



185

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-1853

**Studia
Historicolitteraria XV**

185

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia Historicolitteraria XV

Rada Naukowa

Tadeusz Budrewicz – przewodniczący (Kraków), Wołodimir Antofijczuk (Czerniowce, Ukraina), Alicja Baluch (Kraków), Dariusz Chemperek (Lublin), Jan Goes (Arras, Francja), Krystyna Latawiec (Kraków), Luis Meneses Lerin (Paryż, Francja), Roman Mazurkiewicz (Kraków), Christian Modrzewski (Lille, Francja), Romuald Naruniec (Wilno, Litwa), Siergiej Nikołajew (Sankt Petersburg, Rosja), Jacek Popiel (Kraków), Paweł Próchniak (Kraków), Dariusz Rott (Katowice), Marie Sobotková (Ołomuniec, Czechy), Aleksej Szmieliow (Moskwa, Rosja) Margareta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria), Alois Woldan (Wiedeń, Austria), Ryszard Waksmund (Wrocław), Jerzy Waligóra (Kraków)

Kolegium Recenzentów

Barbara Bobrowska (UKSW), Piotr Borek (UP), Jarosław Fazan (UJ), Wojciech Ligęza (UP), Bogdan A. Mazan (UŁ), Kazimierz Maciąg (UR), Jerzy S. Ossowski (USK), Jacek Rozmus (UP), Krzysztof Stępnik (WSPiA), Stanisław Uliasz (UR), Piotr Wilczek (UW), Violetta Wróblewska (UMK)

Redakcja

Piotr Borek (redaktor naczelny)	bor@ap.krakow.pl
Marek Buś (zastępca redaktora naczelnego)	mbus@up.krakow.pl
Małgorzata Chrobak (sekretarz redakcji)	chromag@poczta.onet.pl

Redaktorzy tematyczni

Piotr Borek, Krystyna Latawiec
współpraca: Jolanta Kasperek, Magdalena Kuczek, Angelika Łuszcz, Klaudia Smaza

Adres redakcji

Instytut Filologii Polskiej UP, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel. 12 662 61 54
e-mail: rocz.lit@up.krakow.pl
www.studiahistlit.edu.pl

ISSN 2081-1853
e-ISSN 2300-5831

Wydawca

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./faks: 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

www.wydawnictwoup.pl

druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP, zam. 14

Wojciech Kopek

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Bellum civile, bellum externum.**Ambiwalencja obrazów wojny w twórczości Horacego**

*Miecze – do kraju obrony potrzebne –
Myśmy wbijali w piersi własnych ziomków.*

Horacy

Okres „rewolucji rzymskiej”¹, na który przypadło życie Kwintusa Horacjusza Flakusa, był czasem wzmożonych działań wojennych w granicach imperium rzymskiego, co znalazło swoje odbicie w ówczesnym dyskursie poetyckim. Artykuł zmierza do wyjaśnienia rozbieżności w ujęciu zjawisk wojny domowej (*bellum civile*) i zewnętrznej (*bellum externum*) na podstawie zestawienia ody II 7 i III 2, epody 9 i ody I 37 oraz w szerszym ujęciu „ód rzymskich” z bratobójczym mitem o Remusie i Romulusie. Utwory te i motywy są istotne ze względu na postać Oktawiana Augusta², który w wyniku wygranych walk z pozostałymi członkami drugiego triumwiratu i „obrońcami republiki” stworzył pryncypat³.

Dyskusję nad relacją poety i Oktawiana rozpoczął już Swetoniusz w *Żywocie Horacego*. Z jednej strony ukazał go jako klienta Mecenasas⁴, z drugiej cytował list pirncepsa, w którym ów skarżył się: „Musisz wiedzieć, że gniewam się na Ciebie, bo w większości tego typu utworów [satyr] do mnie w ogóle się nie zwracasz. Czy obawiasz się, że wśród potomnych przyniesie ci hańbę, gdybyś został uznany za członek mego domu?”⁵. Warto zauważyć, że użyty w oryginale przymiotnik *familiaris* (także: *parasitica/regia mensa*) nie opisuje więzi przyjaźni, ale odnosi się do rzymskiego stosunku: klient – patron. *Familia* rzymska składała się nie tylko z członków

¹ R. Syme, *Rewolucja Rzymska*, przeł. A. Baziór, Poznań 2009.

² Gaius Octavius Thurinus, od 44 r. (adopcja przez Juliusza Cezara) Gaius Iulius Caesar Octavianus. Należy zauważyć, że znaczna część wydarzeń, do których odnosi się artykuł, rozegrała się przed przyjęciem przez przyszłego princepsa tytułu „Augusta” (16 stycznia 27 roku p.n.e.).

³ W. Eck, *The Age of Augustus*, przeł. [z niem.] D. Lucas-Schneider, Singapore 2007, s. 46-76 (Zarys „pryncypatu” stworzono w latach 29-27 p.n.e.).

⁴ A. Wójcik, *Talent i sztuka*, Wrocław 1986, s. 26.

⁵ Caius Suetonius Tranquillus, *De Poetis: Vita Horati*: “Irasci me tibi scito, quod non in plerisque eius modi scriptis mecum potissimum loquaris; an vereris ne apud posteros infame tibi sit, quod videaris familiaris nobis esse?” [przeł. aut.].

rodziny, ale także ludzi niespokrewnionych o niższym statusie, zwanych *clientes* bądź w szerszym znaczeniu *familiares*⁶. A zatem August chciał postawić Horacego w zależności od siebie, w roli klienta swego domu. I przed tym wzbraniał się liryk.

Od potępienia służalczości do apologii poety można w literaturze przedmiotu odnaleźć wszelkie odcienie tej relacji⁷. Niemniej faktem jest, że princeps domagał się włączenia jego osoby do literatury. Było to jednoznaczne z wprowadzeniem doń, odpowiednio ukierunkowanej, tematyki politycznej⁸. W praktyce przybierała ona różnorodne postaci: od dosłowności do form bardziej zawołowanych, co daje asumpt do postawienia pytania o relację między (auto)cenzurą, propagandą i autonomią poetycką⁹.

Do propagandowej płaszczyzny sztuki wojennej odwołuje się oda II 7 poświęcona towarzyszcowi broni. W walce między Oktawianem a Antoniuszem o wyobraźnię społeczeństwa najważniejsze stało się żonglowanie wizerunkami bogów, przeciwstawienie dwóch sił: Apollona – ładu i Dionizosa – chaosu. Apollonem był Oktawian, Dionizosem, bóstwem ze wschodu, był Antoniusz¹⁰. Nie jest przypadkiem, że podmiot w odzie II 7 został ocalony przez Merkurego:

Z tobą poznałem Filippi i szybką
ucieczkę gubiąc niechlubnie swą tarczę
gdy opór męźnych złamano a butni
trafieni z tyłu gryźli piasek hańby

Lecz mnie Merkury nakrywszy obłokiem
przerażonego uniósł z pola bitwy
z dała od wroga a ciebie wzburzona
fala na nowo wciągnęła w wir wojny¹¹.

Twórcy nazywani bywali *viri Mercuriales*, co można przełożyć jako „ludzie Merkurego”. Był on opiekunem poetów lirycznych¹², uosabiał retoryczną siłę

⁶ J. F. Gardner, *Family and Familia in Roman Law and Life*, Oxford 1998; R. P. Saller, *„Familia, Domus”, and the Roman Conception of the Family*, „Phoenix” 1984, vol. 38, nr 4, s. 336–355.

⁷ Zob. R. Frieman, *Horace's attitude toward Roman civil war and foreign war*, Ottawa 1972, s. 125–127; P. Bowditch, *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley 2001, s. 10–14.

⁸ Zob. R. Syme, dz. cyt., s. 493 n.

⁹ Por. W. Kopek, *Parcus deorum cultor... (Carm. I 34) Horacy wobec religijnej propagandy Augusta*, [w:] *Propaganda w starożytności*, red. B. Kołoczek, Kraków 2014, s. 86–104.

¹⁰ W. Eck, dz. cyt., p. 43, 72; R. Syme, dz. cyt., s. 456.

¹¹ Przekłady wg: Kw. H. Flaccus, *Dzieła wszystkie*, oprac. O. Jurewicz, t. I, Wrocław 1986.

¹² Zob. T. Hemingson, *Custos Viri Mercurialis. Faunus in the Odes of Horace*, Madison 2008, s. 72.

przekonywania oraz pełnił rolę psychopompa – sprowadzał dusze do Hadesu¹³. A zatem postać Merkurego/Hermesa w autoironiczny sposób ewokuje perswazyjną funkcję strachu przed śmiercią, gdyż pojawienie się bóstwa zwiastowało raczej zgon niż ocalenie. Jednak w perspektywie wojny i amnestii („któż tobie zwraca dziś prawa Kwiryty/ziemię ojczystą i niebo Italii?” II 7, 3) nieuchronnie pojawia się kontekst polityczny. Obydwu stronnictwom patronowali bogowie powiązani z Hermesem. Zarówno Apollon, jak i Dionizos byli opiekunami literatury, reprezentując dwa istotne elementy: apolliński, oznaczający harmonię sztuki oraz dionizyjski, określający jej żywiołowość. Łączyły ich także mity narodzin. Apollonowi Hermes, wkrótce po przyjściu na świat, ukradł woły, a schwytany na gorącym uczynku podarował bogu wymyśloną przez siebie lirę na znak zgody. Ów odwdzieczył się kaduceuszem, przedstawianym jako laska opleciona dwoma węzami. Opowieść głosi, że Hermes rzucił kaduceusz między walczące węże, które dzięki jego mocy zawarły pokój. W stosunku do Dionizosa odgrywał rolę opiekuna ocalającego noworodka przed śmiercią z rąk zazdrosnej Hery¹⁴. Reprezentował, więc trzy istotne w twórczości Horacego wartości: poezję (niejako „złoty środek” między skrajnościami), zgodę i opiekę¹⁵.

Przeplatające się elementy mityczne i polityczne w kontekście motywów bakchicznych (w. 17–27) ukazują bohaterów utworu – weteranów wojny domowej między Oktawianem-Apollonem a Antoniuszem-Dionizosem – jako ludzi wmieszanych, trochę jak Merkury, w wielkie sprawy władców-bogów. Utwór nie jest pieśnią zwycięzców ani przegranych, lecz rodzajem *epibaterion*, pieśni powrotu i ocalenia.

A zatem obraz wojny w odzie II 7 konstruuje motywy: zagrożenie życia, walka z nudą poprzez pijaństwo, cienka linia między odwagą a tchórzostwem, panika w walce, a przede wszystkim zaś przyjaźń między towarzyszami broni, którzy ostatecznie opowiedzieli się po przeciwnych stronach konfliktu (*amicitia*, w. 5 *sodalis*, w. 28 *amicus*). W ten sposób zmagania militarne stanowią nie temat główny, lecz jedynie tło, metaforę zmagania człowieka ze swym losem. Powrót przyjaciela jako Kwiryty oznaczał nową szansę w ojczyźnie. Amnestia przywracała go społeczeństwu. Mógł korzystać z pełni przysługujących wolnym ludziom praw. Stąd wspomniana po latach wojna nie wzbudza bitewnych nastrojów, podnosi jedynie wartość pokoju, *Pax Augusta*. Podmiot wyraźnie zaznacza w retorycznym pytaniu, że ów powrót towarzysz zawdzięcza, chcąc nie chcąc, zwycięzcy.

Wojenną tematykę ód II 7 i III 2 podkreśla także metrum: strofa alcejska, którą stworzył Alkajos, poeta znany z podejmowania tematów wojennych i biesiadnych¹⁶.

¹³ *A Companion to Greek Religion*, red. D. Ogden, Oxford 2007, s. 45–8, 62–4, 91 n., 210 n., 418 n.

¹⁴ *Homerika*, tłum./oprac. W. Appel, Warszawa 2007 [zob. Hymn do: Dionizosa, Apollona, Hermesa].

¹⁵ Hor. *carm.* I 10; I 12; I 14; III 1–6; IV 5; IV 15.

¹⁶ *The Cambridge History of Classical Literature*, red. P. Easterling, B. Knox, vol. I, Cambridge 1985, s. 209 n.

O ile zatem pieśń II 7 oscyluje między wojną a ucztą, o tyle oda III 7 jest zdecydowanie bardziej poważna. Porównanie tych utworów może przebiegać na trzech płaszczyznach: moralizatorskiej, religijnej i militarnej (odwaga – tchórzostwo, śmierć – zachowanie życia).

Od pierwszych wersów podmiot przyjmuje rolę nauczyciela młodzieży, moralisty, pedagoga, który wyznacza zasady postępowania i ideały w ćwiczeniach wojskowych, przygotowujących do znoszenia trudów wojennych (III 2, 1-2):

Niechaj się dziarski chłopiec uczy bez szemrania
Znosić twarde ubóstwo przez karność wojskową.

Jak bardzo ujęcie wojny w teorii różniło się od praktyki ukazuje cytat z ody II 7, 6–8:

Winem skracaliśmy dni zbyt przewlekłe
wonny olejek syryjski malobatr
nadawał połysk uwieńczonym włosom.

Skontrastowanie, poprzez motyw „uczty”, zdeprawowanego legionu armii Brutusa z karnością „prawdziwie” rzymskiego legionu, który mają uformować młodzieńcy, wskazuje jednoznacznie na morale obydwu jednostek. Sytuuje to odę II 7 po stronie antywartości (z perspektywy rzymskiej tradycji wojskowej), natomiast odę III 2 po stronie wartości. Istotą utworu jest restauracja *virtus Romana*, polegająca na męstwie w walce oraz nieuchylaniu się od obowiązków (*officium*) (w. 17–20):

Cnota w brudnych wyborach kłęski nie znająca,
Nie skażonymi nigdy zaszczyty jaśniej,
Nie przyjmuje urzędów ni ich nie odtrąca
Wedle tego, jaki tam w tłumie wiatr powieje.

Różnice można zaobserwować także w odniesieniu do religii. W odzie II 7 poeta odnosił się do zawłaszczonej przez politykę triumwirów „religii poetów”, natomiast w III 2 przywołał religię misteryjną i wartość *pietas*, współtworzącą ideał *vir Romanus*. Wartość tę reprezentuje tajemnica kultu Ceres-Demeter, odwołująca się do nakazu milczenia o sekretach misteriów eleuzyńskich (w. 25–29)¹⁷.

Istotne jest zestawienie kluczowych dla utworów motywów „porzucenia tarczy” i „śmierci za ojczyznę”. O ile bowiem w odzie II 7 podmiot w ogóle nie jest zawstydzony swą ucieczką, gdyż nie miał zamiaru umierać za Brutusa, o tyle w odzie III 2 czytamy:

Słodko jest i chwalebnie dać życie w ofierze
Za ojczyznę... A przedsię śmierć równie nadchodzi

¹⁷ *A Companion to Roman Religion*, red. J. Rüpke, Singapore 2007, s. 227, 279, 408.

I człeka tchórzliwego, a także się bierze
Do drżących kolan oraz trwożnych grzbietów młodzi.

Wydaje się jednak, że motyw „porzucenia tarczy” nie jest jedynie żartem, stanowi raczej manifest porzucenia niegodnej walki bratobójczej. Czy zatem analizowane ody stanowią rozłam, paradoks w poezji Horacego, czy może wręcz przeciwnie, są wyrazem poetyckiej konsekwencji w ujęciu tematu wojny?

Przed wszystkim należy zaznaczyć, że każdy z utworów odnosi się do odrębnego uniwersum wartości. Dla pieśni II 7 kontekstem jest walka bratobójcza, którą w epodach Horacy wiązał z mitem Romulusa i Remusa (ep. 7, 17–20):

Tak jest! Naród nasz losy ścigają posępne
i bratobójstwa ohydna zakąła,
odkąd krew niewinnego Rema się polała,
klątwe na wieki rzucając następne.

We wczesnej twórczości, w epodzie 7 datowanej na rok 39¹⁸, 16 wojna domowa została oceniona negatywnie jako *fatum*, klątwa i przeznaczenie Rzymu. Z drugiej strony w odzie III 2 Horacy odnosi się do wojny prowadzonej poza granicami imperium, wojny zdobywczej, budującej potęgę państwa. I w tym sensie jest ona gloryfikowana, ukazywana w heroicznej konwencji epickiej, mimo iż opracowana lirycznie. Poprzez *virtus* nawiązuje do etosu wojny słusznej, której prowadzenie przysparza chwały.

Można zatem stwierdzić, że w systemie wartości horacjańskich, w sytuacji idealnej, relacja między ujęciem wojny domowej i zewnętrznej jest czarno-biała. Komplikuje ją pojawienie się patrona. Nacisk ze strony Oktawiana powoduje, iż w twórczości rzymskiego wieszczka następuje rozłam wewnątrz artystycznej koncepcji *fas* i *nefas*, czyli tego co godne i niegodne – wojny słusznej i wojny domowej. Ta przemyślana koncepcja ambiwalentnie ujętej wojny wobec ingerencji pozaliterackiej rodzi kolejną, wewnętrzną ambiwalencję. Albowiem negatywnie pojęta wojna domowa musi zostać dowartościowana w propagandowym obrazie bitwy pod Akcjum, która została wykreowana na wspaniałe i przełomowe zwycięstwo¹⁹. Usiłowanie zachowania autonomii poetyckiej²⁰, przy jednoczesnych roszczeniach princepsa, zrodziło w twórczości Horacego szereg utworów, które z rozłamu między koncepcją literacką a aspektem propagandowym uczyniły obiekt gry literackiej w teatrze horacjańskich masek²¹. Horacy rozłam ten, niejako „błąd artystyczny” wewnątrz koncepcji, uczynił zauważalnym właśnie po to, by ukazać zasady

¹⁸ Kw. H. Flaccus, dz. cyt., s. 406.

¹⁹ Zob. P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1988, s. 79 n.

²⁰ L. Roman, *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford 2014.

²¹ Zob. G. Highet, *Masks and Faces in Satire*, „Hermes” 1974, nr 102, s. 321–337.

prowadzonej gry. Gry, w której stawką była jego tożsamość artystyczna i intelektualna niewola w razie przegranej.

Początki koncepcji *fas – nefas* i wspomnianego rozłamu można dostrzec we wczesnej, utrzymanej w konwencji bakchicznej, epodzie 9. Rozpoczyna ją pytanie o to, kiedy będzie można świętować zwycięstwo Oktawiana nad Kleopatram i Antoniuszem, tak jak niedawno świętowano pokonanie Sekstusa Pompejusza (r. 36). W dalszej części podmiot „opowiada” o bitwie pod Akcjum i wzywa do przygotowania triumfu dla cezara, którego stawia ponad znakomitymi rzymskimi wodzami. Utwór o kompozycji klamrowej, rozpoczęty pytaniem o stosowną porę libacji, kończy wezwanie do napełnienia pucharów.

Pierwsze pytanie sytuuje wiersz między dwiema potęgami – Apollinem i Dionizosem:

Kiedyż Cekuba, co do uczt jest przeznaczony
Odświętnych, Cezarową chwałą ucieszony,
W pysznym domu – co miłym Jowiszowi zda się –
Popiję razem z tobą, zacny Mecenasiu,
Przy czym lira dobędzie wespół z fletnią brzmienia,
Głosząc – tamta doryckie, ta frygijskie pienia [...].

We fragmencie pojawiły się dwa instrumenty: lira, tradycyjnie reprezentująca Apolla, i *tibia*, gr. *aulos*, który odnosił się do Dionizosa²². Najlepszym dowodem na ich przeciwstawienie jest pojedynek Apollona z Marsjaszem. Bóg grał wówczas na lirze, faun na aulosie. Różniła ich nawet skala muzyczna gry. O ile bowiem Apollo reprezentował racjonalnego, chłodnego ducha harmonii, wyrażonego liczbą greckie-go piękna – skala dorycka, o tyle Marsjasz obcego, barbarzyńskiego, irracjonalnego ducha dionizyjskiej namiętności i podniecenia – skala frygijska (*carmen barbarum*). Interpretowany utwór odnosi się do starcia dwóch potęg: Oktawiana i Antoniusza²³. Stosunek podmiotu do tych „boskich” potęg wyraża sarkastyczna uwaga o haniebnie przegranej bitwie morskiej przez Pompejusza, który kazał zwać się synem Neptuna (sic!), a w swej bucie już przed bitwą przygotował kajdany dla pokonanych. Jest to zapowiedź starcia pod Akcjum między Oktawianem oraz Antoniuszem i Kleopatram. W kolejnych wersach hańba z wojsk Pompejusza przenosi się na ludzi Antoniusza, którzy poddali się władzy kobiety i przyjmują rozkazy od eunuchów z jej otoczenia. Fragment ów (w. 11–20) ma podwójną wymowę. Z jednej strony okrzyk *eheu* – biada! – wprowadza klimat rozpacz, z drugiej zwrot *Romanus emancipatus feminae* nawiązuje do fabuły komedii nowej. Otóż *emancipare* oznacza wyjście spod władzy ojcowskiej (*emancipatio*), co było oznaką samodzielności prawnej. W stronie zwrotnej jednak znaczyło oddanie się pod czyjąś władzę. Do tej ambiwalencji odnosiła się komedia nowa, budując postaci młodzieńców, którzy będąc na granicy zależności

²² Zob. J. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London 2000, s. 86–109, 148–162.

²³ P. Zanker, dz. cyt., s. 44 n.

od ojca i hetery, bezwolnie oddawali się, za sprawą jej machinacji, pod władzę kobiety. W komedii Plauta *Siostry* w rozmowie z tytułowymi Heterami (*Meretrices*) młodzieniec *Pistoclerus* mówi (w. 92): *mulier, tibi me emancupo* (kobieto, oddaję się pod twoją władzę). Jest to scena, w której sprytna *meretrix* wyłudza od naiwnego młodzieńca pieniądze. Dwór Kleopatry ciągnący z wojskiem staje się w pewnym sensie domem publicznym, domeną hetery i eunucha. Horacy tworzy więc kontekst komediowy, w którym Rzymianie (Antoniusz) grają nie tyleż haniebną, co komiczną rolę naiwnego młodzieńca, a Kleopatru sprytnej, chciwej hetery.

Także sama bitwa została lekceważąco ograniczona do epizodu przejścia oddziału Galatów na stronę cezara, co miało zmusić zniewieściałą, tchórzliwą flotę do ucieczki. W utworze ma to wymiar „moralny”, gdyż nawet wojsko barbarzyńców nie mogło znieść upadku Rzymian pod wodzą Kleopatry. Minimalizacja postaci Antoniusza, oddanie całej władzy Kleopatrze, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na barbarzyński skład znajdujących się pod ich komendą zhańbionych rzymskich oddziałów (Galaci), zmierzało do przedstawienia tego konfliktu jako wojny zewnętrznej (*bellum externum*), a nie domowej (*bellum civile*). Wyraźnie zamiar ten ukazuje słownictwo: w. 6 *barbarum*; w. 19 *hostilium*; w. 27 *hostis*. Zarówno Cyceron, jak i Warron tłumaczyli termin *hostis* (wróg) jako *peregrinus* – cudzoziemiec, człowiek spoza społeczności²⁴. Pokonani wrogowie są obcymi, do których nie przykłada się rzymskiego systemu wartości, a więc walka z nimi jest wojną słuszną. Stąd też oczywistym staje się wezwanie do triumfu (w tekście upersonifikowanego bóstwa), najwyższego z rzymskich zaszczytów: *io Triumphe*. Stanowi to wywyższenie Oktawiana ponad sławnych wodzów: Gajusza Mariusza, który pokonał Jugurtę, i Scypiona Afrykańskiego, walczącego z Kartaginą i Hannibalem. Oprócz elementu panegirycznego, porównanie zmierza do ustanowienia paraleli między prowadzonymi przez nich wojnami zewnętrznymi a wojną prowadzoną przez cezara.

Całości epody 9 dopełnia obraz pędzonej przeciwnymi wiatrami, szukającej schronienia floty. Kołysanie wywołuje chorobę morską, więc podmiot woła o Cekuba, którym na początku miał świętować zwycięstwo, a teraz usiłuje powstrzymać mdłości. Cóż mają oznaczać te mdłości w obliczu wielkiego triumfu? I w jaki sposób „pomoże [Cekub] rozwiązać troskę i strach o sprawy Cezara słodkim Lyeusem” (w. 37–38). Gra słów z w. 38 *solvere Lyaeo* (łac. *solvere* i gr. *lyein* oznacza „rozwiązać”) wprowadza przydomek Bakchusa – Lyaeus, czyli „ten, który rozwiązuje, lub uwalnia od troski i niepokoju”. W tym wypadku wino stanowi panaceum zarówno na dolegliwości ciała, jak i ducha. W zakończeniu następuje wyjście poza „wieloznaczności” tekstu. W tym momencie znika relacja Dionizos – Antoniusz, znikają problemy Oktawiana, znika Kleopatra. Lyaeus staje się tym, czym był zawsze w poezji jambów i uczy – winem dającym zapomnienie.

Zupełnie inny klimat ma oda I 37, *epinikion*, pieśń zwycięstwa pisana na cześć wodza triumfującego pod Akcjum i na zgubę Antoniusza. Najważniejszą postacią utworu jest Kleopatra. Rzym wypowiedział wojnę królowej Egiptu w roku 32, po

²⁴ Cicero, *De officiis*. 1, 12, 37; Varro, *De Lingva Latina*, lib. 5, 1; 3.

tym, jak Antoniusz, związany formalnie z Oktawią, siostrą cezara, bez rozvodu podjął decyzję o poślubieniu Kleopatry. Wówczas w imperium zaczęto szerzyć propagandę antyegipską, której głównym argumentem było, jakoby Kleopatra zamierzała zburzyć Kapitol i doprowadzić do upadku Rzymu. Nic więc dziwnego, że na wieść o zwycięstwie podmiot wykrzyknął przysłowiowe: *Nunc est bibendum*. Jakże różni się ta uczta od opisanej w odzie II 7. Tu biesiadnicy piją, dającego radość w dniu zwycięstwa, cekuba, tam pili wino massyckie, zsyłające zapomnienie w dniu amnestii po klęsce. Tam Brutus skojarzony z walką, ciągłym ocieraniem się o śmierć, tu Oktawian, który spada jak jastrząb na pierzchające w popłochu statki, porównane do rozbiegających się zajęcy. Horacy, odnosząc się w obu utworach do motywów homeryckich (Il. XVII 467–73), wykorzystał konwencję epicką do nadania wydarzeniom klimatu heroicznego w starciu obcych, wrogich potęg. Pomogło to zatrzeć w odzie I 37 fakt, że pod Akcjum Rzymianie walczyli przeciw Rzymianom²⁵.

Warto zatrzymać się jeszcze nad epitetem Kleopatry *fatale monstrum* (w. 21). Otóż w religii rzymskiej *monstrum* oznaczało znak złowieszczy. Przy połączeniu z przymiotnikiem *fatalis* odnoszącym się do *fatum*, czyli losu polegającego na nieuchronności śmierci²⁶, postać Kleopatry nabiera w utworze wymiaru mitycznego, nawet mistycznego jako zapowiedź straszliwej zagłady dla Rzymu. Koresponduje to w utworze z innym obrazem królowej – upitej winem, szalonej menady z orszaku Antoniusza-Dionizosa (w. 12–15 *ebria, furorem [...] mentemque lymphatam Mareotico*). Pośrednio jednak jest to laudacja przyszłego Augusta, który występuje jako augur, odwracający od państwa klątwę. Zwłaszcza, że pełnił on szereg funkcji sakralnych i aspirował do boskiej proveniencji. W ten sposób na obraz triumfalnej wojny słusznej został nałożony kolejny element ze sfery religijnej.

Zestawienie ujęć wojny, przypisanych im wartości i antywartości ukazuje rozłam w poezji Horacego, spowodowany pozaliterackim wpływem Mecenasa i Oktawiana. Pierwotna koncepcja, widoczna w najwcześniejszych utworach, polegała na prostej i harmonijnej (doskonałej wg antyczną teorię piękna²⁷) koncepcji *fas* i *nefas*. *Fas*, czyli to, co godne, co nie budzi nienawiści bogów, nie powoduje *hybris* i nie sprowadza klątwy, to wojna obronna i zdobywcza. Zaprzeczeniem tego staje się wojna bratobójcza – wypełnienie klątwy, jaką ściągnął na Rzym Romulus, zabijając brata, którego śmierć legła u podstaw świętości *pomerium*. Koncept wojny sprawiedliwej (*iustum, externum bellum*) w czasach poety miał naturę raczej prawną, polityczną niż religijną²⁸. Horacy w ujęciu poetyckim, w którym dużą rolę odgrywały

²⁵ J. Carter, *The Battle of Actium*, New York 1970, s. 203 n.

²⁶ J. Luce, *Cleopatra as Fatale Monstrum*, „The Classical Quarterly” 1963, vol. 13, nr 2, s. 251–257.

²⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011, s. 132 n.

²⁸ Podstawy konceptu „słusznej wojny” sięgają antyku, szczególnie pism Cycerona (Att. VII 14, 3; Att. IX 19, 1; Deiot. 13; In Caecil. 63; Off. I 36; Phil. XI 37; Phil. XIII 35; Prov. 4; Rep. II 31; III 35). Zob. E. Badian, *Roman Imperialism in the Late Republic*, Oxford 1968, s. 11–12; R. J. Delahunty, J. Yoo, *From Just War to False Peace*, 13 *Chi. J. Int'l L.* 1, 2012, s. 7–10; W. V.

odniesienia do bogów i prodigiów, stworzył koncept znacznie bardziej religijny, opierający się nie na prawie ludzkim (*lex*) i nie do końca na poczuciu sprawiedliwości (*ius, iustitia*), lecz na prawie boskim. Ci, którzy pogwałcili ten porządek, wszczynając wojny domowe, *scelesti* (ep. 7, 1), zniszczyli jednocześnie kruchy pokój między ludźmi a bogami (*pax deorum*). W ten sposób totalna wojna zawładnęła kosmosem, obejmując sferę boską i ludzką. Rolą poety jest przywrócenie pokoju. Współgra to z koncepcją podmiotu horacjańskiego – wieszczka (*vates*) partycypującego w obydwu sferach, który dostrzega i wyjaśnia znaki, jakimi obwieszczają ludziom swą wolę bogowie (*auguria*). W ten sposób poeta staje się więcej niż nauczycielem, jest mediatorem między ludźmi a bogami, bogami również w ich ziemskich wcieleniach, jakim był Oktawian August.

Dwa typy wojny, dwie postawy wobec bogów, dwie szale wagi sprawiedliwości i niesprawiedliwości stanowiły idealny koncept artystyczny. Jego piękno zburzyły czynniki zewnętrzne wobec autonomii literackiej. Zatarło ostre dotąd granice między wojną domową a zewnętrzną, niedawni zbrodniarze (ep. 7) stali się zbawcami Rzymu (*car. I, 2*), negatywnie pojęta wojna domowa musiała zostać dowartościowana w propagandowym ujęciu bitwy pod Akcjum. Lecz Horacy nie zrezygnował z autonomii swej sztuki. Aby zachować równowagę, wykorzystał wszystkie możliwe środki artystyczne i chwytły retoryczne, by zatuszować fakt, że oto Rzymianie świętują klęskę i śmierć Rzymian. Utwory takie jak epoda 9 i pieśń I 37 świadczą, że zabieg ten nie był podyktowany jedynie polityczną i religijną racją cezara, ale przede wszystkim głęboką potrzebą zachowania własnej, autonomicznej literacko-koncepcji sztuki.

W takim wypadku można zapytać, dlaczego Horacy w ogóle podjął temat wojny, trudną kwestię polityczną, historiozoficzną, i nie porzucił jej po pierwszych próbach nacisku? Badacze wskazują przede wszystkim na polityczny aspekt relacji August – Mecenas – Horacy. Niemniej istnieje możliwość odmiennego ujęcia tej kwestii. Albowiem od początków istnienia „krytyki literackiej” poezja nakazywała samej sobie zaangażowanie społeczne, z niej samej wypływał imperatyw „polityczny”, który stanowił podstawową kategorię ideału poety. Trudno powiedzieć, kto sformułował go pierwszy, ale wyraźna tematyka polityczna i wojenna towarzyszyła poezji od czasów archaicznych (np. Alkajos ok. 620–550 p.n.e.). Jeszcze przed Platonem i Arystotelesem na takiej podstawie Arystofanes w *Żabach* dokonał oceny dorobku Ajschylosa i Eurypidesa²⁹. W agonie poetyckim zwyciężył Ajschylos, który dał obywatelom heroiczny wzór w niepewnym okresie wojny peloponeskiej, mogący zagrzewać ludzi do walki, w przeciwieństwie do Eurypidesa, który ukazywał życie codzienne, bezkompromisowo obnażając człowieka. To Ajschylos spełnił najważniejszy postulat literatury antycznej – *docere*. Jednym słowem, w czasie wojny

Harris, *War and imperialism in Republican Rome, 327–70 B.C.*, Oxford 1979, s. 163 n. (*Fetiales, ius fetiale* s. 166–175); A. Nussbaum, *Just War. A Legal Concept?*, „Michigan Law Review” 1943, vol. 42, nr 3, s. 453–479.

²⁹ *Sat. I 10* wyraźnie wskazuje na inspirację Arystofanesem.

Arystofanes stawiał na społeczny i polityczny wymiar literatury, pisząc: „Ajschylos: [...] powiedz, dla jakich powodów podziwia się męża-poetę? Eurypides: Z powodu mądrości i dobrych rad, bo przez nas lepszymi się stają/Obywatelami swych państw wszyscy ludzie”. I dalej: „A.: [...] poeta ukrywać winien, co szpetne,/A nie ukazywać wszem wobec i uczyć. Bo przecież jak dzieci nieletnie/Nauczyciel naucza co dobre, co złe, tak dorosłych naucza poeta. Więc mamy im mówić o rzeczach szlachetnych”³⁰. Takie ujęcie nie odnosi się więc do Horacego – człowieka, obywatela, Rzymianina, konformisty, proskrybowanego, o czym możemy mieć jedynie mgliste pojęcie na podstawie twórczości, lecz do Horacego-poety, który ma swoje obowiązki wobec literatury. A ta, by zapewnić nieśmiertelność, bezwzględnie wymaga zaangażowania politycznego i społecznego, stanowiącego o wielkości poety w antyku. We wczesnym, greckim systemie arystokratycznym oczywiście było włączanie się twórców w życie społeczności, gdyż w pierwszym rządzie byli przedstawicielami klasy panującej, w drugim dopiero lirykami, jambografami etc. W późniejszej demokracji ateńskiej istniała wyraźna opozycja *polites* – *idiotes*, obywatel – osoba prywatna. Przy czym określenie *idiotes* było wyraźnie negatywne. W życie społeczne włączali się wszyscy: od rzemieślników, posiadaczy ziemskich do historiografów, sofistów i filozofów. Podobnie w Rzymie ośrodkiem życia i kultury było prowadzenie działalności politycznej, aczkolwiek w zupełnie innym ustroju – republikańskim. Tak się składa, że właśnie ten imperatyw wykorzystywali dążący do pełni władzy politycy, którzy wcześniej zauważyli propagandowe możliwości sztuki.

Oczywiście autocenzura, o której mówił w *Żabach* Ajschylos, jest wyborem autonomicznym. I chociaż Horacy podlegał różnym naciskom (literackim, politycznym), jego podmiot odczuwał dziejowy ciężar bycia Rzymianinem, gdyż przemawiał z pozycji zatroskanego stanem państwa obywatela – *civis Romanus*. Horacy nie przestrzegał do końca epikurejskiej maksymy „żyj w ukryciu”, zaangażował swoje pióro w politykę. Wobec zwycięstwa dyktatury ważnym stawało się położenie kresu walce wewnętrznej, które osłabiłyby państwo. I chociaż w części utworów można odczuć tęsknotę za republikańską wolnością słowa, ważniejsza dla poety okazała się ostatecznie wewnętrzna jedność i siła państwa wobec zagrożeń zewnętrznych. Ta przemiana, aczkolwiek inspirowana zasadą mecenatu „daję, abyś dał”, jest znakiem uformowania się poczucia rzymskiej tożsamości poety, syna wyzwolonego niewolnika o nieustalonym pochodzeniu, który, choć nie złożył ojczyźnie ofiary z życia, w ofierze złożył jej swoją wolność. Nie tyle ze względu na konformizm czy dla służby Augustowi, ile dla idei większej niż jakikolwiek ustrój polityczny, dla literackiej idei wiecznego *Imperium Romanum*, dla Rzymu władcy świata.

³⁰ Arystofanes, *Komedie*, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 1991, s. 406–410, w. 1008–10; 1053–55.

