcym wstęp wzbroniony* (1981) oraz *Wteatrwestąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)* (1981) Jerzego Ronarda Bujańskiego. Plotkarsko-obyczajowa powieść

³⁰ Na rozrachunkowy charakter powieści Wildsteina i Łozińskiego wskazuje także Roman Pawłowski, nazywając je „fikcją w zastępstwie nienapisanej biografii” Grotowskiego. Por. R. Pawłowski, *Prorok czy szalbierz. „Mistrz” Bronisława Wildsteina*, „Gazeta Wyborcza” 2004 nr 268.

³¹ Tamże, s. 113.

³² Por. tamże, s. 170 i 177.

Hausbrandta (z wykształcenia prawnika, z zamiłowania teatrologa, krytyka i felietonisty teatralnego, kierownika literackiego warszawskiego Teatru Ate-neum oraz Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie) prezentuje świat teatru zanany autorowi z autopsji, świat, w którym prym wiodą dyrektorzy, reżyserzy i aktorzy, a teatralną rzeczywistość kształtuje zawiść, snobizm oraz zawodowe intrygi. Bowiem prawdziwym życiem teatru jest nieustanna walka, której mottem mogłoby stać się przysłowie, że „kto pod kim dołki kopie, ten sam w nie wpada”. Ciekawą strategią kryptoautobiograficzną posługuje się także Jerzy Bujański we *Wteatrństąpieniu*. Bujański – aktor (absolwent Miejskiej Szkoły Dramatycznej w Krakowie), polonista, teatrolog, krytyk teatralny i reżyser, współpracujący na przestrzeni wielu lat z licznymi scenami dramatycznymi (m.in. dwa sezony artystyczne w Reducie, kierownik artystyczno-literacki teatru w Łodzi w okresie dyrekcji Karola Adwentowicza, słuchacz Studium Dramatycznego Maxa Reinharda w Berlinie, reżyser Teatru na Pohulance w Wilnie, od 1936 roku związany ze scenami łódzkimi, po wojnie dyrektor i kierownik literacki Starego Teatru oraz dyrektor krakowskiego Studium Teatralnego, od 1954 roku aktor i reżyser Teatru Starego), publikuje powieść dookreśloną jako „rzecz o aktorze” w formie „romansu nietypowego”. *Wteatrństąpienie* otwiera rodzaj metakrytycznej ramy powieściowej (całe *Wprowadzenie czyli wejście za kulisy, tylko dla wtajemniczonych*), którą sygnalizuje bezpośredni zwrot do odbiorcy, zapraszający do współudziału w „podglądaniu” świata teatru zza jego kulis:

Jeśli masz ochotę, proszę Cię, wejdź wraz ze mną za kulisy tego ciut-ciut wyimaginowanego teatru. To wejście tylko dla pracowników, ale nic nie szkodzi. Jeśli masz tylko ochotę, wstąp ze mną odważnie w krąg jakże odmienną a nawet zaskakującej często scenerii. [...] Bohaterem tej powieści będzie aktor. Aktor jubilat. No właśnie. Bo tak to jest: rzecz cała – jedno aktorskie życie wpisane bez reszty w zaklęty krąg wielu ról, wtopione w zachłanną magię teatru³³.

Zaraz potem przywołana zostaje metafora życia, które jawi się snem, metafora – w tym przypadku – podporządkowana teatralnej deziluzji. Okazją ku temu staje się jubileusz doświadczonego aktora-legandy, wcielającego się po raz tysięczny w rolę Molierowskiego Świętoszka³⁴. Fikcjonalne wejście

³³ J. R. Bujański, *Wteatrństąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)*, Kraków 1981, s. 6.

³⁴ Na marginesie rozważań warto odnotować, że Bujański wielokrotnie stykał się z rolą Tartuffe’a. Sam grał i reżyserował *Świętoszka* w Teatrze Kameralnym TUR w Krakowie (1947) oraz w Teatrze Miejskim w Sosnowcu (1947). Do sztuki Moliera powrócił w 1953 roku w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach–Radomiu (reżyseria i inscenizacja).

za kulisy stanowi zarazem ramę kompozycyjną powieści, w której (poza prologiem i autotematycznymi dygresjami) dominuje trzecioosobowa narracja obiektywizująca, podporządkowana opisowi wewnętrznych przeżyć aktora w szczególnym dla niego dniu. Jubilat – w masce Tartuffe’a – tylko pozornie uczestniczy w teatralnych wydarzeniach. W rzeczywistości snuje przemyślenia na temat własnego życia, które postrzega w kategorii spektaklu i zarazem roli do odegrania³⁵. Prezentowana w ten sposób biografia człowieka aktora modelowana jest według wzorów teatralnych. Aktor to z jednej strony człowiek, którego dramatem staje się fakt, iż życiową prawdę osiąga jedynie poprzez nieustanne zmaganie się z fikcją sceniczną i utrwalonymi konwencjami, z drugiej strony, aktor to artysta obdarzony powołaniem i zarazem przekonaniem o wartości wykonywanej sztuki, ale i zawodu.

Próba podsumowania

Dokonany przegląd problematyzujący zagadnienia związane z dwudziestowieczną powieścią teatralną prowadzi do wniosku, iż strategię biografizacyjne (biograficzna, autobiograficzna oraz strategię kluczowe), którymi posługują się przywoływane powieści, mogą stanowić jeden z istotnych wyznaczników odrębności inwariantu gatunkowego powieści teatralnej. Strategie biografizacyjne, zwłaszcza biograficzna oraz autobiograficzna, w wydatny sposób ujawniają związki autorów powieści z pozatekstowym światem teatru i zarazem fikcyjnym światem przedstawionym utworów, a w zależności od modelu strategii pozwalają lepiej zrozumieć **proces powieściowej reprezentacji**, opierający się na kodowaniu lub dekodowaniu biograficzno-autobiograficznych odniesień. Zjawisko reprezentacji czyni z powieściowego fikcyjnego obrazu świata teatru pole szczególnego rodzaju dialogu/gry z odbiorcą, który usiłuje zdekodować wskazane przez autora – najczęściej tożsamego z powieściowym narratorem – tropy biograficzne oraz autobiograficzne. Dzieje się tak w przypadku strategii biograficznej wpisanej w powieści osnute na biografiami artystów teatru, w których powieściowa oś zdarzeń budowana jest na wzór aktorskiego *itinerarium*. W utworach tych punktem odniesienia dla fikcyjnego

³⁵ W kontekście powieści Bujańskiego *Wteatrystąpienie* warto zwrócić uwagę na dwie kolejne kategorie związane z inwariantem gatunkowym powieści teatralnej, a mianowicie na zagadnienia teatralizacji i dramatyzacji powieściowego świata przedstawionego, jak również innych elementów przynależnych do powieściowej poetyki. Zagadnienie to pragnę jedynie zasugerować w niniejszych rozważaniach, gdyż wymaga odrębnego uzasadnienia. Jako przykłady wskazać można *Duchy w mieście* Tadeusza Rittnera (Warszawa 1921), *Zwariowane miasto* Jana Wiktora (Poznań 1931) oraz opowiadanie-mikropowieść Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Biała noc miłości. Opowieść teatralna* (Warszawa 1999).

świata przedstawionego stają się zbeletryzowane losy wybitnych i znanych reprezentantów świata teatru (np. *Czarny romans* W. Terleckiego, *Pani Helena* T. Terleckiego). Strategia biograficzna odnosi nas do pozatekstowych, autentycznych wydarzeń z biografii wskazanych aktorów i aktorek, potwierdzenia których odbiorca poszukuje w dokumentach historiograficznych, choć nie można zapominać, iż stosowana strategia biograficzna przyczynia się także do ukształtowania pewnego rodzaju supozycji wydarzeń, myśli czy słów bohatera, które nie znajdują odzwierciedlenia w teatralnej historiografii, tworząc rodzaj siatki domysłów oraz hipotez, współtworzących fikcję literacką. W przypadku strategii autobiograficznej, z konstrukcją pierwszoosobowego narratora tożsamego z autorem, powieściowa oś fabularna budowana jest na zasadzie referencjalnego nakładania się pozatekstowych wydarzeń autentycznych oraz wydarzeń fikcyjnych, bliskich rzeczywistości pozatekstowej. Powieściowy bohater – jednostkowy bądź zbiorowy – stanowi literacką transformację artysty (aktora, aktorki, reżysera, kierownika literackiego lub dyrektora teatru) lub zespołu teatralnego (zespół Nowego Teatru Waleriana Brutusa czyli Kazimierza Dejmka z *Potomków Tespisa*, zespół Teatru NUM, tj. opolski zespół Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego z *Pantokratora* czy zespół Macieja Szymonowicza – Grotowskiego z *Mistrza*).

W procesie budowania odrębności inwariantu gatunkowego powieści teatralnej niezwykle ciekawie prezentują się obie strategie kluczowe (kryptobiograficzna oraz kryptoautobiograficzna) podporządkowane w szczególny sposób budowaniu porozumienia między nadawcą i odbiorcą tekstu, porozumienia będącego rodzajem gry literackiej, której celem – jak zostało powiedziane wcześniej – nie jest tak naprawdę akt literackiego opracowania biografii bądź autobiografii wybranego przedstawiciela świata teatru, ale rodzaj dialogu z czytelnikiem, prowadzącego do zdemaskowania strategii kluczowej. Cele owego dialogu/gry z kompetentnym czytelnikiem służą zwykle dwóm celom: na płaszczyźnie modelu narracji – dominującej autokreacji autora tożsamego z powieściowym narratorem, na płaszczyźnie zdarzeniowości – atakowi na pozaliteracki pierwowzór (model powieści pamfletu), bądź jego fikcyjalnemu przetworzeniu (model powieści „odbrązawiającej” postaci), w sytuacji, gdy postaciom prototypowym przypisywane są cechy i zachowania inne, niż w miało to miejsce w rzeczywistości pozatekstowej (np. *Potomkowie Tespisa* Koprowskiego, *Pantokrator* Łozińskiego i *Mistrz Wildsteina*).

Tropy biograficzne oraz autobiograficzne pojawiające się we wszystkich odmianach strategii biografizacyjnych ujawniają pole referencjalnych odniesień powieści teatralnych. Zastosowane modele narracji, a wraz z nimi fikcyjne zdarzenia oraz informacje wewnątrztekstowe odsyłają odbiorcę do

referencjalnej opozycji: prawda tekstu – prawda fikcji literackiej, którą zderzamy z rzeczywistością pozatekstową. Swoisty **pakt referencjalny** dostarcza informacji zarówno o fikcyjnym świecie przedstawionym (*quasi*-postaci, *quasi*-wydarzenia), jak również odnosi czytelnika do rzeczywistości pozatekstowej, do informacji oraz wydarzeń ze świata teatru, które można w łatwy sposób zweryfikować. Prawda tekstu i prawda fikcji literackiej „spotykają się” w sposób szczególny w powieściowym modelu kluczowym. Zjawisko referencjalności z jednej strony ułatwia proces dekodowania biograficznych lub autobiograficznych odniesień powieści teatralnych (np. *Konrad nie chce zejść ze sceny*, *Potomkowie Tespisa*), z drugiej – demaskuje i „odbrązawia” przywoływane postaci oraz wydarzenia, a przez swój dopowiedzeniowy charakter przyczynia się do powstania kolejnego poziomu zmitologizowania powieściowych, więc fikcyjnych, a zarazem pozatekstowych postaci i wydarzeń (auto/biografie fantazmatyczne). W tym przypadku równie dobrze moglibyśmy mówić nie tyle o „powieściach teatralnych”, co o „teatralnych powieściach o ...”, tj. o Grotowskim, Dejmku, Wisnowskiej czy Modrzejewskiej, jako o kolejnym, innym wariantcie ich biografii. Budowana w ten sposób powieściowa iluzja autentyczności odsyła odbiorcę do postaci oraz wydarzeń fikcyjnych, które w przywoływanych utworach funkcjonują na równych prawach z wydarzeniami, a zwłaszcza z postaciami *quasi*-fikcyjnymi, wymienianymi niekiedy z imienia i nazwiska, postaciami znanymi z rzeczywistości pozatekstowej (np. *Obcym wstęp wzbroniony* Hausbrandta i *Wteatrwestąpienie* Bujańskiego).