Bibliografia

- Arystofanes, *Komedie*, przeł. Ławińska-Tryszkowska, Wrocław 1991.
- A Companion to Greek Religion*, red. D. Ogden, Oxford 2007.
- A Companion to Roman Religion*, red. J. Rüpke, Singapore 2007.
- Badian E., *Roman Imperialism in the Late Republic*, Oxford 1968.
- Bowditch P. L., *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley 2001.
- Carter J., *The Battle of Actium*, New York 1970.
- Delahunty R., Yoo J., *From Just War to False Peace*, „Chicago Journal of International Law” 13.01.2012.
- Eck W., *The Age of Augustus*, przeł. D. Lucas-Schneider, Singapore 2007.
- Frieman R., *Horace's attitude toward Roman civil war and foreign war*, Ottawa 1972.
- Gardner J. F., *Family and Familia in Roman Law and Life*, Oxford 1998.
- Harris W., *War and imperialism in Republican Rome 327–70 B.C.*, Oxford 1979.
- Hemingson T., *Custos Viri Mercurialis. Faunus in the Odes of Horace*, Madison 2008.
- Hight G., *Masks and Faces in Satire*, „Hermes” 1974, nr 102.
- Homerika*, przeł./oprac. W. Appel, Warszawa 2007.
- Johnson T., *Horace's Iambic Criticism Casting Blame (Iambike Poiesis)*, Leiden 2012.
- Kopek W., *Parcus deorum cultor... (Carm. I 34) Horacy wobec religijnej propagandy Augusta*, [w:] *Propaganda w starożytności*, red. B. Kołoczek, Kraków 2014.
- Kw. H. Flaccus, *Dzieła wszystkie*, oprac. O. Jurewicz, t. I, Wrocław 1986
- Landels J., *Music in Ancient Greece and Rome*, London 2000.
- Luce J. V., *Cleopatra as Fatale Monstrum*, „The Classical Quarterly” 1963, vol. 13, nr 2.
- Nussbaum A., *Just War. A Legal Concept?*, „Michigan Law Review” 1943, vol. 42, nr 3, s. 453–479.
- Roman L., *Poetic Autonomy in Ancient Rome*, Oxford 2014.
- Saller R. P., *“Familia, Domus”, and the Roman Conception of the Family*, „Phoenix” 1984, vol. 38, nr 4.
- Shotter D., *Augustus Caesar*, London–New York 2005.
- Smith P., *Poetic Tensions in the Horatian Recusatio*, „The American Journal of Philology” 1968, vol. 89, nr 1, s. 56–65.
- Southern P., *Oktawian August*, przeł. D. Kozińska, Warszawa 2003.
- Syme R., *Rewolucja Rzymska*, przeł. A. Baziór, Poznań 2009.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011.
- The Cambridge History of Classical Literature*, red. P. Easterling, B. Knox, vol. I, Cambridge 1985.
- Wójcik A., *Talent i sztuka*, Wrocław 1986.
- Zanker P., *The power of images in the age of Augustus*, Ann Arbor 1988.

Bellum civile, bellum externum. Ambivalence of war images in Horace's works**Abstract**

The article aims at illustrating and explaining the ambivalence of images of just, external war (*bellum externum*) and civil, fratricidal war (*bellum civile*) in relation to the ancient literary theory and criticism, the phenomenon of political and cultural "patronage" and the political events of Augustan period. By analyzing the odes II 7 and III 2, epode 9 and ode I 37 the author argues that Horace's initial literary concept of presentation of civil and external war conventions as *fas/nefas* changes under the patronage. However, the poet himself, trying to preserve the poetic autonomy and meet the requirements of the ancient literary theory and criticism includes a new political and social situation in the sphere of his work.

Słowa kluczowe: Horacy, krytyka, wojna, mecenat, autonomia

Key words: Horace, criticism, war, patronage, autonomy

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Mariusz Misztal

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

The Siege of Nicosia of 1570 in the Poetic Armenian Vision of *The Lament of the Island of Cyprus* and in the Italian Historical Narratives

The Ottoman Empire well realized that bringing the region of the Eastern Mediterranean under its control was vital to their interests. By the year 1570 and following the conquests under its benevolent and far-sighted ruler, Sultan Suleiman the Magnificent (1520–1566), the Empire had reached the summit of its power and splendour. The Ottomans conquered Anatolia only 60 km to the north of Cyprus, the Levantine coast to the East and Mameluke Egypt to the South. With Rhodes taken from the Knights of St. John in 1522 and Chios from the Genoans in 1566, they had total domination of the Aegean, and in the eastern Mediterranean only Crete and Cyprus remained out of their hands. Especially in case of Cyprus, strategically located on the route between Egypt and Istanbul and in the midst of the Ottoman territory, its conquest by the Ottomans was only a matter of time.

In the sixteenth century Cyprus was ruled by Venice, which had gradually assumed control of the territories vital to its trade interest in the eastern Mediterranean. Venice assumed direct control over Cyprus in 1489, when the last queen of Cyprus, a Venetian Catarina Cornaro, was persuaded to abdicate, thus allowing Signory to take over the island. Cyprus was still, however, under the suzerainty of the Mameluke Sultans of Egypt who were Moslems, and Venetians had to pay an annual tribute to them which was devoted to Mecca and Medina. With the Ottoman conquest of Egypt, the tribute continued to be paid to Constantinople. The relations between the Venetians and the Ottomans had never been easy. Open hostilities had first taken place already in 1427. Subsequent conflicts took place in 1463–79, 1499–1503 and 1537–40. When in 1539 Limassol was raided, the Venetians were forced to renegotiate a treaty with the Ottomans and they managed to maintain their rule over Cyprus for the next thirty years by bribing the Ottoman officials in Constantinople.

In the 1560's the long standing Ottoman plans to take Cyprus became obvious. At the same time, the bad administration of the island caused great disaffection among the population, which in 1562 led to a rebellion led by James Diassorinos, a cousin of the despot of Moldavia, who conspired with a Cypriot captain of horse, Megaducos,

to seize the island with Turkish help. And a delegation of Cypriot Orthodox serfs went to Constantinople to beg that they would prefer Ottoman rule to that of the Venetians, believing that under Turks they would achieve their freedom, denied by the Roman Catholic Frankish and Venetian masters. In 1566 again, some Cyprus exiles discussed with the sultan the possibility of a Turkish conquest. The fact that islanders were prepared to conspire with the Ottomans showed how little loyalty or association they felt for the Venetians. The stage for the conflict known in history as the Fourth Ottoman-Venetian war, and of which the conquest of Cyprus was only the first phase, was set.¹

The sources for the history of the siege of Nicosia, which started the conquest of Cyprus, are quite numerous and they come from both the Western and Oriental authors.² The most objective of these and quite rich in detail, seems to be the work of Giovanni Pietro Contarini;³ then comes the well-informed work of the official historian of Venice, Paolo Paruta,⁴ *De Bello Cyprio* by bishop Antonmaria Graziani, the Papal Nuncio organizing the Holy League,⁵ and Natale Conti's *Historie*.⁶ Quite useful and detailed is also the work of Umberto Foglietta, a Genoese noble, who in his history of the reign of Selim II included an account of the siege of Nicosia.⁷ But the most interesting, if not necessarily the most objective, are the accounts of eye-witnesses. First of all, there is the account of Angelo Calepio, a friar, who was among the

¹ The best analysis of the successive stages of the war is given in K. Setton, *The Papacy and the Levant, 1204–1571*, vol. 4, Philadelphia 1984, IV: *The Sixteenth Century from Julius III to Pius V*, pp. 923–1104, and of the conquest of Cyprus in George Hill, *A History of Cyprus*, vol. 3, Cambridge 1948: *The Frankish Period, 1432–1571*, pp. 844–1040.

² Only the sources connected with the subject matter of this presentation will be mentioned here. The best discussion of the sources is given by Hill, *A History of Cyprus*, 3: 1149–1155, and Cobham in his edition of *Giovanni Mariti, Travels in the Island of Cyprus, translated from the Italian of Giovanni Mariti. With Contemporary Accounts of the Sieges of Nicosia and Famagusta*, transl. C. D. Cobham, Cambridge 1909, pp. 163–168. *Excerpta Cyprica. Materials for a History Of Cyprus*, transl. C. D. Cobham, Cambridge 1908, pp. 484–486, gives also a bibliography of narratives dealing with the siege of Nicosia.

³ *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim Ottomano a' Venetiani, fino al dì della gran Giornata Vittoriosa contra Turchi* Venetia 1572. The parts describing the siege of Nicosia were printed in English translation in *Mariti's Travels*, pp. 169–175.

⁴ *Storia della Querra di Cipro, Libri tre*, Siena 1827, pp. 92–122; “made English” by Henry Carey, second Earl of Monmouth, *The history of Venice : written originally in Italian, by Paulo Paruta, Procurator of St. Mark. To which is added the Wars of Cyprus. By the same author. Wherein the famous sieges of Nicossia, and Famagosta, and battel of Lepanto are contained* London 1658, Book I, Part II: pp. 46–60.

⁵ Antonmaria Graziani (1537–1611), *De Bello Cyprio*, Roma 1624. Translated into English by Robert Midgley London 1687, it was edited by C. Cobham as *The Sieges of Nicosia and Famagusta* London 1899.

⁶ Natale Conti, *Delle historie de suoi tempi*, transl. G. C. Saraceni, 2 parts, Venetia 1589.

⁷ Umberto Foglietta, *De Sacro foedere in Selimum* (pre-1581). The parts describing the siege of Nicosia were printed in English translation by C. Cobham in Umberto Foglietta, *The Sieges of Nicosia and Famagusta in Cyprus*, London 1903.

defenders of Nicosia, being in 1570 Superior of the Dominican Convent in Nicosia. He was taken prisoner but later ransomed. After his return to Cyprus he wrote his account of the sieges of Nicosia and Famagusta.⁸ Another eye-witness account of the siege of Nicosia was written by Giovanni Sozomeno, a Cypriot engineer, who saw one of his daughters murdered and the other taken slave by the Turks. He himself was taken prisoner, ransomed himself and returning to Venice wrote in 1571 a report addressed to the Grand Duke of Tuscany.⁹

Apart from the accounts of the siege of Nicosia written in prose, there are also some written in verse. The most important of these is the *Θρήνος της Κύπρου* [Lament on Cyprus]¹⁰ in rhyming verse by a contemporary *poietaris*, which includes some interesting details.¹¹ Some literary critics attribute the *Lament* to Solomon Rodinos (1516–1586),¹² whereas others claim that his authorship is not acceptable.¹³ Its rude, 777 rhyming verses of 15 syllables, describe the siege of Nicosia and the beginning of the siege of Famagusta, with occasional didactic and moralising elements.¹⁴ The author laments not only the destruction of Cyprus, but also deplors

⁸ Angelo Calepio, *Vera et fidelissima narratione del successo dell'espugnatione, and defensione del Regno de Cipro*, which was added to Stefano Lusignano, *Chorografia et breve historia universal dell'isola de Cipro principiando al tempo di Noe per in fino al 1571*, Bologna 1571, f. 93-112. It was translated into English by C. Cobham, in *Excerpta Cypria*, pp. 125–148.

⁹ Giovanni Sozomeno, *Narratione della Guerra di Nicosia fatta nel Regno di Cipro da' Turchi l'anno 1570*, Bologna 1571. Printed in English in *Excerpta Cypria*, pp. 81–87.

¹⁰ It was discovered by Simon Menardos in 1903 and printed as *Θρήνος της Κύπρου* [Lament on Cyprus], [in:] *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* [Bulletin of the Historical and Ethnological Society of Greece], 6 (1906): 405–432, text at pp. 407–31.

¹¹ *Ibidem*, pp. 405–406.

¹² Eg. Bruce Merry, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Westport, NC, 2004, s.v. Cyprus, p. 92; *Prose et poésie chypriotes : VIIe siècle av. J. C. – XXIe siècle : anthologie bilingue*, ed. Josette Doron and Anna Olvia Jacovides-Andrieu, Paris 1994, p. 41; Matthias Kappler, *Towards a Common Turkish and Greek Literary History in Ottoman Cyprus*, [in:] *Ottoman Cyprus. A Collection of Studies on History and Culture*, ed. Michais N. Michael et al., Wiesbaden 2009, pp. 285–297, at pp. 291.

¹³ Cf. Kostas Prousis, *Τα ιστορικά Κυπριακά τραγούδια. Ανατυπωση από τις "Κυπριακές Σπουδές"* [Historical Cypriot Songs. Reprinted from *Cypriot Studies*], 7 (1943), Nicosia 1945, pp. 26–9, especially 27, n. 18.

¹⁴ See C.D. Cobham's note in *Giovanni Mariti, Travels in the Island of Cyprus, translated from the Italian of Giovanni Mariti. With Contemporary Accounts of the Sieges of Nicosia and Famagusta*, transl. C. D. Cobham, Cambridge 1909, pp. 166–167. Immediately after the conquest, there were texts written also in Turkish, praising the conquerors of Nicosia and Famagusta, called *Gazevât-nâme*, stories and chronicles. Matthias Kappler, *Towards a Common Turkish and Greek Literary History in Ottoman Cyprus*, [in:] *Ottoman Cyprus. A Collection of Studies on History and Culture*, ed. Michais N. Michael et al., Wiesbaden 2009, pp. 285–297, at pp. 290–291.

the loss of his son and daughter taken by the Turks. The poem does not have much historical value, but is the only known account written by an Orthodox Cypriot.¹⁵

Θρήνος της Κύπρου belongs to a large group of the numerous literary compositions inspired by the fall or destruction of cities, which in Greek are called *thrēnoi*.¹⁶ The tradition of the laments for cities goes back at least to Aeschylus,¹⁷ and is alive even today, but it became widespread with the gradual collapse of the Byzantine Empire, especially the tragic fall of Constantinople in 1453.¹⁸

Θρήνος της Κύπρου has been known to historians for over one hundred years, but there has recently appeared an English translation of another poem belonging to the same group and on the same subject, which was originally written in Armenian and thus was not easily available to the students of Cyprus history. This poem was written by Nikoghayos Stampoltsi (Nicholas of Constantinople), an Armenian poet who was probably born in Constantinople. During his pilgrimage to the Holy Land in 1570, he witnessed the initial stages of the conquest of Cyprus. As the result of this experience he wrote the “Lament on the Island of Cyprus”.¹⁹ The poem consists of 28 four-line stanzas with all but two at the end of the poem, having “As punishment for all their sins” as the last line. Thus, the poet is of the opinion that the tragedies of Cyprus befell its inhabitants at the hands of the infidels as the result of their sins. This moralizing tone, by no means original in laments,²⁰ may have been influenced by the example of the Book of Job and Lamentations.

In the year one thousand, Armenian era,

¹⁵ But see a 55-verse poem *Ασμα της Κύπρου πτώσεως υπό τους Οθωμανούς* [Song of the Fall of Cyprus under the Ottomans], printed in A. A. Sakkelaros, *Τα Κυπριακά ήτοι πραγματεία περί γεωγραφίας, αρχαιολογίας, στατιστικής, ιστορίας, μυθολογίας και διαλέκτου της Κύπρου* [On Cyprus, that is, treatise on geography, archeology, statistics, history, mythology and dialect of Cyprus], 2 vols., Athens, 1890–1, 2: 55–7, which was discussed in Filios Zantetos, *Ιστορία της Νήσου Κύπρου από της Αγγλικής Κατοχής Μέχρι Σήμερα* [History of the Island of Cyprus from the English Occupation until now], 3 vols., Larnaka 1910–12, 1: 1018–20.

¹⁶ See Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos, 2nd edn, Oxford 2002, especially chap. 5: *The Historical Lament for the Fall or Destruction of Cities*.

¹⁷ E.g. *Persians*, verses 249–52.

¹⁸ E.g. *Άλωσης της Κωνσταντινουπόλεως* [Capture of Constantinople] and *Ανακάλημα της Κωνσταντινούπολης* [A Lament for Constantinople], ed. E. Kriaras, *Earlier Texts of Modern Greek Literature* 4, Thessaloniki 2002.

¹⁹ The original Armenian text entitled “Voghb Ghprozi kghzuyn asatsyal é” is printed in *Ush mijnadari Hay banasteghtzutiune, XVI-XVII dd.* [Armenian Poetry of the late Middle Ages, XVIth-XVIIth century], 2 vols. Yerevan 1986–7, 1: 358–64, and the English translation is given in *The Heritage of Armenian Literature*, ed. Agop J. Hacıkyan *et al*, 4 vols., Detroit 2002, vol. 2: *From the Sixth to the Eighteenth Century*, pp. 776–782.

²⁰ Cf. the beginning of another Armenian lament:

In the year nine hundred and two [i.e. AD 1453],
In bitter and in wicked times,
The Lord was angered much again
By the Greek and Rum nation.

And nineteen years on top of that,²¹
 Calamity struck the island
 As punishment for all their sins.

Enthroned in the Turkish nation,
 Sultan Selim was sovereign;
 He planned evil deeds for Cyprus,
 As punishment for all their sins.

In 1566 Suleiman was succeeded by his son, Selim II, called by Ottoman historians “Selim the Sallow” (Sari Selim) and “Selim the Drunkard” (Sarhos Selim), and by Western historians “Selim the Sot”. Selim had already coveted Cyprus in his father’s lifetime and some claimed that at least one of his reasons to want Cyprus was his attraction to its wines and liqueurs.²² More probably Selim felt the need for a victory over Christian forces to redeem the defeat of his father in 1565 at the siege of Malta and wanted also to go down in history, like his illustrious father, as one who added fresh territories to his already vast dominions.

During the 15th and 16th centuries Jews flourished under Turkish rule. They held influential positions such as advisers, administrators, comforters and physicians at the Sultan’s court and it was even said that “every Pasha had his Jew who was his *homme d'affaires*”.²³ One of the most influential Jews at the court of Selim II was Joseph Nasi, descended from an ancient Spanish Jewish family.²⁴ Nasi was instrumental in helping Prince Selim in his struggle with his brother, Bayezid, for his succession to the throne, and in recognition of his services he was created Duke of Naxos and the Seven Seas. Now Nasi became the main mover in trying to convince the sultan to attack Cyprus. Nasi may have had a personal interest in the war as he was, some historians argued, aspiring to become “King of Cyprus”.²⁵

Abraham Ankiuratsi “Lament on the Fall of the City of Costantinople”, *The Heritage of Armenian Literature*, p. 714.

²¹ *I.e.* year 1019 according to the Armenian calendar, and Anno Domini 1570.

²² Stephen Turnbull, *The Ottoman Empire 1326–1699*, London 2003, p. 57. It is ironic, however, that in 1574 Selim apparently drank a bottle of Cyprus wine (believed to be a sweet red commandaria type) and, on entering his bathroom, slipped and fell on the marble floor, receiving an injury to the skull which brought on a fatal fever. Stavros Panteli, *Place of Refuge. The History of the Jews in Cyprus*, London, n.d., p. 53. Selim was also said to have been attracted to Cyprus falcons. Calepio, p. 125.

²³ Panteli, *Place of Refuge*, p. 46.

²⁴ On Nasi, see C. Roth, *House of Nasi: The Duke of Naxos*, London 1948; P. Grunebaum-Ballin, *Joseph Naci, duc de Naxos*, Paris 1968.

²⁵ Apparently, Selim was to promise Nasi the Crown of Cyprus as a reward for putting the idea of capturing Cyprus in his mind. J. Basnage, *The History of the Jews: From Jesus Christ to the Present Day*, London 1708, p. 718; Calepio, p. 125.

In 1569 there was a terrible explosion in the arsenal at Venice, thought to have been the work of Nasi's agents,²⁶ with – it was reported to Selim – Venetian forces considerably weakened. Also in year 1569 there was so great a scarcity of grain throughout almost all Italy, as there was “great want found thereof in the City of Venice, and in all parts thereabouts: so as it was thought, that not having wherewithal to feed their own people, it would be impolitic for the Venetians to maintain an Army, and a Fleet”.²⁷ These events helped to make hesitant Selim II allow the campaign.

It was customary for the Ottoman Sultan to obtain a *fetva* (opinion or approval) from jurisconsult (*seyhülislam*), the minister responsible for all matters connected with the Sharia, Muslim religious law and all other religious matters, before starting a military expedition. In case of the planned campaign it was necessary to break the treaty with Venice, which successive sultans had confirmed by oath. Most recently in 1540, the treaty was sworn by Suleyman the Magnificent and confirmed by Selim II in 1567.²⁸ To solve this juridical and moral problem, Ebussuud Efendi, *müftü* of Istanbul and the famous jurisconsult invoked in his *fetva* the Islamic past of the island, which in his view permitted the sultan to do whatever he deemed appropriate. As the island had been ruled at various times previously by Islamic rulers,²⁹ therefore, according to Islamic tradition, its re-conquest was not contrary to any treaty obligations. “The peace... with the infidels is according to the Law when it is for the benefit of all Muslims. If this is not the case, then the peace can never be lawful”. And the *fetva* recalled a precedent set by the Prophet himself, who broke the pact he had concluded with the infidels of Mecca, for the interests of Islam were more important than any other concern. In case of Cyprus, the Islamic mosques which had once existed in the island were profaned by the infidels who gained the control of Cyprus. Thus the honour of Islam was at stake, which took precedence over all other considerations.³⁰

²⁶ Among Venetians the notion that the war of Cyprus was a Jewish making was current in 1570. It was stated that it had been launched against them by the Ottomans on account of “espionage and the evil machinations of the Jews”. David Abulafia, *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Oxford 2011, p. 446.

²⁷ Paruta, Part II, p. 12, says, that the fire destroyed only 4 ships, but “those who solicited the War at Constantinople exaggerated these things, representing to the Grand Signeur the Venetians condition to be very low and mean, prognosticating certain ruine to the Commonwealth, and an allured victory to the Ottaman Empire”.

²⁸ Paruta, Part II, pp. 7–8; Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, 9 vols., Venezia 1853–1860, VI 1857, pp. 65–6.

²⁹ See R. Browning, *Byzantium and Islam in Cyprus in the Early Middle Ages*, [in:] “Επετηρίς Του Κέντρον Επιστημονικών Ερευνών”, 1977–1979, pp. 101–116; C. P. Kyrris, *The Nature of the Arab-Byzantine Relations in Cyprus from the middle of the 7 to the middle of the 10 century A.D.*, “Graeco-Arabica”, 3, 1984, p. 149–175.

³⁰ The transcribed text of the *fetva*, with English translation, from Kâtib Çelebi, *Precious Gifts from the Expeditions in the Seas*, is cited by Eftihios Gavriel, *The Expedition for the Conquest of Cyprus in the Works of Kâtib Çelebi*, [in:] *Ottoman Cyprus. A Collection of Studies*

On March 18 1570, an Ottoman envoy to Venice presented a formal ultimatum from Selim II “wherein the voluntary surrender of Cyprus was demanded, which if they would not do, he then denounced War against them”.³¹ The main official causes in the ultimatum was the failure of Venice to deal with the so-called “Uskoks”, a band of corsairs operating from Dalmatia, and the issue of Cyprus harbouring Christian pirates who roamed the waters of the Levant assailing Islamic commerce and the seaborne traffic of Muslim pilgrims bound for Mecca.³²

Despite completely inadequate defenses, a disgruntled Cypriot population and a peace party in Venice willing to sacrifice the island for trade concessions, in the end the Venetian government refused the Sultan’s demand and made it clear that Venice is ready to fight to defend Cyprus. The Senate wrote to Selim “that since they perceived that War was pronounced against them now, when they did least suspect it, they would not refuse it, to defend themselves, and to preserve the Kingdom of Cyprus which as their Fathers had possessed for the space of several ages, under a just title, so they did trust in divine justice, to be able to defend it against whosoever should go about to rob them of it unjustly”.³³

He commanded his vizier:

“I want the Island of Cyprus!

Equip galleons for battle,”

As punishment for all their sins.

One hundred and sixty galleys of different sizes were fitted out, sixty boats with low freeboard, eight lighters, six vessels, one galleon, forty horseboats, thirty of the kind called *caramussoli*, three mortar boats (palandre), forty frigates - three hundred and forty-eight in all, although the fleet was said to be of four hundred sail – but two hundred and twenty were manned with rowers.³⁴ According to Turkish historian, Kâtib Çelebi, the Ottoman fleet left from Beşiktaş and sailed to the Mediterranean, with one hundred and eighty galleys, ten barges, and one hundred seventy smaller ships of different kinds, all together three hundred and sixty vessels.³⁵

on History and Culture, p. 32; Gilles Veinstein, “Religious Institutions, Policies and Lives” [in:] *The Cambridge History of Turkey*, vol. 2: *The Ottoman Empire as a World Power, 1453–1603*, ed. S. N. Faroqhi, vol. 4, Cambridge 2013, pp. 330–1. Kate Fleet, *Ottoman expansion in the Mediterranean*, [in:] *Ibid.*, 2, p. 167.

³¹ Paruta, Part II, p. 25.

³² Paruta, Part II, p. 5; Kâtib Çelebi, *Precious Gifts from the Expeditions in the Seas*, pp. 31–32; Calepio, p. 125.

³³ Paruta, Part II, pp. 28–29.

³⁴ Calepio, p. 132; Sozomeno, 86; Foglietta, p. 5, writes about 220 long vessels, of which 160 were galleys, with about 80 “ships of burthen of various kinds and names”.

³⁵ Kâtib Çelebi, *Precious Gifts from the Expeditions in the Seas*, p. 32.

The vizier was quite ruthless
 (His name was Mustafa Pasha);
 This sycophant prepared the fleet,
 As punishment for all their sins.

The Grand Vizier, Mahomet Sokolli, opposed the Cyprus war. For him Turkey's ultimate enemy was the House of Habsburg. But there was a powerful party at court, which included Nasi, who were doubtful of the efficacy of the French alliance propagated by Sokolli, and who thought it more important to secure the Ottoman's southern flank before starting the war with Habsburgs. This policy eventually gained the ear of Selim. And Lala³⁶ Mustafa Pasha, the fifth of the viziers, was appointed as the "chief of the entire army".³⁷ Lala Mustapha was a Herzegovinian, who in Suleiman's reign acted as Selim's instrument in the foul practices by which Prince Bayezid and his family were eventually executed in 1561. Lala Mustafa was known for his cruelty towards his defeated enemies, of which the most infamous example is his punishment of the courageous defender of Famagusta, Marco Antonio Bragadin.³⁸

The sultan had a son-in-law
 Whose name was Piyale Pasha;
 He was put in charge of the fleet
 As punishment for all their sins.

The war party included also Admiral Piale Pasha, a Croat, who was the third vizier. His duty was to guard the side of the sea. Kâtib Çelebi underlines that though Piale Pasha was son-in-law of the Sultan and third vizier, he followed the chief of the army and never opposed him.³⁹

They journeyed by land and by sea,
 Came to the Island of Cyprus,
 And surrounded the whole island
 As punishment for all their sins.

³⁶ It was a honorific title indicating that he had been tutor to the sultan's sons.

³⁷ Kâtib Çelebi, *Precious Gifts from the Expeditions in the Seas*, p. 32.

³⁸ Lala Mustapha promised him safety and then had him skinned alive. Nestor Martinengo, *Relatione di tutto il Successo di Famagusta, ... fortezza, Venetia 1572*, pp. 187–190; Calepio, *Vera et fidelissima narratione*, pp. 156–157; Paruta, *Storia della Guerra di Cipro*, p. 119. The Turkish historian thus comments the accounts of the Italians: "Europeans, with great exaggeration, tell a long story how, before the body of the victim was flayed – however it was that he killed the Moslem prisoners – his nose and ears were cut off, and then he was slain with tortures. If the case is compared with the frightful cruelties committed by the tribunal of the Inquisition upon the Arabs, it is clear anyhow that the Turks were more merciful than they". *Qibris Tarikhi* (A.H. 978), cited in Giovanni Mariti, *Travels in the Island of Cyprus*, p. 196.

³⁹ Kâtib Çelebi, *Precious Gifts from the Expeditions in the Seas*, p. 32.

They moored off the shore of Tuza,
 Where Lazarus's grave could be found,
 And rushed ashore like wolves and beasts,
 As punishment for all their sins.

On 1 July 1570 the Turkish fleet was off Paphos,⁴⁰ and in reaching Lemesos (Limasol) it landed a force which sacked the town and burned the monastery of St Nicholas of the Cats.⁴¹ They were opposed by the vice-captain of Paphos, who killed a few, took two prisoners, and sent them with the heads of the killed to Nicosia.⁴²

On 2 July 1570 the fleet reached Tuza (Salines), the port of Larnaca, famous for the grave of Lazarus.⁴³ According to Cypriot tradition, Lazaros of Bethany, "the friend of Christ" who was raised from the dead, came eventually to Cyprus where he was consecrated first bishop of Kition (Larnaka) by the Apostles Paul and Barnaba.⁴⁴ In 890 a tomb was discovered there, with a marble sarcophagus with a text in Hebrew: "Lazarus dead four days and the friend of Christ". Soon his relics were sent to Constantinople by the emperor Leo VI, who erected a church to house

⁴⁰ *Θρήνος της Κύπρου*, vv. 56–7; Calepio, p. 132; Sozomeno, p. 81.

⁴¹ *Θρήνος της Κύπρου*, vv. 65–6; Foglietta, p. 5; Calepio, p. 132.

⁴² Calepio, p. 132.

⁴³ Kâtib Çelebi, *Precious Gifts from the Expeditions in the Seas*, p. 33; Foglietta, p. 5; Sozomeno, p. 11.

⁴⁴ J. Hackett, *History of the Orthodox Church in Cyprus*, London 1901, pp. 411–415; C. Walter, "Lazarus a Bishop" *Reveu des Études Byzantines*, 27, 1969, pp. 197–208, who suggests that the legend was created in Constantinople (pp. 202–4); M.G. Michaelides, *Saint Lazarus, The Friend Of Christ And First Bishop Of Kition*, Larnaca 1984. Seigneur de Villamont who visited Cyprus in 1589 writes: "They say that Lazarus, whom our Lord restored to life, was Bishop there. But here I find a great contradiction between the Greeks and ourselves, for we hold it certain that Lazarus was Bishop of Marseille, and that he died there: while the Greeks say that he was Bishop of Chity, and of all the territory of Saline. And when we were on shore they showed us a very ancient church... It is really built in the antique style, getting little light but such as enters at the open doors. On the right as you enter you see an ancient sepulchre: to reach it you pass a little opening and go down four steps, then you take a candle and approach the tomb, which is neatly made and ornamented with marble: in some parts it is two feet broad and three high. I was assured that it certainly is the tomb of S. Lazarus, and that the Emperor Leo, surnamed the Philosopher, caused his body to be taken to Constantinople. Zonaras the historian in his third volume says as much. For my part I shall believe that there were two Lazaruses, one of whom may have been Bishop of Chity, and was buried in this church dedicated to him. But to say that this was he whom our Saviour restored to life is, to my thinking, a manifest error. For with all respect to Zonaras and other Greeks, we have his body as well as that of the Magdalen, in our own France". *Les voyages du Seigneur de Villamont, Chevalier de l'ordre de Hierusalem, Gentil-homme du pays de Bretagne*, Arras, 1598, [in:] *Excerpta Cypria*, p. 175. See also the diary of the Roman patrician Pietro della Valle, 17 September, [in:] *Excerpta Cypria*, p. 213.

them.⁴⁵ In Larnaca Leo erected a church, which after the attack of the Turks was changed into a mosque.⁴⁶

Completely unopposed by the defenders of the island, the Turks disembarked on the next day and set fire to Larnaka and started to raid the countryside, burning the monastery of Stavrouni.⁴⁷ The incompetent Venetian commander Nicholas Dandolo, despite the pleadings of Astorre Baglione, the experienced soldier for Perugia, refused to oppose the landing. An attack at that point could have seriously weakened the Turkish forces and might even have halted the invasion.⁴⁸

There were countless thousands of them.
And thousands more of cavalry;
They held council and made ready,
As punishment for all their sins.

The numbers of Ottoman army are difficult to assess, but it is estimated that the invasion was conducted probably with between 20,000 and 40,000 foot-soldiers, and 3,000 to 4,000 horse, and swelled to about 100,000 at the siege of Nicosia, when Mustapha ordered all his troops waiting in the ships in Larnaca to come to the capital.⁴⁹ Calepio writes that they had a hundred thousand men, including the ten thousand cavalry, and twenty-five thousand men who were brought up from the galleys for the last attack. He admits, however, that according to some there were only four thousand sipahis (heavy horse) and six thousand janissaries.⁵⁰

The Turkish generals debated whether to attack first the capital, Nicosia, or Famagusta at the seaside and, eventually, Mustapha decided that as Nicosia was the key to the island, it should be captured before any help could arrive from Europe.⁵¹

⁴⁵ *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae: Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, ed. H. Delehaye, Brussels 1902, pp. 146–7, 658–9. From Constantinople the saint's relics were later carried off by the French to Marseilles. His feast is on October 17 and the transfer of his relics to the capital is commemorated in the *Synaxarion of Constantinople*. Portraits of Lazarus, who is always represented pale and skinny, are preserved in a few church decorations of Cyprus including those at Perachorio, at Lagoudera and the 14th layer in St Nicholas tis Stegis near Kakopetria. In Larnaka an early church is dedicated to St Lazarus the Tetraemeros, where a magnificent late Byzantine icon of the saint is preserved.

⁴⁶ In 1589 it was repurchased for 3,000 aspers and used jointly by the Orthodox and Catholics. *Les voyages du Seigneur de Villamont, Chevalier de l'ordre de Hierusalem, Gentilhomme du pays de Bretagne*, Arras 1598, [in:] *Excerpta Cypria*, p. 176.

⁴⁷ *Θρήνος της Κύπρου*, vv. 130–1.

⁴⁸ Foglietta, pp. 5–6. Because of the “insolence and imbecility” of Dandolo, claims Foglietta, some wanted to take the command and the management of affairs out of the hands of this infamous man. *Ibid.*, p. 6; Calepio, p. 132; Sozomeno, pp. 81–2.

⁴⁹ Foglietta, p. 11.

⁵⁰ Calepio, p. 138, 142; similarly, Sozomeno, p. 86.

⁵¹ Foglietta, p. 8.

They had brought huge cannons with them,
 And now hauled them out on wagons;
 They raged like bulls and savage beasts,
 As punishment for all their sins.

The Turks brought with them 30 pieces of heavy artillery and 50 smaller guns. Seeing that the Turks waste the countryside, seeking booty, inhabitants of the village Lefkara gave themselves up to them, either “from hatred to their old masters, and little faith in their rulers” or “for fear of the fire and destruction” and they were well received by the pasha.⁵² To avenge the treachery and warn other villagers, the Lieutenant of Nicosia sent six hundred soldiers to kill all men in Lefkara and burn the village.⁵³

Then they all marched to Limassol,⁵⁴
 Where the Cypriot barons lived,
 And surrounded them one and all
 As punishment for all their sins.

All the surrounding villages
 Came to shelter in the fortress
 And fortified its three-fold gates,
 As punishment for all their sins.

As the war was becoming imminent, the government collected in Nicosia about 8,000 villagers who were to be used as manual workers, but there were also 56,000 women, children and others “unfit for service”.⁵⁵ The Turkish decision to attack Nicosia first was also made as there retired the noblemen of the kingdom, and, adds Foglietta, “there were collected all the riches, all the prizes after which men hanker”.⁵⁶

Expecting a possible attack on the island, between 1567 and 1570 the Venetians decided to fortify the city. A famous Venetian engineer, Giulio Savorgnano, destroyed the medieval walls of Nicosia as they were useless against artillery, and built around the city 4.5-meter-thick walls in the shape of a star. The soil-constructed walls were surrounded by a ditch and their lower sections were faced with stone for half its height, with a grassy slope above. The walls were dotted by 11 bastions (called after the names of the distinguished Cypriot families): Caraffa, Flatro, Loredano, Barbaro, Quirini, Mula, Roucha, Tripoli, D’Avila, Constanzo, and Podocataro.⁵⁷ The three gates (Famagusta, Paphos, and Kyrenia) were the only entrance to the city.⁵⁸

⁵² Foglietta, p. 7, Calepio, p. 132.

⁵³ Foglietta, p. 8, Calepio, p. 132.

⁵⁴ Should be: Nicosia or Lefkosia.

⁵⁵ Foglietta, p. 9.

⁵⁶ Ibidem, p. 8.

⁵⁷ Ibidem, p. 10.

⁵⁸ The plan of the fortifications is printed in Stefano Lusignano, *Chorografia et breve historia universal dell’isola de Cipro principiando al tempo di Noe per in fino al 1571*, Bologna

Cannons were fixed in position
 On the twenty fortress turrets.
 The Turks had no cause to worry,
 As punishment for all their sins.

When the bells began their ringing
 The cannons began to discharge,
 But the Turks were too numerous,
 As punishment for all their sins.

They had many excavators,
 Who dug underneath the fortress
 And placed explosives under it,
 As punishment for all their sins.

The siege was undertaken in the approved method of those days. The Turks raised four earthen forts, on the four hills at some 300 paces from the ramparts, to protect themselves with against the artillery of the city, and to annoy its defenders. From there their first line of batteries were set and started to attack the four southern bastions of the city (Podocarò, Constanzo, D'Avila, and Tripoli).⁵⁹ But as these forts were too far away to cause any serious damage, they decided to move closer to the town walls. Under cover of the fire from these batteries the besiegers occupied the old ditch, which had not been completely filled, when the new walls were constructed, and from there they pushed forward zigzag trenches, and thus they got closer to the ramparts (ca 80 paces) and set up the second line of batteries and began a brisk and sustained bombardment.⁶⁰

As the Turkish fire still had no effect on the earthworks of the city, they drove deep trenches across the ditch, until they reached the corners of the four southern bastions and began to cut away the masonry to form a sloping approach by which they planned to deliver an assault.⁶¹ Calepio complains, that Lieutenant Dandolo, responsible for the defense of the city, did not allow his men to fire at the Turks unless there were ten or more in one place, not to waste ammunition and powder, and, eventually, Dandolo's behaviour led some to suspect that he was a traitor.⁶²

They held them off for forty days,
 Till the Feast of the Holy Cross,

1571, f. 16. George Jeffery, *A Description of the Historic Monuments of Cyprus*, Nicosia 1918, pp. 26–30.