Kategorią wskazującą na odrębność inwariantu gatunkowego powieści teatralnej staje się także powieściowy autotematyzm oraz funkcja matatekstowa (metateatralna) utworów, związane z **podmiotowością** oraz **tożsamością podmiotu**, które to problemy w niniejszych rozważaniach są jedynie sugerowane i wymagają dalszego rozpoznania. Na możliwość wyróżnienia odrębnej odmiany powieściowej – w rozumieniu inwariantu gatunkowego – wskazuje zarówno Małgorzata Czermińska, jak i Sławomir Świontek. Kategorie podmiotowości związana ściśle z kategorią autora, zwłaszcza w jej odmianie autobiograficznej (powieści z jawną „postawą autobiograficzną”), umożliwia nie tylko rozpoznanie istotnych powiązań między fikcyjnymi faktami pozaliterackimi, a biografią poszczególnych autorów powieści, ale także zdekodowanie zależności między doświadczeniami teatralnymi autorów z kształtem opisywanego przez nich, fikcyjnego świata teatru³⁶. Nieprzypadkowo więc powieści teatralne pisane są przez osoby związane z teatrem, które ujawniają swoje „autobiograficzne intencje”, odwołując się do procesu samoświadomości czy

³⁶ Por. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 18–19.

też samotożsamości, a zarazem powołując się na własne doświadczenia oraz związki ze światem teatru (np. pisarz – krytyk i felietonista teatralny, pisarz – kierownik literacki oraz „prawa ręka” reżysera lub dyrektora, pisarz – niespełniony aktor lub aktor, który porzucił karierę aktorską na rzecz innych form aktywności literackiej). Z kolei Świontek uznaje, że zarówno stematyzowanie, jak i sfabularyzowanie fenomenu teatru, w przypadku gdy teatr w powieści rozumiany jest jako odmiana konwencji teatru w teatrze (np. w odmianie próby teatralnej, przedstawienia, premiery, benefisu lub przedstawienia jubileuszowego), stają się jawnymi przejawami metateatralności związanej z tożsamością podmiotu (autorefleksyjność podmiotu):

Następuje to wtedy, gdy sytuacja teatralna określająca metawypowiedzeniowy charakter tekstu dramatycznego zostaje uprzedmiotowiona, stając się elementem współtworzącym świat przedstawiony oraz komponentem układu fabularnego³⁷.

W takich przypadkach świat teatru staje się nie tylko podstawowym czynnikiem kompozycyjnym oraz tematycznym powieści teatralnych, ale zarazem sam przekaz teatralny nabiera cech autotematycznej wypowiedzi meta-teatralnej. Używając teatralnych środków wyrazu, teatr w powieści zaczyna mówić o sobie samym, dzięki czemu przekaz teatralny powieści staje się wypowiedzią metateatralną i zarazem autotematyczną. Powieść teatralna definiowana w ten sposób może więc stanowić głos w dyskusji na temat kondycji teatru danej epoki czy danego twórcy, może „mówić” o teatralnych koncepcjach i programach artystycznych, może wreszcie stanowić próbę wejrzenia w jednostkowe, jak i zbiorowe losy artystów świata teatru.

Biographical Strategies in the Polish Theatrical Novel of the 20th Century

Considerations described in the paper are related to biographisation strategies (biographic, autobiographic, and key strategy) in respect of the most prominent examples of Polish theatrical novels written after the year 1945. Strategies identified distinctly reveal the relationships the authors had with the extratextual world of theatre and at the same time the fictional world of the novels. Depending on their type, said strategies allow for a better understanding of the representation process of the novel, which is based on encoding and decoding the biographic and autobiographic references. The representation phenomenon turns the fictional worldview of theatre

³⁷ S. Świontek, *Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów...*, s. 149.

into a specific area of dialogue/game with the audience who are trying to decode the biographical and autobiographical tropes provided by the author usually identified with the narrator.

Key words: 20th century novel, Polish theatrical novel, biographisation strategy, cryptobiographic strategy, cryptoautobiographic strategy, key strategy, novel with a key

Anna Sobiecka

dr hab. prof. nadzw. Akademii Pomorskiej w Słupsku, literaturoznawca i teatrolog, autorka monografii poświęconych dramaturgii Michała Bałuckiego (*Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty*, Słupsk 2006; *Bałucki na scenie 1867–1901*, Słupsk 2007) oraz monograficznych opracowań związanych z teatrem słupskim (*Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Słupsk 2009; *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna*, Słupsk 2012; *Teatr w Słupsku. Przedstawienia*, pod red. A. Sobieckiej, Słupsk 2014; *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane*, Słupsk 2017). Zainteresowania badawcze skupione wokół historii teatru i dramatu polskiego XIX i XX wieku, najnowszej polskiej dramaturgii, a także zagadnień związanych z teatrem lokalnym oraz pograniczem badań teatralnych i transkulturowych.

DIANA POSKUTA-WŁODEK

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Wacław Radulski – utracony teatr, odzyskana biografia. Refleksja o metodzie i praktyce badawczej

I

We wstępie do publikacji *Nowe biografie*, wydanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w 2012 roku, redaktorki tomu Agata Adamiecka i Dorota Buchwald dzielą się z czytelnikami spostrzeżeniem:

Nie tylko w historii teatru, ale i w sztuce, biografistyka staje się dziś terenem sporów ideologicznych, gier tożsamościowych, eksperymentów narracyjnych oraz, co warto mieć na uwadze, polem rozmaitych nadużyć etycznych. W biografistyce najlepiej chyba urzeczywistnia się praktyka ustanawiania historii i ogniskuje większość problemów wynikających z niepewnego statusu i wieloznacznej wymowy faktów¹.

Refleksja ta, podobnie jak cały tom, wpisuje się w szerszą perspektywę dyskursu performatywnego obecnego w polskiej teatrologii ostatnich lat. Książka *Nowe biografie* jest efektem czwartej z kolei konferencji z cyklu *Nowe historie*, cyklicznie organizowanego od roku 2008 przez Instytut im. Raszewskiego. Poprzednie to: *Ustanawianie historii* (2009), *Wymowa faktów* (2010), *Poetyka kulturowa polskiego Szekspira* (2011). Paradygmat performatywności, wyrosły na gruncie antropologii kulturowej, sprzężony został z definicjami widowisk kulturowych formułowanymi od lat sześćdziesiątych przez Johna J. MacAlona, a następnie z pojęciem metaforycznych dramatów społecznych Victora Turnera. Przeniesiony na teren teatru oraz „doprecyzowany” przez Richarda Schechnera², wymusza szereg pytań stawianych humanistyce w ogóle, a dzie-

¹ *Wstęp*, w: *Nowe biografie*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2012, s. 5.

² Zob. D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 13, 17.

dzinom historycznym i transhistorycznym, także źródłoznawczym, w tym biografistyce, w szczególności. Są to pytania o status faktografii i status źródeł, o zakres uprawnień badacza do formułowania jednoznacznych sądów, opatrywania spisywanych biografii swoistymi świadectwami moralności lub, na odwrót, stygmatyzowania ich bohaterów i ustanawiania narracji na ich temat. We współczesnej refleksji humanistycznej status źródeł ulega od jakiegoś czasu zmianie, a one same poddawane są próbom redefinicji. Dotyczy to również źródeł do biografii. Cykl wspomnianych tu konferencji i wydawnictw, a także szereg innych teatrologicznych publikacji³, w tym konsekwentnie realizowany projekt wdrażania nowych metod badawczych przez czasopisma i periodyki naukowe – takie jak dwumiesięcznik „Didaskalia”, a ostatnio również przez kwartalnik „Pamiętnik Teatralny”, dotąd kojarzony z klasyczną teatrologią, przynależy niewątpliwie do próby otwarcia stosunkowo nowego w polskiej teatrologii dyskursu poświęconego zjawiskom z zakresu przeciw-historii, i przepisywania historii, pokrewnych performatywnemu podejściu do metod badania dziejów teatru, w tym do teatrologicznej biografistyki. To nie wszystko – o poszukiwaniu nowego, z założenia relatywnego, performatywnego sposobu podejścia do biografii poprzez porzucenie bezwzględnie ustanawiającej fakty i oceny metody konstatywnej na rzecz amorficzności i wieloznaczności konstruowanego wizerunku świadczy nie tylko teoria, ale i praktyka teatralna, w której obok wymienionych perspektyw do głosu dochodzi refleksja związana z cielesnością, tożsamością płciową, bliska performatywności płci w ujęciu Judith Butler i silnie wyrażana poprzez estetykę kampu. Wystarczy tu przywołać zrealizowany pod nawiązującym do jungowskiej kategorii hasłem *Persona* cykl przedstawień Krystiana Lupy w Krakowie i Warszawie w latach 2008–2010, poświęconych popkulturowym wizerunkom Andy’ego Warhola, Marilyn Monroe i Simone Weil, w których artysta teatru przefiltrowuje biografie przez własną wyobraźnię i wrażliwość, czy neobiograficzne inscenizacje realizowane przez reżyserów i dramaturgów młodszego pokolenia, takie jak tryptyk Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina *Joanna Szalona, Caryca Katarzyna, Hrabina Batory* w teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, jak będący próbą de- i remitologizacji legendy Konrada Swinarskiego spektakl Weroniki Szczawińskiej i Bartosza Frąckowiaka *Geniusz w golfie* w Narodowym Starym Teatrze, czy wrocławskie przedstawienie *Courtney Love* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. To tylko nieliczne, spośród wielu, przykłady. W większości wypadków materia spektaklu są tyleż biografie, co ich wykreowane przez

³ Przede wszystkim: *Zła pamięć: przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wrocław 2012.

twórców warianty i wersje, często wymyślone i do „prawdziwych” biografii dopisane, zbudowane na planie alinearnej, amorficznej, rudymentarnej narcyjskości, tworzącej, w melanżu z cytataми z rozmaitych tekstów popkultury, dramaturgię spektaklu przypominającą Eisensteinowski montaż atrakcji.

Przytaczam te fakty w celu egzemplifikacji stanu polskiej teatrologii, stojącej nie tyle na rozdrożu, co szukającej nowych dróg wyznaczanych przez teorie widowisk przy jednoczesnej próbie zachowania fundamentów tej dziedziny, osadzonej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na pograniczu historii, historii sztuki i literaturoznawstwa. Jeszcze niedawno rozważania na temat przeciw-historii, nielinearności i fragmentacji historycznej narracji, słowem – najszerzej rozumianego paradygmatu performatycznego – budziły u części teatrologów wiele emocji, dziś już stają się naturalnym narzędziem badawczym. Pojawiają się kolejne propozycje. Są wśród nich szczególnie nośne, jak przeniesiona na polski grunt, wywiedziona z refleksji Diany Taylor kategoria archiwum, rezerwuaru pamięci pozostającego w opozycji do pojęcia repertuaru rozumianego jako performatywna, liminalna, dynamiczna obecność/teraźniejszość⁴. W ślad za badaniami m.in. Rebekki Schneider pojawia się propozycja skupiona wokół pojęcia ciała rozumianego jako archiwum oraz ciała jako medium pamięci, na co zwraca uwagę Dorota Sajewska⁵. Z podobnego gruntu wyrasta teatralna dekonstrukcja przedstawianych w ostatnich latach na polskich scenach biografii, ich performatywna transformacja i amorficzna rekonstrukcja osadzona w scenicznym konstrukcie historii alternatywnych, urwanych narracji, remiksu, patchworkowej dramaturgii, za pośredniczenia wizerunków teatralnych bohaterów poprzez nowe media itd. W głębi tych zjawisk kryje się silny metahistoryzm najnowszego teatru, będący być może reakcją twórców na wciąż nieprzepracowany grzech wyparcia, jaki polski teatr popełniał w przeszłości wobec trudnej pamięci, na przykład wobec tematu Holokaustu, na co zwrócił uwagę Grzegorz Niziołek⁶.

Mamy do czynienia z dwugłosem: podczas gdy w żywym teatrze od kilku lat dominuje performatywna refleksja o biografii, w naukowej praktyce badawczej dominuje podejście historyczne i krytycznohistoryczne. Wydawane są klasyczne co do metody, zarazem wysoko oceniane przez teatrologiczne (i nie tylko) środowisko biografie artystów teatru oraz materiały źródłowe, w tym epistolograficzne, w opracowaniach o wysokim poziomie merytorycznym.

⁴ Zob. D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2014 nr 120 (kwiecień), s. 22–38.

⁵ D. Sajewska, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” 2015 nr 127/128 (czerwiec-sierpień), s. 48–56.

⁶ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

W ostatnich latach powstały m.in.: biografia aktorki i dysydentki Haliny Miłkołajskiej autorstwa Joanny Krakowskiej, biografia Aleksandra Zelwerowicza Barbary Osterloff, nowe edycje korespondencji Heleny Modrzejewskiej w opracowaniu Alicji Kędziory i Emila Orzechowskiego, edycja korespondencji Edmunda Wiercińskiego i jego żony w opracowaniu Marka Piekuta, książka Edwarda Krasieńskiego o Arnoldzie Szyfmanie, wydany z okazji setnej rocznicy śmierci artysty tom tekstów Jana Michalika poświęconych Tadeuszowi Pawlikowskiemu⁷. Tym bardziej fascynująca staje się odzwierciedlająca kolejną warstwę komplikacji, nieodparcie nasuwająca się, a wciąż niezdefiniowana, refleksja na temat zderzenia klasycznej, źródłoznawczej metody teatrologa z mimowolnymi lub zamierzonymi strategiami autokreacyjnymi twórcy teatralnego, którego biografia artystyczna jest przedmiotem badań. Niemal każdy historyk teatru zetknął się z mylącymi tropy dokumentami życia aktorów i aktorek, takimi jak adnotacje w aktach osobowych i własnoręcznie pisane życiorysy pod urzędową i polityczną presją, wspomnienia i pamiętniki, w których rzeczywistości odpowiadają niektóre szczegóły, ale z reguły nie są to np. daty urodzenia. Ich częste i systematyczne korygowanie przez zainteresowane artystki doprowadza niekiedy do absurdalnych wniosków, jak debiuty w dorosłych rolach w wieku dziecięcym. Jak słusznie zauważa Magdalena Raszewska:

Aktorzy są znanymi mitomanami, i to w stopniu znacznie większym niż inni artyści. Może dlatego, że stale opowiadają cudze historie, grają nie swoje życiorysy, przenoszą się z jednego końca Polski na drugi, a to co stwarzają, przepada i często jest nie do ustalenia, zatem wydaje im się, że mogą zmyślać bezkarnie⁸.

Dodać należy, że przypadłość ta nie dotyczy tylko aktorów, ale również innych twórców teatru. Konieczność weryfikowania tego rodzaju danych, krzyżowego konfrontowania wiarygodności źródeł i relacji ustnych należy,

⁷ J. Krakowska, *Mikołajska: teatr i PRL*, Warszawa 2011 (nominacja do nagrody NIKE); B. Osterloff, *Aleksander Zelwerowicz*, t. 1–2. Warszawa 2011 (Nagroda Warszawska Premiera Literacka za książkę 2012 roku); *Modrzejewska/Listy. Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1859–1886*, t. 1–2, oprac. A. Kędziora, E. Orzechowski, Warszawa 2015; E. i M. Wiercińscy, t. 1 *Korespondencja* (1926–1944), t. 2. *Korespondencja* (1946–1957), red. i oprac. M. Piekut, Warszawa 2013; E. Krasieński, *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, Warszawa 2013; J. Michalik, *Tadeusz Pawlikowski. Legenda, człowiek, teatr*, Kraków 2015 (nagroda Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze i widowiskach wydaną w roku 2015).

⁸ M. Raszewska, *Biografie: czy zawsze należy pisać?*, w: *Nowe biografie...*, s. 140.

rzecz jasna, do elementarnego warsztatu historyka teatru zajmującego się niemożliwym, czyli przywracaniem zbiorowej pamięci biografii artystycznych. Co jednak począć z prze-pisywaniem biografii, wielowarstwowym nakładaniem się wizerunków stworzonych przez artystę i przez badacza jego życia i dzieła? Jak postępować wobec oczywistego prawa do autobiograficznej kreacji artysty teatru, jak uszanować jego wizję własnej osoby i twórczości, zachowując jednocześnie naukowy obiektywizm i poszukując wiedzy o dawnym teatrze?

II

Paradoks równoległości narracji jest pozorny. Refleksja abiograficzna i neobiograficzna, dominująca we współczesnym teatrze, organizującym znaczne obszary dyskursu wokół fenomenu pamięci, nie pozostaje w żaden sposób w konflikcie z klasyczną biografistyką stosowaną w teatrologii. Teatr i teatrologia to układy słoneczne tej samej galaktyki, ale rządzące się odmiennymi prawami. O ile w teatrze kreowanie i ustanawianie biografii na użytek spektaklu jest uzasadnionym aktem twórczym, a dominanta konwencji zabezpiecza przed dosłownym przyjmowaniem do wiadomości podanych ze sceny faktów, o ile w teatralnej powieści biograficznej jest miejsce na *licentia poetica* (jak np. *W Ameryce* Susan Sontag o Helenie Modrzejewskiej), o tyle w pracy badacza o podobnym przejmowaniu narracji nie może być mowy. Zaryzykuje idealistyczne stwierdzenie, że niemożliwe okazuje się możliwe wyłącznie w sytuacji spełnienia warunku, który tylko pozornie z naukowością nie ma nic wspólnego. Tym warunkiem jest towarzysząca precyzyjnej metodzie źródłoznawczej postawa etyczna badacza, bezwzględnie wymagana w tej dziedzinie. Tylko dzięki niej może powstać biografia nakazująca, obok ustalania faktów z cudzego życia i twórczości, uruchomienie – ale i powściągnięcie – wyobraźni, głęboką świadomość kontekstów historycznych i teatralno-estetycznych, odpowiedzialność za każde słowo. Halina Waszkiel porównuje sytuację biografę do statusu wszystkowidzącego i rozstrzygającego Oka Opatrzności. Jednak, jak słusznie dodaje, „Pozycja Oka Opatrzności nie znaczy, że się jest Okiem Opatrzności. Uczy raczej współczucia i wyrozumiałości”⁹. Podstawowym obowiązkiem biografę jest uważne, może nawet psychoanalityczne wysłuchanie swego bohatera i zrozumienie go przy jednoczesnym zachowaniu obiektywizmu. Przy czym „wysłuchać” bohatera można i należy już to bezpośrednio, już to za pośrednictwem dokumentów i źródeł, w tym poprzez zachowane

⁹ H. Waszkiel, *Biograf jako Oko Opatrzności*, w: *Nowe biografie...*, s. 138.

wspomnienia, korespondencję, relacje świadków, o ile istnieją. Wzorcowy przykład analizy źródeł do biografii znajduje czytelnik w najnowszej książce Jana Michalika o Tadeuszu Pawlikowskim – jednym z najwybitniejszych polskich, a może i europejskich, twórców teatralnych przełomu XIX i XX wieku¹⁰. Jak już o tym wspomniałam na łamach „Didaskaliów”¹¹, źródła do biografii pozostają zawsze szczątkowe, niepełne, do końca nieprzeniknione, a badacz historii teatru nigdy niczego nie może być pewien. Jego praca polega na nieustannym poszukiwaniu. Towarzyszy mu świadomość, że wyciągnięte na podstawie materiałów źródłowych wnioski wciąż podlegają weryfikacji. Michalik, pamiętając o tym, oddał do rąk czytelnika biografię złożoną z pisanych przez lata, częściowo publikowanych szkiców, ukazujących temat z różnych stron. Książka ukazuje postać Pawlikowskiego, jego życie i wszechstronną działalność w sposób niearbitralny, przez co bardziej wiarygodny. Jest też fascynującym metawykładem naukowego warsztatu.

III

Świadomość wymienionych wyżej okoliczności musi towarzyszyć każdej biografistycznej, zarazem historycznoteatralnej działalności badawczej. Fenomenalnym przypadkiem egzemplifikującym tego rodzaju podejście jest historia biografii, która w postaci książkowej dotąd nie powstała, a która była przez badacza odkrywana systematycznie, w ciągu wielu lat. Przywoływana jest tu po trosze pretekstowo, może nawet instrumentalnie, jako przykład stopnia performatywności teatralnej biografii i złożoności problemów, z jakimi historyk teatru ma do czynienia. Jeden z najtrudniejszych do pokonania stwarza sytuacja, w której re/konstruowana biografia staje się efektem dwóch nakładających się silnych wizji teatru i dwóch niebanalnych osobowości – bohatera biografii i jej badacza, którzy stają się rozmówcami i współtwórcami wizerunku. W tym konkretnym przypadku – jednego z ważniejszych przed wojną, następnie niemal zupełnie zapomnianego artysty teatru Wacława Radulskiego (1904–1985), i historyka teatru, teatrologa Zbigniewa Osińskiego (rocznik 1939)¹², wybitnego znawcy idei teatralnej Jerzego Grotowskiego

¹⁰ J. Michalik, *Tadeusz Pawlikowski. Legenda, człowiek, teatr*, Kraków 2015.

¹¹ D. Poskuta-Włodek, *Teatr Pawlikowskiego – retrospekcja, reinterpretacja*, „Didaskalia” 2016 nr 131 (luty), s. 145–147.

¹² Autora licznych publikacji, w tym: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972; *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980; *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998; *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003; *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza*

i twórcy instytutu jego imienia, który w czasach temu niesprzyjających artystę – Wacława Radulskiego – przywrócił pamięci – przynajmniej w środowiskowym, teatrologicznym zakresie¹³.

Radulski należał do najzdolniejszych i najwybitniejszych reżyserów i inscenizatorów polskiego teatru dwudziestolecia międzywojennego. Szczytowy okres jego działalności teatralnej przypadł na lata trzydzieste. Urodził się w Petersburgu i tam mieszkał do dziewiętnastego roku życia. Zanim przyjechał do Polski, przez dwa lata kształcił się w Instytucie Sztuk Scenicznych w Piotrogradzie; zetknął się tam z Wsiewołodem Meyerholdem i Aleksandrem Tairowem. Chociaż wpływ rosyjskich inscenizacji odbił się na twórczości wielu polskich twórców okresu międzywojennego, Radulski najbardziej chyba je wchłonął i przetworzył. Jak sam wielokrotnie przyznawał, właśnie w teatrze rosyjskim należy szukać źródeł jego fascynacji konstruktywizmem, umiejętności symultanicznego wykorzystywania przestrzeni, dynamicznego traktowania obrazu scenicznego, teatralizacji i groteski, perfekcyjnej reżyserii scen z wykorzystaniem grup statystów, sugestywnego kreowania bohatera zbiorowego, a nade wszystko skłonności do eksperymentu artystycznego i nieustannych poszukiwań twórczych. Po przyjeździe w 1923 roku do Polski odbył w Warszawie w latach dwudziestych studia w Oddziale Dramatycznym przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym, gdzie był uczniem m.in. Aleksandra Zelwerowicza i Wilama Horzycy. Jego mistrzem, choć nie w sposób bezkrytyczny, był jednak Leon Schiller. Współpracował Radulski z teatrami warszawskimi, realizował przedstawienia m.in. we Lwowie, a także w Wilnie, gdzie został kierownikiem artystycznym Hebrajskiego Studia Dramatycznego. Kulminacja jego kariery nastąpiła w latach 1932–1935 we Lwowie, a następnie w latach 1935–1939 w Krakowie. W ciągu dwóch lat wyreżyserował we Lwowie dwadzieścia przedstawień, z których większość jest zaliczana do szczytowych osiągnięć polskiego teatru międzywojennego. Współpracował z wybitnymi

Byrskich z Jerzym Grotowskim, Gdańsk 2005; *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Gdańsk 2013; *Polskie kontakty teatralne z orientem w XX wieku*, Gdańsk 2009.