⁵⁹ Calepio, p. 133; Foglietta, p. 11; Sozomeno, pp. 82–3.

⁶⁰ Calepio, p. 133; Foglietta, p. 11; Bartolomeo Sereno, *Commentari della Guerra di Cipro*, 1576, Monte Casino 1845, p. 910; Sozomeno, p. 83.

⁶¹ Foglietta, pp. 12–13; Sozomeno, p. 84.

⁶² Calepio, pp. 133–135.

When they broke through in five places,
As punishment for all their sins.

On Saturday, as dawn was near,
Thousands of them breached the fortress;
The din and clamor reached the sky,
As punishment for all their sins.

After six weeks of the siege, Mustapha decided to take the city by assault. Those janissaries who should first cross the walls were promised huge rewards. A general assault on the four bastions was ordered.⁶³

Before dawn on 9 September the Turks advanced to the attack. Scaling the walls of the Costanza bastion while the defenders were still asleep, they made themselves masters of the bastion and drove defenders into the city square. Many of the citizens defended themselves bravely, but the militia and the villagers seeing the numbers of Turks, disobeyed the orders and ran away escaping the city.⁶⁴ Soon, the last stand was made in the courtyard of the Palace until “a drunken Greek hoisted over the palace the Turkish standard, pulling down that of S. Mark”.⁶⁵

Summoned to surrender, the defenders agreed to lay down their arms to save their lives. But the moment the gates were opened, the Turks rushed inside and started slaughter. In the massacre which followed some 20,000 people were killed.⁶⁶

They attacked the barons’ dwellings,
Breaking down all of their doorways
And entering to slaughter them
As punishment for all their sins.

The accounts give an example of the Countess of Tripoli, who decided to give herself up with all her family to Mustapha. He accepted her valuable gifts, but “kept no faith with her”, and her household met “perhaps the hardest fate of all”. Her husband was killed during the fight; her brother, Hector Podochatoro, was beheaded when sent by Mustapha to see a doctor, and the Countess herself with 300 hundred members of her household, and all her treasure, were put on a ship and probably were drowned.⁶⁷

They killed a few of the barons,
But one escaped to the garden;
Soon he too was also captured,
As punishment for all their sins.

⁶³ Foglietta, pp. 18–19; Sozomeno, pp. 84–5.

⁶⁴ Calepio, pp. 138–9; Sozomeno, p. 85.

⁶⁵ Calepio, p. 139.

⁶⁶ Graziani, p. 42.

⁶⁷ Calepio, p. 141; Graziani, p. 41; Conti, 2: f. 86b.

They dragged this wretch through the ashes
 And brought him before the Pasha;
 His head was cut off with a sword,
 As punishment for all their sins.

They even caught Sultat Bashi
 And the two men who were with him,
 And sent them too to the Sultan,
 As punishment for all their sins.

According to Calepio, Dandolo wrote to Mustapha promising that he would surrender the city upon condition that the persons and property of the inhabitants remained in safety. He dressed in his crimson velvet robe to be easily distinguished from others and thus spared.⁶⁸ Nevertheless, he was taken, his head cut off and sent to Famagusta to convince the defenders there to give up any thought of fighting.⁶⁹ Seeing the head, they regarded his death but an inconsiderable loss in comparison with the tragedy for which he was responsible, but they buried the head in the church of St Nicholas and promised that they would avenge him.⁷⁰

Aged priests and young novices,
 Armenians and Greeks and Franks,⁷¹
 Exclaimed "Woe is me!" high and loud,
 As punishment for all their sins.

Men of consequence and merchants,
 Both believers and heretics,
 Exclaimed "Woe is me!" high and loud,
 As punishment for all their sins.

Both Albanians and Sutats
 With swords and bucklers in their hands
 Battled on the side of the Turks,
 As punishment for all their sins.

The Muslims were a countless host,
 The Christians were fewer by far,
 And God was greatly vexed with them
 As punishment for all their sins.

⁶⁸ Conti, 2: f. 86.

⁶⁹ Calepio, p. 140; Graziani, p. 41.

⁷⁰ Graziani, p. 43.

⁷¹ The term Frank is used here to refer to Europeans in general.

The numbers of the Venetian forces regularly stationed in Cyprus are difficult to estimate. Paruta says that the ordinary garrison comprised of about 2,000 Italian foot soldiers, about 1,000 militia, 1,300 recruits,⁷² and as far as cavalry was concerned there were 500 stradiotes and around 500 feudatories obliged to keep horses for military service.⁷³

Preparing for the Turkish attack, in Nicosia there may have been as many as 20,000 men who should be able to fight, but because of the lack of military training and especially because of lack of equipment,⁷⁴ perhaps only every second was effective.⁷⁵ Calepio who has the most detailed figures writes about some 12,500 men plus stradiotes.⁷⁶ These included 1,300 Italian soldiers,⁷⁷ around 1,500 Cypriot nobles with their servants,⁷⁸ 750 villagers, 3,300 militia from different Cyprus towns, the stratiodes and 500 cavalry of the feudatories.

They streamed down upon the churches
And hacked their portals asunder;
Hosts of them entered the churches,
As punishment for all their sins.

They assassinated the priests
And beheaded the novices
And put the monks to the dagger
As punishment for all their sins.
They grabbed hold of handsome deacons
Who were singing sweet *sharakans*⁷⁹
And dragged them off by their collars
As punishment for all their sins.

Children and courageous young men
Who were praying and reading psalms
Were, all of them, taken away
As punishment for all their sins.

⁷² Paruta, pp. 84–5.

⁷³ Contarini, f. 10b; Calepio, p. 142. According to Paruta, there were only 100 or so feudatories.

⁷⁴ Calepio, p. 142. In case of 900 heavy arquebuses they were not used because the soldiers did not know how to fire them.

⁷⁵ Paruta, pp. 94–5, says that only 2,500 were recruited in Nicosia.

⁷⁶ Calepio, p. 142; he gives division into companies with names of their captains, pp. 128–130. Paruta's figures add up to 18,500, including about 10,000 infantry with 1,500 Italian soldiers; Foglieta, p. 9, writes about around 11,000 fighting men plus 8,000 peasants brought in as labourers; Graziani (p. 77) thinks that there were together about 20,000 fighting men.

⁷⁷ The same figures are given by Contarini, f. 10b.

⁷⁸ Paruta (pp. 94–5), says 1 000 Nicosiote gentlemen.

⁷⁹ Hymns (Armenian).

With the numbers of Turks in the city swelling, there was still fighting in different streets but without any order. A valiant defense was made near the church of SS. Peter and Paul, in front of the Cathedral Church of the Greeks, and near the Greek bishop's house. During the fight there two bishops, and many Greek monks and priests were killed.⁸⁰ The brave defender, Contarini, the Bishop of Paphos, was killed by a janissary, after he had surrendered to a molla.⁸¹

Comely crosses and chalices
And silver-embellished Bibles
They desecrated and plundered
As punishment for all their sins.

Ciboria and thuribles,
Incense and holy chasubles,
They desecrated and plundered
As punishment for all their sins.

Gold-embellished icons of saints
They carted off from the churches
And burned them all up in a fire
As punishment for all their sins.

Calepio says that "Churches were desecrated, altars stripped, sacred pictures burnt, tombs torn open, and those who took refuge in the churches slain".⁸² And soon after their victory, the Turks began to remove from the main Latin church in Nicosia, S. Sophia, all elements they considered idolatry, like the choir and the altars, and on the following Friday, September 15, "the day called Juma, which they keep as a Sunday", the Pasha went there to thank God "for so great a victory".⁸³

They stormed the convent of virgins,
Destroying its door and its roof,
And swarmed in, looking for booty
As punishment for all their sins.

The beautiful virgin maidens,
The nuns who lived in that convent,
Were hauled to Istanbul as slaves
As punishment for all their sins.

⁸⁰ Calepio, p. 139.

⁸¹ But cf. Calepio, p. 140.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., p. 141.

They rushed to every Christian door;
 The owners all tried to resist,
 But they were all put to the sword
 As punishment for all their sins.

Comely women, seeing these things,
 Fainted, losing all consciousness,
 And were all dragged off by their hair
 As punishment for all their sins.

Innocent children were crying
 And asking where their parents were;
 They led them like lambs to their fate
 As punishment for all their sins.

Mothers cried, "Where is my daughter?"
 Sons shouted, "Where is my mother?"
 Sisters screamed, "Where is my brother?"
 As punishment for all their sins.

Foglietta writes that the city was "given over to pillage, and no form of savage cruelty, of insatiable greed and filthy lust was spared in the treatment of their wretched captives. Matrons, virgins, noble children, were all victims to their vilest passions. Neither age nor sex had been respected; a life was never spared except in hope of a very great ransom".⁸⁴

Calepio is most detailed in describing the horrors he witnessed. Instead of roar of artillery now on every side you heard "nothing but the ceaseless wailing of poor women parted from their husbands, the shrieks of children torn from their mothers' arms, the sighs of the wretched fathers which mounted to the very heavens, the cries of maidens and lads who saw themselves separated from their parents, one driven this way, another that, in irremediable division". Any man or woman who resisted was killed; any prisoner who tried to escape was caught up and his legs cut off; the infants in "swaddling clothes" were torn "from their mothers' breasts, dashed some down on the ground, others by the feet against a wall"; old women were killed, and one of the beheaded was Lucretia Calepia, "my mother, whose head they cut off on her serving maid's lap." According to Graziani, Mustapha made the old and sick people and children set apart and led into the public place, where having been thrown one upon another they were all of them burnt alive.⁸⁵

Young men and newly married brides
 And young virgins who were engaged
 Were all dragged away one by one

⁸⁴ Foglietta, p. 21.

⁸⁵ Graziani, p. 41.

As punishment for all their sins.
 Expectant mothers and the ill
 Who lay face down on their pallets
 Were forced to their feet and dragged off
 As punishment for all their sins.

They looted their residences,
 Breaking open cases and trunks
 And stealing their gold and silver
 As punishment for all their sins.

Calepio says that “as they themselves owned, they enriched themselves to such an extent that never since the sack of Constantinople had they won so vast a treasure, as well of things sacred, as those of common use”.⁸⁶

A day after the capture of the city there was held an auction of the spoil. First were sold the good looking youths and pretty girls, “the buyers taking no thought or count of their noble birth, but only of the beauty of their faces”; others were sold at extremely low prices, with the exception of those who were fit for work in the galleys. The stolen goods were sold for a farthing, and “a thing worth a hundred sequins they gave for four”, and if anyone knew anything about gems and pearls, they could make a fortune.⁸⁷

On 3 October the galleon of Mehmed Pasha, a ramamossolin and a galley, filled with treasure and the most beautiful young girls and boys who were to be a gift for the sultan, exploded and “in a moment we saw so many noble youths and maidens hoist into the air, a spectacle of incomparable sadness”. Some claimed that it was “a noble Cypriot lady” who set fire to the powder, choosing death rather than slavery and humiliation of being forced to enter the sultan’s harem.⁸⁸

All of these disastrous events
 Were occasioned by our errors:
 They became the infidel’s slaves
 As punishment for all their sins.

We too should seek to avoid sin
 And tend to the needs of our souls,
 Begging our Savior, Jesus Christ,
 To spare us from the infidel.

⁸⁶ Calepio, p. 141.

⁸⁷ Ibid., p. 142.

⁸⁸ Ibid., pp. 144–5; Sozomeno, pp. 86–7 (his elder daughter may have been one of the victims of the explosion). Paruta, Part II, pp. 60–61. Graziani, p. 42. This incident was taken up as a theme for poetic, historical and rhetorical writings. See Famianus Strada, *Arnalda sive Captiva Victrix, incerti scriptoris fabella*, ed. C. Cobham, London 1910; Hill, *A History of Cyprus*, 3, p. 986 n. 1.

I, Nikoghayos, full of sin,
 A humble servant of you all,
 Have related the sad lament
 About the Island of Cyprus;

I beseech you, pray earnestly
 That my parents may find mercy
 And not have to suffer anguish
 As punishment for all their sins.

The author of the “Lament on the Island of Cyprus” uses the example of the Cyprus calamities to warn his fellows against breaking God’s Commandments. The Turkish attack and the destruction of Cyprus was also seen as the sign of God’s wrath by Calepio, who claims that “for the shortcomings and sins of the people God sends such scourges, as saith the prophet Amos (ch. ix. 8).” But unlike Nikoghayos who talks generally about “their sins”, Roman Catholic Calepio clearly indicates which sins of the Cypriots were responsible for God’s wrath. It was when the Orthodox Cypriots rose in rebellion against the Church of Rome and refused to accept the decrees of the Lateran Council, “speedily enough God sent as a scourge these infidel ministers of the Divine justice, who enslaved them all, changed their ceremonies into execrable superstitions, the churches into mosques, the Gospel into the Qoran”. God tried to warn the Cypriots, say Calepio, “at sundry times and in divers manners”: it was scourged for many years with locusts; in 1556 He sent a terrible earthquake in Limassol, and recently in November 1569, God sent a comet, “whose tail pointed down towards Cyprus, a clear sign of the sword of God”.⁸⁹

Little did Calepio realise that if the arrival of the Ottomans meant practically the end of the Roman Catholic church on Cyprus, it also meant the rebirth and strengthening of the spiritual, but especially the political and economic power and influence of the Orthodox church of Cyprus, with the archbishops and bishops soon becoming the official etnarchs of the population.

The defeat of Nicosia was followed by the brave defense of Famagusta, but eventually the Turks conquered the island and Cyprus remained part of the Ottoman empire until 1878.

Bibliografia

Abulafia D., *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, Oxford 2011.

Alexiou M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos, 2nd edn, Oxford 2002.

Basnage J., *The History of the Jews: From Jesus Christ to the Present Day*, London 1708.

Browning R., *Byzantium and Islam in Cyprus in the Early Middle Ages*, “Επετηρίς Του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών”, 1977–1979, s. 101–116.

⁸⁹ Calepio, p. 142–144.

- The Cambridge History of Turkey*, ed. S. N. Faroqhi, 4 vols., Cambridge 2013.
- Conti N., *Delle historie de suoi tempi*, transl. G. C. Saraceni, 2 parts, Venetia 1589.
- Excerpta Cypria. Materials for a History Of Cyprus*, transl. Claude Delaval Cobham, Cambridge 1908.
- Foglietta U., *The Sieges of Nicosia and Famagusta in Cyprus*, transl. C. Cobham, London 1903.
- Grunebaum-Ballin P., *Joseph Naci, duc de Naxos*, Paris 1968.
- Hackett J., *History of the Orthodox Church in Cyprus*, London 1901.
- The Heritage of Armenian Literature*, ed. Agop J. Hacikyan *et al*, 4 vols., Detroit 2002.
- Hill, G. *A History of Cyprus*, 4 vols., Cambridge 1948.
- Kyrris C.P., *The Nature of the Arab-Byzantine Relations in Cyprus from the middle of the 7 to the middle of the 10 century A.D.*, "Graeco-Arabica", 3, 1984, pp. 149–175.
- Mariti G., *Travels in the Island of Cyprus. With Contemporary Accounts of the Sieges of Nicosia and Famagusta*, transl. C. D. Cobham, Cambridge 1909.
- Menardos, S., *Θρήνος της Κύπρου [Lament on Cyprus]*, "Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος [Bulletin of the Historical and Ethnological Society of Greece]", 6, 1906, pp. 405–432.
- Merry B., *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Westport, NC, 2004.
- Michaelides M.G., *Saint Lazarus, The Friend Of Christ And First Bishop Of Kition*, Larnaca 1984.
- Ottoman Cyprus. A Collection of Studies on History and Culture*, ed. M. N. Michael *et al*, Wiesbaden, 2009.
- Panteli S., *Place of Refuge. The History of the Jews in Cyprus*, London n.d.
- Paruta P., *The History of Venice*, transl. Heny Carey, London 1658.
- Prose et poésie chypriotes : VIIe siècle av. J. C. - XXe siècle : anthologie bilingue*, ed. Josette Doron and Anna Olvia Jacovides-Andrieu, Paris 1994.
- Prousis K., "Τα ιστορικά Κυπριακά τραγούδια. Άναπτυξη από Τις "Κυπριακες Σπουδες" [Historical Cypriot Songs. Reprinted from *Cypriot Studies*], 7, 1943.
- Romanin S., *Storia documentata di Venezia*, 9 vols., Venezia 1853–1860.
- Roth C., *House of Nasi: The Duke of Naxos*, London 1948.
- Sakkelarios A. A., *Τα Κυπριακά ήτοι πραγματεία περί γεωγραφίας, αρχαιολογίας, στατιστικής, ιστορίας, μυθολογίας και διαλέκτου της Κύπρου* [On Cyprus, that is, treatise on geography, archeology, statistics, history, mythology and dialect of Cyprus], 2 vols., Athens 1890–1.
- Setton, K. *The Papacy and the Levant, 1204–1571*, 4 vols. Philadelphia 1984.
- Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae: Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, ed. H. Delehaye, Brussels 1902.
- Turnbull S., *The Ottoman Empire 1326–1699*, London 2003.
- Walter C., *Lazarus a Bishop*, "Reveu des Études Byzantines", 27. 1969, pp. 197–208.
- Zannetos F., *Ιστορία της Νήσου Κύπρου από της Αγγλικής Κατοχής Μέχρι Σήμερον* [History of the Island of Cyprus from the English Occupation until now], 3 vols., Larnaka 1910–12.

The Siege of Nicosia of 1570 in the Poetic Armenian Vision of *The Lament of the Island of Cyprus* and in the Italian Historical Narratives

Abstract

The siege of Nicosia (1570) was but the first stage of the conflict known in history as the Fourth Ottoman-Venetian war. The article discusses the similarities and the differences in the way in which the event is shown in a little known Armenian *thrênos* entitled *The Lament of the Island of Cyprus* (1570) and in the major contemporary narratives, mostly Italian. The author of the poem was present on Cyprus during the initial stages of the conflict, and on the whole the poem is true to the historical facts, but its most obvious characteristic is its moralizing tone, which is also found in the Italian prose narratives of the siege.

Key words: Cyprus, siege of Nicosia, *thrênos*, Italian narratives

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Kludzia Smaza

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Pamiętnikarska relacja Wirydianny Fiszerowej jako cenne źródło historyczne

Pamiętnik możemy zdefiniować, w bardzo ogólnym uproszczeniu, jako „dzieło piśmiennicze przedstawiające koleje losu, przeżycia i opinie osoby będącej jego autorem”¹. Wkraczając w dziedzinę badań nad pamiętnikarstwem uznającym pamiętniki za cenne źródło historyczne z jednej strony, z drugiej zaś wiążącym je z właściwą literaturą dostrzegamy, jak ogromną przestrzeń informacyjno-poznawczą zawierają niezliczone materiały wspomnieniowe. Kryteria porządkujące, takie jak: czas powstania, sposób realizacji czy metoda postrzegania i wartościowania historii, determinują wybór odpowiedniej narracji. Wyróżniając za Małgorzatą Czermińską dwa typy narracji pisarstwa autobiograficznego, „postawę świadka, który osobiście uczestniczył w zdarzeniach, oraz introspekcyjny wgląd, sięgający do głębin jednostkowych duszy”², odnajdziemy w nich zarówno zobiektywizowane opisy wydarzeń historycznych, jak również skrajnie subiektywne wyznania skupiające się na indywidualnych przeżyciach jednostki. Bez względu na to, jaki charakter czy typ narracji prezentują badane przez nas materiały, nie ulega wątpliwości, iż są one jednym z najciekawszych sposobów na dotarcie do odmiennej kultury, mentalności, odległego czasu, zapomnianych wydarzeń, osób i miejsc. Pamiętniki to także nieograniczona przestrzeń do poszukiwania obrazów wojny, wojny nie tylko w wymiarze czysto historycznym, źródłowym, lecz przede wszystkim wojny, która w nieodwracalny sposób wpływa na losy jednostek i całych narodów.

Setna rocznica wybuchu I wojny światowej szczególnie skłania do pogłębionej refleksji nad obrazami wojny w kulturze. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie nietuzinkowej relacji pamiętnikarskiej kobiety, która spędziła życie w cieniu nieustannych działań wojennych. Pamiętnikarka żyjąca w czasach niespokojnych i zarazem niezwykle czuła się w obowiązku spisania własnego świadectwa.

¹ *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, hasło: *pamiętniki*.

² M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyznanie*, Kraków 2000, s. 19.

Ponadto przeżycia tak głęboko zakorzenione w pamięci, iż towarzyszą osobie przez całe życie, wspomnienia nierzadko trudne do zwerbalizowania, a domagające się wyartykułowania są przecież właściwym uzasadnieniem spisania niejednej autobiografii. Potrzeba ciągłej rekonstrukcji przeszłości, próba poradzenia sobie z tym, co się widziało, przywoływanie i reinterpretowanie doświadczeń to domena pamiętników i autobiografii, zaś motywacje te są szczególnie silne u osób, które przeżyły wojnę i doświadczyły jej następstw. W relacjach, prócz pierwiastka mocno osobistego, nie sposób uciec od mocno zaakcentowanej historii, bowiem jak zaznacza Gwidon Zalejko, dzieła o charakterze biograficznym – nazywane przez badacza „opisem życia” – są „zjawiskami historycznymi” wykazującymi właściwości poznawcze³.

*Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*⁴ Wirydianny Fiszerowej uznawane są przez badaczy za pamiętnik oświeceniowy, głównie ze względu na czasowy wymiar opisanego materiału przypadający na lata 1766–1815, jednakże nowatorstwo w sposobie kreowania autorskiego „ja” Fiszerowej w dyskursie narracyjnym *Dziejów moich własnych* pozwala także stwierdzić, iż jest to jedna z pierwszych świadomych autobiografii na gruncie polskim. Wykazanie oryginalności i nowatorstwa zapisków Fiszerowej wymaga osobnego omówienia, jednak należy zaznaczyć, ponownie powołując się na Czermińską, iż „pamiętnik zgodnie z tradycją sięgającą czasów staropolskich, opowiada o zdarzeniach, których autor był uczestnikiem, świadkiem lub tylko współczesnym, o ludziach, których znał, miejscach, w których żył i które zwiedzał, słowem – o środowisku i epoce. Autobiografia ma proporcje odwrotne: sprawą główną jest osoba i jej dzieje, a świat zewnętrzny stanowi tylko tło, niekiedy pomijane prawie zupełnie”⁵. U Fiszerowej obie proporcje są mocno od siebie zależne, z przewagą jednak dla spraw indywidualnych. Sytuacja ta nie powinna dziwić, bowiem, jak zaznacza inny badacz pamiętnikarstwa polskiego Andrzej Cieński, „w każdej rzetelnej autobiografii musi być opisany świat zewnętrzny, bo przecież osobowość ludzka tworzy się i formuje w interakcji z innymi ludźmi, czasami historycznymi, dziejami swego narodu i wszelkimi innymi okolicznościami zewnętrznymi”⁶. O społecznych aspektach autobiografii pisał także Philippe Lejeune: „Autobiografie nie są przedmiotami estetycznej konsumpcji, lecz społecznymi środkami międzyludzkiego porozumienia”⁷. Lejeune wymienił również najważniejsze, w jego przekonaniu, czynniki związane z genezą autobiografii. Uważał, że autobiografia „została stworzona po to,

³ Cyt. za: A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 140.

⁴ W. Fiszerowa, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, Warszawa 1998.

⁵ *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992, hasło: *autobiograficzne formy*.

⁶ A. Cieński, *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Opole 2002, s. 15.

⁷ P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, Kraków 2001, s. 18.

aby przekazać uniwersum wartości, wrażliwość na świat, nieznane doświadczenia – i to w ramach relacji osobistych, postrzeganych jako autentyczne i niefikcyjne”⁸. Z perspektywy wszystkich tych stanowisk wynika jasno, iż *Dzieje moje własne* uznawać możemy zarówno za pamiętnik-historię – za cenne źródło o tym, co było – jak i za autobiografię, ponieważ jest to także relacja o życiu, doświadczeniach i uczuciach damy polskiej z przełomu XVIII i XIX w., prawdziwe „uniwersum wartości” dla przyszłych czytelników.

Na uwagę zasługuje także fakt, iż ścieranie się elementów pamiętnika-historii i autobiografii jest w przypadku Fiszerowej jak najbardziej uzasadnione, bowiem powód ich występowania jest dwojaki. Sprawozdawczy styl opisu i przedstawiania nazwisk, miejscowości, dat, bitew i wielu innych czynników istotnych historycznie jest w *Dziejach* bardzo rzetelny i konkretny. Związki historyzmu z osobistymi wtrętami z życia w snutej przez Fiszerową opowieści są wyraźne, zwłaszcza kiedy pragnie zaprezentować swemu przyszłemu czytelnikowi przyczyny licznych przeprowadzek i podróży, powody, dla których podejmowała takie, a nie inne decyzje itp. Przykładowo, autorka nie może przejść do omówienia kwestii swego życia w stolicy, kiedy dołączyła do posługującego na sejmie męża, bez zarysowania sytuacji politycznej, jaka panowała w Polsce w okresie Sejmu Wielkiego. Dodatkowo niemal zawsze wzbogaca opisy własną obserwacją oraz interesującymi ciekawostkami, jakich nie odnajdziemy w tekstach typowo historycznych. O sejmie pisze tak: „Byłam urzeczoną wspaniałością widowiska. Przywiozłam ze sobą pojęcia zapożyczone ze starożytnej Grecji i Rzymu. Doświadczenie kazało mi mierzyć nie za wysoko. Sejm pod względem formalnym pełnił swoje funkcje bez zarzutu. Przedstawiał obraz okazały. Król przewodniczył siedząc na tronie, w otoczeniu wielkich dygnitarzy koronnych. Dziwny to był widok. O ile bowiem w towarzystwie był godny i pełen wdzięku, tutaj sprawiał wrażenie człowieka niezgrabnego, zakłopotanego, a zwłaszcza znudzonego zasiadaniem w tym gronie. Okłapnięcie umysłowe odbijało się w jego postaci. Siedział pochylony, przybierał kwaśną minę, kiedy tylko zgłaszano wniosek nieprzyjemny, choć nie wymierzony przeciw niemu, gdyż z góry stwierdzano, że król i naród dążą do wspólnego celu”⁹.

Osobie króla autorka pamiętnika poświęca także osobny rozdział. Wirydianna nie jest zbyt surowa wobec monarchy, zauważa i docenia jego osiągnięcia, jednak nie pomija wad, koncentrując się raczej na słabościach i pewnych nieudolnościach, które jej zdaniem, były kluczowe dla nieprzychylnych ówczesnie mu opinii. Innym doskonałym przykładem jest charakterystyka generała Jana Henryka Dąbrowskiego. Na kartach pamiętnika jego osoba została przedstawiona bez zachwyków i honorów, w jakie przyobleczony jest w wielu pracach historycznych. *De facto* Fiszerowa nie potępia Dąbrowskiego, jednak przedstawia sylwetkę człowieka próżnego i przebiegłego. I choć zasłania się, iż jej surowy osąd w żadnej mierze nie jest powodowany nieprzyjawnym nastawieniem Dąbrowskiego względem jej drugiego męża, generała

⁸ Tamże.

⁹ W. Fiszerowa, dz. cyt., s. 157–158.

Fiszera, nie sposób ulec wrażeniu, iż fakt ten miał tutaj decydujące znaczenie. Swoją uwagę kieruje autorka bardziej w stronę tego, jakim człowiekiem był Dąbrowski, bezceremonialnie pisała o negatywnych cechach jego charakteru. W pamiętniku odnajdziemy mnóstwo charakterystyk, nie zawsze pochlebnych, wielkich postaci epoki, pisze m.in. o królu Poniatowskim, wspomina także króla Prus, księżnę Izabelę Czartoryską, generała Zajączka, księcia Poniatowskiego czy samego Napoleona Bonaparte i jego najbliższych współpracowników. Nierzadko autorka wplata w te portrety kulturalowe opinie wyniesione z arystokratycznego towarzystwa, do którego sama przecież należała. Była doskonałą obserwatorką i wnikliwą rejestratorką rzeczywistości. Bez tego rodzaju nowinek opis sytuacji politycznej w Europie czy sprawy polskiej w okresie napoleońskim nie oddawałyby tak trafnie nastrojów ludzkich i patriotycznego uniesienia powiązanego z wielkimi nadziejami niepodległościowymi całego narodu, jak i samej Fiszerowej. Zatem jeszcze raz potwierdzają się słowa Cieńskiego, iż rzetelna autobiografia to taka, która opisuje świat zewnętrzny po to, aby ukazać siebie, swoją osobowość w interakcji z innymi, w interakcji z zaistniałymi czasami i istotnymi dla jednostki wydarzeniami.

Autorce relacji wspomnieniowej przyszło żyć w niezwykłych czasach. Wychowana w duchu patriotyzmu nie potrafiła odciąć się zupełnie od losów ojczyzny, dodatkowo w momencie rozpoczęcia pisania pamiętnika miała świadomość tego, w jaki sposób czas przeinacza historię. Stąd też jej autobiograficzna opowieść ma w sobie niemal tyle samo zobiektywizowanej i ukonkretnionej historii, co i przeżyć własnych.

Oburzenie wobec przeinaczeń historii ujawnia już w samej przedmowie do *Dziejów*, gdzie wyraźnie przedstawia powody, dla których przystąpiła do spisywania swej relacji: „W nastroju politycznego oburzenia chwyciłam za pióro, by sprostować te bezeceństwa. Postawiłam sobie za zadanie napisanie opowieści prawdziwej, zachowując przytem aurę powieściową, a nade wszystko te cenne długie opisy, którymi lubię się rozkoszować przed zaśnięciem. Będzie to historia mego życia. Sceną będzie, siłą rzeczy, moja ojczyzna”¹⁰.

Autorka zajmuje stanowisko obrońcy prawdy i czuje się zobowiązana do opowiedzenia wydarzeń prawdziwych. Jest to jej odpowiedź na kłamstwa istniejące w obiegowych opiniach na temat ojczyzny. Oburzył ją fakt, iż „zniękształcono ją [ojczyznę] nie do poznania, że najślawniejszych jej synów przedstawia się jako mizerynych bohaterów «buduarowych», że wymyśla się obyczaje, których nigdy nie było i miejscowości nieistniejące. [...] Cudzoziemcy zrażeni złym stanem dróg i nieczystością postojów, uchodzą do Niemiec; wstręt swój objawiają wobec tych sąsiadów Polski, którzy rzecz znają lepiej, ale którzy, powodowani nienawiścią narodową i wzajemną, karmią ich niedorzecznymi baśniami, które ci cudzoziemcy pisują i którymi obdzielają księgarzy”¹¹.

¹⁰ Tamże, s. 3.

¹¹ Tamże, s. 4.

Własne świadectwo chce przeciwstawić przemilczeniom i mitom, w jakie obrosły przez lata wydarzenia z czasów doby stanisławowskiej, rozbiorów aż po kres polskich nadziei na odzyskanie niepodległości związanych z ostateczną klęską Napoleona. Sama przecież była świadkiem tej wielkiej historii, często przebywając w samym centrum wydarzeń. Przechodząc do konkretnych przykładów, oddajmy głos samej Fiszerowej.

Przyszła pamiętnikarka była jeszcze niewiele rozumiejącym dzieckiem, gdy w Polsce wybuchła konfederacja barska, mimo to potrafiła intuicyjnie wyczuć strach i nadchodzące niebezpieczeństwo: „Konfederacja barska, poprzedzona przez konfederację radomską, wybuchła u przeciwnych nam krańców Polski. Ogarniała coraz to nowe dzielnice. Słyszeliśmy o niej, ale że nas nie osiągała, żyliśmy i bawiliśmy się dalej bezpiecznie. W końcu ogarnęła i nas. [...] Pamięć mi dość dobrze dopisze, bo choć byłam jeszcze dzieckiem, słuchałam dosyć uważnie; wypadki, na które patrzyłam, stoją mi jeszcze przed oczyma”¹².

W tak kryzysowej sytuacji rodzina Wirydianny zmuszona była uciekać, by na przestrzeni kilku nadchodzących lat stale podróżować po kraju, wszędzie napotykając niebezpieczeństwo: „W rodzinie zadzwoniono na alarm; stwierdzono, że pozostać na wsi dalej już nie można; ale gdzie mieliśmy się schronić? Nie byliśmy nawykli do dalszych podróży, chociaż wędrowaliśmy bezustannie – a tym mniej do rozłąki z otoczeniem. [...] Powróciliśmy na wieś po półtorarocznym pobycie w Gdańsku. Mówiono nam, że wracać można bez obawy, przekonaliśmy się jednak na miejscu, że niebezpieczeństwo jeszcze się wzmogło. Konfederaci, zniechęceni niepowodzeniem, zwracali się z pasją przeciw «panom». [...] Nikt nie mógł liczyć na spędzenie nocy we własnym domu. Zaledwie ułożono nas w łóżeczkach, już kazano nam wstawać w pośpiechu pod wrażeniem niepokojących wieści. Pakowano ludzi i tobołki do karoc i do ciężkich wozów ładownych. Wyruszano, nie wiedząc dokąd; spędzano niekiedy noc w lesie, by się jak najmniej oddalać i móc szybko wrócić do domu w razie gdyby ostrzeżenie okazało się bezpodstawne lub gdy niebezpieczeństwo tymczasem minęło”¹³.

W dorosłym życiu nie brakowało kobiecie równie ciężkich doświadczeń. Towarzyszyła swemu drugiemu mężowi, dzielnemu generałowi Fiszerowi, w najważniejszych wydarzeniach wspomnianych czasów, starannie jednak selekcjonowała opisywaną materię: „Będę się streszczała, wspominając tylko ważne wydarzenia. Nie z braku materiału; gdybym bowiem chciała wyzyskać zapiski mego męża, mogłabym zdać sprawę z codziennych postępów armii”¹⁴.

Pamiętnikarka wspierała męża podczas wszystkich działań związanych z organizacją armii polskiej, w trudach podróży, w trakcie wojny polsko-austriackiej, poświęcając się przy tym bez reszty, gdyż ceniła ponad wszystko oddanie Fiszera sprawie narodowej. W czasie tych lat doświadczyła przeraźliwości wojny: „Wkrótce byłam świadkiem wszystkich okropności, jakich doznaje oblegane miasto. Nie

¹² Tamże, s. 33.

¹³ Tamże, s. 37–42.

¹⁴ Tamże, s. 337.

wyobrażałam sobie takiego widoku. Domy paliły się; widziałam, jak krew rannych, których przenoszono, zraszała bruk i psy biegły tym śladem; widziałam, jak to, co brałam za piłkę spadło i zatrzymałam się, by obserwować, jak się dalej potoczy. Była to bomba. Widziałam, jak zabiła kobietę tuż przy mnie. Głowę miałam w ogniu. Zaspokoiliam pragnienie, pijąc wodę z kałuży¹⁵.

Nie opuszczało jej uczucie strachu i obawy o życie męża: „Bałam się domu na myśl, że czekać tam może na mnie żałoba¹⁶”.

Wraz z całym narodem przeżywała klęski, jak i krótkotrwałe chwile radości: „Armię ściągnięto do Warszawy pod koniec roku 1809. Taki powrót po kampanii pełnej sławy to wydarzenie w życiu niepowtarzalne. Żołnierze opowiadali o swoich wyczynach, a mieszkańcy stolicy o stawianym przez nich oporze. I jedni, i drudzy zachowali się chwalebnie. Jedyna to prawie była w Polsce chwila nie zatruta gorzkim wspomnieniem czy obawą o przyszłość¹⁷”.

Wykształcona, inteligentna, zawsze dbająca o obiektywny opis przeżytych doświadczeń Fiszerowa nie unika także opisu chwil słabości i zwątpienia obrazujących przykre konsekwencje doświadczeń i wyrzeczeń, które wpłynęły na jej życie osobiste. Głównie pisze o swych trudach i poświęceniach, jakie znosiła dla Fiszera: „Musiałam zredukować służbę i wydatki na strawę, wino nawet zniknęło z naszego stołu; nie zachowałam żadnego cenniejszego przedmiotu, który mogłabym sprzedać – doszłam do kresu możliwych poświęceń. [...] Sześćciolecie, które z nim spędziłam, przepełnione było cierpieniem już to piekącym, już to głuchym i wszystkie przedsięwzięcia moje chybiły. A przecież kochałam go czule; łączyły mnie z nim troskliwe starania, którymi go otaczałam; jego zgryzoty, które dzieliłam, wreszcie całe moje poświęcenie¹⁸”.

Podsumowując życie na kartach pamiętnika, Wirydianna dochodzi do przykrych wniosków: dwa nieudane małżeństwa, zaniedbanie i utrata kontaktu z dziećmi, niewłaściwe zarządzanie majątkiem i w efekcie tego jego utrata, wreszcie poczucie osamotnienia w ostatnich latach życia. Oczywiście nie ulega wątpliwości, iż życie w czasach Fiszerowej nie mogło być spokojne, wpływ tak wielu czynników zewnętrznych na dzieje autorki musiało niekorzystnie odbić się na jej losie. I choć Wirydianna nie doznała cielesnych obrażeń oraz nie padła ofiarą wojennej traumy, wydarzenia te mocno doświadczyły kobietę, z pewnością wpłynęły na jej psychikę. W innych przekazach pamiętnikarskich z epoki zachowały się wzmianki, iż wdowa po generale Fiszerze, do końca życia mieszkająca w Warszawie, była kobietą osamotnioną i zgryźliwą¹⁹. Jednak mimo ogromnego ładunku życiowego doświadczenia

¹⁵ Tamże, s. 336.

¹⁶ Tamże, s. 327.

¹⁷ Tamże, s. 352.

¹⁸ Tamże, s. 360.

¹⁹ Zob. A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław 1981, s. 177–178; A. M. Skałkowski, *Fiszerowa Wirydianna*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. J. Firlej, K. Gir-dwoyń, t. VII, Kraków 1948–1958, s. 24–25.

odnajduje sposób na spełnienie – dokonuje rozrachunku z przeszłością, spisując historię swego losu i swego kraju.

Głęboko zakorzeniony patriotyzm przyświeca jasno jej celowi – spisania historii prawdziwej, bez przeinaczeń i nadmiernej chwały. Kobieta uważa, iż nie można wydać zdrowego osądu o czymś, co się jedynie widziało, lecz czego się nie zna i nie rozumie, tym bardziej uzasadniona wydaje się jej postawa, pisze więc znamienne zdanie: „Trzeba mieszkać w Polsce lub tam się urodzić, by móc wydać o niej sąd zdrowy. Trzeba uzbroić się w bezstronność w ocenie tak jej zalet, jak i wad. Tak sobie postanowiłam postępować i chcę słowa dotrzymać”²⁰.

Niemłoda już Fiszerowa dokonuje rewizji przeszłości ze stanowiska osoby doby romantyzmu, zaznajomionej z jego prawidłami i w pełni go akceptującej. Według Andrzeja Cieńskiego „są pamiętniki, w których «przeszłość» góruje nad «teraźniejszością» czasu opowiadania. U Fiszerowej jest odwrotnie, «teraźniejszość» góruje tu wyraźnie nad «przeszłością» a relacja o zdarzeniach z czasów stanisławowskich jest przepuszczona przez świadomość kogoś, kto zrozumiał i zaakceptował jako głęboko własne, najbardziej ważne nowości romantycznego poglądu na świat”²¹. I właśnie dlatego „w przeciwieństwie do ostrożnej oficjalnej historiografii pamiętniki proponują własną interpretację historii zbliżoną do takiego rozumowania dynamiki dziejów, do jakiego zdolni byli ich potencjalni czytelnicy. Charles de Saint-Évremond różnicę między historią a literaturą upatrywał w tym, że w pierwszej brak elementu ludzkiego, że mówi ona o faktach, a nie o ludziach. Historia – zdaniem tego autora – miała jeden rodzaj odwagi dla wszystkich ludzi, natomiast poeci przez inwencję dopełniali historię”²². Dopełniła ją i Fiszerowa, swoimi cennymi opisami, trafnymi komentarzami, a nawet złośliwymi uwagami. Jej *Dzieje* są interesującym kompendium wiedzy dla każdego miłośnika czasów stanisławowskich i późniejszych. Historyzm wiąże się tu z prawdziwą ludzką opowieścią, co – w połączeniu ze słowami Marii Dernałowicz: „konwencje literackie starzeją się i więdną. Wyznania człowieka z krwi i kości – nigdy”²³ – jeszcze bardziej zachęca do lektury relacji Fiszerowej. Kobieta swą własną interpretacją historii, skądinąd jakże celną, manifestuje bardzo silnie w samym zakończeniu pamiętnika: „Odkładam pióro, podzieliwszy się z mymi czytelnikami wszystkim, co wiedziałam. Nie sądzę, bym miała brać je jeszcze do ręki w ciągu niewielu lat, jakie mam przed sobą. Ale, by kresu doczekać spokojnie, pocieszam się nadzieją, że na pierwszy zew trąbki bojowej na znaną nutę Polska raz jeszcze z martwych powstanie. Odrzucam bardziej niż kiedykolwiek tłumaczenie, że to niemożliwe. *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ulter*”²⁴.

Dzisiaj słowa autorki uznać możemy za prorocze, natomiast z jej punktu widzenia była to ogromna nadzieja, zrodzona z patriotycznego ducha wiara w odzyskanie

²⁰ W. Fiszerowa, dz. cyt., s. 4.

²¹ A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 185.

²² Tamże, s. 192.

²³ Cyt. za: A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 207.

²⁴ W. Fiszerowa, dz. cyt., s. 422.

niepodległości. „Zew trąbki bojowej” usłyszeć mieli Polacy już niebawem, bowiem ostatnie słowa Fiszerowej i powstanie listopadowe dzieli jedynie siedem lat. Zatem wyznaczenie Wirydianny to nie tylko przejaw społecznych nastrojów i romantycznych oczekiwań, lecz obraz mentalności pokolenia epoki świateł, na oczach których ginęła Polska, pokolenia bohaterów, takich jak Tadeusz Kościuszko, Stanisław Fiszer czy książę Poniatowski, którzy przedłożyli dobro ojczyzny nad interes własny. Stąd na koniec tak sugestywne zdanie z *Eneidy* Wergiliusza – „Niech z kości naszych urodzi się mściciel”.

Na zakończenie warto raz jeszcze podkreślić, iż *Dzieje moje własne* Fiszerowej to nie tylko interesujący pamiętnik czy doskonała pod względem kompozycyjnym autobiografia, to także „tekst-medium”, za pomocą którego czytelnik ma możliwość spotkania i przyswojenia sobie poglądów i wizji świata pochodzących z odległej epoki²⁵. Dla badacza wspomnień, autobiografii czy pamiętników tak samo ważny jak sam tekst jest także i kontekst, jest świat życia autora, jego „osadzenie życiowe”, które w dużej mierze pozwala nam zrozumieć tekst. W oparciu o zasadę koła hermeneutycznego powiemy, iż dopiero z perspektywy całości możemy interpretować fragmentarycznie – na końcu wracamy do początku, wyposażeni w nowe rozumienie. Odwołanie się do kontekstu życiowego, szczególnie w perspektywie badania literatury dawnej, jest niezbędnym narzędziem do jej zrozumienia, do zniesienia dzielącego nas dystansu, a tym samym i do właściwej interpretacji. Zdaniem francuskiego filozofa, Paula Ricoeura, to właśnie za pomocą tekstów kultury może dochodzić do wzajemnego rozumienia, które dokonuje się na płaszczyźnie interpretacji „znaków, dzieł i tekstów, w które wpisane jest i dane nam do odszyfrowania dziedzictwo przeszłości”²⁶. Formuła pamiętnikarska proponuje wizję historii najprostszą, personalistyczną, „*licentia* gatunkowa pozwala jej na wnioski niedopuszczalne w historiografii”²⁷. Przychodzi na myśl także problem interdyscyplinarności w badaniach materiałów biograficznych, w których historia i psychologia postrzegane są jako niezbędne konteksty interpretacyjne²⁸. Jednak bez względu na to, czy poszukujemy w literaturze wspomnieniowej odniesień historycznych, politycznych, wątków indywidualnych czy obrazów wojny, należy pamiętać, iż to właśnie „interpretacja, która przywołuje możliwość obiektywnego ustalenia treści kontekstu historycznego, w jakim powstał dany tekst, może liczyć na większą siłę perswazyjną, co wiąże

²⁵ Zob. B. Baszczak, *Narracja i tożsamość. Paula Ricoeura hermeneutyka antropologiczna*, Zielona Góra 2010.

²⁶ P. Ricoeur, *Zadanie hermeneutyki*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 222.

²⁷ A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 192.

²⁸ A. Całek, dz. cyt., s. 142; P. Lejeune uważa nawet, iż „autobiografię można badać jedynie z interdyscyplinarnego punktu widzenia. Kończyłem moją pracę, częściej odwiedzając psychologów, socjologów, historyków, aniżeli innych kolegów literaturoznawców, którzy trochę oburzają się z powodu mego wyjścia poza kanon tekstów uświęconych”, P. Lejeune, dz. cyt., s. 18.

się z wciąż powszechnym, stanowiącym element świadomości potocznej, przekonaniem, że nauka historii może nam powiedzieć, jak było naprawdę²⁹.

Bibliografia

- Baszczak B., *Narracja i tożsamość. Paula Ricoeura hermeneutyka antropologiczna*, Zielona Góra 2010.
- Całek A., *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013.
- Cieński A., *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Wrocław 1981.
- Cieński A., *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Opole 2002.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyznanie*, Kraków 2000.
- Fiszerowa W., *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, Warszawa 1998.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, Kraków 2001.
- Literatura dawna a współczesna humanistyka*, red. K. Obremskiego, Toruń 2010.
- Polski Słownik Biograficzny*, red. J. Firlej, K. Girdwoyń, t. VII, Kraków 1948–1958.
- Ricoeur, P. *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989.
- Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992.

Memoirs of Wirydianna Fiszerowa as a valuable source of historical data

Abstract

The purpose of this article is to present the work of Wirydianna Fiszerowa, entitled *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych* (Memoirs of myself and others. A mixture of serious, interesting and trivial matters). This incredible story of life in face of the constant threat of war and of living through several political upheavals, all intertwined with personal dramas of an 18th-century woman, makes Fiszerowa's diary unique in the context of Polish memoir writing. The correlation of history and individual experiences of Wirydianna Fiszerowa herself are inseparable elements forming the narrative space of her diary. Thanks to this, Fiszerowa's memoirs are a very important source of historical data, as well as a valuable collection of universal values for future readers.

The connection between memoirs or autobiographical literature and history is another issue on which this study is focused. The author of this article aims to present that old literature plays a fundamental role in understanding history, and therefore aids in the interpretation of texts from remote epochs and different cultures.

Słowa kluczowe: historia, pamiętnik, autobiografia, wojna, kobieta

Keywords: history, diary, memoir, autobiography, war, woman

²⁹ Cyt. za: *Literatura dawna a współczesna humanistyka*, red. K. Obremski, Toruń 2010, s. 7.

Martyna Grodzka

Uniwersytet Śląski

Trauma I wojny światowej (*shell shock*) w poezji brytyjskich żołnierzy oraz w modernistycznej prozie kobiecej

Pojęcie *shell shock* (inaczej „nerwica frontowa”¹ lub „żołnierskie serce”²) obejmuje różne rodzaje neuroz i psychoz, spowodowanych głównie reakcją niektórych żołnierzy na intensywny ostrzał artyleryjski oraz stres towarzyszący walce podczas I wojny światowej³. Do syndromów *shell shock* zaliczano przede wszystkim: szeroko rozumiane niekontrolowane zachowanie⁴, czasową głuchotę i ślepotę, jękanie, zanik pamięci⁵, problemy z koncentracją, występowanie fobii, drgawek, tików, ataków paniki, nieprawidłowości w mimice twarzy, wytrzeszczu oczu, bezsenności i koszmarów sennych, impotencji lub obniżonego libido⁶, drażliwości⁷, otępienia, skłonności do agresji oraz wiele innych objawów. Zaburzenie to diagnozowano przede wszystkim wśród żołnierzy walczących w klaustrofobicznych warunkach na froncie zachodnim, włoskie oraz wśród jednostek kampanii dardanejskiej⁸. Problem ten nie dotyczył wyłącznie wojska brytyjskiego, był powszechnie spotykany wśród armii

¹ G. J. De Groot, *The First World War*, London 2001, s. 162.

² L. S. Bibbings, *Telling Tales About Men. Conceptions of Conscientious Objectors to Military Service During the First World War*, Manchester 2009, s. 214.

³ *Report of the War Office Committee of Enquiry Into „Shell-shock”*, London 2004, s. 3–4.

⁴ J. Winter, *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Heaven 2006.

⁵ G. E. Smith, T. H. Pear, *Shell Shock and its Lessons*, Manchester 1917, s. 11.

⁶ M. Eksteins, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of Modern Age*, Toronto 2012, s. 213.

⁷ L. Stryker, *British Shellshock and the Politics of Interpretation*, [w:] *Evidence, History and the Great War. Historians and the Impact of 1914–1918*, red. Gail Braybon, New York 2003, s. 157.

⁸ S. Pope, E.-A. Wheal, *The Macmillan Dictionary of the First World War*, London 1995, s. 434.

innych narodowości⁹. Wszyscy żołnierze bez względu na wiek, stan zdrowia oraz pochodzenie społeczne byli potencjalnymi ofiarami *shell shock*¹⁰.

Liczne wspomnienia uczestników I wojny światowej dowodzą, iż ostrzał artyleryjski był jednym z najgorszych doświadczeń służby w okopach. Porucznik A. G. May, biorący udział w walkach na froncie wschodnim, wspomina spotkanie dwóch żołnierzy, którzy „całkowicie zgłupieli” podczas skoncentrowanego ostrzału: „Jeden z nich przywitał mnie jak przyjaciela i poprosił, abym podał mu jego dziecko. Podniosłem z ziemi hełm i wręczyłem mu go. Zaczął kołysać go jak niemowlę, nie dbając o nic”¹¹. Siostra Henrietta Hall z wojskowego szpitala w Bradford, po obserwacji pacjentów cierpiących na *shell shock*, zapisała w swoim dzienniku: „Dygotali potwornie, co miało wpływ na ich mowę. Jąkali się okropnie i mieli dziwne pomysły, które można było zakwalifikować tylko jako halucynacje. Widzieli rzeczy, które nie istniały”¹². We wspomnieniach żołnierzy przeciągająca się służba w okopach była wielokrotnie porównywana do dziwnego stanu psychicznego, koszmaru rozgrywającego się w zwolnionym tempie, narkozy, katatonii lub autohipnozy¹³. Doświadczenie frontowe miało znaczący wpływ na charakter i psychikę walczących.

W początkowych latach wojny personel medyczny rzadko był skłonny do diagnozowania *shell shock*. Żołnierzy skarżących się na złą kondycję psychiczną powszechnie postrzegano jako tchórzy starających się uniknąć służby wojskowej. Na ich niekorzyść przemawiał także fakt, iż *shell shock* jako choroba rzadko objawiała się w postaci schorzeń fizycznych. Po bitwie nad Sommą tysiące jej uczestników opuściło okopy, meldując poważne problemy natury psychicznej wynikające ze służby w okopach¹⁴. Ze względu na znaczącą liczbę podobnych przypadków, zdecydowano się na utworzenie specjalnych centrów diagnostycznych i leczniczych¹⁵. Jakość zachowanych źródeł nie pozwala na szczegółowe obliczenie skali problemu, niemniej można stwierdzić, iż u żołnierzy wszystkich rang pojawiały się objawy *shell shock*; pod koniec 1914 r. około 10% oficerów i 3–4% pozostałych żołnierzy armii brytyjskiej przejawiało znamiona szoku nerwowego¹⁶. W roku 1917, prawie jedna czwarta walczących doświadczyła różnego rodzaju zaburzeń nerwowych¹⁷,

⁹ I. R. Bet-El, *Conscripts Lost Legions of the Great War*, Surrey 1999, s. 17.

¹⁰ J. Bourke, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, London 1996, s. 114.

¹¹ M. Brown, *The Imperial War Museum Book of the Western Front*, London, 1993, s. 173 (przekł. wszystkich cytatów z publikacji anglojęzycznych własny).

¹² L. MacDonald, *The Roses of No Man's Land. Nurses on the Western Front*, London 2013, s. 232.

¹³ M. Eksteins, dz. cyt., s. 172.

¹⁴ M. Gilbert, *First World War*, London 1994, s. 275.

¹⁵ Tamże, s. 275.

¹⁶ B. Shephard, *A War of Nerves. Soldiers and Psychiatrists 1914–1994*, London 2000, s. 104.

¹⁷ J. Winter, dz. cyt., s. 53.

a w drugiej połowie 1918 r. już 80 tysięcy żołnierzy nie było w stanie kontynuować służby ze względu na hospitalizację w placówkach leczenia psychiatrycznego¹⁸. Choć przypadki zespołu stresu pourazowego odnotowywano podczas wcześniejszych konfliktów zbrojnych, to dopiero w latach 1914-1918 zjawisko to zaistniało w takiej skali¹⁹.

Po zakończeniu leczenia i po powrocie na front lub do domu ofiary *shell shock* zazwyczaj borykały się z piętnem choroby psychicznej. Niezrozumiane i często dyskryminowane, izolowały się od otoczenia²⁰. W okresie, w którym rany wojenne były dowodem męstwa i poświęcenia dla ojczyzny, mężczyźni dotknięci *shell shock* zazwyczaj nie mieli żadnych widocznych obrażeń. Jay Winter w swojej książce *Remembering War* formułuje następującą definicję *shell shock*: „Przypadłość, w której więź pomiędzy pamięcią jednostki, a jej tożsamością zostaje przzerwana”²¹. Doświadczenie służby na froncie w wielu przypadkach doprowadzało do zaburzenia ciągłości historii życia żołnierzy, skutkując fragmentaryzacją ich osobowości. *Shell shock* i cierpienie psychiczne, związane z pamięcią o wojnie, wpływały na kondycję ciała, wyraźnie doprowadzając do konwersji stanu emocjonalnego na stan fizyczny, ponieważ ciało „wrażało historię poczynań jednostki”²². Pamięć ofiary *shell shock* ulegała procesowi uwewnętrznienia, a przywoływanie wspomnień skutkowało reakcjami cielesnymi. Stąd też ciała cierpiących żołnierzy stawały się „niepodlegającym kontroli teatrem pamięci”²³, w którym traumatyczne wspomnienia i doświadczenia były przechowywane poza świadomością. Joanna Bourke w swojej pracy *Dismembering the Male* twierdzi, że „wojna pozostawiła żołnierzy na ziemi niczyjej, odizolowanych zarówno od zdrowych, jak i obłąkanych”²⁴. Bezpośrednio po wojnie 65 tysięcy żołnierzy brytyjskich cierpiących na różnego rodzaju nerwice pobierało renty państwowe²⁵. W 1922 r. prawie 50 tysięcy angielskich kombatanów, którzy doświadczyli *shell shock*, otrzymywało zapomogi²⁶. Jeszcze w latach trzydziestych ponad jedna trzecia weteranów widniała w rejestrach jako „przypadki psychiatryczne”²⁷. Statystyki te pozwalają zrozumieć, jak poważnym problemem i przykrym dziedzictwem I wojny światowej stał się *shell shock*. Zespół stresu pourazowego, dotyczący uczestników działań wojennych, miał znaczący wpływ na

¹⁸ Tamże, s. 61.

¹⁹ E. Jones, S. Wessely, *Shell Shock to PTSD. Military Psychiatry from 1900 to Gulf War*, London 2005, s. 2.

²⁰ A. Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton 2009, s. 14.

²¹ J. Winter, dz. cyt., s. 52.

²² Tamże, s. 55.

²³ Tamże, s. 57.

²⁴ J. Bourke, dz. cyt., s. 109.

²⁵ N. Ferguson, *The Pity of War*, London 1988, s. 341.

²⁶ M. Gilbert, dz. cyt., s. 542.

²⁷ J. Bourke, dz. cyt., s. 109.

powszechną pamięć o wielkiej wojnie oraz kształtowanie się literatury brytyjskiej w dobie modernizmu.

Wilfred Owen, jeden z kluczowych poetów okresu I wojny światowej, cierpiał na *shell shock* i był kilkakrotnie hospitalizowany z tego powodu. W lipcu 1918 r. wrócił do służby na froncie we Francji, gdzie zginął 4 listopada, dokładnie na tydzień przed rozejmem w Compiègne. Jego utwory stanowią próbę wyrażenia odczuć umysłu opanowanego przez traumę walki na froncie. W wierszu *The Dead-beat*²⁸ podmiot liryczny relacjonuje losy żołnierza oskarżonego o symulowanie choroby. Mężczyzna po wyjściu z okopu upada na ziemię i choć przytomny, nie daje znaku życia. Podobnie, jak w większości swoich utworów, Owen skupia uwagę czytelnika wokół starannie dobranych czasowników („upadł”, „leży”), które wysuwają postać żołnierza dotkniętego *shell shock* na pierwszy plan przedstawionej sceny. Autor określa relację pomiędzy opisywanym ciałem a światem fenomenologicznym, sprawiając, że staje się ono istotnym obiektem w polu percepcyjnym czytelnika²⁹. Charakteryzując bezwładne ciało żołnierza i porównując je do kawałka mięsa lub ryby, podmiot liryczny dehumanizuje ofiarę *shell shock* i eksponuje jej pasywność wobec otaczającego ją świata. Pozostali mężczyźni skupieni wokół nieszczęśnika próbują go podnieść, jednak pomimo gróźb i zastosowania przemocy, żołnierz wciąż leży na ziemi „jak głupi”. Mężczyzna zdaje się być oderwany od rzeczywistości, „nie wie, że wojna się toczy”, jego oczy utkwione są w „cholernym okopie” – miejscu, w którym przypuszczalnie doświadczył ostrzału artyleryjskiego. Obsesyjnie mający o toczącej się w jego umyśle walce, powtarza groźby pod adresem wyimaginowanego wroga: „Załatwię ich, zamorduję, tak zrobię”. Obserwujący żołnierza oficerowie kpią, twierdząc, że być może to wieści o niewierności żony doprowadziły do jego obłądzenia. Nie winią „truposzy” na polu bitwy ani Niemców za jego stan. Nie wiedząc, co zrobić z żołnierzem, oficerowie „odsyłają go, usuwają z drogi” jak niewygodny problem, jak kłopot, z którym nie wiadomo, jak sobie poradzić. Sanitariusze, którzy zabierają mężczyznę do szpitala polowego, mrugają do pozostałych, sugerując jednoznacznie, że żołnierz symuluje chorobę. Następnego dnia nietrzeźwy lekarz informuje pozostałych: „Śmieć, którego przysłałście poprzedniej nocy, szybko zmarł”. Okrzyk „hurra”, dodatkowo wzmocniony znakiem wykrzyknienia, odbija się przerażającym echem na końcu wiersza.

Drugi z poetów, Siegfried Sassoon, wstąpił do armii pierwszego dnia wojny³⁰. Choć walczył dzielnie i został odznaczony krzyżem wojskowym, po postrzale podczas bitwy pod Arras jego stosunek do walki, początkowo entuzjastyczny, zmienił się całkowicie, przeobrażając bohatera wojny w jej jawnie protestującego przeciwnika. Dzięki interwencji Roberta Gravesa, Sassoon uniknął więzienia i pod pretekstem *shell shock* został przyjęty do szpitala w Craiglockhart, w którym na leczeniu

²⁸ W. Owen, *The Dead-beat*, [w:] W. Owen, *The Collected Poems of Wilfred Owen*, red. C. Day Lewis, New York 1965, s. 72.

²⁹ S. Das, *Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge 2005, s. 153.

³⁰ *British Writers*, red. I. Scott-Kilvert, vol. VI, New York 1983, s. 429.

przebywał Owen. Wprawdzie trudno określić, czy Sassoon faktycznie cierpiał na jakiegokolwiek zaburzenia natury psychicznej, niemniej jednak czas, który spędził wśród tych, którzy w istocie byli chorzy, miał ogromny wpływ na jego twórczość.

Wiersz *Survivors*³¹ został skomponowany w roku 1917, krótko po przyjeździe autora do szpitala w Craiglockhart. Podobnie jak w przypadku *Mental Cases* Owena, podmiot liryczny obserwuje pacjentów szpitala psychiatrycznego – byłych żołnierzy. Już w pierwszym wersie ujawniona zostaje przyczyna ich stanu – szok, którego doświadczyli podczas wojny. Tytułowi ocaleni jękają się, a ich wypowiedzi pozbawione są sensu. Mężczyźni uczą się chodzić od nowa, ponieważ motoryka ich ciał uległa zaburzeniu. Opisy ich zachowań sugerują, że mogą cierpieć na paraliż, silne drgawki lub inne dolegliwości³². Zastosowanie w utworze aliteracji (powtórzenie głoski „s”) może być interpretowane jako próba odzwierciedlenia mowy jękającego się, a jednocześnie oddanie brutalnej natury ich koszmarów sennych (powtórzenie głoski „d”). Ironiczne frazy, takie jak „szybko wyzdrowieją”, „oczywiście”, „bez wątpienia” i „wyczekują powrotu”, wypowiedane przez cywilów i odnoszące się do spodziewanej poprawy stanu zdrowia pacjentów oraz ich domniemanej tęsknoty za frontem, wyrażają krytykę autora w stosunku do wszystkich, którzy nie doświadczyli okropieństw wojny na własnej skórze³³.

Poeta określa żołnierzy mianem „chłopców o twarzach starców”, którzy doznawszy ogromnej traumy, zdziecinnieli³⁴ i stali się bezbronni. Mężczyźni zdają się tkwić w przeszłości, mają koszmary, w których ponownie doświadczają okropieństw wojny, ich sny „ociekają mordami”. Stąd też ciężko zgodzić się z tytułowym określeniem „ocalali”. Sassoon ironizuje, pisząc, że to „chwalebna wojna zszargała ich dumę”, wykończyła ich zarówno psychicznie, jak i fizycznie. Wbrew powszechnemu twierdzeniu, iż walka zmienia chłopców w mężczyzn, udział w wojnie zmienił żołnierzy w dzieci o szalonych oczach „pełnych nienawiści”. Uderzający rym, który pojawia się w dwóch ostatnich wersach – *glad and mad* (zadowolony i szalony) – oraz ostatnie słowo: obłąkany, stają się ostateczną diagnozą ocalałych, ich „ostatnim epigramem”³⁵.

*The Return of the Soldier*³⁶ (Powrót żołnierza), debiutancka powieść Rebeci West opublikowana w 1918 r. jeszcze podczas wojny, opisuje codzienne zmagania najbliższych kapitana Chrisa Baldry z jego chorobą – *shell shock*. Żona żołnierza Kitty oraz jego kuzynka Jenny (narratorka powieści), nie doświadczwszy okropieństw

³¹ S. Sassoon, *Survivors*, [w:] S. Sassoon, *War Poems of Siegfried Sassoon*, New York 2012, s. 83.

³² D. W. Hipp, *The Poetry of Shell Shock. Wartime Trauma and Healing in Wilfred Owen, Ivor Gurney and Siegfried Sassoon*, Jefferson 2005, s. 169.

³³ S. Campbell, *Siegfried Sassoon. A Study of the War Poetry*, Jefferson 1999, s. 165.

³⁴ D. Brown, *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature*, New York 1989, s. 54.

³⁵ Tamże, s. 55.

³⁶ R. West, *The Return of the Soldier*, Maryland 2011.

wojny na własnej skórze, muszą borykać się z objaśnianiem świata Chrisowi – niegdyś podporze rodziny. W wyniku wybuchu pocisku kapitan cierpi na selektywny zanik pamięci: wierzy, że ma ponownie dwadzieścia lat i kocha kobietę o imieniu Margaret, z którą spotykał się przed laty. Choć zabiegi rodziny odnoszą skutek i kapitanowi udaje się logicznie zrozumieć upływ czasu, to jednak nie potrafi on poradzić sobie z nim emocjonalnie. Dopiero skonfrontowany ze śmiercią swojego i Kitty dziecka, Chris odzyskuje pamięć, zdrowieje i jest gotów wrócić na front.

Rebecca West w swojej powieści rezygnuje z narracji trzecioosobowej na rzecz ograniczonej perspektywy Jenny, która nie zna myśli i uczuć Chrisa. Dzięki temu zabiegowi czytelnik poznaje punkt widzenia zrozpaczonego członka rodziny żołnierza, który doświadczył traumy i wraca do domu. Niemożność odnalezienia się poza frontem oraz wyobcowanie ze środowiska, w którym przebywa kapitan Baldry, stanowią wyraz samotności i bezradności, jakich doświadczały ofiary *shell shock*. West kwestionuje pojęcie prawdy w przypadku chorego umysłu, ukazując dwie perspektywy: romantyczną miłość Chrisa do Margaret i wyparcie wojny z pamięci oraz oczekiwania rodziny kapitana Baldry'ego, która ma nadzieję, że odzyska on świadomość i będzie wypełniał przypisywane mu role społeczne. Ponowne pojawienie się mężczyzny w domu w niczym nie przypomina triumfalnego powrotu bohatera wojennego na miarę Odyseusza. Chris nosi niewidzialną ranę, ciężką do zaakceptowania przez jego żonę i kuzynkę³⁷. Powrót cierpiącego na *shell shock* weterana konfrontuje kobiety z realiami wojny, Jenny stwierdza: „Rzeczywiście, nigdy nie zdawałam sobie sprawy z tego, jak potworna jest wojna, dopóki nie zobaczyłam mojego kuzyna”³⁸.

Powieść West mimo wszystko daje nadzieję, że ci, którzy wrócili z frontu, a jednak wciąż zdawali się na nim pozostawać, otoczeni odpowiednią opieką mają szansę na odzyskanie zdrowia. Z pewnością psychoanalityczne podejście lekarza zajmującego się Chrisem oraz wszelkie metody stosowane przez jego bliskich stanowią centralne elementy narracji. Powieść nasycona jest macierzyńskimi elementami: kiedy Chris śpi, kobiety obserwują i pilnują go, gdy jest poirytowany, uspokajają odpowiednim tonem głosu. Odcięcie się mężczyzny od rzeczywistości i tkwienie w przeszłości jest zaskakująco podobne do desperackich starań o życie w świecie przypominającym ten sprzed wojny, podejmowanych przez Kitty i Jenny. *Shell shock*, na który cierpi mężczyzna, staje się narzędziem estetycznym w literackiej strategii narracji traumy. Pozwala na ukazanie ograniczeń psychoanalizy Freuda oraz ciężaru, który spadł na kobiety, usiłujące za wszelką cenę ocalić znane im życie i porządek społeczny.

Drugą z kluczowych pozycji prozatorskich traktujących o *shell shock* w literaturze brytyjskiej jest *Pani Dalloway*³⁹ Virginii Woolf. Bohater powieści, Septymus

³⁷ W. Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination. The Death Drive in Post-World War I British Fiction*, Surrey 2012, s. 95.

³⁸ R. West, dz. cyt., s. 27.

³⁹ V. Woolf, *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, Kraków 2008.

Warren Smith, weteran I wojny światowej, stopniowo wycofuje się z życia i pogrąża w szaleństwo, rozmawiając wyłącznie ze swym zmarłym przyjacielem Evansem. Mężczyzna odsuwa się od żony i traci wiarę w ludzi, których postrzega jako nieuczciwych i nieżyczliwych w stosunku do siebie. Grozi, że popełni samobójstwo. Pisząc o załamaniu wywołanym śmiercią towarzysza, Woolf podkreśla znaczenie przyjaźni i braterstwa dla żołnierzy podczas I wojny. Dla Septymusa i Evansa był to najważniejszy rodzaj relacji, ponieważ „nie rozstawali się, dzielili się wszystkim, sprzecali się, kłócili”. Kiedy jeden z nich umiera, drugi zdaje się dobrowolnie rezygnować z życia.

Jak trafnie zauważa Sarah Cole w swojej książce *Modernism, Male Friendship and the First World War* Septymus nie tylko reprezentuje wojnę, zawieszony w czasie i żyjący w przeszłości „stanowi jej fragment”⁴⁰. Problemy, jakie mężczyzna napotyka na swojej drodze, podają w wątpliwość opiekę, jaką Wielka Brytania otaczała swoich bohaterów. Lekarze zajmujący się mężczyzną nie poświęcają mu należytej uwagi, rozmawiają głównie z jego żoną, nie słuchając tego, co on ma do powiedzenia, wydają pochopne diagnozy. Dla żony Lucrezi, doktora Holmesa oraz Bradshawa, Septymus stanowi trudny do zrozumienia przypadek. Szokujące jest to, że stopniowo czytelnik zaczyna rozumieć, iż wszyscy do pewnego stopnia liczą na śmierć bohatera. Mężczyzna przegrywa walkę z chorobą, decyduje się na ucieczkę ze świata, którego nie jest w stanie zrozumieć. Tragicznym zakończeniem dnia (akcja powieści rozgrywa się w ciągu kilkunastu godzin) jest wieść o jego samobójstwie. Gdy mężczyzna wyskakuje przez okno, reakcja lekarzy psychiatrów jest zdumiewająca – dr Holmes krzyczy za Septymusem jedno słowo: tchórz.

Podejmując próbę oddania myśli i uczuć bohatera, Woolf sięga po modernistyczne techniki strumienia świadomości i wewnętrznego monologu, dając czytelnikowi niepowtarzalną okazję wglądu w umysł żołnierza zmagającego się z *shell shock*. Trauma I wojny światowej kształtuje ramy narracyjne powieści; chronologia i następstwo wydarzeń w fabule są zniekształcone i zaburzone, przypominając spostrzeżenie rzeczywistości przez chory umysł⁴¹. Wprowadzenie postaci Septymusa do fabuły powieści, bohatera, który nigdy nie spotykał tytułowej pani Dalloway, dało Woolf szansę na pokazanie, że choć 5 lat upłynęło od zakończenia wojny, to wciąż jej ofiary żyją na uboczu codzienności w Londynie lat dwudziestych.

Do pewnego stopnia dotknięty *shell shock* żołnierz staje się literackim alter ego autorki. Woolf, podobnie jak jej bohater, cierpiała na chorobę psychiczną, słyszała głosy, doświadczała zmiennych nastrojów i ostatecznie popełniła samobójstwo.

Zarówno Woolf, jak i West przedstawiły postać mężczyzny chorego na *shell shock* jako ucieleśnienie lęków i obaw związanych z wojną. Szczególnie ważny

⁴⁰ S. Cole, *Modernism, Male Friendship and the First World War*, Cambridge 2003, s. 179.

⁴¹ J. McVicker, L. Davis, *Virginia Woolf & Communities. Selected Papers from the Eighth Annual Conference on Virginia Woolf, Saint Louis University June 4–7 1998*, Michigan 1999, s. 44–45.

jest dla nich problem komunikacji dotyczącej ciężkich doświadczeń wojennych⁴². Podczas pracy nad powieściami obie autorki zachowały dystans do opisywanych wydarzeń, zarówno w sensie fizycznym (nie były uczestniczkami działań wojennych), jak i czasowym (w przypadku Woolf, która opublikowała *Panią Dalloway* 7 lat po wojnie). Ich proza nosi zatem znamiona obiektywizmu. Dobrane przez pisarki techniki narracyjne pozwalają czytelnikowi na uzyskanie określonej perspektywy. W *Powrocie żołnierza* jest to ograniczony punkt widzenia Jenny, członka rodziny chorego, narratora, na którym czytelnik nie do końca może polegać, zmuszony jest więc czytać między wierszami i zdać się na swoje przeczucie. Natomiast w przypadku *Pani Dalloway*, dzięki technice wewnętrznego monologu i strumienia świadomości, czytelnik uzyskuje dostęp do perspektywy samego Septymusa. Z pewnością przykład obu autorek dowodzi, że dla stworzenia spójnego obrazu żołnierza dotkniętego traumą nie było niezbędne bezpośrednie doświadczenie frontowe.

Wspomniane wcześniej wiersze zostały napisane przez mężczyzn mających takie doświadczenie, jak i znających realia życia w okopach. Zarówno *The Dead-beat*, jak i *Survivors* były utworami pisanymi „na gorąco” podczas wojny, pozbawionymi retrospekcyjnego dystansu. Obaj autorzy przyjmują żołnierski punkt widzenia, dlatego ton wierszy jest wysoce emocjonalny i subiektywny. Owen oraz Sassoon dalecy są od pisania eposów wychwalających walkę i jej bohaterów. Wręcz przeciwnie, krytykują wojnę i ludzi za nią odpowiedzialnych. Wybierają formy krótkie i dosadne, adekwatne do treści, które chcą przekazać. Choć w swoich utworach nie nazywają po imieniu zjawiska *shell shock*, to jednak, dzięki wiernemu i szczegółowemu opisowi zachowania żołnierzy, zdołali odzwierciedlić fizyczne i psychiczne symptomy schorzenia. Wewnętrzna walka ofiar, poddana przez autorów procesowi eksternalizacji, zostaje przedstawiona za pomocą obrazu pasywnych ciał żołnierzy. Sassoon, który sam prawdopodobnie nie cierpiał na *shell shock*, spędził jednak wiele miesięcy wśród jego ofiar, w swojej twórczości przyjmuje pozycję świadka – dystansuje podmiot liryczny od obserwowanych żołnierzy, czyni ich mowę niezrozumiałą dla odbiorcy. Utwór wyraża także sceptycyzm autora w stosunku do abstrakcyjnych pojęć, takich jak „chwała” i „duma”, używanych w odniesieniu do walki⁴³. W *Survivors* próżno szukać postaci fizycznego nieprzyjaciela, to wojna zostaje przedstawiona jako wróg numer jeden. Ironia staje się narzędziem, którego autor używa, aby dać wyraz swemu gorzkiemu rozczarowaniu ideą konfliktu zbrojnego.