¹³ Ważniejsze publikacje Zbigniewa Osińskiego o Wacławie Radulskim: *Wprowadzenie do tematu: Radulski*, „Dialog” 1979 nr 2, s. 120–129; *Wacław Radulski (1904–1983)*, „Pamiętnik Teatralny” 1984 z. 1–2, s. 15–54; *Spis prac reżyserkich i publikacji Wacława Radulskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1984 z. 1–2, s. 55–70; *Z korespondencji Wacława Radulskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1984 z. 1–2, s. 71–82; *Radulski Wacław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 29, Wrocław 1986, s. 765–768; *Jeszcze o Wacławie Radulskim*, „Pamiętnik Teatralny” 1988 z. 1–2; *Wacław Radulski – „polskość nieprzekroczona”?*, w: *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 57–67; *O emigracyjnej twórczości Wacława Radulskiego i jego obecności w polskim teatrze po roku 1945*, w: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994, s. 54–64.

scenografami – Andrzejem Pronaszką, Władysławem Daszewskim, Ottonem Axerem, i muzykami – m.in. ze stojącym wówczas u progu światowej kariery Romanem Palestrem. Tworzył inscenizacje zaliczane do nurtu teatru monumentalnego (*Samuel Zborowski* J. Słowackiego, *Nie-Boska komedia* Z. Krasińskiego), sięgał po dramat antyczny (*Bachantki* Eurypidesa), francuską klasykę (Molier), stylizowaną na średniowiecze poetycką groteskę (*Marchońt gruby a sprośny* J. Kasprowicza), ale też po najnowszą dramaturgię europejską (*Opera za trzy grosze* B. Brechta, *Jeńcy* F.T. Marinettiego, *Człowiek, który był Czwartkiem* według G.K. Chestertona). We Lwowie był współzałożycielem filmowego stowarzyszenia Awangarda i realizował eksperymentalne filmy krótkometrażowe. W latach 1935–1939 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie zrealizował dwadzieścia jeden przedstawień, poruszając się swobodnie po wszystkich gatunkach i konwencjach. Zdecydowaną większość stanowiły realizacje dramatu współczesnego – polskiego (*Trzy mgły* Mariana Niżyńskiego, *Mrówki* i *Baba-Dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Pieśń o Beniowskim* Władysława Smólskiego, *Piosenka o kadecie* Tadeusza Wołowskiego, *Dziś flagi* Światopełka Karpińskiego i Jerzego Waldena) i zagranicznego (*Cesarz Jones* Eugene O’Neilla, *Jeńcy* Filippo T. Marinettiego, *Serce Balbiny* Fernanda Crommelyncka). Nie stronił od adaptacji światowej prozy (*Sen wujaszka* wg Fiodora Dostojewskiego, *Opowieść wigilijna* wg Charlesa Dickensa) i szeroko rozumianej klasyki dramatu (*Jak wam się podoba* Williama Shakespeare’a, *Niebieski ptak* Maurice’a Maeterlincka, *Adriana Lecouvreur* Eugène’a Scribe’a i Ernesta Legouvého). W latach 1935–1939 scenografię do kilku jego przedstawień opracowywał Karol Frycz, jednak jego najbliższym współpracownikiem był Tadeusz Orłowicz, który stał się współtwórcą największych sukcesów Radulskiego. Już ich wspólny krakowski debiut, *Trzy mgły* Niżyńskiego, stał się ważnym wydarzeniem artystycznym (prapremiera 11 XI 1935), odbieranym jako istotny głos w pokoleniowej dyskusji z romantyczną tradycją literacką. Inscenizacje Radulskiego miały niepowtarzalny styl, charakteryzujący się dbałością o precyzyjną narrację, zmienność rytmów i nastrojów. Reżyser nieustannie eksperymentował, chętnie sięgał po groteskę, absurd, intelektualną grę. Rzeczywistość przedstawioną na scenie z reguły ujmował w cudzysłów umowności i jawnej teatralizacji, co miało ścisły formalny związek z V-efektem Brechta. Był też Radulski jednym z najwybitniejszych polskich reżyserów radiowych okresu międzywojennego. W sumie, w rozgłośniach: warszawskiej, wileńskiej, lwowskiej i krakowskiej, zrealizował kilkadziesiąt słuchowisk. Poszukiwał w nich nowych środków wyrazu, eksperymentował z planami dźwiękowymi, jako pierwszy w Polsce zrealizował słuchowisko radiowe w plenerze. Przebieg kariery Radulskiego zakłóciła wojna. W październiku 1939

roku, w czasie próby przekraczania granicy, został zatrzymany przez NKWD. Poddano go trwającemu rok śledztwu, był więziony i zesłany do łagru pod Kujbyszewem, potem pod Workutę. Zwolniony po podpisaniu układu Majski-Sikorski, skrajnie wyczerpany, jesienią 1941 dotarł do Buzułuku, gdzie wstąpił do armii Andersa. Zajął się współorganizacją Teatru Polowego Ośrodka Organizacji Armii i od jesieni 1941 do stycznia 1942 był jego kierownikiem artystycznym i reżyserem. W styczniu 1942 został zastępcą kierownika i reżyserem w Teatrze Żołnierza, od marca 1943 powierzono mu kierownictwo artystyczne i reżyserię w prowadzonym przez Jadwigę Domańską Teatrze Dramatycznym 2 Korpusu. Z teatrami żołnierskimi armii Andersa przeszedł szlak od Iraku przez Palestynę do Włoch. W warunkach polowych zrealizował kilkanaście przedstawień, m.in. *Damy i huzary* Fredry, *Szelmostwa Skapena* Moliera, *Księżniczkę Turandot* Gozziego, *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a. Spektakle odbywały się niemal codziennie w innym miejscu, niejednokrotnie dla wielotysięcznej widowni – na pustyni, w szpitalach, obozach, w pobliżu pól bitewnych – m.in. pod Monte Cassino. Po wojnie artysta pozostał na emigracji w Londynie, realizował przedstawienia w teatrach i teatrykach emigracyjnych. Ostatnim jego przedstawieniem była *Noc listopadowa* Wyspiańskiego w Teatrze Sztuk Czytanych w roku 1951. W latach 1952–1966 wraz z żoną Janiną (Żenią) Radulską pracował w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa w Monachium. Pod koniec życia poświęcił się pracy nad rozpoczętą podczas wojny książką *Alicja w krainie teatru*, będącą wykładnią jego poglądów na estetykę inscenizacji i zadania teatru. Publikował też w prasie i wydawnictwach emigracyjnych. Zmarł na chorobę Parkinsona w 1983 roku Londynie.

Po wojnie o Radulskim w Polsce się nie pisało. Ze względu na przeszłość łagrową, armię Andersa, emigrację i Radio Wolna Europa próbowano go wyeliminować z dyskursu w Polsce Ludowej – niestety dość skutecznie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy jeszcze wiele osób pamiętało jego spektakle. Wykreślenie było tym łatwiejsze, że dorobek o znaczącym ciężarze gatunkowym zamknął się definitywnie na roku 1939, może na 1946. Do emigracyjnej twórczości nawet sam Radulski nie przywiązywał wagi: „Zostałem pozbawiony dużej sceny – pisał do Osińskiego – właściwego mojego warsztatu i normalnych warunków pracy. Kilka przedstawień na scenie londyńskiej miało może wartość społeczną, ale nie artystyczną”¹⁴. Przedwojenną twórczość Radulskiego znał i cenił Tadeusz Kantor, lecz odkrył go na nowo na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dopiero Zbigniew Osiński. Od lat

¹⁴ W. Radulski, *Quasi-pamiętnik ułożony z listów*, wprowadzenie Z. Osiński, „Dialog” 1979 nr 2, s. 131.

sześćdziesiątych do końca życia Radulskiego trwała intensywna, zdominowana nostalgią za teatrem minionym i refleksją nad teatrem przyszłości, nad estetyką i poetyką inscenizacji, reżyserii, aktorstwa, miejscem tekstu literackiego w teatrze i innych istotnych imponderabiliach, fascynująca korespondencja Radulskiego z Osińskim. Badacz i artysta nigdy nie zdołali się spotkać osobiście. Fenomen intelektualnej więzi, wzajemnego zaufania, fascynacji teatrem, obopólnego szacunku, i – bez cienia przesady – niezwyklej czystości etycznej tej relacji, a nade wszystko konsekwencja badacza – co zaowocowało uruchomieniem procesu przywrócenia pamięci o teatrze Radulskiego i włączeniem jego dorobku artystycznego do naukowego obiegu. Zaistniał mechanizm, który można by nazwać przepisywaniem biografii, jej dyktowaniem, autobiografią zapośredniczoną, w konsekwencji – biografią odzyskiwaną. Oto badacz jako powiernik, partner i pomocnik w procesie poznawczym, a może ostatni widz minionego teatru, kronikarz, ale przecież i komentator, uczestniczy w procesie odzyskiwania artystycznej biografii. Korespondencyjna przyjaźń przywraca pamięć, ale też jest katalizatorem autorefleksji artysty o jego własnej twórczości: „Moim teatrem był teatr epopei, poezji i groteski, w przeciwstawieniu do realizmu typu teatru Stanisławskiego i – teoretycznie – Reduty. Uważałem, że tworzenie przedstawienia jest gromadzeniem energii psychofizycznej wszystkich jego uczestników” – pisał Radulski do Osińskiego 6 kwietnia 1963 roku. Kilkanaście dni później dodawał:

Staralem się nadać moim przedstawieniom formę opowieści scenicznych, w przeciwstawieniu na przykład do epizodów Brechta. [...] Wolałem dynamicznego Meyerholda od Stanisławskiego, wspaniałą muzyczną wyobraźnię Schillera od «malarskości» Tairowa. Horzyca zaraził mnie uwielbieniem polskiego dramatu¹⁵.

Równolegle pojawia się wątek, który dziś nazwalibyśmy performatywnym – bodaj najważniejszy w biografistyce, której materia jest życie i dzieło artysty teatru – nieustanna przemiana jego tożsamości twórczej:

Wiem, że miał Pan trudne zadanie – zauważa Radulski. – Miał Pan moje artykuły z różnych epok, a ja oczywiście ewoluowałem. Nie wiem, czy w roku 1930 podpisałbym się pod tym, co pisałem w roku 1926 i 1927 [...]. Moje listy również nie ułatwiły Panu zadania. Obawiam się, że pomieszałem w nich to, co myślę o teatrze obecnie, z tym, co sądziłem wówczas. Stąd pewnie, powiedziałbym, sprzeczności w moim credo teatralnym. Wiem również, że nie zawsze da się rozróżnić sprawy

¹⁵ Tamże, s. 130–131.

métier reżyserskiego od teatralnych przesłanek, i zdaje mi się, że i tu trochę jest zamieszania¹⁶.

Zebrany przez badacza materiał, choć częściowo tylko opublikowany, ale przecież bardzo obszerny i wyczerpujący, sprawia wrażenie zamknięcia tematu¹⁷. Jednak pozycja Radulskiego w dyskursie teatrologicznym ma szansę zostać wzmocniona – dostrzegany jest indywidualizm jego drogi twórczej, nowatorstwo inscenizacyjne, oryginalny, w pełni niezależny i autorski dobór repertuaru wolnego od młodopolskich obciążeń, tak silnych u prawie wszystkich polskich reżyserów międzywojnia. W planach, a właściwie w trakcie realizacji, jest, z inicjatywy profesora Osińskiego, krytyczne wydanie pism Wacława Radulskiego. Być może, wobec efemeryczności i przemijalności teatru, przywracanie biografii poprzez oddanie głosu samemu artyście i opatrzenie jego wypowiedzi naukowym komentarzem okazuje się, w świetle nowych metodologii, najmniej ryzykownym i najbardziej rokusującym przedsięwzięciem. Po fali dyskusji, jakie pod hasłem nowych biografii i ich przepisywania zaprzętają w ostatnich latach polską teatrologię, należałoby docenić klasyczną i zwyczajnie, niejako naturalną, metodę badawczą, która wydobywa zapomnianego twórcę z cienia, konsekwentnie włączając na nowo jego dorobek do kulturowego dyskursu.

Wacław Radulski – Lost Theater, Found Biography.
Reflection on the Research Method and Practice

Performativity paradigm linked with the definitions of cultural performances formulated by John J. MacAloon, Victor Turner, Richard Schechner entails a number of questions for humanities in general and in particular for areas of history and source research, including biography writing. Research in the area of theatre studies of the last ten years matches the performative discourse. It turns out that neither them nor the abiographic and neobiographic reflection dominant in the contemporary theatre, concentrating significant parts of the discourse around the phenomenon of memory, are not in conflict with the biography writing conventionally used by theatre studies – both approaches function at the same time. A case serving as an example of the still effective method based on fact studies and exploring the artistic idea of the character is the research activity of Professor Zbigniew Osiński, teatrologist. Since the 1960s

¹⁶ Tamże, s. 132–133.