Owen, który sam był jednym z ocalałych, zdołał wyzdrowieć i przyjąć pozycję wyróżniającego się głosu-reprezentanta ofiar *shell shock*. Podobnie jak Sassoon, poeta starał się przedłożyć doświadczenie traumy w formie lirycznej, zgłębiał fizyczne, ale też psychiczne syndromy choroby. Dzięki zastosowaniu aliteracji, obaj poeci umiejscawiają opisywane sytuacje w polu percepcyjnym czytelnika⁴⁴. Detale przytaczanych rozmów wychwyconych z otoczenia ofiary *shell shock* szokują czytelnika

⁴² W. Bonikowski, dz. cyt., s. 2.

⁴³ M. A. Gillies, A. Mahood, *Modernist Literature. An Introduction*, Edinburgh 2007, s. 85.

⁴⁴ S. Das, dz. cyt., s. 155.

i pozwalają mu zrozumieć beznadziejne położenie żołnierzy. Obaj poeci przyjmują rolę jednostek odpowiedzialnych za wytłumaczenie traumy żołnierzy cywilom. Narzędziem tego procesu staje się poezja.

Bibliografia

- Bet-El I. R., *Conscripts Lost Legions of the Great War*, Surrey 1999.
- Bibbings L. S., *Telling Tales About Men. Conceptions of Conscientious Objectors to Military Service During the First World War*, Manchester 2009.
- Bonikowski W., *Shell Shock and the Modernist Imagination. The Death Drive in Post-World War I British Fiction*, Surrey 2013.
- Bourke J., *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and the Great War*, London 1996.
- British Writers*, red. I. Scott-Kilvert, vol. VI, New York 1983.
- Brown M., *The Imperial War Museum Book of the Western Front*, London 1993.
- Brown D., *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature*, New York 1989.
- Cambpell P., *Siegfried Sassoon. A Study of the War Poetry*, Jefferson 1999.
- Cole S., *Modernism, Male Friendship and the First World War*, Cambridge 2003.
- Das S., *Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge 2005.
- De Groot G. J., *The First World War*, London 2001.
- Eksteins M., *Rites of Spring. The Great War and the Birth of Modern Age*, Toronto 2012.
- Ferguson N., *The Pity of War*, London 1988.
- Gilbert M., *First World War*, London 1994.
- Gillies M. A., Mahood A., *Modernist Literature. An Introduction*, Edinburgh 2007.
- Hipp D., *The Poetry of Shell Shock. Wartime Trauma and Healing in Wilfred Owen, Ivor Gurney and Siegfried Sassoon*, Jefferson 2005.
- Jones E., Wessely S., *Shell Shock to PTSD. Military Psychiatry from 1900 to Gulf War*, London 2005.
- Kaes A., *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton 2009.
- Macdonald L., *The Roses of No Man's Land. Nurses on the Western Front*, London 2013.
- Owen W., *The Dead-beat*, [w:] W. Owen, *The Collected Poems of Wilfred Owen*, red. C. Day Lewis, New York 1965.
- Pope S., Wheal E.-A., *The Macmillan Dictionary of the First World War*, London 1995.
- Report of the War Office Committee of Enquiry Into „Shell-shock”*, London 2004.
- Sassoon, *Survivors* S., Sassoon S., *War Poems of Siegfried Sassoon*, New York 2012.
- Shephard B., *A War of Nerves. Soldiers and Psychiatrists 1914–1994*, London 2000.
- Smith G. E., Pear T. H., *Shell Shock and its Lessons*, Manchester 1917.
- Stryker L., *British Shellshock and the Politics of Interpretation*, [w:] *Evidence, History and the Great War. Historians and the Impact of 1914–1918*, red. G. Braybon, New York 2003.
- Virginia Woolf & Communities. Selected Papers from the Eighth Annual Conference on Virginia Woolf*, red. J. McVicker, L. Davis, Michigan 1999.
- West R., *The Return of the Soldier*, Maryland 2011.
- Winter J., *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Heaven 2006.
- Woolf V., *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, Kraków 2008.

First World War shell shock in British poetry of soldier-poets and modernist prose of women writers

Abstract

The purpose of the following article is to compare and contrast the literary modes of representation of the First World War shell shock in the poetry of soldier-poets and in the prose of women writers. The war trauma called "shell shock" had a profound impact on British literature and the common memory of the Great World.

At the time, the poets who were soldiers expressed their traumatic experiences in their works. Meanwhile, women authors who observed veterans suffering from trauma explored the causes and effects of shell shock in their prose.

Słowa kluczowe: trauma, shell shock, wojna, żołnierz

Keywords: trauma, shell shock, war, soldier

Joanna Nazimek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Dwa rodzaje dyskursów w polskiej literaturze łagrowej

Niniejszy artykuł dotyczy polskiej literatury łagrowej. Posługuję się pojęciem węższym od funkcjonującego powszechnie określenia literatura obozowa. Najprostsze rozróżnienie oferuje nam tutaj fonetyka: łagry to obozy niemieckie, zaś łagry – sowieckie¹. Literatura obozowa tematycznie łączy się z piśmiennictwem poświęconym II wojnie światowej, a podstawą jej wyodrębnienia jest swoistość doświadczenia nieporównywalnego z innymi przeżyciami wojennymi². Tym zaś, co różni doświadczenie łagru i łagru, jest realizowany w nazistowskich obozach plan bezpośredniej eksterminacji ludności żydowskiej. Literatura racjonalizująca ten typ doświadczeń musi zatem mierzyć się także z faktem Szoa. Auschwitz jest dziś bowiem nie tylko skrótem rzeczywistości koncentracyjnej, ale i „imieniem Holokaustu”, jego synekdochą³.

Problematyka obozów okazała się wyzwaniem etycznym i artystycznym dla pisarzy powojennego okresu, zwłaszcza wówczas gdy usiłowali oni zmierzyć się z nieporównywalnym do niczego wcześniej doświadczeniem. Najliczniejszą chyba grupę tekstów stanowią narracje samych więźniów. Ten rodzaj pisarstwa określa się najczęściej mianem literatury świadectwa, przypisując mu status literatury faktu, a przede wszystkim kojarząc z pojęciami autentyczności i referencyjności. Zacieranie granic pomiędzy tak zwaną literaturą piękną a autentykiem (choć

¹ A. Morawiec, *Literatura w łagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009, s. 7.

² *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław 1992, hasło: *obozowa literatura*. Za L. Burską, autorką hasła, można by podawać dwa kryteria wyróżniające: z jednej strony to charakteryzujące obozową rzeczywistość realia (krajobraz, typowe sytuacje i zachowania, otoczenie, język więźniów), z drugiej – bezpośrednie doświadczenie mechanizmów władzy totalnej.

³ A. Morawiec, dz. cyt., s. 7–8. Warto też zaznaczyć, że w praktyce badawczej literatura łagrowa istnieje obecnie jako część literatury Holokaustu.

osłabienie opozycji literatury i dokumentu nie oznacza, że rzeczywistość i fikcja są tożsame bądź nie do rozróżnienia) prowadzi także do rozmycia pojęcia literatury⁴. „Swoistość tematu powoduje znamienne przesunięcie: literatura przestaje być literaturą, a zaczyna być traktowana jak życie samo [...] jest identyfikowana z tym, co było zarazem jej genezą i celem”⁵. Warunkiem wszystkich zapisów dotyczących rzeczywistości koncentracyjnej było „założenie o pozatekstowości doświadczenia historycznego”, a co za tym idzie – „nienaruszalność kategorii prawdy”⁶. Przekonanie o bezwzględnej prawdziwości przekazu i zupełnej obiektywności jest przez autorów wspomnień i powieści mocno podkreślane. Z dystansu, z perspektywy czasu spostrzegamy jednak, że niezachwiany w swym obiektywizmie sposób prezentacji – czy w ogóle myślenia o rzeczywistości lagrowej – jest określonym historycznie tworem, podlegającym relatywizacji, a jego ekspresje, przyjmowane za bezpośredni przejaw życia, są tylko literaturą⁷.

To spostrzeżenie, a przede wszystkim analiza wybranych tekstów – opublikowanych w latach 1945-1948 książek Seweryny Szmaglewskiej, Krystyny Żywulskiej, Zofii Kossak-Szczuckiej, opowiadań Tadeusza Borowskiego oraz późniejszych wspomnień Stanisława Grzesiuka (1958), Adolfa Gawalewicza (1968) i Wiesława Kielara (1972)⁸ – pozwoliło mi na wyróżnienie dwóch odmian dyskursów w obrębie literatury lagrowej. Podstawą rozróżnienia jest ukazywanie rzeczywistości obozu albo przez przyzmat utrwalonych wartości humanistycznych (a co się z tym łączy – ocena postaw i zjawisk w odniesieniu do norm obowiązujących w świecie pozaobozowym), albo z perspektywy wewnętrznej (przyznawanie obozowym postawom i zachowaniom statusu normy). Tym samym rezygnuję z klasyfikacji funkcjonującej w literaturze przedmiotu⁹, proponując własne pojęcia – dyskursu humanistycznego oraz ahumanistycznego. Za teksty reprezentatywne dla pierwszego z wymienionych uznałam *Dymy nad Birkenau* Szmaglewskiej, *Z otchłani* Kossak-Szczuckiej oraz

⁴ Tamże, s. 13, 15.

⁵ A. Werner, *Zwyczajna Apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971, s. 9.

⁶ W. Bolecki, *Zamiast wstępu (doświadczenie i modernizm)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 10.

⁷ A. Werner, *Zwyczajna Apokalipsa*, dz. cyt., s. 10.

⁸ W tekście podaję daty pierwszego wydania. Korzystałam z publikacji: S. Szmaglewska, *Dymy nad Birkenau*, Warszawa 1994; K. Żywulska, *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa 1960; Z. Kossak, *Z otchłani. Wspomnienia z lagru*, Częstochowa 1947; T. Borowski, *Proza*, oprac. S. Buryła, t. 1, Kraków 2004; S. Grzesiuk, *Pięć lat kacetu*, Warszawa 1989; A. Gawalewicz, *Refleksje z poczekalni do gazu. Ze wspomnień muzułmana*, Kraków 1968; W. Kielar, *Anus Mundi. Wspomnienia oświęcimskie*, Kraków 1976.

⁹ Dotyczy to pojęć: literatura martyrologiczna, literatura „solidarnej pamięci”, literatura „kamiennego świata”. Zob. np. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., hasło: *obozowa literatura*; A. Werner, *Zwyczajna Apokalipsa*, dz. cyt.; K. Wyka, *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945-1948*, Kraków 2003, s. 69-103.

Przeżyłam Oświęcim Żywulskiej, dla drugiego zaś utwory Borowskiego, Grzesiuka, Gawalewicza i Kielara.

Wybór formy wypowiedzi artystycznej i mniej lub bardziej świadome określenie się autorów wobec istniejących konwencji było jednocześnie wyborem perspektywy poznawczej, sposobu racjonalizowania doświadczeń, deklaracją światopoglądu oraz narzędziem wartościowania¹⁰. Tuż po wojnie, kiedy wspomnienia i powieści lagrowe były literackim sposobem wymierzania sprawiedliwości, sprawdzały się utrwalone schematy i stereotypy. W konfrontacji z ekstremalnym doświadczeniem lagru dominowały dawne, uświęcone wzorce światopoglądowe: zło starano się oswoić poprzez włączenie go w takie sposoby rozumienia, w których mimo jego niepożądanego obecności świat nadal jest możliwy do zaakceptowania¹¹. Radykalnie odmienna od tego schematu wizja lagru z opowiadań Borowskiego była wówczas trudna do zaakceptowania. W utworach takich, jak *Dymy nad Birkenau*, *Z otchłani*, *Przeżyłam Oświęcim* wizja rzeczywistości obozu jest spójna i odpowiednio zakwalifikowana pod względem moralnym, a punktem odniesienia jest dla autorek zespół trwałych wartości humanistycznych. Stąd proponowane przeze mnie określenie, dyskurs humanistyczny.

Ujęciu temu przeciwstawiam utwory, które charakteryzuje zainteresowanie pragmatyką życia w obozie, jego regułami i kodeksami postępowania. Przemysłowa śmierć, przemoc, brak solidarności wśród więźniów mają status normalności. Brakuje odautorskiego komentarza, jasnego wartościowania, stawiania ocen. W świecie obozu zasady etyczne okazują się zawodne, gdyż nie przystają do jego reguł. Stąd nie sposób przymierzać do zupełnie odmiennej, ekstremalnej rzeczywistości lagru, utrwalonych w tradycji, kategorii dobra i zła. Określałabym zatem ten rodzaj dyskursu mianem ahumanistycznego, jako że rzeczywistość koncentracyjna nie jest tu klasyfikowana pod względem moralnym w odniesieniu do pozaobozowej hierarchii wartości humanistycznych. Bliższe przyjrzenie się konkretnym obszarom doświadczeń obozowych i sposobom ich prezentacji pozwoli wskazać na podstawowe różnice pomiędzy rodzajami dyskursów i wyszczególnić tendencje w nich dominujące.

Specyfika obozu polegała na szczególnym nasyceniu rzeczywistości śmiercią. Śmierć i trup składają się na uniwersum rzeczywistości koncentracyjnej¹². Mimo wszechobecności śmierci w tekstach dyskursu humanistycznego przypisywane jej wartości nie ulegają dewaluacji. Śmierć nie przestaje być łączona ze sferą sacrum. Śmierć i akcentowane z całą mocą cierpienie ofiar zyskuje sens przede wszystkim w wizji Kossak-Szczuckiej: „Lagier zmieniony w ołtarz ofiarny, całopalny, dorzucony do Męki Syna Bożego, wystarczyłby niewątpliwie, aby uratować świat. To jest

¹⁰ *Słownik literatury polskiej*, dz. cyt., hasło: *obozowa literatura*.

¹¹ A. Werner, *Wstęp*, [w:] T. Borowski, *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1991, s. LI-LII.

¹² Zob. szerzej B. Krupa, *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, Kraków 2006, s. 129–139.

pewne, niezbite¹³. Przeciwnym ujęciem byłoby eksponowanie obojętności wobec śmierci, która w rzeczywistości lagru staje się w zasadzie niezauważana, jest zwykłym faktem. Dotyczy to zarówno śmierci jednostek w codzienności obozu, jak i śmierci masowej.

Zagłada w humanistycznej odmianie dyskursu zostaje ukazana jako „potworna zbrodnia”, jej świadomość „przekracza granice ludzkiej wytrzymałości”¹⁴, a bezradność wobec niej jest „czymś gorszym, niż wszystkie osobiste udręczenia”¹⁵. Holokaust ujmowany jest w kategoriach pozakulturowych, w odniesieniu do tradycyjnego wyobrażenia piekła (np. u Żywulskiej) czy poprzez akcentowanie patologicznych skłonności oprawców do okrucieństwa (sadyzm, zdeprawowanie zbrodniarzy, co mocno podkreśla Szmaglewska). Tak rozumiana Zagłada – i doświadczenie obozu w ogóle – nie ma antecedencji, mieści się w schemacie rzeczy nieludzkiej. Idee i wartości będące wyróżnikami europejskiej kultury nie zostają wobec tego zakwestionowane¹⁶. W dyskursie ahumanistycznym nazistowskie ludobójstwo stanowi problem zdecydowanie bardziej złożony. Typowy dla dyskursu obraz obozu jako fabryki śmierci jest wykładnikiem przeciwstawnej koncepcji odpowiedzialności za zło¹⁷. Nie jest tu ono wynaturzeniem czy wynikiem działania sił nadprzyrodzonych, lecz pochodzi od człowieka. Fabryka to podstawowy symbol nowoczesności, osiągnięć cywilizacyjnych, zatem obóz jako fabryka śmierci jest składową kulturą, „częścią świata formowanego przez człowieka”¹⁸. Taki sposób prezentowania lagru najbardziej konsekwentny literacki wyraz zyskuje w opowiadaniach Borowskiego. Holokaust to zbrodnia na skalę przemysłową, obóz to współczesne miasto-moloch z regularnie wytyczonymi ulicami, rzędami baraków, dymiącym kominem krematorium (komin fabryczny) i rampą (dworzec), co jakiś czas zapełniająca się tłumami nowo przybyłych.

Esesmani – w humanistycznym dyskursie to wynaturzeni sadyści, „zbójcy”, „służki szatana”, ludzie monstrualni i fizycznie odrażający – w cyklu *Pożegnanie z Marią* ukazani zostają jako sumienni funkcjonariusze państwowi, wykonujący swoją pracę bez emocji, bez satysfakcji zbrodniarzy. U pozostałych autorów, których twórczość zaliczam do kręgu dyskursu ahumanistycznego, a więc w tekstach Grzesiuka, Kielara, Gawalewicz, postawy esesmanów są zróżnicowane: biją czy nawet zabijają dla przyjemności, ale bywają też tacy, którzy zdolni są do odczuwania litości wobec więźniów. Borowski w swojej wizji obozu odbiega od opisowo-dokumentującej tendencji. Ale co najważniejsze – w odniesieniu do wszystkich tekstów tego rodzaju dyskursu możemy mówić o uzwyczajeniu kata.

¹³ Z. Kossak, dz. cyt., s. 201.

¹⁴ S. Szmaglewska, dz. cyt., s. 282.

¹⁵ Z. Kossak, dz. cyt., s. 107.

¹⁶ W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 242.

¹⁷ Tamże, s. 243.

¹⁸ Tamże.

Choć w dyskursie humanistycznym odnotowany zostaje proces dostosowania się do reguł panujących w obozie, to jednak większość więźniów opiera się procesowi zlagrowania, nie przyjmując obozowego kodeksu norm i zachowań. Problemy te prezentowane są z różnym natężeniem: zdecydowanie bardziej konsekwentne w ukazywaniu dwudzielności egzystencji lagrowej są Szmaglewska i Żywulska. Jednak więźniowie przede wszystkim tworzą wspólnotę cierpiących, a szczególnie podkreśla się ich heroizm i solidarność. Ofiary przewyższają moralnie oprawców. Ujęciem opozycyjnym jest patrzenie na ogół więźniów, jak na zorganizowane społeczeństwo koncentracyjne o hierarchicznej strukturze. O miejsce w hierarchii, więzień musi nieustannie zabiegać. Zarówno postawa bohatera-narratora Borowskiego – vorarbeitera Tadka – jak i postawy prezentowane przez Kielara czy Grzesiuka to wzór na „przeciętną przetrwania”¹⁹. Nie znaczy to, że nie ma w świecie obozu miejsca na bezinteresowną pomoc czy przyjaźń, ale autorów tych interesują bardziej narzucone przez system reguły życia w obozie, postawy i zachowanie im podporządkowane.

W dyskursie humanistycznym kondycja człowieka w lagrze ukazywana jest z perspektywy tradycyjnie pojmowanej godności (cenzurowanie cielesności, wierność zasadom etycznym). Centralne miejsce w tej problematyce zajmuje postać muzułmana należącego do kategorii więźniów znajdujących się na samym dnie obozowej hierarchii. Kondycję muzułmana ujmuję w aspekcie fizyczności, podstawową różnicą pomiędzy rodzajami dyskursów byłby zatem sposób postrzegania tego, co łączy się ze sferą cielesności. W tekstach zaliczonych do kręgu dyskursu humanistycznego znajduje potwierdzenie kulturowe tabu oparte na wstydzie związanym z fizjologią. To zaś określa granice tego, co wypowiedalne. W dyskursie ahumanistycznym sens podziałów na godne i niegodne w radykalnej rzeczywistości lagru – w której człowiek ulega odczłowieczeniu, urzeczowieniu, jego egzystencja sprowadzona zostaje do poziomu somatycznego – zostaje zakwestionowany. Doświadczenie „muzułmaństwa” objawia to, co nie-ludzkie w kondycji człowieka, nie zaprzeczając człowieczeństwu w ogóle²⁰.

Tu warto też zwrócić uwagę na problem seksualności. W dyskursie humanistycznym pisarki wprowadzają „wątek nadzorowania nagości”²¹. Więźniarki, które zatraciły wstyd, zatraciły też swoją kobiecość i wartości moralne. Jasno ocenione zostają kandydatki do obozowego puffu i więźniarki-prostytutki. Myślenie stereotypami warunkuje również ocenę stosunków homoseksualnych. Problem ten jest

¹⁹ Sformułowaniem „przeciętna przetrwania” posługuje się Wyka, zob. K. Wyka, dz. cyt., s. 154. O bohaterze-narratorze Borowskiego zob. szerzej: T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1992, s. 192–196.

²⁰ O kondycji muzułmana i pojmowaniu godności zob. szerzej E. Domańska, *Muzułman: świadectwo i figura*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. E. Domańska, P. Czaplinski, Poznań 2009, s. 67–86; O. Orzeł-Wargaskog, *Granice godności. Granice literatury*, [w:] *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*, red. B. A. Polak, T. Polak, Poznań 2011, s. 31–54.

²¹ O. Orzeł-Wargaskog, dz. cyt., s. 35.

na ogół marginalizowany, ujmowany jako zboczenie i zachowanie patologiczne. Poszerzenie granic stosowności pozwala na przełamywanie stereotypu prostytutki (Borowski, Grzesiuk), wprowadzanie do opisu własnych doświadczeń erotycznych (Kielar) i wreszcie – stwierdzenie powszechności stosunków homoerotycznych między więźniami (Grzesiuk).

W dyskursie humanistycznym dylematy etyczne jawią się na ogół w swej dotychczasowej postaci. Nacisk kładzie się na czyny oprawców odpowiedzialnych za terror obozu, narzucających nieludzkie reguły życia. Wobec tego modelu wizja Borowskiego ma charakter polemiczny²². Autor *Pożegnania z Marią* przesuwając akcent na efekty terroru: skupia się na prezentowaniu społeczności więźniów, na tym, jak reguły panujące w obozie wpływają na stosunki międzyludzkie²³. Chęć przeżycia wymaga dostosowania się do nich za cenę zgody na śmierć innych, a nawet współudziału w zbrodni. Rzeczywistości obozu nie sposób oceniać, stosując tradycyjnie ukształtowane kryteria moralne. Ale milczenie narratora, zawieszenie osądu jest świadomą prowokacją wobec czytelnika, intencją wpisaną w twórczość obozową Borowskiego. Niemożność wyboru dobra nie zmienia faktu, że zło zostało dokonane; „nie likwiduje moralnego niepokoju” i „poczucia hańby”²⁴ – bo zło było nie tylko doświadczeniem więźniów, ale też ich udziałem. Doświadczenie obozu dyktowało skrajną relatywizację nakazów moralnych. Pokazało, że sfera wartości nie jest sferą autonomiczną i trwałą. Opowiadania oświęcimskie Borowskiego odsłaniają stan zagrożenia podstawowych zasad etycznych. Utwory wliczone do kręgu dyskursu ahumanistycznego: *Anus Mundi*, *Pięć lat kacetu*, *Refleksje z poczekalni do gazu* uznają za konsekwencję próby literackiej autora *Kamiennego świata*, choć nie odpowiadają one precyzyjnie wizji obozu z opowiadań oświęcimskich. Trzeba dodać, że wspomnienia Grzesiuka, Kielara i Gawalewicza ukazały się kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt lat po zakończeniu wojny. W tym czasie zdecydowanie zmieniły się tendencje w literaturze lagrowej. Od udokumentowania zbrodni, literackiego sposobu wymierzania sprawiedliwości do zaświadczenia o tym, co czuł przeciętny więzień, jak znosił warunki obozu. Od próby stworzenia całościowego obrazu lagru do mówienia przede wszystkim o sobie (nie znaczy to, że autorzy nie dążą do pewnych uogólnień). Od akcentowania cierpienia i wywyższenia ofiar do zaświadczenia „jak mi udało się przeżyć”, skupienia się na codzienności obozu i wreszcie – od patosu do

²² Chodzi raczej o polemikę ze świadomością, z której model literatury moralistycznej wyrasta, nie zaś akt „wojny literackiej” skierowany przeciwko konkretnym utworom realizującym tradycyjne wzorce. Zob. A. Werner, *Wstęp*, [w:] T. Borowski, *Utwory...*, dz. cyt., s. LXXXIII.

²³ Borowski koncentruje się na zachowaniach, a nie ich ocenie, stąd używany wobec jego pisarstwa termin behawioryzm. Jak pisał Drewnowski w behawioryzmie autor *Pożegnania z Marią* odnajdywał „to, co było bliskie jego idei literatury: surową rekonstrukcją prawdy” (T. Drewnowski, dz. cyt., s. 257). O behawioryzmie Borowskiego zob. D. Kulesza, *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948*, Białystok 2006, s. 84–101.

²⁴ Tamże, s. LXXXIX.

humoru czy świadomego cynizmu. Dodatkowo poszerzeniu uległ obszar stosowności, rozluźniły się rygory (kulturowe tabu) nakazujące pewne sfery doświadczenia i zaobserwowane zjawiska przemilczeć czy marginalizować²⁵. Autorzy ci uchylają się od ocen, nie ma w ich tekstach jasnego wartościowania, a to sprawia, że „problematyka moralna Auschwitz”²⁶ jest dużo bardziej złożona.

Kiedy pamięć o hitlerowskich zbrodniach była jeszcze świeża, sprawdzały się wzorce i stereotypy²⁷. To zaś było zrozumiałą reakcją na zaobserwowane i doświadczane zło. Ale sprawiło też, że w pisaniu czy w ogóle w myśleniu o rzeczywistości koncentracyjnej utrwaliły się skróty, symbole, które z czasem utraciły swoją moc oddziaływania na czytelnika, uległy konwencjonalizacji. Przykładem może być stereotyp bestialskiego oprawcy, ofiary-męczennika, obraz obozu-piekle, gdzie język konwencjonalny ujawnia się najsilniej, symboliczna wymowa stosu trupów, zaświadczonego o rozmiarze zbrodni, oraz dymiący komin krematorium – skrót Zagłady.

Stereotypy te utrwaliły się w literaturze czy szerzej w kulturze popularnej. Dlatego obóz jako temat, a coraz częściej jako metafora, pojawia się w tekstach kultury próbujących odkonwencjonalizować język obrazowania²⁸. Rodzajem literackiej gry z konwencjami, służącej przełamywaniu stereotypów, jest proza *Z Auszvicu do Belsen* Mariana Pankowskiego, będąca nie tyle próbą zmierzenia się z własnym doświadczeniem, co mierzeniem się ze sposobem prezentowania doświadczeń lagrowych, a może raczej konfrontacją własnej pamięci z serią schematów utwalonych w literaturze i w powszechnej mentalności²⁹. Pankowski „rezygnuje z całościowej narracji na rzecz fragmentów nasuwanych przez pamięć”, to zaś jest „wyrazem bezradności” wobec doświadczenia Auschwitz i „polemiką z literackim przedstawieniem wojny jako męskiej przygody”³⁰. Ponadto leksyka teatralna, której używa narrator, powoduje, że „otrzymujemy na planie języka ekscentryczną *quasi*-relację

²⁵ A. Morawiec, dz. cyt., s. 13. Z czasem zmieniły się również oczekiwania, wyobrażenia, wiedza i wrażliwość odbiorców.

²⁶ Określeniem tym posługuje się Gawalewicz we wstępie do swoich wspomnień. Zob. A. Gawalewicz, dz. cyt., s. 7–28.

²⁷ W. Tomasik, dz. cyt., s. 253.

²⁸ Wracanie do tematu lagrowego, prowokacyjne przełamywanie konwencji, literacka gra z utwalonymi schematami, radykalizacja języka obrazowania, balansowanie na granicy stosowności – wszystko to można uznać za próbę „otwarcia” wrażliwości i wyobraźni odbiorcy: „Przedstawianie lub przeżywanie niezwykłych wydarzeń wymaga niezwykłej sztuki. Ta jednak, aby uzyskać status nie-zwykłości, musi podważyć konwencje obrazowania” – P. Piotrowski, *Artysta w Auschwitz. O (nie)banalności sztuki*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy...*, dz. cyt., s. 291.

²⁹ A. Morawiec, dz. cyt., s. 269–270.

³⁰ K. Latawiec, *Zasada estetycznego dystansu w prozie senioralnej Mariana Pankowskiego*, „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2005, nr 26(5), s. 143.

z tego, co pozostało w świadomości narratora-autora³¹. Z *Auszwicu do Belsen* jest też rewizją narodowych mitów, tradycyjnie pojmowanego bohaterstwa, a przede wszystkim – schematów martyrologicznych, w które ujmowana była rzeczywistość koncentracyjna.

Obóz to nie tylko fakt, o którym się zaświadcza, ale też temat – już od samych początków literatury lagrowej. Można przywołać tu opowiadania: *Apel* Jerzego Andrzejewskiego oraz *Kantatę* Wojciecha Żukrowskiego. Tym, co łączy wymienione teksty, jest niemal pretekstowe potraktowanie rzeczywistości lagru. Jest on u obu autorów w zasadzie tylko scenerią do rozegrania odwiecznych konfliktów etycznych. Opowiadania te zaliczać możemy do kręgu dyskursu humanistycznego i określać mianem narracji zbawczych, usiłujących „uspójnić wydarzenia Zagłady, ułożyć je w takie sekwencje, by wyprowadzić z nich konkluzję ocalającą sens dziejów i uniwersalną moralność ludzką”³². Za przykłady takich narracji w kulturze współczesnej, odbiegając nieco od zasadniczych rozważań nad literaturą, uznać możemy chociażby filmy *Życie jest piękne* (reż. Roberto Benini, Włochy 1997) czy adaptację powieści Johna Boyne’a *Chłopiec w pasiastej piżamie* (reż. Mark Herman, USA 2008). Przestrzeń obozu ukazana zostaje w sposób umowny, traktowana jest w zasadzie instrumentalnie, zaś proponowana widzowi historia staje się czymś na kształt przypowieści, mimo osadzenia w konkretnych realiach historycznych – alegorycznej narracji o treści moralnej, ocalającej czy raczej wywyższającej (w końcu obie historie nie mają *happy endu*, co zresztą wzmacnia ich ładunek emocjonalny) wartości takie jak miłość i przyjaźń „pomimo wszystko”.

Obóz koncentracyjny bywa postrzegany jako model świata, stąd często staje się metaforą służącą do opisu współczesnej rzeczywistości, różnych jej aspektów. Dla pokolenia, które nie doświadczyło wojny, dla którego jest ona rzeczywistością zapośredniczoną, obóz jest dyskursem, tekstem, wytworem narracji, w których dominują na ogół konwencje, stereotypowe schematy³³. Powracający w literaturze (i szerzej – w kulturze) lager staje się toposem.

Bibliografia

- Bolecki W., *Zamiast wstępu (doświadczenie i modernizm)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.
- Borowski T., *Proza*, oprac. S. Buryła, t. 1, Kraków 2004.
- Domańska E., *Muzułman: świadectwo i figura*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. E. Domańska, P. Czaplinski, Poznań 2009.
- Drewnowski T., *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1992.
- Gawalewicz A., *Refleksje z poczekalni do gazu. Ze wspomnień muzulmana*, Kraków 1968.

³¹ Tamże.

³² M. Janion, *Porzucić etyczną arogancję*, [w:] *Porzucić etyczną arogancję...*, dz. cyt., s. 20.

³³ Zob. szerzej A. Morawiec, dz. cyt., s. 293–311. Morawiec wprowadza tu pojęcie toposu „lagerland”.

Grzesiuk S., *Pięć lat kacetu*, Warszawa 1989.

Janion M., *Porzucić etyczną arogancję*, [w:] *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szosa*, red. B. A. Polak, T. Polak, Poznań 2011.

Kielar W., *Anus Mundi. Wspomnienia oświęcimskie*, Kraków 1976.

Kossak-Szczucka Z., *Z otchłani. Wspomnienia z lagru*, Częstochowa 1947.

Krupa B., *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*, Kraków 2006.

Latawiec K., *Zasada estetycznego dystansu w prozie senioralnej Mariana Pankowskiego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 26(5).

Morawiec A., *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009.

Orzeł-Wargskog O., *Granice godności. Granice literatury*, [w:] *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szosa*, red. B. A. Polak, T. Polak, Poznań 2011.

Pankowski M., *Z Auszwicu do Belsen. Przygody*, Warszawa 2000.

Piotrowski P., *Artysta w Auschwitz. O (nie)banalności sztuki*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. E. Domańska, P. Czaplinski, Poznań 2009.

Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, hasło: *obozowa literatura*.

Szmaglewska S., *Dymy nad Birkenau*, Warszawa 1994.

Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.

Werner A., *Wstęp*, [w:] T. Borowski, *Utworki wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1991.

Werner A., *Zwyczajna Apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971.

Wyka K., *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945-1948*, Kraków 2003.

Żywulska K., *Przeżyłam Oświęcim*, Warszawa 1960.

Two types of discourse in Polish “gulag literature”

Abstract

The purpose of this article is to show the differences in presenting the reality of concentration camps in Polish postwar prose. I am presenting two discourses in gulag literature: humanistic and anti-humanistic. I find differences mainly in presenting the reality of concentration camp and I consider them with regard to concentration reality through the prism of stable humanistic values or internal perspective. I concentrate on showing the condition of human being in gulag reality and the perception of human dignity, the basic experiences in labor camp conditions such as people behavior and attitude, omnipresent death, and relations between people. In the summary I try to bring awareness to the process of language conventionalization and perpetuation of symbols in description of concentration camps.

Słowa kluczowe: proza powojenna, obozy koncentracyjne, dyskurs

Key words: postwar prose, concentration camps, discourse

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Ryszard Siwek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Neel Doff – pisarka niezwykła Między naturalizmem, populizmem, feminizmem a autofikcją

Belgijska pisarka Neel Doff jest praktycznie nieobecna w piśmiennictwie polskim¹. Żaden z jej utworów nie został dotychczas przełożony na język polski i opublikowany. Bodaj pierwsza znaczniejsza wzmianka czyni z niej (sic!) mężczyznę. Przywołuję ten fakt bez złośliwości, lapsus tłumaczki, skądinąd znakomitej znawczyni tematu, kładę to na karb powszechnej nieznamomości literatury belgijskiej. Warty jest on jednak przytoczenia:

Natomiast stwierdzić trzeba, że późne dzieła Neela Doffa [podkreślenie R.S.] (1858-1940), takie jak: *Jours de famine et de détresse* (Dni głodu i rozpacz, 1911) [a to akurat jej debiut, R.S.], *Contes farouches* (Opowiadania okrutne, 1913), *Keetje* (1919), zazwyczaj zapisywane na poczet naturalizmu belgijskiego, z pewnością lepiej mieszczą się w kręgu innym i nowszym, w kręgu europejskich pisarzy głodu i niezgłębionej rozpacz².

Uważano ją długo za naturalistkę z racji tematyki dominującej w jej twórczości. Później, co sygnalizuje Delsemme, uznano i nadal uznaje się, że pisarstwo Doff reprezentuje nurt populistyczny, często utożsamiany z literaturą proletariacką – czyżby znak czasu?³ Prace na ten temat nie są zbyt liczne, rozrzucone w czasie, najczęściej też nacechowane ideologicznie. Znamienne jednak, że w najnowszych opracowaniach – kolejny znak czasu? – ilekroć pojawia się nazwisko pisarki, przywoływane jest ono w kontekście literackiego feminizmu i autobiografizmu⁴. Ale to stosunkowo nowa optyka w spojrzeniu na jej twórczość, gdyż w artykule opublikowanym w 1981

¹ J. Falicki, *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Wrocław 1990, s. 169; J. Pychowska, *Historia belgijskiego Kopciuszka*, „Konspekt” 2011, nr 3.

² P. Delsemme, *Tematyka i techniki pisarskie w naturalizmie belgijskim języka francuskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 1, przeł. D. Knysz-Rudzka.

³ P. Aron, *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles 1995.

⁴ M. Frédéric, *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle*, Bruxelles 1992.

roku, stanowiącym próbę bilansu obecności kobiet w artystycznym piśmiennictwie Belgii w sto pięćdziesiątą rocznicę istnienia państwa, nazwisko Doff nie pojawia się ani razu⁵. Tyle że w o rok późniejszym, ale ważnym wydawnictwie dla odrodzenia literackiej samoświadomości francuskojęzycznych Belgów⁶, jakim była publikacja *Alphabet des lettres belges de langue française* (Alfabet literatury belgijskiej języka francuskiego), wśród stu siedemdziesięciu wyróżnionych w nim autorów znalazła się Neel Doff⁷. Nie inaczej jest w najnowszych opracowaniach poświęconych tej literaturze, i w nich jej pisarstwo traktowane jest ambiwalentnie⁸. Kim zatem jest owa postać zarazem znacząca i marginalizowana, i na tak wiele sposobów klasyfikowana w literackiej historii Belgii? Jest autorką, którą z całą pewnością można uznać za prekursorkę belgijskiego feminizmu oraz pisarką, której oryginalna twórczość pozwala na wiele możliwych interpretacji skutkujących tak różnorodnymi zaszkladkami.

Carolina-Hubertina Doff urodziła się w Holandii w 1858 roku. Jej matka była Belgijką, ojciec Holendrem. Ojciec alkoholik rzadko pracował. Dzieciństwo spędziła w slumsach Amsterdamu. Do dwudziestego roku życia nie znała francuskiego, nie obce były jej jednak liczne i niespodziewane przeprowadzki związane z eksmisjami, poniżająca praca od lat najmłodszych oraz prostytutka. Nędza i upodlenie towarzyszyłyby jej zapewne do końca, gdyby nie uroda, inteligencja i wola charakteru, stanowiące niewątpliwie atuty, niewystarczające jednak do wyrwania się z kręgu rozpacz i beznadziei. Konieczny był jeszcze szczęśliwy zbieg okoliczności, który sprawił, że udało jej się uciec z piekła. Ale czy rzeczywiście był to tylko przypadek? Znak zapytania wydaje się tu jak najbardziej uzasadniony, bowiem bez przymiotów charakteru i wrodzonych zalet umysłu Neel Doff pewnie nigdy nie odmieniłaby swojego losu, co zresztą potwierdza historia jej najbliższych, których już jako osoba majątna starała się wspierać.

Uroda zawsze zwraca uwagę, nie jest jednak gwarancją awansu społecznego, może, co najwyżej, być rękojmnią uzyskania statusu kurtyzany, metresy czy wziętej modelki. Doff, chociaż ze szkołą miała do czynienia sporadycznie, dużo czytała od lat najmłodszych. Były to lektury przypadkowe, ale czytała je zawsze z pasją i wyobraźnią. Literatura okazała się jedyną możliwą ucieczką przed głodem i chłodem i, jak się jednak później okazało, ucieczką skuteczną, gdyż utwierdzała ją w bezwzględnej

⁵ J. Moulin, *Cent cinquante ans de littérature féminine*, [w:] *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, tome LIX, Bruxelles 1981, s. 51–71.

⁶ Piszę o tym we wstępie [w:] *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*, Kraków 2001.

⁷ M. Quaghebeur, *L'alphabet des Lettres belges de langue française*, Association pour la Promotion des Lettres belges de langue française, Bruxelles 1982.

⁸ Teza o ambiwalentnej pozycji Neel Doff w literackiej historii Belgii znajduje potwierdzenie w najnowszych i najobszerniejszych publikacjach poświęconych tej literaturze. I tak w M. Joiret, M.-A. Bernard, *Littérature belge de langue française*, Paris 1999 – jest obecna, w Ch. Berg, P. Halen, *Littératures Belges de Langue française*, Bruxelles 2000 – też jest obecna, nie ma jej w J. P. Bertrand, M. Biron, *Histoire de la littérature belge 1830–2000*, Paris 2003.

potrzebie edukacji jako warunku możliwej zmiany losu. Po latach ma tego świadomość: „Wszystkim [pisarzom] zawdzięczam po części powolną przemianę, jaka się we mnie dokonała”⁹. Była piękna, z czasem zaczęła więc również dorabiać pozując największym belgijskim malarzom, między innymi Jemesowi Ensorowi czy Félicienowi Ropsowi, posłużyła też za model do postaci Nele (towarzyszki Dyla Sowizdrzała) na pomniku Charlesa De Costera, twórcy narodowej epopei Belgów autorstwa Charlesa Samuela.

Bywając w pracowniach artystów spotykała ludzi spoza swojego środowiska. Jako goniec chodziła też do domów zamożnych, ale wpuszczano ją tylko do pomieszczeń przeznaczonych dla służby. W pracowniach artystów poznała, młodszego od siebie o trzy lata, Fernanda Broueza, redaktora naczelnego socjalistycznego pisma „La Société Nouvelle”, który oczarowany urodą Neel, zadbał o jej edukację. Znajomość zrodziła uczucie i zakończyła się małżeństwem, a przedwczesna śmierć męża uczyniła z Doff osobę niezależną, raz na zawsze wyzwoloną ze slumsów i rynsztoka. Za mąż wysłała ponownie, tym razem za cenionego członka palestry w Antwerpii. Stała się osobę więcej niż majątną.

Ta, być może nieco obszerna relacja na temat życiowej drogi pisarki wydaje się konieczna dla zrozumienia jej twórczości. Cięży na niej piętno strasznej przeszłości, z której, choćby chciała, wyzwolić się nie mogła. Czyżby więc naturalistyczne fatum zgodne z determinizmem wyznawanym przez Zolę? Na kartach *Keetje* napisała:

W tym czasie przeczytałam całego wydanego wówczas Zolę. Nie byłam nim poruszona. Miałam wrażenie, że jego opisy rzeczywistości są sztuczne, wymyślone, powierzchowne, wydawało mi się, że zbyt zawierzył intuicji, zwłaszcza wówczas, gdy chodziło o lud... Bowiem intuicja nigdy nie będzie w stanie poznać duszy cuchnącej istoty snującej się przed tobą.

Wmawiałam sobie, że jestem ignorantką, ale czy nią byłam?... Słowo daję, jestem przekonana, że znam to lepiej niż Zola... Co więcej, czułam nawet, że nigdy nie rozumiałam, ani nie przeniknąłam ludzi z innej klasy społecznej, niż ta, z której pochodzę. Nawet jeżeli teraz wszelkie kontakty między mną a tymi, z których się wywodzę zostały zerwane, oni tkwią we mnie, natomiast nigdy nie zdołam przeniknąć duszy tych innych. A Zola... Skąd u takich jak on przeświadczenie, że nas znają¹⁰.

Przytoczony passus, o charakterze ewidentnie warsztatowym i polemicznym w stosunku do ojca naturalizmu wskazuje, iż naturalistyczna etykieta Doff jest uproszczeniem. Bowiem na pytanie o źródło czy też raczej źródła tego pisarstwa i jego naturalistyczny charakter, nasuwają się dwie możliwe odpowiedzi, pozytywna i negatywna. Pozytywna, gdyż los jej najbliższych nie uległ zmianie i to pomimo czynionych przez nią starań, co wydaje się potwierdzać tezę o naturalistycznym charakterze pisarstwa. Ostatnie zdanie *Dni głodu i rozpaczy* brzmi: „Byłam zbyt młoda aby rozumieć, że w nich [jej rodzicach] nędza dokonała już swoje dzieło, ale

⁹ N. Doff, *Keetje*, Bruxelles 1987, s. 71 [przeł. R. S.].

¹⁰ Tamże, s. 130.

ja miałam moją młodość i moc [charakteru] aby przeciwstawić się losowi”¹¹. Warto zauważyć, że już w drugiej części przytoczonego zdania zawarta jest zdecydowana negacja naturalistycznego determinizmu.

Doff nie czuje się też Kopciuszkiem, choć taka teza w ocenie jej drogi życiowej wydaje się sama nasuwać¹². Owszem, spotkała pięknego księcia, potem drugiego, ale bez pracy nad sobą, owe spotkania mogłyby mieć miejsce co najwyżej w lupanarze. Żadna dobra wróżka nad nią nie czuwała. Chyba, że uzna się za nią urodę Neel, która owszem sprawiała, że przykuwała męski wzrok, ale dopiero urok osobisty, wrażliwość i bystrość umysłu powodowały, że nie była to uwaga przelotna o jednoznacznym podtekście.

W drugiej części przytoczonego fragmentu, tego w którym zawarta jest polemika z Zolą, zwraca uwagę coś jeszcze, a mianowicie świadomość rozdartej tożsamości. Awans społeczny nie tyle stworzył przesłanki do autorefleksji, a wręcz ją wymusił. Z jednej strony bowiem bagaż doświadczeń przeszłości, niemożliwych do wymazania z pamięci i ciągle aktualizowany obawą o los najbliższych, z drugiej nowy status społeczny będący skrajnym zaprzeczeniem poprzedniego, rodziły pytania: kim jestem?, gdzie jestem? Oba, z różnym rozłożeniem akcentów, zdają się określać twórczość Neel Doff. I zapewne oba nurtowały ją od chwili, gdy poślubiła Fernanda raz na zawsze zamykając „naturalistyczny” rozdział w swoim życiu. W tym nowym świecie, pomimo chroniącego ją uczucia męża, przyjaźni czy tylko sympatii znajomych, była kimś z zewnątrz, kimś spoza środowiska, była intruzem. Nie tak biegłym, jakby tego należałoby oczekiwać w sferze obowiązujących manier czy w wysławianiu się.

Jednak Doff wcześniej już dowiodła, że jest dzielna i wytrwała, choć nie wojownicza. Nowa sytuacja życiowa sprawiła, że nie uległa pokusom nuworysza, przeciwnie, zawsze pamiętała, skąd się wywodzi i czego doświadczyła. Cały czas nurtowało ją pytanie o to, kim jest. Nie było to dla niej ani proste, ani oczywiste. Awans społeczny uświadamiał, że w jej życiu dokonana się radykalna zamiana ról, z tej w której była upodlana, na tę, która posiadała taką władzę. W *Keetje* znalazł się fragment, w którym bohaterka określa swój stosunek do służby, do której przecież nie tak dawno sama należała:

Z przykrością stwierdziłam, że rośnie dystans między tymi, którzy w moich oczach byli mi równi a mną. Niczego nie zamykałam na klucz [...], ale kiedy zniknął cukier, pytałam, jak to się stało. Dystans był coraz większy. Często jeszcze było mi wstyd, że nie czuję się już w ich obecności swobodnie, że nie mam do ich zaufania, że uświadamiam sobie, iż z dnia na dzień coraz mniej ich lubię. Ale dlaczego widzieli we mnie wroga, patronkę, którą należy okradać przy każdej okazji.

„Nie traktowali mnie już jak swoją, czy niebawem będę osobą podejrzaną tylko dlatego, że nie jestem już biedna?... Czy biedni mogą kochać tylko biednych, a bogaci jedynie bogatych?...”

¹¹ N. Doff, *Jours de famine et de détresse*, Bruxelles 1974, s. 169 [przeł. R. S.].

¹² Zob. J. Pychowska, dz. cyt.

Nie było mi to obojętne i długo o tym bezskutecznie rozmyślałam, nie byłam już jedną z nich i oni dawali mi to wyraźnie do zrozumienia...¹³

Literackie wyartykułowanie nurtujących ją rozterek wymagało sporo czasu. Doff zaczęła pisać dopiero w pięćdziesiątym pierwszym roku życia. Poza wspomnianymi już dwiema częściami autobiograficznego cyklu *Dni głodu i rozpachy* - debiut pisarki oraz *Keetje*, z 1921 roku opublikowała jego część trzecią *Keetje trotten* (Keetje gońcem). Całość nosi znamieny tytuł *La symphonie de la faim de la famille Oldema* (Symfonia głodu rodziny Oldema). Dla porządku dodać należałoby jeszcze, że chronologia publikowanych części trylogii pozostaje w sprzeczności z czasowym następstwem zdarzeń składających się na autobiograficzną całość. I tak debiutancie *Dni głodu* stanowią ciąg krótkich obrazów przywołujących dzieciństwo aż do chwili, gdy bohaterka została zmuszona do prostytuowania się. W kolejnym tomie opisane są, zwieńczone sukcesem, wysiłki autorki zmierzające do usamodzielnienia się. W ostatnim tomie ponownie zostało przywołane dzieciństwo i młodość. W swoim dorobku Doff ma jeszcze kilka powieści i zbiorów opowiadań, w większości przywołujących trudną przeszłość. Jednak autobiograficzną trylogię o głodzie uznaje się za najważniejszy i najbardziej oryginalny jej wkład do literatury belgijskich frankofonów.

Tu dotykamy kwestii zasadniczej. Przejmująco o głodzie pisało wielu. Wydaje się, że świadectwo doświadczenia głodu autorstwa Doff jest jednak wyjątkowe. Nie jest odosobniona pisząc, że sen *vide* powolne umieranie, jest najlepszym sposobem na niemożliwy do zaspokojenia głód. Jej szczególne świadectwo głodu polega na tym, że jako młoda i atrakcyjna dziewczyna została przez ukochaną i kochającą rodzinę rzucona na pożarcie mężczyznom i ona, jako ofiara, zdaje z tego relację. To niespotykane świadectwo psychicznego kanibalizmu najbliższych.

Wielokrotnie była molestowana, była też ofiarą gwałtu. Gdy miała lat szesnaście i była „najładniejsza” w rodzinie, posłusznie dała się zaprowadzić matce na ulicę. Scena zamykająca *Dni głodu* warta jest przytoczenia.

I znowu nie było nic do jedzenia. [Dalej następuje dramatyczny opis głodującego rodzeństwa i bezradnej matki] ...czekałam na ojca, wyszedł rano w poszukiwaniu pracy. Wrócił pijany i zażądał czegoś do jedzenia. Rozglądałam się czując, że coś niedobrego zaraz się stanie, jeżeli szybko temu nie zaradzimy. Błyskawicznie podjęłam decyzję. Włożyłam spódnicę z trenem, włosy zaczesalam do góry, podmałowałam się najlepiej jak tylko mogłam, żałując, że nie mam szminki i powiedziałam matce, że wychodzę. Chciała mi towarzyszyć, byle tylko jak najszybciej przynieść coś do jedzenia. [Ciąg dalszy ma równie dramatyczny przebieg i pokazuje wykorzystaną i oszukaną Keetje, ale też rozpacz bezradnej matki stręczycielki]. Co mogłam zrobić? Ryzykowałam ciężę z nieznanym, zarażeniem się, zwymyślano mnie od najgorszych, a wszystko to na nic! Ale dzieci, Boże, dzieci!

[Matka] – Jeżeli niczego nie przyniesiemy, umrą, powiedziała¹⁴.

¹³ N. Doff, *Keetje*, dz. cyt., s. 106 [przeł. R. S.].

¹⁴ N. Doff, *Jours de famine et de détresse*, dz. cyt., s. 166 [przeł. R. S.].

Znamienne, że identyczna scena otwiera *Keetje*.

– Keetje, na Boga, dzieci nie chodzą do szkoły już od dwóch dni: jak myślisz... nic przecież nie jadły.

– Hm, dobrze, pójdę.

Wstałam z mojej starej kanapy, z rzeczy jakie pozostały u nas po dziewczynie zmarłej na gruźlicę wyjęłam wszystko, co niezbędne dla prostytutki [*tout un attirail de prostituée*]. Założyłam buciki na bardzo wysokim obcasie, suknię z ternem i trzema falbankami, na czarno podmalowałam oczy, na czerwono policzki, a jaskrawą czerwienią usta. Włosy zaczesła do góry aby wyglądać na starszą, bo w domach schadzek, patronki, w obawie przed policją, przeganiały mnie widząc buzię szesnastolatki¹⁵.

Dumna, pełna marzeń o lepszym życiu, ale kochająca matkę i rodzeństwo sama pewnie nigdy by się nie zdecydowała na taki akt desperacji. Z jej strony był to akt oddania, całkowitego poświęcenia, z drugiej akt ujawniający jej odmiennosc. Znamienne, że pisząc o swojej ofierze, rodzeństwo nazywa dziećmi. Neel/Keetje nieświadomie ujawnia tym samym cechę, której brakowało jej rodzicom i starszemu rodzeństwu. Czuje się bardziej od nich odpowiedzialna za rodzinę i z racji poczucia tej odpowiedzialności gotowa jest się poświęcić. Czyni to jednak w poczuciu doznananej krzywdy, wie, że jest narzędziem. „Szybko oswoili się z myślą, że ja, najładniejsza z gniazda, co wieczór oddaję się każdemu. A przecież na pewno był inny sposób by nie umrzeć z głodu”¹⁶.

Faktycznie, w domu nikt nie miał wątpliwości co do charakteru jej pracy, najważniejsze jednak było, by za zarobione w ten sposób pieniądze można wreszcie kupić coś do jedzenia. „Widzisz jakie to proste, powiedział ojciec. Mamy wreszcie co jeść, a ty możesz przesypanać cały dzień, jeżeli tylko masz na to ochotę, [...] Czułam jak bledną, zauważył to i zamilkł¹⁷. Mają świadomość okrutnej gry pozorów. W rodzinie panuje, więc zgodne milczenie. Poza dyskomfortem psychicznym oznacza ono zarazem pełną rezygnację zgodę najbliższych, aby jedno z nich nosiło brzemień ladczyzny, byle tylko głód przestał im wreszcie doskwierać. Jak pisała:

Dzieci jadły regularnie, były umyte, chodziły do szkoły, mama zajmowała się domem, a ojciec przestał pić, robił kawę i obrabiał ziemniaki. Tylko ja, popłakując, skulona na mojej starej kanapie. Łatwość z jaką rodzice pogodzili się z nową sytuacją zrodziła we mnie do nich niechęć, która z dnia na dzień narastała¹⁸.

I rosła, by w pewnym momencie uświadomić ofierze, że nią dłużej być nie może. Przedtem jednak warto przywołać jeszcze jeden fragment tekstu, który dowodzi całkowitego, macierzyńskiego wręcz, poświęcenia. To drastyczny moment, ale wielce

¹⁵ N. Doff, *Keetje*, dz. cyt., s. 13 [przeł. R. S.].

¹⁶ N. Doff, *Jours de famine et de détresse*, dz. cyt., s. 169 [przeł. R. S.].

¹⁷ N. Doff, *Keetje*, dz. cyt., s. 20 [przeł. R. S.].

¹⁸ N. Doff, *Jours de famine et de détresse*, dz. cyt., s. 169 [przeł. R. S.].

znamienny. Wyszła na ulicę by z głodu nie pomarło rodzeństwo, ale gdy sama zachorowała, nie mając środków na leczenie, sprzedała się medykowi. "Zrozumiałam. Umrę, jeżeli nie poddam się leczeniu. Ale jak się leczyć bez pieniędzy! Zasugerował, że zapłatą może być moje ciało. Jaki miałam wybór, przecież oni, w domu, co by się z nimi stało, gdybym umarła?"¹⁹. To motywacja zdesperowanej matki.

Poczucie odpowiedzialności za najbliższych czyni z Keetje heroiczną bohaterkę. A przecież w naturze, podobnie jak i w świecie ludzkim, już choćby tylko na poziomie instynktu, nawet nie uczucia, to matka jest opiekunką potomstwa i broni go za wszelką cenę. W rodzinie Oldema/Doff jest inaczej. Tu rolę ofiarnej matki przejmuje córka i siostra, i to nie ta najstarsza z licznych rodzeństwa. Temu niekończącemu się pasmu upokorzeń z czasem zaczyna towarzyszyć narastająca świadomość niesprawiedliwości. Od lat najmłodszych doskwierało jej poczucie odmienności w nędzy, w jakiej wyrastała. Była to świadomość przepaści społecznej między tymi, którzy mają co jeść, a tymi którzy nic nie mają. Wówczas, już będąc dzieckiem bystrym, inteligentnym i wrażliwym, była w stanie szybko stwierdzić, że bogaci i biedni są tacy sami: „...do tego dnia byłam przekonana, że bogaci są stworzeni z bardziej szlachetnego materiału niż my, biedni”²⁰.

Drastycznego doświadczenia przepaści o charakterze społecznym i ekonomicznym Doff nigdy nie przekazuje na postulaty polityczne czy ideowe. Na zawsze pozostanie ostrożną idealistką rozdartą między bogatymi a biednymi. Dowiedzie tego wieloma próbami pomagania biednym oraz poczuciem obcości w świecie ludzi bardzo zamożnych. Przedtem jednak musiała wyzwolić się z narzuconej sobie odpowiedzialności za rodzinę. Był to proces powolny, ale postępujący. O ile wcześniej dostrzegła, że biedni i bogaci, to ta sama rasa, o tyle sporo czasu musiało upłynąć, aby zbuntowała się przeciwko wyzyskowi ze strony swoich bliskich. Długo w milczeniu znosiła rodzinne zniewolenie. W pewnym momencie ośmieliła się jednak wykrzyknąć rodzicom doznawane krzywdy. „To przez was jesteśmy na tym świecie, wyrastamy w nim jak chwasty i zdychamy w nędzy”²¹. Zdanie wyrwane jest z oskarżycielskiej mowy, w której osiemnastoletnia Keetje, co znamienne, nie wyrzuca rodzicom swojego nieszczęścia lecz tragiczny los rodzeństwa. Osobistą traumę prostytucji kwituje jedynie deklaracją: „Ja dzieci mieć nie będę!” i danego słowa dotrzyma.

Rodzicom wykrzyczała ból nie w swoim imieniu, ale niemego i bezbronno rodzeństwa. Uczyniła pierwszy krok. Jej świadomość nadal nad nią czuwała. „Życie w domu stało się nie do zniesienia. Będę im dawała pieniądze, jakie zarobię, ale muszę się stąd wynieść, inaczej się zabiję...”²². Podjęta decyzja była krokiem niełatwym. Kolejny ruch również wymagał trudnej pracy świadomości: jak budować przyszłość z kompromitującym, a przecież niezawinionym bagażem przeszłości? Prostolinijność Keetje stanowiła kolejną przeszkodą, która zaciążyła na dalszym

¹⁹ Tamże, s. 162 [przeł. R. S.].

²⁰ Tamże, s. 29 [przeł. R. S.].

²¹ Tamże, s. 145 [przeł. R. S.].

²² N. Doff, *Keetje*, dz. cyt., s. 67 [przeł. R. S.].

życiu Doff, ale też zaowocowała po dziesięcioleciach milczenia bolesną opowieścią o losach jej... bohaterki. Zdawała sobie sprawę, że aby zbudować na nowo swoje życie nie dość, że musi zerwać z najbliższymi, musi też podjąć wyzwanie poznania nieznanego i dotąd wrogiego sobie świata, w tym nowym świecie zmuszona jest zataić najbardziej traumatyczny i kompromitujący okres ze swojej przeszłości. Zatajenie „grzechu” równoznaczne jest kłamstwu. Z jego świadomością Keetje podejmuje trud odmiany swojego losu.

To pasmo cierpień i upokorzeń, które wreszcie chciała definitywnie przerwać, nie było jeszcze ich kresem. Ten nastąpił, gdy Neel poznała przyszłego męża, który ją wsparł na drodze do pełnego wyzwolenia. Ale i wówczas wymagało to od niej determinacji bo choć udało jej się godnie wyjść z obszaru, w którym była nikim, teraz, będąc kimś, nie wiedziała kim jest.

Trylogia głodu skonstruowana jest w formie sekwencji epizodów, naturalistycznych scen, nierzadko drastycznych, emanujących autentyczną, silną więzią uczuciową łączącą całą bez wyjątku rodzinę, a skrajne sytuacje doznawanych krzywd zdające się jej zaprzeczać czy ją wykluczać jeżeli nawet nie znajdują zrozumienia, są jednak wybaczone. Miłość pomimo odmienności nakazuje lojalność i oddanie. Identyczną postawę Neel prezentuje w nowym wcieleniu. Posłuszna i otwarta, z własnej potrzeby i za cenę wyrzeczeń podejmuje starania mające na celu uzupełnienie edukacji, również muzycznej. Ta próba kończy się uświadomieniem sobie, że nigdy w pełni nie będzie należała do nowej sfery. Zakochała się i została kochanką.

Eitel był muzykiem. Miał pianino i grał wieczorami. Bardzo mnie to nużyło. Nic z tego nie rozumiałam. Gdyby to chociaż były jakieś kawałki operetkowe czy kawiarniane, czy choćby nawet te ichniejsze „Volkslieder”, ale to...[...]

Wyraźnie czułam, że ma mnie za jakiś inny gatunek, odporny na wszystko co wzniosłe, dobry jednak do miłego spędzania czasu²³.

Zaiste okrutna samoświadomość wynikająca z wątpliwej przynależności. Gdyż i Eitel, w którym była teraz zakochana potraktował ją równie przedmiotowo, jak wcześniej jej najbliżsi.

Wątpliwa przynależność jest w istocie mniej lub bardziej zakamuflowanym wykluczeniem. Doff doświadcza go od lat najmłodszych i zapisuje w pamięci czy to w postaci doznanej krzywdy czy stwierdzanej a niezrozumiałej różnicy. Nie jest bierna choć jest bezradna. Jest bystrą i wrażliwą obserwatorką, która w przeciwieństwie do najbliższych zmuszona jest, podobnie jak oni, do życia z dnia na dzień, potrafi jednak zachować w sobie marzenie o życiu lepszym, a z czasem podejmie mozolny trud w celu realizacji tego marzenia. Jej najbliżsi poddali się uznając, że ich gehenna wpisana jest w naturalny porządek rzeczy. Nie ona.

²³ Tamże, s. 76–77.

Retrospektywna opowieść w formie narracji autodiegetycznej pozwala odczytać trylogię Doff jako zapis poszukiwania tożsamości, przy czym już samo pisanie staje się jej odkrywaniem. Płaszczyzna zdarzeniowa, owe naturalistyczne sytuacje przywoływane z pamięci stają się punktem wyjścia do budowania obszaru wolności, zrazu będącego skrycie ukrywanymi zakamarkami pamięci o własnym, niedzielnym z nikim świecie wyobraźni i marzeń, pozwalającym najpierw trwać bez rezygnacji, potem trwać z nadzieją, że koszmar doczesności może jednak mieć swój kres, by następnie owo przekonanie konsekwentnie wcielić w czyn. Owszem, towarzyszyło jej marzenie o pałacach i pięknych książkach z licznych lektur, ale wyzwanie, jakie podjęła dotyczyło nie tyle baśniowych marzeń, ile straszliwego tu i teraz. W tym sensie perypetie Doff dają się odczytać, bardziej jako historia o Brzydkim Kaczątku niż o Kopciuszku. Piękny i dobry Kopciuszek pozostał tym, kim był, stając się piękną i dobrą księżną, Brzydkie Kaczątko natomiast musiało pokonać rozliczne przeszkody, by sobie samemu uświadomić, że było i jest... łabędziem.

Samoświadomość nie jest stanem, ale procesem i oznacza stopniowe rozpoznawanie nieznanego czy niezrozumiałego poprzez odkłamywanie przekonań uznawanych dotąd za oczywiste i niezmiennie. Pisarstwo Doff jest świadectwem tego procesu. Dystans czasowy dzielący akt pisania od zdarzeń, jakich ów akt dotyczy, pozwala stwierdzić, że trylogia stanowi dramatyczny zapis budowania tożsamości. Pomimo autobiograficznej *vide* subiektywnej natury jej pisarstwa ten akt jest uwiarygodniony i w jakimś sensie zobiektywizowany poprzez społeczny awans autorki. To dzięki niemu mogła spojrzeć na swoją przeszłość z zewnątrz, nie tylko z racji dystansu czasowego, ale przede wszystkim za sprawą pozycji społecznej, jaką udało się jej osiągnąć. Z drugiej strony jej nowe, niczym niezagrożone tu i teraz pozwala na „racjonalną” ocenę stanu obecnego z perspektywy przeżyć będących bolesną i już zamkniętą (?) historią. Znak zapytania nie jest tu bezzasadny. Bowiem te odwrócone perspektywy wzajemnie się nakładające i uzupełniające, zapisane w opowieści o historii Keetje, ilustrują zawiłą drogę przebytą przez bohaterkę.

Autofikcjonalna retrospekcja wskazuje, że już od lat najmłodszych jej utożsamianie się z matką i rodzeństwem, miało przede wszystkim charakter emocjonalny. Wskazuje również, że z czasem uczuciowa więź zaczęła ulegać krytycznej racjonalizacji. Potwierdzeniem tego jest powieściowy zapis oceny jej sytuacji życiowej od lat najmłodszych. W przeciwieństwie do rodziny i środowiska, w jakim wyrastała, w jej oglądzie świata ta ocena była nacechowana analizą, jej najbliżsi natomiast zadowalali się bierną rejestracją sytuacji. Stopniowo zaczynała dostrzegać tę różnicę, a z czasem również odczuwać swoją odmienność. W rodzinie czuła się obco, ale i w środowisku, do którego pragnęła wejść, i w końcu weszła, też czuła się nieswojo. Takie zawieszenie, pomimo bezpieczeństwa zagwarantowanego bogactwem, sprawiło, że znalazła się w sytuacji świadka i zarazem uczestnika opisywanej (Neel Doff) i spisywanej (Keetje Oldema) relacji-historii.

W trylogii Doff ta złożona sieć relacji, w których zawiera się fundamentalna problematyka tożsamości rozpięta jest między dwoma biegunami. Pierwszy wynika

z poczucia przynależności, drugi ze świadomości obcości. Dystans czasowy oraz radykalna zmiana sytuacji życiowej (pozycji społecznej) sprawiły, że relatywizacji czy wręcz alternacji uległo zaproponowane przez Paula Ricoeura rozróżnienie *idem* – tożsamość tego, co jednakowe i *ipse* – tożsamość siebie²⁴. Można wysnuć tezę, iż przebyta przez bohaterkę droga jest ilustracją powolnego rozpoznawania obcości w tym, co uznawała wcześniej za swoje i odwrotnie – ilustracją powolnego utożsamiania się z nowym, które wcześniej uznawała za obce. Przy czym dodać też należałoby, że piętno przeszłości, ale też silna więź rodzinna na tyle trwale odcisnęły się w pamięci i psychice bohaterki, że nigdy nie pozwoliły jej ani na swobodnie zadomowienie w nowym świecie, ani na definitywne zerwanie ze starym.

To rozdarcie potwierdza autorka. Po śmierci André i kilkumiesięcznym pobycie w Szwajcarii Keetje zatrzymuje się w Brukseli, wynajmuje tam apartament. Przemierza miasto wzdłuż i wszerz, odwiedza stare kąty te, które pamięta z traumatycznej przeszłości, i te, które zapamiętała po szczęśliwej odmianie losu. Wszędzie czuje się samotnie i nieswojo, czuje się obco. Stwierdza:

Ale?... która ze mnie tam mieszkała? przecież nie ta obecna... Czy tamte radości i ból mogłabym odczuwać ciągle jeszcze tak samo? Tamta mała Keetje, ta Keetje sprzed dwudziestu lat czy ta dzisiejsza, co one mają ze mną wspólnego?... i która jest z nich jest najbardziej nieszczęśliwa²⁵.

Pamięć bohaterki sprawia, że trudno jej rozgościć się swobodnie w nowym życiu, nawet jeżeli zapewnia jej ono najwyższy komfort.

Historia Keetje ilustruje proces społecznego, kulturowego, a przede wszystkim duchowego dojrzewania. Jednym z jego warunków było poczucie więzi, drugim poczucie własnej godności. Zniewolonej najpierw, potem wyzwalającej się bohaterce towarzyszyły one zawsze. Znamienne, że nawet w obliczu skrajnych wyzwań i zagrożeń oraz wynikającej z nich świadomości beznadziei, Keetje nigdy nie odżegnała się od najbliższych, ponosząc dla nich ofiarę skrajnego upodlenia zdającego się wykluczać jej marzenia, a przecież z marzeń nigdy nie zrezygnowała. Silna więź z najbliższymi oraz poczucie godności, pierwsza będąca wektorem nicości, drugie wektorem wyzwolenia, legły u podstaw jej postawy i kluczowych decyzji życiowych. Nie rezygnacji i nie buntu, ale odważnego i zdeterminowanego działania pełnego wyrzeczeń i niepewności co do ostatecznego rezultatu. Zatem nie wiara w sukces, ale trwanie w marzeniu przesądziło o powodzeniu bohaterki. W innym niż przypadek Doff, czy jej bohaterki, ową przesłankę można by określić jako ideową. Jej determinacja natomiast, pomimo oznak doraźnych klęsk w upiornych realiach i pomimo formalnych pozorów poddania się (wyszła na ulicę), jest warunkiem i pierwszym krokiem wyzwolenia (jej lektury).

Świadomość, w której zawiera się traumatyczna pamięć oraz osobowość bohaterki determinują jej filozofię życia oraz podejmowane przez nią decyzje. Bezlitosna

²⁴ P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. III, Paris 1985, s. 355.

²⁵ N. Doff, *Keetje*, dz. cyt., s. 241 [przeł. R. S].

refleksja staje się warunkiem dla zrozumienia najbardziej dramatycznych zdarzeń, których istota sprowadza się do doświadczonej na sobie dehumanizacji. Keetje bohaterka i Doff jako autorka potwierdzają, że pamięć krytyczna ma swoją dynamikę, pozostaje w ciągłym ruchu. Dwa tomy trylogii, pisane w różnym czasie, ale przywołujące tę samą przeszłość, stanowią potwierdzenie nieustającej konfrontacji przeszłości z teraźniejszością. Dokonujące się starcie zmieniającej się świadomości z pamięcią, która przecież nie może zmienić przeszłości, może jednak zmieniać jej ocenę, jest rezultatem autoanalizy i postępującego procesu samopoznania.

Historia najbliższych Keetje ilustruje postawę bierną wynikającą z poczucia bezradności. Wszelkie podejmowane przez nich próby zaradzenia trudnościom mają wyłącznie doraźny charakter, a ich jedynym skutkiem jest pogłębiająca się degradacja społeczna i moralna. Jej nieuniknionym rezultatem są patologie: alkoholizm, kradzieże, oszustwa, prostytutka. Tylko Keetje dostrzega bezskuteczność i bezsens działań o charakterze doraźnym. Owszem, godzi się na uprawianie nierządu, ale w tym procederze, w przeciwieństwie do swoich bliskich, nie upatruje rozwiązania problemów. Warto w tym miejscu raz jeszcze przywołać jej dramatyczną konstatację, gdy zmuszona została do wyjścia na ulicę: „A przecież na pewno był inny sposób by nie umrzeć z głodu”. Ciąg dalszy jej losów dowodzi, że miała rację.

Lektura losów bohaterki pozwala stwierdzić, że im bardziej dokuczliwe stawało się jej życie, tym świadomiej i z rosnącą determinacją chciała je zmienić. Nie, jak pozostali, zaradzać jedynie konkretnej sytuacji, która i tak powtórzyłaby się następnego dnia, ale radykalnie zmienić wszystko w taki sposób, aby owe powtórki nie miały już racji bytu. Dla niej postępująca destrukcja rodziny staje się źródłem projektowania własnej przyszłości. Podejmuje desperacką z pozoru próbę, na którą nie byliby zdobyli zdobyć się jej najbliżsi. Próbę tym trudniejszą, gdyż wymagającą zerwania z najbliższymi i pozostawienia ich samym sobie. Wzorców czy przykładów czerpać nie mogła z najbliższego otoczenia, ono dostarczało jedynie antywzorców. Inspirację i wolę odmiany czerpała z lektur. „Nikt mnie nie zrozumie. Już wolę być sama, całkiem sama... lub czytać, tylko czytać”²⁶.

Wyzwanie, którego się podjęła, było tym trudniejsze, że bardziej obarczone nie tylko ryzykiem osobistej porażki, ale też koniecznością nakreślenia wyraźnej granicy między tym, co przeżyła i z czym chciała wziąć definitywny rozbrat, a tym, co dotąd traktowała jako inne i rozpoznawała jako obce i wrogie, choć pożądane. Musiała się w tym nowym świecie odnaleźć, co już było wyzwaniem. Nie było to też możliwe bez zerwania ze starym życiem, z najbliższymi, co stanowiło dla niej dramat. W tym kontekście warto przywołać jeden z nielicznych tekstów poświęconych analizie trylogii głodu. Autorka Flavia Aragón Ronsano dowodzi, że życiowy awans Keetje jest ilustracją przemiany bohaterki z „bycia dla innych” w „bycie dla siebie”²⁷. Śledząc losy bohaterki, ale też autorki trudno się zgodzić z tak sformułowaną tezą.

²⁶ N. Doff, *Keetje trotten*, Bruxelles 1999, s. 68 [przeł. R. S.].

²⁷ F. Aragón Ronsano, *La trilogie de Neel Doff: regard sur l'Autre*, „Francofonia” 2000, nr 9.

Pozostała dla nich, stając się Inną i dla nich i dla siebie. Ostatnie przytoczenie zdaje się potwierdzać ów stan zagubienia i niepewności. Po latach sama nie jest w stanie rozstrzygnąć, ile w niej obecnej jest małej Keetje, a ile Keetje sprzed lat dwudziestu. To jednak myląca i upraszczająca konkluzja, gdyż wskazująca na destrukcyjny, dewastujący jej psychikę charakter awansu. W trylogii Doff pozostały wszystkie, żadna nie uległa zatarciu. Ich współistnienie stało się katalizatorem pisania, dowodem ich istnienia i świadectwem dynamicznie budującej się bolesnej samoświadomości. Czyż feminizm nie rodził się z uświadamianych co rusz to nowych obszarów nierówności *vide* niesprawiedliwości?

Perypetie obu oraz ich awans społeczny wskazują, że mógł się on dokonać za cenę nie tyle buntu, ile obrania własnej drogi, na którą zdobyć się nie mogli jej najbliżsi. Nie oznacza to jednak, że zerwała z nimi definitywnie wszelkie więzi. Zatem teza o „byciu dla siebie”, wykluczająca „bycie dla innych”, wydaje się wątpliwa. Tym bardziej, że potwierdza to zarówno tekst jak i biografia pisarki. Więzy z rodziną była zbyt silna i autentyczna, aby awans można było zredukować do wykluczających się postaw.