¹⁷ Zob. D. Poskuta-Włodek, *Radulski – temat zamknięty?*, „Didaskalia” 2007 nr 77 (luty).

he has been consistently restoring in the collective memory the figure of one of the most important stage producers before the war and then almost completely forgotten – Wacław Radulski (1904–1985).

Key words: theatre, theatre studies, history of theatre, performance studies, social drama

Diana Poskuta-Włodek

dr hab., prof. Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach teatrolog i historyk teatru. Kieruje Archiwum Artystycznym Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Jest autorką kilku monografii i licznych artykułów naukowych w książkach zbiorowych oraz czasopismach. Publikuje m.in. w „Didaskaliach” i „Pamiętniku Teatralnym”. Ostatnio wydała *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne* (Wydawnictwo Literackie) – uhonorowane Nagrodą Sesji Krytyków Teatralnych Polskiego Oddziału Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI za najlepszą teatralną książkę roku 2012. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Indeks osób

- Achmatowa Anna 143, 145
Adamczewska Izabella 220
Adamiecka-Sitek Agata 347
Adamowski Jan 96, 155, 274
Adwentowicz Karol 341
Allain Marcel 221
Alley Elizabeth 190
Altieri Charles 70, 71
Amar Ruth 251
Anc Mila 235
Anders Jarosław 83
Anders Władysław 208
Ankersmit Frank 233
Antonik Dominik 10
Aquino Corazón 157
Aronson Naum 76, 77
Artwińska Anna 169
Arystoteles 312
Atwood Margaret 226
Augé Marc 134, 137
Augustyn Stanisław 280
Axer Jerzy 17
Axer Otto 354
Ayres Chris 175
Azarewicz Krzysztof 167
Babiński Grzegorz 137
Babska Maria zob. Sienkiewiczowa
 Maria
Bachtin Michał 313
Bacscheider Paula R. 72, 73
Badowska Alicja 308
Badyda Ewa 141
Bakuła Bogusław 61
Bakuła Kordian 283
Bala Krystian 224
Balawender Kornel 55
Balcerzan Edward 171, 313
Baluch Alicja 111, 115, 120, 127
Barczyński Janusz 139
Bargielska Justyna 220
Baron Marta 74
Barr Hélène 251
Barrès Maurice 313
Barteniew Aleksander 328
Barthes Roland 76, 191, 252
Bartoš Otakar 35
Bartosiak Mariusz 139
Baudelaire Charles 38, 39, 60, 203
Bauman Zygmunt 273, 284
Beaujour Michel 132, 142, 148, 250,
 251, 252

- Beaupré Barbara 60
 Bednarczuk Leszek 12, 272, 279,
 280
 Bednarski Józef 55, 57
 Beltaïef Emma 247
 Bełcikowski Adam 297, 303, 304,
 309
 Bendjelloul Malik 198
 Benedykt XVI 161
 Benton Michael 153, 155, 334
 Bereźnicki Tomasz 213
 Bergson Henri 68, 315
 Białek Józef 12, 279
 Biedrzycki Bartek 214
 Bieniek Józef 284
 Birek Wojciech 207
 Bittner Ireneusz 39
 Błoński Jan 76
 Bobecki Wojciech 121
 Bobrowa Joanna 37
 Bocheński Jacek 20
 Bojarska Katarzyna 68, 69, 148
 Bokszczanin Maria 46, 47, 48
 Bolecki Włodzimierz 171, 233
 Bolesław Szczodry (Śmiały), król
 polski 295, 298, 303, 308
 Bolewski Andrzej 155
 Bolińska Marta 112, 116, 123, 124,
 129
 Bomba Jacek 114, 123
 Bonaccorso Lelio 210
 Bona Sforza d'Aragona 301
 Bonda Katarzyna 225
 Boniecka Barbara 96
 Bonowicz Wojciech 163
 Borkowska Grażyna 104
 Borowska-Beszta Beata 256
 Borowski Mateusz 349
 Boryś Wiesław 75
 Bośniacka Elżbieta 295, 297–301,
 309
 Brahmer Mieczysław 56
 Braidotti Rosi 135
 Braudel Fernand 132
 Braziller George 190
 Brecht Bertolt 354, 356
 Brodski Josif 144
 Brontë siostry (Charlotte i
 Emily) 202
 Browarny Wojciech 93, 98, 109
 Brożek Mieczysław 17
 Bruchnalski Wilhelm 58
 Brückner Aleksander 31
 Brudnicki Jan Zdzisław 338
 Brygoła Elwira 321
 Brylewski Robert 167
 Brzozowski Stanisław 315
 Buchwald Dorota 347
 Buczak Dominika 212, 214
 Budrewicz Tadeusz 288
 Budrewicz Zofia 67, 289
 Budzyński Wiesław 74
 Bujak Franciszek 274
 Bujański Jerzy Ronard 340, 341,
 342, 344
 Bułhakow Michaił 118
 Burdziej Bogdan 55
 Buryła Sławomir 93, 215
 Burzyńska Anna 67, 68, 233
 Butler Judith 348
 Całek Anita 71–73, 140, 147
 Champion Jane 9, 189, 190, 196–
 200, 202, 204
 Capa Robert 249, 250, 252
 Cawley Bob 188
 Certeau Michel de 11, 134, 138, 146,
 147, 251

- Cezar (Caius Iulius Cesar) 17
 Chajes Michał 82
 Chesterton Gilbert 354
 Chłapowski Karol 329
 Chłędowski Kazimierz 330
 Chmielewska Joanna 226
 Chruszczyński Andrzej 76
 Chrzan Bronisław 280
 Chrzanowski Ignacy 276
 Cierpka Anna 233
 Cieślak Ryszard 339
 Ciofano Ercole z Sulmony 20
 Clements Luke 259
 Conway Martin 178
 Crommelynck Fernand 354
 Csikszentmihályi Mihály 195, 197
Cybulko Anna 192
 Cynceron (Marcus Tullius Cicero) 17
 Cynarski Stanisław 302
 Cysewski Kazimierz 45
 Czabanowska-Wróbel Anna 317
 Czaja Dariusz 112, 114, 122, 124
 Czajkowska Agnieszka 224
 Czapliński Przemysław 138
 Czapska Maria 240
 Czapski Józef 163
 Czermak Wiktor 307
 Czermińska Małgorzata 5, 11, 13,
 18, 94, 100, 132, 135, 136, 139,
 140, 145, 157, 192, 209, 234, 250,
 331, 344
 Czerska Tatiana 9, 169, 240
 Czerwińska Anita 133
 Czerwiński Marcin 96
 Czyżak Agnieszka 95
 Czyżewski Krzysztof 133

 Dakowicz Przemysław 105
 Darska Bernadetta 225
 Darski Adam 167
 Daszewski Władysław 354
 Dauksza Agnieszka 67, 68, 69
 Dąbrowicz Elżbieta 29, 30
 Dąbrowska Maria 231
 Dąbrowska-Partyka Maria 138
 Dąbrowski Mieczysław 94, 95
 Dąbrowski Tadeusz 57
Dean Andrew 191, 192, 200, 201
 Defoe Daniel 221
 Degler Janusz 316
 Degollado Marcial Maciel 161
 Dejmek Kazimierz 325, 336, 343,
 344
 Deleuze Gilles 68, 134
 Delisle Guy 209
 Dembowska Maria (Mara) 47
 Demirski Paweł 348
 Derra Aleksandra 135
 Derrida Jacques 8, 10, 101, 209
 Dickens Charles 354
 Długosz-Kurczabowa Krystyna 75
 Dobrzański Bronisław 57
 Dobrzycki Stanisław 30–33, 37, 38
 Domańska Ewa 11, 233, 308
 Domańska Jadwiga 355
 Domański Juliusz 18
 Dopierała Renata 14
 Doroszewski Witold 88
 Dostojewski Fiodor 108, 118, 354
 Draaisma Douwe 107
 Drewnowski Tadeusz 98, 99
 Drucka Nadzieja 240
 Dryll Elżbieta 233
 Dubisz Stanisław 75
 Dubrovsky Serge 62
 Dufurat Joanna 240
 Dunarowski Władysław 275, 276
 Dymny Wiesław 121

- Dynak Władysław 133
 Dziadek Adam 101, 134
 Dziedziak Bernardyn, ksiądz 272,
 275, 280, 287
 Dziwisz Stanisław, ksiądz 284
- Eco Umberto 143, 144, 223
 Edwards Paul 247
 Eichelberger Wojciech 273
 Ellis David 83
 Ellroy James 222
 Estreicher Karol 330
 Eurypides 354
- Fabianowski Andrzej 32
 Faleńska Maria 330
 Faleński Felicjan 301, 330
 Falicka Krystyna 132, 250
 Faron Bolesław 12, 278, 279
 Fazan Jarosław 131
 Fiałkowski Tomasz 89
 Ficowski Jerzy 8, **67–91**
 Fidowicz Alicja 11, 269
 Fiedler Leslie A. 111, 112, 114, 115,
 127–130
 Fik Ignacy 76
 Fik Marta 353
 Filipowicz Kornel 95, 210
 Fiut Aleksander 95
 Fizek Sonia 220
 Flakowicz-Szczyrba Marta 93
 Florczak Zbigniew 81
 Fogelfeder Stanisław (właśc.
 Fogelweder) 302
 Folkierski Władysław 33, 35
 Fonfara Ewa 133
 Foucault Michel 188, 315, 316
 Frame Janet (pseud. Janete F.
 Clutha) 9, **187–205**
- Franciszek II Habsburg, cesarz 143
 Franciszek z Asyżu, święty 282
 Frankl Victor 192
 Frassati Alfredo 155
 Frassati Gawrońscy, rodzina 154–
 155, 159, 164, 165
 Frassati Luciana 154–155, 158
 Frąckiewicz Sebastian 209
 Frąckowiak Bartosz 348
 Frąszczak Ksenia 211
 Frąś Jacek 213
 Fredro Aleksander 48, 355
 Frenklówna Maria 235
 Freud Sigmund 68, 111, 315
 Freudenson Daniel zob. Zgliński
 Daniel
 Friedberg Jan 57
 Frycz Karol 354
 Frycz Stefan 57
 Fuchs Eleonore 312
- Gabryelski Kazimierz 333
 Gabryś-Sławińska Monika 296
 Gadacz Tadeusz 273, 290
 Gajak-Toczek Małgorzata 57
 Gałczyński Konstanty Ildefons 95
 Garbat Marcin 256
 García Marquez Gabriel 118
 Garza Janiss 175
 Gasiul Henryk 139
 Gaszyński Konstanty 36
 Gaudemar Antoine de 251
 Gawalewicz Marian 332, 335
 Gawrońscy, rodzina zob. Frassati
 Gawrońscy, rodzina
 Gawrońska Giovanna 154
 Gawrońska Helena (Nella) 154
 Gawrońska Luciana zob. Frassati
 Luciana

- Gawrońska Maria Grazia 154
Gawrońska Wanda 154
Gawroński Alfred (Alf) 154, 159, 160
Gawroński Jan 154–155, 158
Gawroński Jaś 154
Gefen Alexandre 244, 251
Genette Gérard 170, 171
Geppert Beata 199
German Ludomił 305
Gębala Stanisław 108
Gibson Mel 155
Giżanka Barbara 302
Gleń Adrian 95
Gliński Kazimierz 295
Głowiński Michał 79, 272, 314, 315
Głowczewski Aleksander 167, 168, 180, 184
Gnoiński Leszek 9, **167–185**
Godlewski Mściśław 46, 48
Goliński Janusz K. 19
Gołąb Stanisław 280
Gombrowicz Witold 86
González Felipe 157
Gosik-Kapelińska Iwona 12, 296, 297, 309
Gosk Hanna 104
Goszołd Stanisław 301
Got Jerzy 329
Gozzi Carlo 355
Górski Konrad 238
Grabiński Stefan 7, **53–66**
Grajewski Wincenty 191
Grekowicz-Hausnerowa Michalina 59, 61
Greenblatt Stephen 140
Grochola Katarzyna 220
Grocholska Anna 163
Groër Hermann 161
Grotowski Jerzy 325, 336, 338–340, 343, 344, 352
Grzegorzek Teresa 276
Grzesiuk Stanisław **260–269**
Guattari Felix 68, 134
Guibert Emmanuel 209
Gumplowicz Maksymilian 295
Gunn Janet Verner 136
Günther Karl 74
Günther Władysław 33
Gusdorf Georges 139
Gutkowska Barbara 6
Gutorow Jacek 106
Gutowski Wojciech 317, 319, 320
Hagedorn Wanda 213, 216
Hahn Wiktor 56, 57
Hajduk Jacek 6, 27
Hałas Elżbieta 5
Handley Edwin Hill 33, 38
Hansson Ola 60
Hanuszewska Elżbieta 226
Harbanowicz Justyna 95
Hardtwig Wolfgang 266
Hausbrandt Andrzej 340, 341, 344
Hauser Kaspar 143
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 67
Heidegger Martin 68, 76
Hellinger Bert 147
Hendrix Jimmy 179
Herling-Grudziński Gustaw 342
Hermans Hubert 139, 321
Hertz Paweł 37
Hetman Grzegorz 93
Hilsum Mireille 251
Hitler Adolf 155
Hoffmann Antonina 329
Hoffmanowa z Tańskich Klementyna 29, 329

- Hołub Adriana 210
 Homer 25
 Horacy Kwintus Flakkus 18, 57
 Horodecka Magdalena 70
 Horsley Lee 221, 223
 Horzyca Wilam 56, 353, 356
 Houellebecq Michel 199
 Hugo Victor 299
 Hulk Aleksander 258
 Husserl Edmund 67
 Hutnikiewicz Artur 54–56, 58,
 60, 61

 Ibsen Henrik 314
 Igel Emil 60
 Ilnatowicz Ewa 301
 Illg Jerzy 89
 Iłłakowiczówna Kazimiera 231
 Iommi Tonny 175
 Irzykowski Karol 53, 61, 65, 108
 Iwasiów Inga 9, 94, 169
 Iwaszkiewicz Jarosław 56

 Jadwiga Andegaweńska, król
 polski 299–300, 309
 Jahołkowski Antoni 339
 Jakubowski Jarosław 245
 Jakubowski Piotr 137
 James William 68
 Jan III Sobieski, król polski 298,
 307–309
 Jan Kazimierz Waza, król
 polski 298, 306, 309
 Jan Paweł II 104, 154, 160–163,
 165, 216, 266, 277, 284
 Janczewska Jadwiga 47–49
 Janiak Agnieszka 95
 Janicki Andrzej 212
 Janicki Klemens 26

 Janiczak Jolanta 348
 Janion Maria 62, 63
 Jankowski Stanisław Maria 240
 Janus-Sitarz Anna 271, 273
 Januszewski Bernard Woodrow
 37–39
 Jaruzelski Wojciech 216
 Jarzębski Jerzy 73, 331, 333
 Jasiński Maciej 212
 Jawień Andrzej (właśc. Karol
 Wojtyła) zob. Jan Paweł II
 Jaworski Stanisław 94, 214
 Jedliński Ryszard 281, 282
 Jezienicki Michał 26, 57
 Jędrkiewicz Edwin 56, 58
 Jędrychowska Maria 283
 Joyce James 209
 Jung Carl Gustav 111, 113,
 118, 125
 Jurgielewiczowa Irena 240
 Jusewicz-Katler Ewa 107

 Kalicińska Małgorzata 220
 Kalinka Walerian 295
 Kalinowska Krystyna 154, 160, 163
 Kalinowski Daniel 149
 Kallenbach Józef 58
 Kamieńska Anna 18
 Kamieński Henryk 35, 36
 Kandziora Jerzy 82, 87
 Kant Immanuel 67
 Kantor Tadeusz 355
 Kapuściński Ryszard 144
 Karina Anna 251
 Karłowicz Jan 81
 Karnowski Michał 339
 Karol Gustaw XVI, król Szwecji 210
 Karpiński Światopełk 354
 Karski Jan 210

- Kartezjusz (właśc. René Descartes) 67, 209
 Kasprowicz Anna 237
 Kasprowicz Jadwiga zob. Przybyszewska Jadwiga
 Kasprowicz Jan 236, 237, 354
 Kasprowicz Janina 237
 Kasprowiczowa (Kasprowicz) Maria (Marusia) 11, **232–242**
 Kazanowski Marcin 305
 Kaziów Michał 259
 Kędziora Alicja 350
 Kępiński Antoni 195
 Kęszycka Helena 188
 Kiec Izolda 211, 353
 Kijowski Andrzej 39
 Kilmister Ian (pseud. Lemmy) 175
 King Michael 9, 189, 190, 191, 200–204
 Kirejczyk Kazimierz 258
 Klarsfeld Serge 244, 252, 253
 Kleiner Juliusz 37, 56, 58
 Klejnocki Jarosław 226
 Kłosińska Krystyna 63
 Knap Jakub 7, 55, 66
 Knight Stephen 221–223
 Kobielska Maria 74
 Kočko Tomáš 147
 Kolankowski Jerzy 55
 Kolankowski Julian 55, 58
 Kolář Jiří 134, 135, 146
 Kolecka Ewelina 225
 Komar Paweł 60
 Komendant Tadeusz 315
 Konarski Franciszek 57
 Konic Paweł 312
 Koniępcowski Aleksander 305
 Konończuk Elżbieta 13, 94, 132
 Kopacki Andrzej 266
 Kopaliński Władysław 298
 Koprowski Jan 336, 337, 343
 Kordys Jan 233
 Korepta Edyta 133
 Kornilłowicz (Kornilowiczówna) Maria 44, 47
 Korzon Tadeusz 296
 Kosek Jakub 9, 185
 Kosiakiewicz Wincenty 332
 Kosińska Agnieszka 162, 164
 Kossakowska-Jarosz Krystyna 133
 Kostkiewiczowa Teresa 272
 Kostrzewska-Kratochwilowa Stefania 54
 Koszowy Marta 132
 Kościelniak Mieczysław 208
 Kot Dobrosław 271
 Kotaba Katarzyna 8, 130
 Kotarbiński Tadeusz 98, 99
 Kotys, król Tracji 19, 20
 Kowalczevska Joanna 192
 Kowalczyk Józef, ksiądz 284
 Kowalski Jacek 26
 Koziółek Ryszard 41, 42
 Koźmian Stanisław 329, 335
 Krajewska Anna 316
 Krakowska Joanna 350
 Krasieński Adam 33
 Krasieński Edward 350
 Krasieński Franciszek, biskup 302
 Krasieński Wincenty 35, 38
 Krasieński Zygmunt 6, 7, 29–40, 108, 354
 Kraska Mariusz 226
 Krishnamurti Uppaluri Gopala zob. Uppaluri Gopala Krishnamurti
 Kruszewski Wojciech 60
 Kryński Adam 81

- Krzanicki Marcin 212
 Krzysztofek Kazimierz 137
 Krzywoszewski Stefan 327
 Krzywy Roman 18
 Krzyżanowski Julian 46
 Ksenofont Ateńczyk 17
 Księżyk Rafał 167, 168
 Kubiak Szymon Piotr 240
 Kubiak Zygmunt 26, 163
 Kuczok Wojciech 220
 Kuczyński Mieczysław 208
 Kudliński Tadeusz 335
 Kuik-Kalinowska Adela 149
 Kula Marcin 177
 Kulawik Adam 314
 Kułakowski Jan 156
 Kunce Aleksandra 142
 Kunz Tomasz 96
 Kurc Bartosz 211
 Kurska Anna 39, 104
 Kwaśniewska Monika 348
 Kwiecień Tomasz 144
 Kwolek Jan, ksiądz 58
- Labuda Aleksander Wit 131, 225
 Lam Andrzej 95
 Lammers T.J. 175
 Lane Philippe 170
 Larkowa Helena 258
 Laskowicz Paweł 187
 Lavoie Vincent 247
 Le Goff Jacques 44
 Lebecka Magdalena 81
 Lebioda Dariusz Tomasz 31, 32
 Leder Andrzej 199
 Lee Hermione 334
 Lefèvre Didier 209
 Legeżyńska Anna 67
 Legouvé Ernest 354
- Lejeune Philippe 7, 18, 44, 71, 96,
 99, 131, 191, 192, 204, 209, 214,
 225, 236
 Leszczyński Grzegorz 128
 Leśmian Bolesław 60, 81
 Leśniański Wacław 57
 Levinas Emmanuel 284
 Lewandowski Bohdan 156
 Lewi Henri 85
 Lewicka Maria 136
 Lichtblau Krzysztof 10, 209, 217
 Lichtenberg Georg 175
 Limanowski Mieczysław 336
 Linton Simi 255, 256, 268–269
 Lipszyc Adam 67, 68
 Lipus Radovan 147
 Litwos (właśc. Henryk Sienkiewicz)
 zob. Sienkiewicz Henryk
 Lubas-Bartoszyńska Regina 191,
 214, 225
 Lubaszewska Antonina 96, 107, 108
 Lubelska Magdalena 170
 Lubomirski Jerzy 306, 307
 Lubowski Edward 327, 332
 Lupa Krystian 348
- Łanowski Zygmunt 311
 Ławrowska Romualda 289
 Łątka Ryszard, ksiądz 275
 Łebkowska Anna 169, 170, 233
 Łempicki Stanisław 55, 57
 Łepkowski Tadeusz 164
 Łodyga Marian 328
 Łoziński Józef 336, 338, 339,
 340, 343
 Łoziński Zygmunt 159
 Łubieński Leon 33, 34, 35, 38
 Łubińska Elżbieta Anna 260–269
 Łuczewski Michał 274

- Ługowska Jolanta 116, 125
Łukasiewicz Jacek 97, 99, 101, 102
Łużny Ryszard 80
- MacAloon John 347, 357
Machejek Władysław 211
Maciąg Kazimierz 167, 168, 170,
172, 173, 174, 175, 176, 177
Maciejowski Ignacy (pseud.
Sewer) 327, 332
Madejski Jerzy 94
Maeterlinck Maurice 354
Mahler Gustaw 144
Maier Vivian 199, 200
Majski Iwan 355
Makarska Renata 138
Makowiecki Andrzej Zdzisław 325
Makowski Jarosław 273
Makuszyński Kornel 214
Malewska Hanna 240
Malik Jakub A. 50
Mallarmé Stéphan 60
Maloof John 198
Małochleb Paulina 220
Mandelsztam Osip 143
Mankell Henning 222
Mantel Feliks 55, 56
Marchwiński Grzegorz 42, 43
Marcos Ferdinand 157
Marek Aureliusz 17
Margański Janusz 140
Maria Kazimiera d'Arquien
(Marysieńka Sobieska) 308
Marinetti Filippo Tommaso 354
Markiewicz Henryk 13, 111, 170,
313, 326, 334, 335
Markowski Michał Paweł 8, 68, 70,
71, 76, 91, 107, 233, 273, 315
Marks Karol 266
- Marszałek Magdalena 134
Martinek Libor 133
Maruszewski Tomasz 178, 179, 180,
181, 182, 183
Marwicki Edward 36
Marylski Antoni 154, 163, 165
Massumi Brian 68, 69
Maślanka Julian 55
Mauclair Camille 60
Mazan Bogdan 50
Mazowiecki Tadeusz 156, 163
McGowan Matthew 25
Meyerhold Wsiewołod 353, 356
Mianecki Adrian 59
Michalak Agnieszka 222
Michalak Henryk 304
Michalik Jan 350, 352
Miciński Tadeusz 12, 13, 312, 316,
317, 319, 320, 322, 323
Mickiewicz Adam 30, 35, 36, 38, 39,
106, 108, 300
Milecki Aleksander 170
Miernik Agnieszka 124
Mikołajczak Małgorzata 138, 149
Mikołajska Halina 350
Mikos Jarosław 334
Milani Alice 211
Milewska-Ważbińska Barbara 18
Miłosz Czesław 34, 35, 95, 144, 170
Mincer Olek 154, 155
Mineyko Józef 43
Misiółek Edmund 311
Mniszech Mikołaj 302
Mniszech Jerzy 302
Modiano Patrick 11, **243–253**
Modjeska Helena zob. Modrzejewska
Helena
Modrzejewska Helena 325, 327,
329, 330, 344, 350, 351