Postrzeżenie siebie w procesie wyzwania się ze zniewolenia polegało na odzieraniu z maski siebie i najbliższych w sytuacjach, które uznawane były dotąd za nieuniknione i w tym sensie normalne, bowiem usankcjonowane postawą i zachowaniami najbliższych. Gasili więc doraźne zarzewia ognia ogólną pożogę uznając za naturalny stan rzeczy. Ich minimalizm życiowy, ową rezygnację z ambicji stopniowo zaczęła dostrzegać Keetje. Lojalnie i z oddaniem owe zarzewia ognia pomagała im gasić, choć nie podzielała ich przekonania o nieuchronności pożogi. Wszelki bunt gasiła w zarodku, podejmowała jednak coraz śmielsze kroki byle tylko wyzwolić się z koszmaru. Nie oznacza to jednak, jak twierdzi Flavia Aragón Ronsano, stania się kimś innym. Pozostała sobą, istotą „po przejściach”, na zawsze zachowującą ich pamięć, tyle, że rozpamiętując je z perspektywy czasowej, w nowej dla siebie sytuacji egzystencjalnej, społecznej, kulturowej i ekonomicznej, aktem pisania, zawsze konstruktywnym, dała przejmujące świadectwo rekonstrukcji przeszłości będące jednocześnie zapisem konstytuującej się nowej świadomości.

W tym sensie trudno nie zgodzić się z kolejną tezą hiszpańskiej komentatorki, która stwierdza, że pisanie o sobie jest świadectwem poszukiwania, uświadamiania sobie, kim byłam i kim jestem. Jak stwierdza Flavia Aragón Ronsano, to drastyczne opowiadanie przeszłości nie jest możliwe bez ponownego wydobywania jej najczarniejszych stron i wyartykułowania niedomówień. Tyle, że owo wydobywanie z pamięci ma charakter spotkania, jest w istocie podjęciem dialogu z samym sobą w akcie pisania. Podążając więc dalej za Paulem Ricoeurem, to w autobiograficznej naturze pisarstwa Doff upatrywać należałoby zatem warunku poszukiwania harmonii między tożsamością osobową i narracyjną, *ipseité* i *mêmeité*.²⁸ Niełatwo przecież powstaje granica między przeżytym piekłem a nowym obszarem osobistej i bezpiecznej wolności. Prędzej zmienia się środowisko niż pamięć. Pisarstwo Doff jest

²⁸ P. Ricoeur, *Soi même comme un autre*, Paris 1990, s. 195.

tego świadectwem. Zatem twierdzenie, że stała się kimś innym wydaje się wątpliwe. Pozostała tą samą Keetje tyle, że bardziej świadomą i dojrzałą. Nie jest to spełnienie, jeżeli takowe w ogóle jest możliwe, ale jest to na pewno krok ku spełnieniu rozumianemu jako rosnąca samoświadomość będąca konsekwencją krytycyzmu. Z niegdyś idealizowanego obecnego tu i teraz odarta zostaje maska ideału. Niemożność rozdzielenia czasu terażniejszego od przeszłego przesądza o osamotnieniu i ... filantropijnej postawie.

Taka postawa nie wynika z ideowych przesłanek. Doff pozostała samotną idealistką – marzycielką zawsze kierującą się wrażliwością i dobrocią. W młodości, w czasach nędzy i rozpacz, dowiodła tego najwyższym oddaniem rodzinie. Gdy jej sytuacja uległa radykalnej zmianie, swoje przywiązanie i wrażliwość potwierdza wspieraniem najbliższych i pomaganiem innym, ale nie jest to już bezwarunkowe. Ów krytycyzm jest wynikiem osobistego doświadczenia, zwłaszcza w relacjach z rodziną. Teraz, pomagając czy wspierając, potrafi wytykać nieuczciwość, fałsz, a nawet szantaż. Dobroć i wrażliwość Doff ma wymiar jednostkowy i sytuacyjny, wynikający z osobistego rozpoznania. Nie jest zdolna do uogólniania. W pisarstwie Doff nie ma mowy o walce klas, autorka akceptuje ustrój, w jakim żyje. Owszem, w *Keetje* przywołany jest opis robotniczego protestu pod czerwonymi sztandarami i spontanicznego w nim udziału bohaterki oraz brutalnej interwencji żandarmerii, ale ciąg dalszy potwierdza, że z jej strony był to jedynie impuls, odruch serca. Nie towarzyszyła mu żadna ideowa czy polityczna przesłanka, czego potwierdzeniem są jej późniejsze rozmowy z André, ideowym socjalistą, którego argumenty kwitowała jako „zbyt teoretyczne” czy wręcz „utopijne”.

Doff nie jest więc ideowa. Nie formułuje żadnego programu. Daje jedynie literackie świadectwo tragicznego indywidualnego doświadczenia wpisującego się w modne wówczas doktryny społeczne i polityczne. Bowiem zarówno jej świadectwo, jak i przesłanki tych doktryn zawierają takie same kwestie, jak choćby niesprawiedliwość społeczna, a zwłaszcza tragiczna sytuacja dziecka bez szans na godną przyszłość oraz kobiety w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn. Na ten bezideowy, a jedynie czysto osobisty charakter trylogii Doff zwraca uwagę Marc Quaghebeur.

Pisze tylko o tym, co sama przeżyła lub czego była świadkiem. Napisane z największą prostotą dzieło Neel Doff jest wyjątkowym świadectwem tego, czym jest doświadczenie nędzy w slumsach wielkich miast: głodu, prostytucji, nieludzkiego okrucieństwa bogatych, tematów obsesyjnie powtarzanych, zwłaszcza w autobiograficznej trylogii.

Na uwagę zasługuje jednak, że to straszne wspomnienie nie jest nacechowane pesymizmem, przeciwnie, dzieło [Doff] emanuje niezachwianym optymizmem, nadzwyczajną wiarą w życie, w możliwości jednostki, [...] pomimo okropieństw [jest] lekcją nadziei²⁹.

²⁹ M. Quaghebeur, dz. cyt., s. 230 [przeł. R. S.].

Dodajmy nadziei, u podłoża której leży wiara w samorealizację. I to ona wydaje się mieć tu kluczowe znaczenie. Zatem nie los zbiorowości, ale doświadczenia jednostki i jej osobista wizja przyszłości stanowią kanwę opowieści o losach Keetje. Na przekór determinizmowi Zoli, zarówno autorce, jak i jej bohaterce, udaje się wyjść z sytuacji skrajnego poniżenia. Awans społeczny, kulturowy, indywidualny co prawda, ale z wielokrotniony poprzez recepcję jego literackiego opisu, nie stanowi przecież ideowego przesłania, a jedynie możliwe jego przesłanki zawarte w opisie jednostkowej historii kariery, samej w sobie będącej raczej ciągiem szczęśliwych zbiegów okoliczności, niż efektem realizacji projektu społecznego o charakterze systemowym.

Pisarstwo Doff jawi się w tym kontekście jako świadectwo trudnego procesu emancypacji, której szczęśliwą beneficjentką okazała się autorka. W tym sensie możliwe jest jego odczytanie jako informacji o możliwym budowaniu siebie z niczego, upodmiotowieniu cudownym, na przekór wszystkiemu, w sytuacji beznadziejnej. W twórczości Doff nie ma postulatów walczącej sufrażystki, jest natomiast świadomość bezwzględnej potrzeby edukacji, jako warunku szczęśliwej czy może raczej cudownej samorealizacji. Postulat osiągnięcia niezależności w drodze osobistego awansu przez pracę, naukę i godne życie.

Definitywne pożegnanie z przeszłością, jakim bez wątpienia było podjęcie wyzwania polegającego na jej opisanu, wymagało wielu lat. Już sam fakt, że wymagało to czasu, wskazuje, jak było ono trudne i zarazem konieczne. W tym sensie nabiera ono *quasi* katarktycznego charakteru. Jednak oczekiwane wyzwolenie-oczyszczenie okazuje się połowiczne. Nad mocą koszmarów przeszłości nie do końca udaje się zapanować w akcie odwagi i determinacji, jakim jest ich opisanie. „Moje wspomnienia nie są ani miłe, ani poetyckie. Wszystkie moje obecne wrażenia, choćby najbardziej świeże i niewinne, gasi pamięć nędzy, ignorancji i hańby”³⁰.

Wyzwolenie oznaczające samorealizację okazuje się zatem gorzkie, zawiera w sobie paradoks. W czasach trudnej przeszłości Keetje kompensowała jej traumatyczną naturę ucieczką w świat marzeń. Ich źródłem były lektury oraz na co dzień odczuwane pragnienie przejścia ze świata, do którego należała, w którym była nikim, do tego, w którym wszyscy byli kimś i traktowali ją podmiotowo. Gdy jednak udało jej się to pragnienie zrealizować, okazało się, że pamięć poprzedniego stygmatyzuje przebywanie w tym wymarzonej. Niemożliwe jest wyzwolenie bez pamięci o zniewoleniu. I właśnie ta pamięć staje się motorem działania, a w przypadku Doff katalizatorem pisania. Ukrywanie przez lata kompromitującej przeszłości było koniecznym wybiegiem warunkującym akceptację w nowym środowisku. Gdy groźba odrzucenia zanikła, pamięć o zniewoleniu mogła zostać wreszcie wyartykułowana.

Literacki debiut Doff miał miejsce w 1911 roku i, co warto zaznaczyć, niewiele brakowało a uzyskałby najważniejszą literacką nagrodę we Francji. Ten debiut zakłamał i intrygował, był wyrazem długiego procesu zmagania świadomości pisarki z jej pamięcią. Trawestując Ricoeura, który pisze, że „powiedzenie wszystkiego”

³⁰ N. Doff, *Jours de famine et de détresse*, dz. cyt., s. 169 [przeł. R. S.].

zawiera się między biegunami „miłości i nienawiści”.³¹ Jednak o ile w życiowym bilansie utracona miłość zawsze pozostanie po stronie niepowetowanej straty i towarzyszącego jej wspomnieniu żalu, smutku i nostalgii, o tyle doznane krzywdy przekształcają wspomnienia w projekt pamięci będący choćby tylko nieuświadomionym, ale jednak aktem sprawiedliwości. W tym kontekście Ricoeur przywołuje jeszcze kategorię długu. Zarówno ów dług, jak i nawet niezamierzony projekt aktu sprawiedliwości *vide* świadectwo prawdy nadają pisarstwu Doff walor szerszy niż tylko indywidualne wyznanie. Tym samym uprawnione wydaje się, jak chce wielu historyków literatury, jego odczytanie w kategoriach społecznych, a może raczej ponadindywidualnych, więc tych, które uzasadniają jego zakwalifikowanie do naturalizmu, populizmu czy feminizmu. Tyle, że to pisarstwo nie ma charakteru rewolucyjnego, nie jest propozycją nowego porządku świata, jest świadectwem trudnego wpisania się w świat już istniejący.

Z kolei sugestywna szczerłość wyznania sprawia, że w pełni uprawnione jest też jego odczytanie jako przejmujące literackie świadectwo trudnego budowania siebie, mozolnego odtwarzania rozsypanej, uśpionej czy wreszcie zafałszowanej tożsamości. W tym sensie autobiograficzny aspekt twórczości Doff, wcześniej dostrzeżony przez krytyków, ale najpóźniej przez nich doceniony, wydaje się przesądzać o nieprzemijającej wartości jej dzieła. Do rozpoznania jego wartości w dużej mierze przyczyniły się ostatnie badania nad autobiografizmem i feminizmem. W oba nurty i piśmiennictwa, i badań nad nimi, doskonale wpisuje się twórczość Doff. Jest pierwszą kobietą w literaturze belgijskiej, która w niej tak wyraziście, ale też autonomicznie zaistniała.

Bibliografia

- Aragón Ronsano F., *La trilogie de Neel Doff: regard sur l'Autre*, „Francofonia” 2000, nr 9.
- Aron P., *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles 1995.
- Falicki J., *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Wrocław 1990.
- Berg Ch., Halen P., *Littératures Belges de Langue française*, Bruxelles 2000.
- Bertrand J. P., Biron M., *Histoire de la littérature belge 1830–2000*, Paris 2003.
- Delsemme P., *Tematyka i techniki pisarskie w naturalizmie belgijskim języka francuskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 1, przeł. D. Knysz-Rudzka.
- Doff N., *Keetje*, Bruxelles 1987.
- Doff N., *Jours de famine et de détresse*, Bruxelles 1974.
- Doff N., *Keetje trotten*, Bruxelles 1999.
- Frédéric M., *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle*, Bruxelles 1992.
- Joiret M., Bernard M.-A., *Littérature belge de langue française*, Paris 1999.
- Moulin J., *Cent cinquante ans de littérature féminine*, Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française, tome LIX, Bruxelles 1981.
- Pychowska J., *Historia belgijskiego Kopciuszka*, „Konspekt” 2011, nr 3.

³¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2006, s. 116–117.

Quaghebeur M., *L'alphabet des Lettres belges de langue française*, Bruxelles 1982.

Ricoeur P., *Temps et récit*, t. III, Paris 1985.

Ricoeur P., *Soi même comme un autre*, Paris 1990.

Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2006.

Siwek R., *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*, Kraków 2001.

Abstract

Neel Doff (1858–1940) is an extraordinary person in the history of Belgium literature. Extreme poverty and humiliation she had experienced in her early days are the main topic of her work. However, she does not document her life. It is more akin to a literary testimony of a growing self-consciousness, through which a social and cultural advancement of both the author and her character was made possible. The analysis included in the article is focused on her most outstanding work – the trilogy of “hunger and despair”.

Słowa kluczowe: literatura belgijska, naturalizm, populizm, feminizm, autofikcja, tożsamość

Key words: belgian literature, naturalism, populism, feminism, autofiction, identity

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Krzysztof Lichtblau

Uniwersytet Szczeciński

Polski komiks wojenny z czasów PRL-u

Komiks historyczny z czasów PRL-u doczekał się już kilku współczesnych omówień¹. Skupiają się one jednak w zasadzie na warstwie fabularnej tych narracji, pomijając niejako sam fakt tego, co wpływa na skuteczność możliwości propagandowych, które daje komiks jako medium oparte na prostocie (nie prostactwie)². Artykuł zwraca uwagę na pewne elementy związane z jego możliwościami, które były atrakcyjne dla twórców komiksów wojennych w PRL-u ze względu na ideologizowanie historii.

Status komiksu w PRL-owskiej Polsce jest nie tyle złożony, co paradoksalny. O ile sama forma i nazwa były utożsamiane przez władze komunistyczne z konsumpcyjną i kapitalistyczną kulturą zachodnią, o tyle zupełnie nie przeszkadzało to w publikowaniu komiksów, ale pod swojskimi nazwami, jak np. „historijki obrazowe” (*Tytus, Romek i A'Tomek*) i „kolorowe zeszyty” (*Kapitan Żbik*). I tak w latach 50., gdy z komiksem walczono najaktywniej, Stefan Arski pisał: „Tandetnie drukowane na czterdziestu ośmiu zbroszurowanych stronicach, ozdobione krzykliwą okładką sprzedawane po 10 centów za sztukę. Teksty towarzyszące obrazkom najbardziej prymitywne. Często dialogi zastępowane są wykrzyknikami w rodzaju: «ch!», «Au!», «Brr!», którymi reagują oni na zadawanie gwałtu. Albowiem gwałt stanowi istotną treść comicbooks. Gwałt w formie bicia, strzelania, duszenia, torturowania – oto przynęta, którą wabi się nabywcę [...]. To jest nowa forma pornografii, pornografii wyrastającej z kultu przemocy”³.

¹ Powstały dwie monografie skupiające się na tej tematyce: J. Czaja, *Historia Polski w komiksowych kadrach*, Poznań 2010 i M. Krzanicki, *Komiks w PRL, PRL w komiksie*, Rzeszów 2011.

² Zob. J. Szyłak, *Podstawy komiksu*, „Fo:pa” 2007, nr 12.

³ S. Arski, *Superman i powrotny analfabetyzm*, „Nowa Kultura” 1952, nr 2.

Krytyk uważa, że komiks wychowuje przyszłych morderców i gangsterów oraz jest przyczyną pogłębiania się analfabetyzmu⁴. W latach późniejszych nie będzie to przeszkadzało w tworzeniu komiksów prezentujących choćby brutalne akcje Armii Ludowej, w której giną nazistowscy najeźdźcy Warszawy.

Komiks historyczny jest tylko jedną z możliwych perspektyw, jaką zajmować się możemy w kontekście mówienia o PRL-u. Mówić możemy zarówno o komiksie w PRL-u, jak i PRL-u w komiksie, aż po współczesne narracje, jak choćby *Marzi Marzeny* Sowy. Marcin Krzanicki w swojej książce *Komiks w PRL, PRL w komiksie*⁵ wyróżnia kilka przestrzeni interpretacyjnych komiksów PRL-owskich, m.in. o: budowie systemu, wrogach komunizmu, superbohaterach, popkulturze oraz undergroundowe pozostające poza głównym obiegiem wydawniczym.

Hayden White, korzystając z badań Louisa Hjelmsleva, pisze: „Na poziomie «substancji wyrażania» znaczenie fabularne nadawane jest wydarzeniom historycznym przez złożone operacje figuracji. Można powiedzieć, że na tym poziomie fakty historyczne są przekształcane w zdarzenia zazwyczaj występujące w różnych rodzajach opowiadań”⁶. Komiks jako nowe medium jest podobnym zabiegiem, którego reguły muszą być nadpisane na same fakty i narrację.

Izabela Kowalczyk w swoim szkicu, korzystając z badań Krzysztofa Pomiana, wyróżnia cztery elementy wchodzące w skład „kultury historycznej”. Są to: historia profesjonalistów, historia oficjalna, historia popularna i historia artystyczna⁷. Władze PRL, które tworzyły oficjalny, upolityczniony obraz historii, dzięki komiksom (ale również m.in. filmom i serialom telewizyjnym) mogły swoją wersję historii usytuować w obiegu popularnym. Dawało to możliwość trafienia do szerszego grona odbiorców, a szczególnie do młodzieży, a przez to na wychowanie ich w duchu komunistycznym.

Komiksy tego okresu powstawały często na podstawie popularnych seriali telewizyjnych. *Podziemny front* jest adaptacją serialu o takim samym tytule. Publikacja ta ukazywała się w latach 1969–1972 nakładem wydawnictwa Sport i Turystyka. W sumie powstało 9 zeszytów, w których autorami rysunków (nie jest znany autor scenariusza, jednak bardzo bazował on na narracji serialowej) byli Mieczysław Wiśniewski (nr 1–6) i Jerzy Wróblewski (zeszyty nr 7–9). Kolejny komiks – *Przygody pancernych i psa Szarika* – luźno nawiązuje do 21-odcinkowego serialu *Czterej pancerni i pies*, opublikowany został w trzech częściach w latach 1970–1971 przez Wydawnictwo Harcerskie. Autorami są: Janusz Przymanowski (scenariusz, autor powieści *Czterej pancerni i pies*) i Szymon Kobylański. Narracja *Stawki większej*

⁴ Dokładniej to zagadnienie opisuje P. Zwierzchowski, „Comicsy” w służbie imperializmu, „Kultura Popularna” 2004, nr 1, s. 113–115.

⁵ Zob. M. Krzanicki, dz. cyt.

⁶ H. White, *Koniec historiografii narracyjnej*, przeł. T. Dobrogoszcz, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 173.

⁷ Zob. I. Kowalczyk, *Miejsce komiksu w historycznych narracjach*, „Zeszyty Komiksowe” 2011, nr 12, s. 5.

niż życie została przeniesiona na komiksowe medium pt. *Kapitan Kloss* w latach 1971–1973 przez Andrzeja Szypulskiego, Zbigniewa Safjana (scen.) i Mieczysława Wiśniewskiego (rys.). *Polonia Restituta. Cena wolności* (1988) autorstwa Janusza Marskiego (scen.) i Jerzego Wróblewskiego (rys.) bazuje na filmie Bohdana Poręby z 1980 r. (podczas kręcenia wersji kinowej powstał również siedmioodcinkowy serial, który został wyemitowany dopiero po zakończeniu stanu wojennego). Historie obrazkowe dzięki tym swoim własnościom – przynajmniej tym, które utożsamiać będziemy z kulturą masową – były dobrym sposobem reprezentacji historii PRL.

Widzimy pewne zależności pomiędzy wspomnianymi czterema publikacjami. *Przygody pancernych* i *Kapitan Kloss* są doskonale znane, a na pewno rozpoznawalne, w przeciwieństwie do dwóch pozostałych. Jest to wynik przesycenia ideologią *Polonia Restituta. Cena wolności* i *Podziemnego frontu*. Przyczyną na pewno nie jest słaba wartość artystyczna, gdyż analizowane komiksy mają dość równy poziom, zdecydowanie najniższym jest ten o przygodach pancernych.

Narracja komiksowa adaptowana z serialu telewizyjnego wymagała również pewnych reinterpretacji. Warto dodać, że *Podziemny front* jest jedną z pierwszych prób tej transkrypcji, a późniejsze od niego są m.in. *Kapitan Kloss* i *Przygody Pancernych i psa Szarika*. Ze względu na własności komiksu konieczne było pominięcie pewnych epizodów rozbudowujących sytuację fabularną w serialu. Jeden ze sztyt skupia wątki dotyczące wybranej akcji AL.

Podziemny front to pierwotnie wspomnienia Tadeusza Pietrzaka, wydane w 1961 r. Bohater w latach drugiej wojny światowej walczył w Gwardii Ludowej, a później Armii Ludowej. To zapis akcji przeprowadzonych na terenie Warszawy przez batalion „Czwartaków”. W 1965 r. powstał serial w reżyserii Seweryna Nowickiego i Huberta Drapelli, luźno oparty o narrację wspomnieniową. Wystąpiło w nim wiele znakomitości aktorskich, jak: Jan Kreczmar, Mieczysław Milecki, Czesław Byszewski, Stefan Friedmann, Jerzy Turek, Kazimierz Fabisiak, Ewa Wiśniewska, Iga Cembrzyńska i Jan Englert. Komiks ukazywał się w latach 1969–1972. W sumie powstało dziewięć części, i poza ostatnią, która inspirowana była filmem *Pułapka* w reżyserii Andrzeja Jerzego Piotrowskiego, fabuła oparta była o historię zawartą w serialu.

W poszczególnych odcinkach bohaterowie: dokonują zamachu na restaurację niemiecką, gdzie ginie szesnastu nazistów (*Zamach*, 1969), zabijają zdrajcę (*Na tropie*, 1969), niszczą linie łączności telefonicznej Warszawa-Berlin (*Przerwana linia*, 1970), przeprowadzają sabotaże niemieckich samolotów (*O życie wroga*, 1970), podejmują próbę wysadzenia transportu z bronią (*Przed świtem*, 1971), zdobywają tajne archiwum niemieckie (*Skok za front*, 1971 i *Skarb w Winterhofie*, 1972), zaś ostatnie dwie części osadzone są już w latach powojennych i dotyczą poszukiwania zbrodniarzy niemieckich (*Wilk w matni*, 1972) i walk z Werwolfem (*W pułapce*, 1972). Wszystkie te „serialowe” komiksy budowane są w sposób podobny i stawiają w centrum narracji konkretną historię. Są to w pewien sposób kalki z odcinków serialowych, co widać właśnie w *Podziemnym froncie* (7 odcinków serialu *Podziemny*

front oraz 2 odcinki filmu telewizyjnego *Powrót doktora von Kniprode* i 9 zeszytów serii komiksowej) i *Kapitanie Klossie* (18 odcinków serialu i 20 zeszytów komiksowych), a w mniejszym stopniu w *Przygodach pancernych i psa Szarika* (21 odcinków serialu i 3 zeszyty komiksowe), które najmniej przypominają pierwowzory telewizyjne.

Zasadniczym elementem, który wykorzystywać będą PRL-owskie komiksy, jest stosowanie uproszczeń, z czego najcharakterystyczniejszym będzie prezentowanie jaskrawych, czarno-białych bohaterów. Doskonale widać ten zabieg w *Podziemnym froncie*, ale i *Przygodach Pancernych i psa Szarika*, gdzie postacie Gestapo i Wehrmachtu przedstawiane są „ostro”. Dotyczy to obydwu warstw komiksowych. Zarówno w ikonicznej jak i słownej wypadają nieprzyjemnie, a nawet trochę fantastycznie. Szczególnie demonicznie prezentuje się zwłaszcza szef Gestapo w Warszawie standartenführer doktor Helmut von Kniprode. Postacie żołnierzy Armii Ludowej są w stosunku do nich kontrastowe, tj. rysowane w sposób dość schematyczny. Stanisław Barańczak pisze o atrakcyjności komiksu z perspektywy komunistycznej: „Jest w nim [komiksie – przyp. K.L.] jeszcze jeden walor dodatkowy, który pod względem perswazyjnej nośności wyróżnia go spośród innych, równie atrakcyjnych gatunków kultury masowej. Oto komiks celuje w tym co można by nazwać uproszczeniem obrazu świata. Już sama jego forma – schematyczny rysunek i ograniczony do minimum tekst słowny – sprawia, że komiks w swej stereotypowej postaci siłą rzeczy symplifikuje wszystko, o czym mówi. I stąd właśnie niespodziewany paradoks: komiks, ten wytwór zgniłego Zachodu staje się na naszych oczach gatunkiem szczególnie pożytecznym do rozwoju kultury masowej w jej «modelu socjalistycznym». Tutaj bowiem uproszczenie obrazu świata jest najbardziej potrzebne; tutaj w największej cenie są wszelkie czarno-białe podziały ludzkiej rzeczywistości”⁸.

Uproszczenia doskonale nadawały się więc do tworzenia opozycji dobrych i złych, ale również do przedstawiania wzorcowych postaci, m.in. wytrwałego robotnika, posłusznego nastolatka czy idealnego milicjanta, jak w *Kapitanie Żbiku*. Jednocześnie takie schematyczne przedstawianie komunikatu zaczerpniętego z rzeczywistości bądź z historii powoduje w konsekwencji zubożenie przekazu. Homogenizacja upraszczająca prowadzi do pauperyzacji intelektualnej masy odbiorczej. Standaryzowanie treści, którego efektem często jest fragmentaryczność narracji i ujmowanie w sposób symboliczny treści, pozwalało na przedstawienie komunizmu w prostych ideologicznych symbolach, które były nieinterpretowalne, a z natury dobre.

Takim zabiegiem, który miał na celu zbliżenie ideologiczne, było przedstawienie przyjaźni polsko-radzieckiej na zasadzie pewnego mitu. Za Ludwikiem Stommą możemy rozumieć to pojęcie mitu jako „podawanie pewnej specyficznej wykładni dziejów, czy układów społecznych, opartej najczęściej na chwytliwej formule,

⁸ S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Poznań 1990, s. 86.

za oczywistą i jedynie prawdziwą⁹. O mitologizowaniu i manipulowaniu historią przez komunizm pisze także Justyna Czaja w swojej książce¹⁰ i właśnie to specyficzne przedstawianie banalizujące treści, wyłuszczone tylko pewne zagadnienia przy pomijaniu innych wydaje się kluczowe w tych narracjach.

Przyjrzyjmy się na początku komiksowi *Polonia Restituta. Cena wolności* Marskiego i Wróblewskiego. Przedstawiona jest w nim polska walka o niepodległość w latach 1914–1919. W komiksie widzimy wiele postaci historycznych – od Józefa Piłsudskiego po Romana Dmowskiego. Autorzy dopisali do narracji fikcyjne postaci wyłącznie w celu zdynamizowania narracji i zachęcenia do lektury, jednak pominięto wiele scen batalistycznych, poruszonych tylko tematycznie na wiecach czy naradach. Współczesne komiksy historyczne, które stawiają sobie za cel rzetelność historyczną i mają aspiracje edukacyjne¹¹, starają się przedstawiać wydarzenia chwila po chwili, by jak najdokładniej ukazywać ciąg przyczynowo-skutkowy. Część z nich zawiera adnotacje dotyczące minimalnego dozwolonego wieku potencjalnych czytelników, m.in. ze względu na drastyczność przedstawianych scen. Natomiast komiks PRL-owski miał trafić do jak najmłodszych odbiorców w celach propagandowych.

We wstępie *Polonia Restituta. Cena wolności*, w którym tło historyczne zarysował Włodzimierz T. Kowalski, pisał on, że: „Losy tej granicy [wschodniej – przyp. K.L.] rozstrzygały się w najbardziej zbędnej wojnie Europy XX wieku tj. wojnie między Polską a Rosją Radziecką. Umocnienie władzy radzieckiej było głównym zadaniem tworzącego się państwa socjalistycznego. Toteż Lenin nie widział większych trudności w ustaleniu granic między nową Polską i nową Rosją i oferował bez wojny Polsce granice dalej idące na wschód niż traktat ryski”¹². Jednak nie to jest największym paradoksem tego komiksu. Jak pisał Czaja: „Historyczne zafałszowania w rysunkowej opowieści Marskiego i Wróblewskiego wynikają nie tylko ze specyficznego sposobu prezentowania wybranych faktów. Przede wszystkim są one efektem pominięcia niektórych wydarzeń, co w szerszym kontekście nabiera charakteru przemilczeń znaczących [...]. Poruszona zostaje kwestia Pomorza, Warmii i Mazur, Śląska, Wielkopolski. Nie pojawiają się natomiast informacje dotyczące wschodniej granicy Rzeczypospolitej, toczonej w latach 1919–1920 wojny polsko-bolszewickiej”¹³.

Zupełnie więc pominięta zostaje kwestia, która w latach 80., kiedy komiks powstawał, mogłaby być sprawą drażliwą. Na końcu komiksu pod kadrami dodana jest mała wzmianka, iż: „...Jednak walki o granice skończyły się dopiero za dwa

⁹ Zob. L. Stomma, *Polskie złudzenie narodowe*, Poznań 2006.

¹⁰ Zob. J. Czaja, dz. cyt., s. 43–62.

¹¹ Mam na myśli komiksy wydawane przez Muzea i Instytut Pamięci Narodowej, np. scen. M. Wójtowicz-Podhorski, rys. K. Wyrzykowski, *Westerplatte. Załoga śmierci*, Gdańsk 2004.

¹² W. T. Kowalski, *Wstęp*, [w:] *Polonia Restituta. Cena wolności*, scen. J. Marski, rys. J. Wróblewski, Warszawa 1988, s. 4.

¹³ J. Czaja, dz. cyt., s. 45.

lata¹⁴. Z perspektywy tej narracji są zupełnie nieważne takie wydarzenia jak, wyprawa kijowska Piłsudskiego, ofensywa Tuchaczewskiego i cud nad Wisłą, choć na początku zaznaczone jest, że komiks jest wyborem kluczowych wydarzeń tego okresu. Publikację kończy spis postaci wzbogacony o krótkie informacje o nich. Fragment o Włodzimierzu Leninie brzmi: „W polityce zagranicznej reprezentował on od początku dążenie pokojowego współistnienia z państwami o innych systemach społeczno-ekonomicznych. W całym swoim okresie działalności dużo uwagi poświęcił sprawom polskim zwłaszcza interesował go rozwój polskiego ruchu robotniczego”¹⁵.

Podziemny front również opiera się w dużej mierze na przemilczeniu. W narracji opisane są wyłącznie działania Armii Ludowej, a zupełnie pomija się rolę Armii Krajowej w walce o Warszawę podczas II wojny światowej. Mimo iż każdy z komiksów opatrzony został z tyłu okładki szczegółowym kalendarium, dotyczy ono wyłącznie działań AL. Przez cały komiks pojawia się tylko jedna osoba związana z AK.

Wspominany już gestapowiec von Kniprode często nie potrafi utrzymać nerwów na wodzy. Przeklina wtedy swego największego wroga, którym są według niego właśnie komuniści, i jak to określa, właśnie „wojna ze Wschodem, ze słowiańskim zalewem” albo inaczej ze „wschodnią hołotą” jest priorytetem Niemców podczas II wojny światowej. W komiksie to nie Żydzi ani nie wszyscy Polacy są wrogami III Rzeszy, a tylko polscy komuniści, którzy związani są ze wschodnimi sąsiadami. Bohater wielokrotnie powtarza zdanie, iż to walki na terenie Warszawy są najważniejsze, ale i bardziej niebezpieczne w stosunku do tych na froncie.

Wypowiedzi Helmuta von Kniprode, którego nazwisko zainspirowane zostało postacią Winricha von Kniprode, żyjącego w XIV w. i będącego w latach 1351–1382 wielkim mistrzem zakonu krzyżackiego, kreują obraz „odwiecznej przyjaźni polsko-radzieckiej” i ich wspólnej „wiekowej walki z najeźdźcą zza zachodniej granicy”. Ta „przyjaźń” polsko-radziecka doskonale widoczna jest także w *Przygodach pancernych i psa Szarika* oraz w *Kapitanie Klossie*. Żołnierze z tego pierwszego komiksu przedzierają się do Berlina z Armią Czerwoną, a w zasadzie u jej boku, po drodze wyzwalając polskie ziemie. Przede wszystkim jednak to rząd radziecki wyraził zgodę na utworzenie polskiej dywizji im. Tadeusza Kościuszki. Dodatkowo polskie wojska przychodzą „na gotowe”, tj. gdy przyjeżdżają do kolejnych punktów, są one już spenetrowane przez żołnierzy radzieckich. Komiks jest o wiele bardziej przesycony materiałem ideologicznym, aniżeli ma to miejsce w przypadku serialu. Dodajmy, że publikację rozpoczyna motto umieszczone pod oznaczeniem granic ZSRR: „W dalekie strony świata Polaków wiatr rozmiatał, gdy wojna zwęgliła nasz dom, lecz w każdej stronie świata stronie przyjazne, bratnie dłonie do walki dawały nam broń”¹⁶.

¹⁴ Tamże, s. 49.

¹⁵ *Polonia Restituta. Cena wolności*, dz. cyt., s. 89.

¹⁶ *Przygody pancernych i psa Szarika*, scen. J. Przymanowski, rys. S. Kobyliński, t. 1, Warszawa 1970, s. 3.

Związek Radziecki jest również miejscem szkolenia polskich agentów, takich jak J-23. Zarówno w filmie, jak i komiksie, Kloss jest agentem sowieckim o polskim pochodzeniu. Tytuł ten jest najmniej zideologizowany, dzięki czemu cieszył się tak olbrzymią popularnością nie tylko w Polsce. Pomysł komiksu padł ze strony szwedzkiej, a polska wersja powstała przy okazji tworzenia jej tamtejszego odpowiednika.

Żołnierze batalionu „Czwartaków” z *Podziemnego frontu*, których poznajemy często wyłącznie z pseudonimów, m.in. „Alek”, „Stary”, „Długi”, „Zielony” (przy czym należy pamiętać, że część z nich to postacie zupełnie fikcyjne), nie są szczególnie zindywidualizowani¹⁷, zarówno charakterologicznie, jak i pod względem kreski. Wszystko to powoduje, że tworzą oni zwarty kolektyw, ale również wtapiają się w społeczeństwo. Trudno mówić więc o jednej postaci bohatera, ale właśnie o całej siatce małych bohaterów pracujących na dobro grupy. Bartłomiej Janicki podobnie wypowiada się o *Przygodach pancernych i psa Szarika*: „Główni bohaterowie tych komiksów odznaczają się całkowitym brakiem egocentryzmu, a przyjęty przez nich sposób działania opiera się na zasadach współpracy zespołowej oraz służby systemowi”¹⁸.

To zagadnienie ujednoczenia postaci jest związane z tym, w czym tkwi siła komiksu, czyli włączeniu czytelnika w narrację. Proces ten szczegółowo opisuje Scott McCloud, m.in. na przykładzie ludzkiej twarzy¹⁹. Szczegółowe jej odwzorowanie, jak dzieje się to np. w nowych polskich komiksach historycznych, powoduje stworzenie pewnego dystansu między bohaterem i czytelnikiem. Jeżeli jednak twarze są uproszczone, a nawet abstrakcyjne (okrąg z dwoma kropkami i kreską), nie przeszkadza to w odbiorze obrazu jako ludzkiej twarzy, a pozwala odbiorcy na utożsamienie się z bohaterem. Takie wplątanie czytelnika w akcję komiksu jest bardzo atrakcyjne dla propagandy.

Niemcy w tych komiksach przedstawieni są z kolei jako osoby wybuchowe, nie panujące nad sobą, albo raczej, co związane z ich nieschematyzowanym wyglądem, jak dzikie, drapieżne zwierzęta. Przy tym są brutalni do tego stopnia, iż sami nad tym nie panują. Zdarza się, że funkcjonariusze prowadzący przesłuchania zakatowują na śmierć przesłuchiwanego, choć mieli utrzymać go przy życiu. Naziści nie są również najbliżskotliwsi, stąd często udaje się Czwartakom skutecznie ich przechytrzyć.

Sama Warszawa i jej mieszkańcy są tylko tłem narracji, choć są widoczni i wskazują na to, że miasto żyje. Autorzy nie wprowadzili wielu elementów charakterystycznych dla komiksów. Chmurki z wypowiedziami są bardzo proste i niezmiennie przez całą serię. Nie ma podkreśleń dynamizmu ani w nich, ani w kadrach, które

¹⁷ Zob. J. Czaja, dz. cyt., s. 58.