- Modrzejewska-Świgulska
 Monika 189
 Modzelewska Natalia 313
 Molier (właśc. Jean Baptiste
 Poquelin) 341, 354, 355
 Monroe Marilyn 348
 Montier Jean-Pierre 247
 Morawiec Elżbieta 35
 Morawska Zofia 154, 155, 163, 165
 Moskwa Jacek 9, **154–165**
 Münnich Adam 58
 Mussolini Benito 155, 158
 Myrdzik Barbara 271, 284
 Myszkowska Ilona 211

 Nałkowska Zofia 77, 231
 Napierski Stefan 76
 Nasiłowska Anna 153, 219, 226
 Nastulanka Krystyna 89
 Nepos Korneliusz 17
 Newburn Tim 223
 Nęcka Agnieszka 10
 Niebrzegowska Stanisława 96
 Niedenthal Karolina 137
 Niedźwiedzki Władysław 81
 Niemirska-Pliszczyńska Joanna 17
 Niesporek-Szamburska
 Bernadeta 114
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 68,
 209, 315
 Niziołek Grzegorz 67, 348, 349
 Niżyński Marian 354
 Nohavica Jaromir 133, 147, 149
 Nora Pierre 149
 Norwid Cyprian Kamil 108, 109
 Nowak Andrzej 118
 Nowak Ewa 273
 Nowak Katarzyna 8, 112–115,
 117–120, 122, 124, 130

 Nowakowski-Tempka Zygmunt
 332, 333
 Nowicka Agata (pseud. Endo) 211
 Nycz Ryszard 13, 62, 67, 68, 71,
 81, 82, 107, 225, 231, 233, 312,
 314, 315, 322
 Ogonowska Agnieszka 321
 Okoń Wincenty 285
 Okopień-Sławińska Aleksandra
 272, 313
 Oktawian August (Caius Iulius Cesar
 Octavianus Augustus), cesarz
 rzymski 18, 21, 23, 26
 Olczak-Ronikier Joanna 91
 Oleksy Maria z Dudków 276
 Oleksy Józef 276
 Oleksy (Oleksówna) Zofia 12,
 272–290
 Oleś Piotr K. 138, 321
 Olsen Bjørnar 139, 149
 Olszewska Maria 241
 O'Neill Eugene 354
 Opacki Ireneusz 40
 Orlik Piotr 315
 Orłowicz Tadeusz 354
 Orska Joanna 93
 Ortwin Ostap (właśc. Oskar
 Katzenellenbogen) 314
 Orzechowski Emil 350
 Orzelski Świętosław 302
 Orzeł Józef 281
 Osbourne John (psud. Ozzy) 175
 Osiński Zbigniew 13, 352, 353,
 355–357
 Ostaszewska Danuta 96, 171
 Osterloff Barbara 350
 Osterwa Juliusz 325, 335, 336,
 337, 338
 Otto Wojciech 259

- Otwinowski Stefan 336
 Owczarz Ewa 39
 Owidiusz (Publius Owidius Naso) 6, **17–27**
- Paczoska Ewa 50, 301
 Paetz Juliusz, arcybiskup 161
 Painter George 83
 Palester Roman 354
 Pałka Mateusz 210
 Pamuła-Behrens Małgorzata 289
 Panasiuk Jolanta 96
 Panejko Jerzy 57
 Pankiewicz Jadwiga 296
 Pankiewicz Tadeusz 213
 Papużyńska Joanna 126
 Pasek Zbigniew 265
 Paweł z Tarsu, święty 283
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 354
 Pawlikowski Tadeusz 350, 352
 Pawłowski Jakub 280
 Pawłowski Roman 340
 Pekaniec Anna 11, 153, 242, 334
 Perzanowski Andrzej 115
 Pidłypczak-Majerowicz Maria 281
 Piekarczyk Marek 9, **167–185**
 Piekut Marek 350
 Pieńczak Agnieszka 133
 Pierce Charles Sanders 68
 Pierzchała Henryk 155
 Piętkowa Romualda 171
 Pini Tadeusz 34
 Piorunek Magdalena 5
 Piotrowski Andrzej 14
 Pirandello Luigi 61
 Piwińska Marta 39
 Platon 67
 Plaut Fred 121
 Pleśniewicz Andrzej 74, 87
 Pliniusz Młodszy 17
 Plutarch z Cheronei 17
 Pławecka Katarzyna 12, 274, 289, 290
 Płomieński Jerzy Eugeniusz 54, 63–65
 Poe Edgar Allan 60
 Poklewska Krystyna 233, 234
 Polewka Adam 211
 Pollack Martin 137
 Pollak Roman 54, 56
 Popiełuszko Jerzy 212
 Poprawa Adam 93
 Poskuta-Włodek Diana 13, 352, 357, 358
 Porębski Mieczysław 95
 Poświatowska Julia 226
 Potkański Karol 48
 Potocka Delfina 35
 Promiński Marian 329
 Pronaszko Andrzej 354
 Proust Marcel 83, 141, 143
 Próchnicki Franciszek 57
 Przeczek Wilhelm 137
 Przesmycki Zenon (Miriam) 60
 Przyboś Julian 98–100
 Przybyszewska p.v. Kasprowicz Jadwiga 237
 Przychocki Gustaw 19
 Pstrągowski Tomasz 208
 Puchalska-Wasył Małgorzata 138
 Pudłocki Tomasz 57, 58
 Putz Renate 145
 Putzlacher (Putzlacher-Buchtová) Renata 8, **131–150**
 Putzlacher, ród 141
 Putzlacher Rudolf 142, 143
 Puzynina Jadwiga 281

- Radulska Janina (Żenia) 355
 Radulski Wacław 13, **347–358**
 Radzicki Józef 192
 Radziwiłłówna Barbara 298,
 301, 309
 Rakoczy Tadeusz, ksiądz 284
 Rakowski Mieczysław 156
 Rank Otto 320
 Rapacki Wincenty 297, 307–309
 Raszevska Magdalena 350
 Ratajczakowa Dobrochna 295, 296,
 347, 353
 Rawlings Philip 223
 Read Janet 259
 Reeve Henryk 33, 35–38
 Rafterys Roger 222
 Reinhard Max 341
 Renaud Suzanne 145, 146
 Reszke Robert 118
 Reymont Władysław Stanisław 332
 Reynek Bohuslav 143, 145, 146
 Ricoeur Paul 140, 141, 141, 145,
 147, 194, 245
 Riff Władysław 87
 Rittner Tadeusz 332, 342
 Rizzo Marco 210
 Robinson Matthew 219, 220
 Rodak Magdalena 236
 Rodak Paweł 7, 44, 134, 236
 Rodowicz Maryla 167
 Rodriguez Sixto 198
 Rogers Robert 320
 Romanowicz Tadeusz 233
 Romanowiczówna Zofia 11,
232–242
 Romanowski Marcin 8, 91
 Rosenhan David 188
 Rosiek Iwona 281
 Rosiek Stanisław 73, 85, 147
 Rosner Katarzyna 194, 233
 Rostworowski Mikołaj 160
 Roszczynialska Magdalena 8, 133,
 150
 Roth Joseph 251
 Różańska Grażyna 289
 Różańska Marta 133
 Różewicz Stefania 107
 Różewicz Tadeusz 8, **93–110**
 Różewicz Władysław 107
 Rubin Wiktor 348
 Rudnicki Janusz 81
 Rusek Halina 133
 Ruta-Rutkowska Krystyna 313, 316
 Rybicka Elżbieta 14, 132, 134,
 138, 141
 Rzepka Charles J. 221
 Rzewuska Elżbieta 317
 Sacco Joe 207, 209
 Sadowski Andrzej 137
 Sady Wojciech 195
 Sajewska Dorota 349
 Samuels Andrew 121
 Sandauer Artur 85
 Sargeson Frank 189, 201, 202
 Saryusz-Wolska Magdalena 134
 Sasnal Wilhelm 208, 213
 Satrapi Marjane 207
 Saupe Mirela 259
 Savoi Sylvain 211–214, 217
 Sawicka-Mierzyńska Katarzyna 138
 Schechner Richard 347, 357
 Schiller Leon 353, 356
 Schlegel Friedrich 38
 Schmid David 223
 Schneider Rebekka 349
 Schneider Stanisław 57
 Schröder Artur 332

- Schulz Bruno 8, 70, 71, **73–91**, 146
Schulz Izydor 84, 86
Schulze Winfried 266
Scribe Eugène 354
Sellin Fryderyk 332
Sendyka Roma 67, 132, 134,
138–140, 143, 225
Serwatka Barbara 133
Shakespeare William 128, 329,
354, 355
Shallcross Bożena 139
Sheppard Richard 315
Shorter Bani 121
Sidoruk Elżbieta 13, 94, 132
Sienkiewicz Henryk (pseud.
Litwos) 7, **41–51**
Sienkiewiczowa Maria z Babskich 41
Sienkiewiczowa Maria z
Szetkiewiczów 41
Sienkiewiczowa Maria z
Wołodkiewiczów 41
Sienko Maria 289
Siewierski Jerzy 221
Sikorska Helena z
Zubczewskich 155
Sikorski Władysław 155
Simonides Jaroslav 35
Siskel Charlie 198
Skała Agata 9, 155, 165
Skawiński Jacek 116
Skolasińska Agnieszka 9, 205
Skorupka Adam 335
Skotnicka Gertruda 116
Skórzewski Edward 259
Skrzynecki Piotr 120
Skwara Ewa 18
Skwarczyńska Stefania 45, 80
Skwarczyński Adam 57
Sławek Tadeusz 273
Sławiński Janusz 272
Słowacki Juliusz 108, 354
Słowaczyński Jędrzej 30
Smólski Władysław 354
Smulski Jerzy 39, 131, 133, 141
Smyk Katarzyna 155
Sobiecka Anna 13, 326, 346
Sodano Angelo 161
Sokół Lech 311
Solski Ludwik 333
Sommer Piotr 81
Sontag Susan 83, 329, 351
Souvestre Pierre 221
Sowa Marzena 212–215, 217
Spiegelman Art 207
Spinoza Baruch 68, 69
Sroczyński Grzegorz 199
Sromek Małgorzata 272, 276, 277,
279, 280
Sromek Jan 277
Stabryła Stanisław 18, 25
Stach Piotr, ksiądz 277, 280, 287
Stadnik Małgorzata 10, 227
Staff Leopold 95, 98, 99
Stalin Józef 266
Stamirowska Krystyna 111
Stanisław August Poniatowski,
król polski 295
Stanisław ze Szczepanowa,
święty 295, 303
Stanisławski Konstanty 356
Staniszkis Jadwiga 273
Stańczak Renata 317
Stańko Tomasz 167
Starachowicz Katarzyna 66
Starnawski Jerzy 58
Staszewski Kazimierz (Kazik) 167
Stefan Batory, król polski 304,
305, 309

- Stefanowicz Bartłomiej 210
 Stefczyk Franciszek 295
 Stempowski Jerzy 6, 19, 20, 27
 Stevenson Robert Louis 83
 Stolarczyk Jan 93, 101, 106
 Strindberg August 12, 311, 316, 317, 323
 Stróżyński Tomasz 85
 Strzępka Monika 348
 Sucharski Tadeusz 326
 Sudolski Zbigniew 35, 36, 39, 233
 Sugiera Małgorzata 349
 Sulla Korneliusz Lucjusz, wódz rzymski 18
 Swetoniusz (Gaius Suetonius Tranquillus) 17
 Swinarski Konrad 348
- Szajnert Danuta 171
 Szalewska Katarzyna 149
 Szargot Barbara 7, 42, 51
 Szargot Maciej 6, 40, 51
 Szczawińska Weronika 348
 Szczepan-Wojnarska Anna 67
 Szczublewski Józef 329, 330
 Szczukowski Dariusz 93, 96
 Szczyrbowski Jacek 133
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szelągowski Adam 57
 Szetkiewicz Kazimierz 7, 41–51
 Szetkiewicz Maria zob. Sienkiewiczowa Maria
 Szetkiewicz Wanda z Mineyków 7, 41–51
 Szmidt Zofia 281
 Szondi Peter 311
 Szpociński Andrzej 149
 Szubrycht Jarosław 167
- Szujski Józef 296–302, 304, 305, 306, 307–309
 Szulakiewicz Władysława 164
 Szutkiewicz Jan 332
 Szwarc Andrzej 241
 Szydłowska Joanna 138
 Szyfman Arnold 56, 314, 350
 Szymborska Wisława 210, 211
- Śledziński Michał (pseud. Śledziu) 208
 Śliwiński Marian 31
 Śliwiński Piotr 131
 Śnieżewski Stanisław 21
 Śnieżko Dariusz 133
 Śpiewak Paweł 273
 Świontek Sławomir 326, 344, 345
- Tadié Jean-Yves 245
 Tairow Aleksander 353, 356
 Taylor Diana 349
 Tazbir Janusz 273, 274
 Telicki Marcin 107
 Terakowska Anna 117
 Terakowska Dorota 8, **113–130**
 Terlecki Tymon 329, 330, 343
 Terlecki Władysław 327, 328, 343
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 11, 96, 134, 244, 254
 Thylwe Halina 222
 Tippner Anja 169
 Tischner Józef, ksiądz 271, 272, 287, 289,
 Tokarska-Bakir Joanna 273
 Tolkien John Roland Reuel 116
 Tomczok Marta 138
 Traba Robert 134
 Traczyk Michał 211
 Trela Józef, ksiądz 272, 275, 281

- Trzciniński Teofil 56
 Trzebiński Jan 233
 Trzeciak Katarzyna 62
 Trznadel Jacek 252
 Trzynałowski Jan 45
 Tuhaj-bej 305
 Tumas Izabela 126
 Turczyn Anna 62
 Turner Graeme 220
 Turner Victor 347, 357
 Tuszyńska Agata 327, 328,
 Tuszyńska Kamila 209, 212, 213, 216
 Tzymański Tymon 167
 Tymochowicz Mariola 274
 Tyrowicz Marian 55
- Ubersfeld Anne 312, 313
 Uchański Paweł, poseł 20
 Uchański Jakub, biskup 20
 Ujejski Kornel 233
 Uppaluri Gopala Krishnamurti 197
 Urbanek Mariusz 210
 Ursel Marian 133
 Uryga Zenon 12, 272, 273, 276,
 287, 288
- Vagg Jon 223
 Valery Paul 60
 Vogel Debora 76, 77, 146
- Wachowski Jacek 353
 Wajda Magdalena 195
 Wajs Joanna 211
 Wald Ignacy 258
 Walden Jerzy 354
 Walentynowicz Marian 214
 Waligóra Jerzy 12, 323
 Wałęsa Lech 156, 212, 216
 Waniek Katarzyna 14
- Wantuch Wiesława 288
 Warhol Andy 348
 Warren Austin 37
 Wasiewicz Jan 315
 Wasilewska Monika 220
 Wasilewski Zygmunt 314
 Wasylewski Stanisław 233
 Waszkiel Halina 351
 Wawrzyszko Paweł 315
 Wąchocka Ewa 313
 Wądołny-Tatar Katarzyna 8,
 110, 289
 Weil Simone 348
 Wellek René 37
 Weltrowski Piotr 167
 Wergiliusz (Publius Vergilius
 Maro) 18
 Wesley Valerie Wilson 224
 Wesołowska Elżbieta 18
 Węgrodzka Jadwiga 136
 White Hayden 11, 189, 308
 Wichrowska Elżbieta 67
 Wiercińska Maria 350
 Wierciński Edmund 350
 Wierzbowski Teodor Feliks 20
 Wierzyński Kazimierz 59
 Wiesnerowie, rodzina 148
 Wiesner Rozalia (Róża) 147–149
 Wiktor Jan 332, 342
 Wilczyńska Elżbieta 11
 Wilczyński Marek 11, 308
 Wild Karol 233
 Wildowa Leonia 233
 Wildstein Bronisław 336, 339,
 340, 343
 Wilhelm Habsburg, arcyksiążę
 298–301
 Winniczuk Lidia 6, 17, 19, 20
 Wisnowska Maria 325

- Wiśniewski Wojciech 81
 Wit Bogusław 338
 Witkacy zob. Witkiewicz
 Stanisław Ignacy
 Witkiewicz Stanisław 42, 77
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 (Witkacy) 76, 77
 Witkowski Michał 220
 Wittgenstein Ludwig 195
 Władysław Jagiełło, król polski 299
 Władysław Warneńczyk,
 król polski 298, 304, 309
 Władysław IV Waza, król polski
 298, 305, 306, 309
 Włodek Adam 210
 Wodziński Cezary 273
 Wojtkiewicz Witold 81
 Wojtyła Karol (pseud. Andrzej
 Jawień) zob. Jan Paweł II
 Wolanin Anita 114, 116, 120, 129
 Wolnicka Aleksandra 192
 Wolska Maryla 233
 Wołodkiewiczówna Maria
 zob. Sienkiewiczowa Maria
 Wołowicz-Ruszkowska
 Agnieszka 259
 Wołowski Michał 332
 Wołowski Tadeusz 354
 Worthington Heather 221
 Wotowski Stanisław Antonii 327
 Woźniakowski Jacek 163
 Wójcik-Dudek Małgorzata 115
 Wójcik Tomasz 94, 95
 Wójcik Włodzimierz 99
 Wroczyński Tomasz 95
 Wróblewska Teresa 317
 Wrzosek Stefan 296
 Wyka Kazimierz 76
 Wyrzykowski Krzysztof 212
 Wyrzykowski Stanisław 60
 Wyspiański Stanisław 337, 338, 355
 Zahorski Andrzej 296
 Zajas Krzysztof 131
 Zaleski Marek 67, 69, 76
 Zalewski Cezary 132
 Zapolska Gabriela 332, 335
 Zaremba Piotr 339
 Zarębianka Zofia 79
 Zawadzka Anna 18
 Zawadzka Danuta 138
 Zawadzki Andrzej 315, 316
 Zawieyski Jerzy (właśc. Henryk
 Nowicki) 336–338
 Zawiszewska Agata 240
 Zborowscy, ród 304
 Zborowski Krzysztof 304
 Zborowski Samuel 304
 Zdziarska-Zaleska Maria 11,
 231–242
 Zelek Ludwik 276
 Zelek Michał 277
 Zelek Robert 277
 Zelwerowicz Aleksander 350, 353
 Zgliński Daniel (właśc. Daniel
 Freudenson) 332, 335
 Zieja Jan, ksiądz 157, 165
 Zielińska Lidia 121
 Zieliński Jan 313
 Zieliński Marcin 192
 Zimand Roman 11, 167, 231
 Zimbaro Philip 192
 Ziołowicz Agnieszka 312
 Zok-Smoła Aleksandra 114
 Zubczewska Helena zob. Sikorska
 Helena
 Zygmunt August, król polski 301,
 302, 309

Żarnowska Anna	241	Żurawska-Żyła Renata	322
Żeleński Tadeusz (Boy)	141	Żurowska Joanna	312
Żeromski Stefan	302	Żurowski Maciej	37
Żmigrodzka Maria	39	Żylińska Jadwiga	240
Żuławski Jerzy	332	Żynis Bernadetta	326
Żułkowska-Maziarska Anna	226		

Spis treści

JAKUB KNAP, MAGDALENA ROSZCZYŃSKA, KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR Fazy, linie, punkty, węzły – jak się opowiada życie	5
---	---

MIĘDZY ŻYCIEM I LITERATURĄ – TROPY BIOGRAFICZNE

JACEK HAJDUK Owidiusza narracja autobiograficzna	17
---	----

MACIEJ SZARGOT Wokół biograficznych odczytań <i>Nie-Boskiej komedii</i>	29
--	----

BARBARA SZARGOT Wanda i Kazimierz Szetkiewiczowie w listach Henryka Sienkiewicza	41
---	----

JAKUB KNAP „Żeglarz po morzu ciemności”. Nad biografią Stefana Grabińskiego (stan obecny i perspektywy badań)	53
---	----

MARCIN ROMANOWSKI Jerzego Ficowskiego kondycja afektywna	67
---	----

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR Punkty biograficzne. Potencjalność życiorysu w poezji Tadeusza Różewicza	93
--	----

KATARZYNA KOTABA „Ty jesteś jak bohaterowie twoich książek”. Elementy autobiograficzne w prozie Doroty Terakowskiej	111
---	-----

MAGDALENA ROSZCZYŃIALSKA

Między egobiografią a geobiografią.

Renaty Putzlacher autobiografia wielokrotna 131

MEDIALNE WYMIARY BIOGRAFII

AGATA SKAŁA

Strategie biograficzności według Jacka Moskwy 153

JAKUB KOSEK

O „pamiętnikach mówionych” polskich twórców rockowych
na przykładzie *Zwierzeń kontestatora*

Marka Piekarczyka i Leszka Gnoińskiego 167

AGNIESZKA SKOLASIŃSKA

Autobiografia, film biograficzny, biografia.

Los i wizerunek – symboliczne wymiary życia Janet Frame 187

KRZYSZTOF LICHTBLAU

Komiks autobiograficzny w Polsce. Historia Marzeny/Marzi 207

MAŁGORZATA STADNIK

Perspektywa (auto)biograficzna w badaniach
nad współczesną powieścią kryminalną

219

BIOGRAFIA I HISTORIA

ANNA PEKANIEC

Pierwsza wojna światowa w autobiografistyce kobiet.

Strategie podmiotowe 231

KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK

Poza kadrem. Portret artysty w obliczu Historii

(*Chien de printemps* [*Pieska wiosna*] Patricka Modiano) 243

ALICJA FIDOWICZ

Między ideologią a życiem codziennym.

Autobiografie osób niepełnosprawnych w PRL 255

KATARZYNA PŁAWECKA Zofia Oleksówna – nauczycielka profesorów. W kręgu ponadczasowych wartości...	271
DRAMAT I TEATR W BIOGRAFICZNYCH KONTEKSTACH	
IWONA GOSIK-KAPELIŃSKA Polski król w cierniowej koronie – u/dramatyzowanie biografii monarchy w dramacie historycznym doby postycziowej	295
JERZY WALIGÓRA Osoba autora w dramacie „ja”	311
ANNA SOBIECKA Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku	325
DIANA POSKUTA-WŁODEK Wacław Radulski – utracony teatr, odzyskana biografia. Refleksja o metodzie i praktyce badawczej	347
Indeks osób	359

Problem i zarazem pytanie: jak opowiedzieć życie, jego indywidualny i poddany oddziaływaniu zbiorowości przebieg – jest zawsze refleksją nad modalnością opowieści, jej strukturą, dramaturgią i tworzywem. Przez autorów studiów pomieszczonych w monografii *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* biografia jest postrzegana dynamicznie w akcji (auto)kreacji, w procesie lektury – w literaturoznawczym, kulturoznawczym, antropologicznym, psychologicznym, społecznym zainteresowaniu sposobami biografizowania jako strategiami narracyjnymi, decydującymi o podmiotowości traktowanej jako wiązka (zmieniających się) cech, uchwycona w stanie rozpadu lub scalania.

Składające się na monografię teksty stanowią próby odpowiedzi na pytanie: jak się opowiada życie, z refleksją nad jego fazowością, liniowością, punktowością, węzłowością (węzłowatością) w biograficznych odsłonach. Fazy, linie, punkty, węzły – zdają się dobrze oddawać najważniejsze sposoby i kierunki konceptualnego, ale też graficznego, geometrycznego opisu biegu życia. Faza określa interwały, ale również stany i możliwości wynikające z rozwoju lub momentu życiowego. Linia znaczeniowo łączy się z trajektorią losu, może również stać się wielkością wektorową i wskazywać biograficzny ruch dyrektywny. Punkt oddaje zwrotny charakter zdarzenia w biografii, informuje o sposobie postrzegania i ogniskowania opisu, stanowi również mikrostrukturę narracyjną, opartą na podstawowych informacjach personalnych w opowieści biograficznej. Kojarzy się wreszcie z miejscem jako strukturą geo/bio/graficzną albo szczególnie *milieu* narracji o życiu. Węzeł przywodzi na myśl nie tylko węzłowość zagadnień biograficznych (jako ich istotność czy ważność), ale oznacza też złożoność, skomplikowanie, a nawet splątanie biograficznych ścieżek, koresponduje z kategorią kłacza.

Jakub Knap

Magdalena Roszczyńska

Katarzyna Wądolny-Tatar

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Prace Monograficzne 809

ISSN 0239-6025
ISBN 978-83-8084-084-3


WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU PEDAGOGICZNEGO KRAKÓW