¹⁸ B. Janicki, *Rzetelność treści i obudowy dydaktycznej polskich komiksów historycznych (1945-1991)*, „Zeszyty Komiksowe” 2011, nr 12, s. 33.

¹⁹ S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2015, s. 25–59.

również są bardzo proste. Jednym wyjątkiem są tu rysunki wybuchów²⁰, co widzimy już na okładce pierwszego zeszytu.

Sama dynamizacja akcji jest również bardzo ważna w kontekście zainteresowania czytelników, niekoniecznie jednak z perspektywy reprezentacji historii. McCloud wymienia kilka sposobów przejść między kadrami²¹, ale dla tempa narracji jest ważne również, żeby narracja prowadzona była w warstwie ikonicznej z dymkami dialogowymi, zaś ograniczone do minimum muszą być opisy. Tak jest w omawianych komiksach. Zupełnie inaczej wygląda to we współczesnych polskich komiksach historycznych, w tym w *Westerplatte. Załoga śmierci*, gdzie mamy do czytania z wieloma dokładnymi opisami. Jest to bardzo monotonna forma komiksu, jednak dzięki takim zabiegom współczesnym autorom udaje się opowiadać historię w sposób faktograficzny.

Forma komiksu pozwoliła autorom jednak na coś, czego w filmie z tamtych lat nie moglibyśmy zobaczyć. Mam na myśli sceny śmierci, szczególnie gdy oglądamy kadry z ciałami nazistów. I tak np. kadr z pierwszego zeszytu *Podziemnego frontu* przedstawia porzucane ciała po wybuchu bomby w restauracji. Oczywiście dość kontrastowo przedstawione są sceny śmierci członków Czwartaków – są one ukazane albo w sposób heroiczny, albo uwłaczający, co zawsze powoduje kreowanie negatywnego wizerunku nazistów.

Obraz wojny w PRL-owskim komiksie to przede wszystkim walka dobra ze złem i narracja kształtowana ideologicznie. Dlaczego tak ważne z perspektywy władz komunistycznych było tworzenie tego typu dzieł historycznych? Po pierwsze, właśnie z chęci ukazania przyjaźni polsko-radzieckiej, która w zasadzie istnieje według tych dzieł od zawsze. Po drugie, wskazują one zawsze nadrzędnego wroga zarówno Polaków, jak i obywateli ZSRR, jakim są naziści i ich spadkobiercy w RFN, który funkcjonuje również jako metonimia wrogiego Zachodu w ogóle.

Polscy superbohaterowie wojenni walczący w imię wartości komunistycznych pojawiali się w różnych mediach, ponieważ byli atrakcyjni i przekonywujący dla młodych czytelników. Samej funkcji superbohatera przygląda się w swojej książce Umberto Eco, który na komiksowe postacie Supermana i jemu podobnych, naniósł sąd Antoniego Gramsciego, że: „powieść odcinkowa zastępuje człowiekowi z ludu marzenia (a zarazem pobudza je), stanowi istne sny na jawie [...], skierowuje te marzenia ku idei zemsty, ukarania winnych za doznane cierpienia [...]”²². Zdanie to idealnie wpisuje się w schemat przedstawiania postaci w historycznych komiksach propagandowych.

²⁰ *Podziemny front*, rys. M. Wiśniewski, scen. N.N., t. 1, Warszawa 1969, (strony w komiksie są nienumerowane).

²¹ S. McCloud, dz. cyt., s. 74.

²² U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 10.

Komiks okazał się tylko pozornie dobrym nośnikiem propagandy komunistycznej i nachalnego dydaktyzmu²³. Prostota i możliwość wykorzystania go w celach edukacyjnych sprawiły, iż mimo początkowej niechęci zaczęto publikować komiksy propagandowe, wykorzystywano go również do manipulowania historią i do tworzenia mitu przyjaźni polsko-radzieckiej. Jednak te olbrzymie białe plamy narracyjne i pomijanie oczywistych elementów tkwiących w świadomości społecznej powodowały, że na te komiksy wojenne czytelnicy patrzyli trochę z przymrużeniem oka. White, pisząc o popularności Karola Marksa, twierdzi, że: „sposób, w jaki Marks przedstawia powody takiego a nie innego rozwoju wydarzeń, jest przekonujący wcale nie ze względu na adekwatność i dopasowanie do faktów [...] lecz ze względu na dopasowanie do typu fabuły, jakiego on użył, by ukonstytuować te zdarzenia jako elementy opowiadania określonego rodzaju”²⁴. Twórcy komiksów w PRL-u nie potrafili sobie do końca poradzić z możliwościami tego medium w celu reprezentacji historii. Powodowało to niestabilność na tej linii dopasowania typu fabuły do użytego rodzaju opowiadania.

Mimo iż w ostatnich latach ukazały się takie publikacje, jak *Komiks w PRL. PRL w komisie Krzanickiego i Historia Polski w komiksowych kadrach* Czaji, to trudno mówić o zakończeniu badań nad medium komiksowych w latach komunizmu. Komiks to również pewien etap przywłaszczania narracji historycznych, a w tym i wojennych, i – jak należy sądzić – nie ostatni. Choć to zawłaszczenie w celach indoktrynacyjnych i dość słaba jakość sztuki komiksowej lat PRL-u sprawiła, iż do dziś funkcjonuje stereotypowe myślenie o tym medium w Polsce, to pojawia się coraz więcej narracji wojennych w tej formie już po roku 1989, a próby adaptacji historii sięgają jeszcze dalej: aż do musicali lub popularnych w Internecie memów. Stąd tak ważne jest zbadanie tego etapu reprezentacji historii.

Bibliografia

- Arski S., *Superman i powrotny analfabetyzm*, „Nowa Kultura” 1952, nr 2.
- Barańczak S., *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Poznań 1990.
- Czaja J., *Historia Polski w komiksowych kadrach*, Poznań 2010.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Janicki B., *Rzetelność treści i obudowy dydaktycznej polskich komiksów historycznych (1945–1991)*, „Zeszyty Komiksowe” 2011, nr 12.
- Kapitan Kloss*, rys. A. Szypulski, Z. Safjan, M. Wiśniewski, Warszawa 1971–1973, t. 1–20.
- Kowalczyk I., *Miejsce komiksu w historycznych narracjach*, „Zeszyty Komiksowe” 2011, nr 12.
- Kowalski W. T., *Wstęp*, [w:] *Polonia Restituta. Cena Wolności*, scen. J. Marski, rys. J. Wróblewski, Warszawa 1988.
- Krzanicki M., *Komiks w PRL, PRL w komisie*, Rzeszów 2011.

²³ Zob. B. Janicki, dz. cyt..

²⁴ H. White, dz. cyt., s. 170.

- McCloud S., *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2015.
- Polonia restituta. Cena wolności*, scen. J. Marski, rys. J. Wróblewski, Warszawa 1988.
- Podziemny front*, rys. M. Wiśniewski, scen. N. N., Warszawa 1969–1971, t. 1–6.
- Podziemny front*, rys. J. Wróblewski, scen. N. N., Warszawa 1972, t. 7–9.
- Przygody pancernych i psa Szarika*, scen. J. Przymanowski, rys. Sz. Kobyliński, Warszawa 1970, t. 1–3.
- Stomma L., *Polskie złudzenie narodowe*, Poznań 2006.
- Szyłak J., *Podstawy komiksu*, „Fo:pa” 2007, nr 12.
- Westerplatte. Załoga śmierci*, scen. M. Wójtowicz-Podhorski, rys. K. Wyrzykowski, Gdańsk 2004.
- White H., *Koniec historiografii narracyjnej*, przeł. T. Dobrogoszcz, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009.
- Zwierzchowski P., „Comicsy” w służbie imperializmu, „Kultura Popularna” 2004, nr 1.

Polish comic books from the Polish People's Republic period

Abstract

After years of fighting with comics book the authorities of the Polish People's Republic started using it for its own objectives. Propaganda was the basic target of the comic book narration and interference in history was the main element of it. In my publication I will present images of war created by authorities in the main comic books from the Polish People's Republic period.

Propaganda used by authorities helped to show friendship between Poland and Soviet Union. What is more, using comic books in a political game allowed to create a demonic image of the so-called enemies; Germany especially, but also everything what was connected to the west politics and culture was considered hostile.

Comic books became a great tool in governments' hands for propaganda objectives. Simplifications and contrasts which are used in comics were a great way of ideological speech.

Słowa kluczowe: PRL, komiks, wojna, propaganda

Key words: comic book, war, propaganda

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Agnieszka Praga

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Powstanie Warszawskie i obóz Durchgangslager 121 w Pruszkowie widziane oczami wysiedlonych mieszkańców Warszawy i okolic. Doświadczenia indywidualne a współczesna pamięć społeczna

Tędy przeszła Warszawa. Durchgangslager 121. Każdy, kto choć raz przejeżdżał pociągiem podmiejskim lub dalekobieżnym przez Pruszków, miał w zasięgu wzroku rozległy mur okalający dawne Zakłady Naprawcze Taboru Kolejowego (ZNTK) w Pruszkowie. Mur, na którym widnieje ów tajemniczy napis. Gdzieś tam ma jąca niemieckie wieżyczki strażnicze, stara bocznica kolejowa i nadszarpnięta zębem czasu brama XIV. Hale naprawcze i budynki administracyjne wybudowane pod koniec XIX w. na terenie ok. 50 ha zostały wykorzystane przez Niemców podczas Powstania Warszawskiego a po jego kapitulacji do zrealizowania planu ewakuowania mieszkańców Warszawy i zrównania miasta z ziemią¹. Powołano do życia obóz przejściowy dla wysiedlanych mieszkańców stolicy i okolic – Durchgangslager 121, w skrócie Dulag 121, który funkcjonował od 6 sierpnia 1944 r.² do 16 stycznia 1945 r.

Współczesny dyskurs naukowy zwraca szczególną uwagę na intertekstualne spoglądanie na przekazy kulturowe i wydarzenia historyczne. Nie trzeba przekonywać, że rozpatrywanie ich w pełnym kontekście, bez pomijania któregośkolwiek wątku, umożliwi nakreślenie wiernego obrazu zaistniałych zjawisk, co z kolei owocuje szczegółową i trafną analizą. Dlatego też nie możemy mówić o Powstaniu

¹ Niemcy wielokrotnie wykorzystywali ZNTK podczas okupacji. W 1939 r. na terenie Warsztatów Kolejowych Niemcy utworzyli obóz dla polskich jeńców wojennych, a w 1941 r. obóz pracy dla obywateli polskich pochodzenia żydowskiego. ZNTK były też miejscem, gdzie magazynowano część dóbr kultury wywiezionych z Warszawy, zgodnie z 10 pkt. *Układu o zaprzestaniu działań wojennych* podpisanego 2 X 1944 r. w Ożarowie Mazowieckim.

² Por. E. Serwański, *Dulag 121 – Pruszków. Sierpień – październik 1944 roku*, Poznań 1946, s. 18.

Warszawskim bez odniesienia się do jego tragicznego epilogu, jakim było wysiedlenie mieszkańców Warszawy i okolicznych miejscowości do Dulagu 121 w Pruszkowie³.

Dulag 121, przez który przeszło, zgodnie z oficjalnymi danymi, około 650 000 osób⁴, był jednym z wielu etapów tułaczki, na który Niemcy skazali ludność cywilną. Warszawian kierowano transportami kolejowymi na roboty przymusowe do III Rzeszy, obozów koncentracyjnych i zagłady oraz zsyłano w głąb Generalnego Gubernatorstwa. „Reasumując można stwierdzić, że pobyt w obozie był dla ludności Warszawy niezwykle ciężkim przeżyciem. Nieświadomość dalszych losów, rozdzielanie z najbliższymi, walka o wydostanie się z obozu, ciężkie cierpienia chorych i rannych, wszystko to o głodzie i chłodzie i w okropnych warunkach bytowania w halach, powodowało zmęczenie fizyczne i psychiczne w tak wielkim stopniu, że oddać należycie może je tylko oświadczenie jednego z wysiedlonych, że z całego powstania najcięższe były dla niego dwa dni przebyte w Pruszkowie”⁵ – czytamy w jednym z protokołów o obozie. Obraz Powstania Warszawskiego oczami ludności cywilnej maluje się więc przede wszystkim z perspektywy pobytu w obozie przejściowym w Pruszkowie. Właśnie tu, na rampie kolejowej warszawianie, transportowani na roboty do III Rzeszy demonstracyjnie wyrzucali klucze do swych mieszkań, uświadomiwszy sobie, że całe ich dotychczasowe życie legło w gruzach wraz z płonąącą Warszawą⁶.

Spaleniu nie uległy jednak wspomnienia świadków wydarzeń, a zapamiętane i zapisane obrazy stanowiły przez szereg kolejnych lat temat na cenne badania dokumentacyjne. Pierwsze protokoły i zeznania formułowano jeszcze przed kapitulacją Powstania Warszawskiego. W latach siedemdziesiątych zdecydowano się rozesłać apel o nadsyłanie nieznanych jeszcze relacji, dzienników i zeznań. Dziś Muzeum

³ Ewakuacja mieszkańców Warszawy była jednym z punktów *Układu o zaprzestaniu działań wojennych*. Zgodnie z 10 pkt.: „Żądana przez dowództwo niemieckie ewakuacja ludności cywilnej miasta Warszawy zostanie przeprowadzona w czasie i w sposób oszczędzający ludności zbędnych cierpień. Umożliwi się ewakuację przedmiotów posiadających wartość artystyczną, kulturalną i kościelną”. Dodatkowo wobec ludności cywilnej znajdującej się w okresie walk w Warszawie miała nie być stosowana odpowiedzialność zbiorowa [9 pkt.]: „Żadna z osób znajdująca się w okresie walki w Warszawie nie będzie ścigana za wykonywanie w czasie walk działalności administracyjnej, sprawiedliwości, służby bezpieczeństwa, opieki publicznej, społecznej i charytatywnej ani za współudział w walkach i propagandzie. Członkowie wyżej wymienionych władz i organizacji nie będą ścigani też za działalność polityczną przed powstaniem”. Tragedia ludności cywilnej i powstańców, którzy znaleźli się w Dulagu 121, jest dowodem na brutalne złamanie tych postanowień przez stronę niemiecką.

⁴ Dokładna liczba nie jest znana ze względu na brak list ewidencyjnych. Zdarzały się również wypadki powtórnych łapanek i wielokrotnych pobytów rodzin w Dulagu 121. W historiografii różne źródła podają od 390 tys. do 650 tys. osób, które przeszły przez obóz w Pruszkowie.

⁵ *Protokół nr 190/I*, [w:] E. Serwański, dz. cyt., s. 6.

⁶ Muzeum Dulag 121 w Pruszkowie, dulag121.pl, dulag121.pl/index.php?cmd=zawartosc&opt=pokaz&id=8&lang= [dostęp: 30.11.2014].

Dulag 121 w Pruszkowie archiwizuje kolejne zapisy obrazów wojny – jest ich tyle, ile rodzajów pamięci historycznej. Pamięć indywidualna, społeczna, pamięć dziecka, ukrywającego się powstańca, pamięć mieszkańców Woli czy Śródmieścia, pamięć mieszkańców Pruszkowa i okolicznych miejscowości udzielających pomocy wysiedlonym czy wreszcie pamięć wnuków ocalonych i post-pamięć⁷. Co skrywają relacje, protokoły, zeznania i pamiętniki archiwizowane nieustannie od siedemdziesięciu lat? Czy te narracje różnią się między sobą? Czy wyłania się spośród nich spójny, jednorodny obraz?

Bezpośrednie relacje naocznych świadków, spisane jeszcze podczas Powstania Warszawskiego, przetrwały do dziś. Pierwsze materiały dokumentacyjne zbierano między sierpniem a październikiem 1944 r. z inicjatywy Edwarda Serwańskiego oraz działającej niezależnie od niego Ireny Trawińskiej. Grupa dokumentacyjna poruszała się nie tylko po Pruszkowie, ale także po okolicznych miejscowościach, do których kierowano wysiedloną ludność cywilną Warszawy. Ze względów bezpieczeństwa część osób w ogóle nie było świadoma, że została przesłuchana w charakterze świadków. Niemcy nieustannie organizowali obławy, blokownia osiedli, rewizje, legitymowania, wykonywali również egzekucje mężczyzn posiadających warszawskie kenkarty. Część ludzi była w koszmarnym stanie psychicznym, wielu popadło w stan obłąkania lub głębokiej rozpacz, dlatego też niektóre zeznania i protokoły z końca 1944 r. wykluczają się wzajemnie lub są tak subiektywne, że nie można ich zweryfikować. Części zeznań nie udało się nawet spisać⁸.

Sprawozdania, protokoły, listy, dzienniki, pamiętniki i wspomnienia są istotnymi tekstami kulturowymi, które można rozpatrywać pod wieloma aspektami: dzieł, łączyć, odnosić do siebie nawzajem, przeciwstawiać: „Zeznania [...] są żywymi fragmentami całej martyrologii pruszkowskiej. Właśnie ten dwugłos, głos sprawozdawcy i głos ofiary, a zwłaszcza, jeśli się tak wypowiedzieć wolno, ta «szarpanina» i nierówność języka wpłynęły na niejednorodność zbioru”⁹ – napisał o swojej publikacji Serwański. Można powiedzieć, że w pewnym sensie podobna narracja o Dulagu 121 towarzyszyła obozowi przez następne siedemdziesiąt lat. W 2007 r. w ramach projektu „Wypędzeni z Warszawy 1944 – losy dzieci”¹⁰ udokumentowano po raz pierwszy relacje osób, które w momencie wysiedlenia z Warszawy miały maksymalnie piętnaście lat. Pamięć wydarzeń sprzed kilkudziesięciu lat można nazwać

⁷ Post-pamięć (*post-memory*) odnosi się do drugiego pokolenia po wojnie, które nie pamięta wydarzeń w sposób bezpośredni, a jedynie odtwarza losy z opowieści uczestników wydarzeń. Według badaczy w trzecim pokoleniu wygasa możliwość zasłyszania opowieści od żyjących świadków historii, więc w tym przypadku mówimy przede wszystkim o pamięci zapośredniczonej (przy pomocy literatury, dzienników, wspomnień, poezji, filmów i innych przekazów medialnych).

⁸ Por. E. Serwański, dz. cyt., s. 9–10.

⁹ Tamże, s. 12.

¹⁰ Projekt jest przedsięwzięciem Muzeum Historycznego m.st. Warszawy i Archiwum Państwowego m.st. Warszawy we współpracy z niemiecką Fundacją Stiftung niedersächsische Gedenkstätten. Zob. <http://www.banwar1944.eu/> [dostęp: 30.11.2014].

za Henri Raczymowem „pamięcią podziurawioną” czy „pamięcią przestreloną”¹¹. Wojna wspomiana oczami dziecka skrywa się często za pojedynczym obrazem czy nawet zapachem, zapamiętanym na lata spośród wszystkich doświadczeń, które umysł pragnął wyprzeć w ciągu wielu lat po jej zakończeniu. Pamięć do szczegółów stanowiących charakterystyczne punkty wyznaczające historię losów rodzinnych prezentuje m.in. fragment wspomnień Jerzego Jakubiuka złożonych w Muzeum Dulag w 2013 r.: „Gdy dotarli do tunelu prowadzącego na Dworzec Zachodni było już późne popołudnie.

– Wówczas te tunelowe przejścia obłożone były białymi kafelkami – wspomina po latach.

– Jako 4,5-letnie dziecko pamięta pan białe kafelki? – dopytywała się podczas rozmowy wyraźnie zaskoczona pani dyrektor Bojanowska.

– Proszę pani, ja pamiętam wszystkie guziki na ubraniu moich rodziców”¹².

Wiele dziecięcych obrazów dotyczy problemu głodu, z którym wszyscy musieli się zmagać. W kliszy pamięci zachowało się m.in. marzenie o kawałku chleba. Po zakończeniu wojny ludzie ci mieli specyficzne podejście do pieczywa – codziennie przez następne siedemdziesiąt lat chowali pod poduszkę kawałek chleba lub za każdym razem zgarniali ze stołu jego najmniejsze okruszki. W dziecięcych wspomnieniach pojawiają się również pachnące pomidory i ciepła zupa. Jacek Fedorowicz (lat 7) wspomina: „Organizacja pod nazwą RGO dała mleka i krupnik. Od tego dnia przez kilka lat krupnik był moją ukochaną zupą. Bardzo byliśmy wszyscy wygłodzeni”¹³. O głodzie i jedzeniu mówi też Andrzej Garlicki (lat 9): „Po pierwsze dali nam chleb, któregośmy od dosyć dawna nie widzieli, i ten chleb był dobry; to był chleb dawany nie przez Niemców, tylko przez RGO, przywozili go z wozów... dali nam też coś gorącego. [...] W każdym razie pamiętam, żeśmy się najedli. I do dzisiaj pamiętam, że ten chleb był taki chrupiący, miał chrupiącą skórkę, świeży – bez żadnej omasty oczywiście, ale bardzo dobry”¹⁴. Warto przypomnieć, że Niemcy zrzucili całą odpowiedzialność za wyżywienie wszystkich wypędzonych na polski personel pomagający w Dulagu 121 oraz na mieszkańców Pruszkowa i okolicznych miejscowości. Podczas okupacji kuchnia wydawała pracownikom ZNTK ok. 4 000 obiadów. Dla porównania podczas funkcjonowania Dulagu 121 kuchnia pracowała bez przerwy i była w stanie wydać dziennie 25–30 000 porcji zupy¹⁵. To o wiele za mało, by zagwarantować przetrwanie wszystkim, których przetransportowano do obozu. Z pożywieniem najtrudniej było dotrzeć na czas właśnie do najmłodszych.

¹¹ K. Bojarska, *Obcy w „Tworkach”, obcy w „Achtung Zelig” – próba rekonstrukcji strategii literackich i wizualnych w kontekście Zagłady i post-pamięci*, badania-literackie.pl, www.badania-literackie.pl/obcy/103-111_Bojarska.pdf [dostęp: 19.05.2013].

¹² M. Boenisch, *To, co łatwe do zobaczenia*, dulag121.pl, www.dulag121.pl/index.php?cmd=aktualnosci&opt=pokaz&id=203 [dostęp: 30.11.2014].

¹³ *Wypędzeni z Warszawy 1944. Losy dzieci*, red. I. Maliszewska, Warszawa 2007, s. 51.

¹⁴ Tamże, s. 57.

¹⁵ Z. Zaborski, *Durchgangslager 121. Niemiecka zbrodnia specjalna*, Pruszków 2010, s. 71.

W ciągu doby w obozie przebywało nawet 50 000 osób¹⁶. Andrzej Janowski (lat 8) wspomina: „Kiedy szliśmy do tego transportu i jak byliśmy już w wagonach – tylko nie wiem, kto to był – dawali mleko skondensowane w puszkach, dla dzieci. A moja siostra miała niecałe 2 miesiące, brat miał 5 lat, ja 8 – i dostaliśmy wtedy to mleko”¹⁷. Obozową kuchnię prowadziły polskie służby – kierowała nimi Maria Bogucka, która pracowała codziennie niemalże przez całą dobę. Początkowo zespół kuchni obozowej liczył 50 osób, później liczba zatrudnionych wzrosła do 480. Było to jednocześnie miejsce, skąd najłatwiej można było uciec z Dulagu 121¹⁸. Barbara Majewska wspomina pierwszy dzień swojej pracy w kuchni – 12 sierpnia 1944 r.: „Właściwie to pierwszy raz rozdawano coś do jedzenia. Byli ludzie, którzy już w obozie po trzy, cztery dni siedzieli, a nic dotąd nie jedli. Zgłodniały, obdarty tłum rzucił się ku nam... Boże, to coś czego język ludzki opisać nie zdoła. Żołnierze stojący w bramach, musieli kolbami wpychać ludzi do wewnątrz, by utrzymać kolejkę, [...] by setka rąk z mniej lub więcej brudnymi miskami nie rozdrapały baniek, wozu, chleba. Trzęsące się bezsilnie staruszki, matki z dziećmi na rękach... Pamiętam, tegoż dnia, gdy wydawałam na jedynce owsiankę dla dzieci, myślałam, że mnie tam zatratują; pięć razy zabierałam się do wyjścia, bo już przewracano bańkę. [...] Ochrypłam od krzyku i wychodziłam zła, wściekła na siebie. Bo wchodzi się do baraku z sercem nabrzmiałym litością i pełnym serdecznych ciepłych słów, a tu trzeba na ludzi krzyczeć [...] i zapełnić zaledwie drobną część tych garnczków, które się ku mnie wyciągają. Reszta ludzi odchodzi z przekleństwem”¹⁹.

Relację tę przekazała Majewska-Luft dopiero w 1994 r. Czytelnik nie znający tej daty nie będzie miał problemu w dostrzeżeniu, że wspomnienie pochodzi z lat późniejszych, dzięki specyficze sformułowaniu wypowiedzi. Poza główną treścią faktograficzną fragment zawiera również moralną ocenę własnej postawy sprzed lat. Relacje składane w trakcie wojny lub tuż po jej zakończeniu są pozbawione tego typu autorefleksji, koncentrują się raczej na przekazaniu szczegółowych warunków pobytu w obozie i nakreśleniu ogólnego stanu emocjonalnego ludności cywilnej, jak np. tu: „Ludzie z dziećmi nocują tam. Trudno zrozumieć, jak wytrzymują ten stan. Są to przeważnie ludzie wysiedleni ze wschodnich okolic Warszawy np. Łomianek. Kobiety z dziećmi, starsi mężczyźni, zwierzęta – koza, pies... Dzieci, począwszy od noszonych na ręku. Nastrój tych ludzi otępiały; siedzą lub leżą wzdłuż ognisk, na ogół bez rozmów. Czasem spory o miejsce, rzadziej rozmowy o charakterze religijno-patriotycznym. Obok tych ludzi – ludzie z łapanek. Tu nastrój lepszy, można go określić zwrotem «jest mi już wszystko jedno». Przeważają młodzi. Mężczyzn koło 60%”²⁰. Nikt nie zмага się jeszcze z próbą oceny wydarzeń, większość osób usiłuje zrozumieć sytuację, część opłakuje jeszcze stratę najbliższych, których nawet nie

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Wypędzeni z Warszawy 1944...*, dz. cyt., s. 55.

¹⁸ Z. Zaborski, dz. cyt., s. 72.

¹⁹ B. Majewska-Luft, *Gdy stanął czas dla Warszawy*, „Przegląd Pruszkowski” 1994, nr 2.

²⁰ *Protokół nr 178/X.44*, [w:] E. Serwański, dz. cyt., s. 25.

zdążyli pochować. „Fakt zebrania materiału na miejscu – na peryferiach pola straszliwej bitwy – i to na gorąco, od ludzi, ofiar i świadków, w których oczach można było czytać jeszcze przeżyte tragedie, wycisnął charakterystyczne piętno na relacjach. Cechuje je ostrość widzenia, świeżość wspomnień i bezpośredniość przeżyć. Zeznania mają wartość nie tylko dokumentacyjną, [...] ale również psychologiczną, gdyż oddają na świeżo stan umysłów warszawian, są więc cennym materiałem i dla historyka-socjologa, który będzie badał reakcję mieszkańców Warszawy w stosunku do wroga”²¹.

Prof. Zygmunt Wojciechowski²² w przedmowie do – *Zbrodni Niemieckiej w Warszawie 1944 r. Zeznania – zdjęcia* – zbioru stu protokołów zebranych w 1944 r. a wydanych w 1946 r., uświadamia, że prace dokumentacyjne „wybuchły» nagle, tak jak samo powstanie. [...] Protokół własny prowadzącego dokumentację, pierwsza usłyszana skarga płaczącej staruszki z ulicy Spiskiej, druga relacja zapisana nad rowem przy torze koło stacji Rawka pod Skierniewicami, trzecia relacja z pociągu, wyciśnięta z ust pasażera, ofiary bestialstw niemieckich – to były początki. Potem już runęła lawina... [...] Mnożyły się relacje, zapiski, zeznania ofiar, protokoły nieznanymi ludźmi, przypadkowo spotykanych, przechodniów. [...] Przyjęła się wówczas teza: «tylko to, co się natychmiast zrobi, będzie naprawdę zrobione, a potem nie wiadomo, co będzie». Patrząc na tę sprawę z perspektywy więcej niż roku, wydaje się, że teza była słuszna. Zacieranie się szczegółów, zapominanie fragmentów, tracenie ostrości widzenia przeżyć było rzeczą zrozumiałą. A krótki dystans czasu dawał najlepsze szanse rekonstrukcji przeżyć”²³. Relacje składane na przełomie 1944/1945 r. charakteryzują się również dużą zwięzłością, zdania są surowe – pozbawione ubarwień, epitetów i rozbudowanych metafor. Często są to po prostu krótkie komunikaty: „Z powodu braku miejsca do leżenia w hali nr 6, wysiedleni spali nawet w wagonach, podstawionych do demontażu hali oraz wspinali się po drabinie na suwnicę elektryczną i spali w małej budce kierowcy suwni [ca 1,0 x 1,5 m], a nawet na pomoście suwnicy wąskim ca 70 cm i leżącym około 7.00 m ponad podłogą hali bez poręczy [pomost był drewniany i w miarę czysty]. Jak była brudna podłoga w hali nr 6 [kostka drewniana] świadczy fakt, że wysiedleni zdecydowali się na karkołomne wspinanie się po słupach i drabinie na strop hali, aby zedrzyć ze świetlików zasłony papierowe i wyścielić nimi jakoś podłogę, aby móc się położyć”²⁴. Relacje spisane w atmosferze aktualnych przeżyć posiadają szczególny

²¹ *Zbrodnia niemiecka w Warszawie 1944 r. Zeznania – zdjęcia*, red. E. Serwański, I. Trawińska, Poznań 1946, s. 15–16.

²² Prof. Zygmunt Wojciechowski (1900–1955) – historyk (Uniwersytet Poznański), podczas okupacji wykładowca tajnego Uniwersytetu Ziemi Zachodnich w Warszawie. W latach 1940–1945 pracownik Delegatury Rządu RP na Kraj (kierownik Wydziału Nauki). Założyciel i pierwszy dyrektor (1944–1955) Instytutu Zachodniego.

²³ *Zbrodnia niemiecka w Warszawie...*, dz. cyt., s. 16, 21.

²⁴ *Protokół nr 196*, [w:] E. Serwański, dz. cyt., s. 23–24.

walor tzw. „dokumentów chwili”²⁵. Duląg 121 formalnie przestał funkcjonować 5 listopada 1944 r., jednak do stycznia 1945 r. przebywali na jego terenie ludzie z łapanek. W nocy z 15 na 16 stycznia 1945 r. Niemcy ostatecznie opuścili obóz.

Obozowa narracja ucichła, ustępując miejsca dyskursowi nadania nowego kształtu PRL. Zakończono również prace dokumentacyjne, które były niezwykle utrudnione przez nieustanną migrację ewakuowanych mieszkańców Warszawy po całej Polsce. Dowody urzędowe i ewidencja obozowa przepadły ze zrozumiałych względów – Niemcy skrupulatnie zacierali za sobą wszelkie ślady. „Gdy po 20 latach od Powstania i ewakuacji Warszawy nie ukazało się nic o obozie pruszkowskim, co można by uznać za wystarczające, i gdy rozumiałam, że nigdy nie będzie możliwe opracowanie monografii tego obozu, zachęcona przez przyjaciół (kompetentnych ludzi z konspiracji) znających moje dzieje – zabrałam się do spisywania wspomnień z okresu pracy w Pruszkowie”²⁶ – pisze Danuta Sławińska w książce *Kiedy kłamstwo było cnotą. Wspomnienia z pracy w obozie przejściowym w Pruszkowie 2 IX 1944–16 I 1945*, opublikowanej dopiero w 2006 r. Te niecodzienne wspomnienia, choć wydane kilkadziesiąt lat po wojnie, powstały na podstawie osobistych notatek opisujących poszczególne obrazy, więc nie są tylko i wyłącznie próbą rekonstrukcji wydarzeń. Dodatkowo autorka pokusiła się o zweryfikowanie własnych notatek i zapamiętanych wydarzeń z osobami, które towarzyszyły jej podczas funkcjonowania Dulagu 121. „Weryfikując swoją pamięć i wrażenia z osobami, które patrzyły na to samo, a mogły wiedzieć więcej lub patrzeć inaczej sięgałam do źródeł historycznych dotyczących Powstania, również w języku niemieckim. [...] Uznałam za obowiązek dopracowanie moich wspomnień, włączając w nie ostatni okres o pruszkowskim obozie, spojrzenie z innego miejsca, przekazane wraz z całym bagażem uczuciowym z tamtych lat, do dziś przeze mnie niesionym”²⁷ – wyznaje Sławińska. Rzeczywiście narracja opiera się w głównej mierze na niezwykle szczegółowym zobrazowaniu wydarzeń z perspektywy ich aktywnego uczestnika. Autorka swobodnie posługuje się nazwiskami, niemieckimi zwrotami, gdzieś tam wplata krótkie dialogi i pamięta o przypisach wyjaśniających niezrozumiałe dla laika sformułowania. Dodatkowym elementem nieobecnym w zeznaniach i protokołach z przełomu 1944/1945 r. jest próba przyporządkowania do zapisu historycznego autorefleksji dotyczącej postawy moralnej własnej, ale również innych osób, z którymi dzieliło się podobny los: „Przykład Alicji przejmuje mnie strachem. Może i ja nie umiem spojrzeć na siebie z boku? Może ja też robię coś, co innych razi i nic o tym nie wiem? Mimo, że co dzień robię «rachunek sumienia», staram się zdać sobie sprawę ze swoich postępów, zachowania, uczuć”²⁸. Refleksja moralna jest naturalnym efektem

²⁵ Por. *Exodus Warszawy. Ludzie i miasto po Powstaniu 1944*, red. E. Borecka, M. M. Drozdowski, J. Górski, J. Kazimierski, Warszawa 1992, s. 38.

²⁶ D. Sławińska, *Kiedy kłamstwo było cnotą. Wspomnienia z pracy w obozie przejściowym w Pruszkowie 2 IX 1944–16 I 1945*, Białystok 2006, s. 9.

²⁷ Tamże, s. 10–11.

²⁸ Tamże, s. 286.

spoglądania na wydarzenia historyczne z dystansu, jaki wytworzył upływający czas. Mimo, że tego typu relacje są jeszcze bardziej subiektywne od suchych, fotograficznych, przekazów z lat czterdziestych, jednak w większym stopniu wzbogacone „elementem ludzkim”, próbą indywidualnego rozliczenia się z przeszłością: „Zgromadzeni tu ludzie brodzili w błocie wśród szmat, papierów, zużytych opatrunków i ekstrementów. Z trudem przeciskałam się między siedzącymi i leżącymi na betonie postaciami, starając się stąpać jak najostrożniej. Patrzyłam na zgnębionych, zrozpaczonych, pozbawionych nadziei ludzi. Dziwiło mnie, że nie należę do tego tłumu. Co nas właściwie różni? Nastawienie – postawa psychiczna, bo przecież nie ta opaska Czerwonego Krzyża. Nawet wówczas, kiedy sama znalazłam się w tym obozie, przypędzona jak wszyscy z Warszawy, nie byłam ani przez chwilę jedną z tych zrezygnowanych postaci”²⁹. W wypowiedziach można dostrzec powtarzający się styl pisarki łączący współczesne przemyślenia i oceny moralne z retrospektywnymi zapiskami z 1944 r.

Kolejne szeroko zakrojone działania dokumentujące wysiedlenie Warszawy z 1944 r. podjęto w 1976 r. z inicjatywy pracowni Dziejów Warszawy przy Instytucie Historii PAN, Muzeum Historycznego m.st. Warszawy oraz Archiwum m.st. Warszawy. Wystosowano apel do wszystkich osób związanych z historią obozu w Pruszkowie i w efekcie otrzymano 800 dzienników, pamiętników i relacji³⁰. Koordynatorzy akcji zwracali uwagę na pozytywny aspekt dokumentowania wspomnień po ponad 30 latach od wydarzeń: „Można było ukierunkować zainteresowania piszących, podsumowując nurtujące historyków pytania, spojrzeć na rzeczywistość tego okresu z większego dystansu, wykorzystać narosłą wiedzę i przemyślenia. Stąd apel o nadsyłanie wspomnień zawierał wykaz kilkudziesięciu problemów i pytań, na które spodziewano się uzyskać odpowiedzi”³¹. Zatem nie są to już spontaniczne przekazy, ale ukierunkowane działania zmierzające ku realizacji konkretnych celów badawczych.

Ostatnim typem relacji ludności cywilnej są wspomnienia rejestrowane aktualnie w ramach działań statutowych Muzeum Dulag 121 i różnych projektów, m.in. *Historie opowiedziane po latach*. Historie te przekazywane są przez osoby związane z historią obozu, które znalazły się u schyłku swego życia. Ich relacje wydają się być najbardziej emocjonalne ze wszystkich archiwizowanych przez minione 70 lat. Nie zważając na swój zły stan zdrowia, przyjeżdżają do Muzeum, by stanąć raz jeszcze na poobozowej ziemi, opowiedzieć rodzinną historię i tym samym złożyć hołd

²⁹ Tamże, s. 19.

³⁰ Z powodu ograniczonych możliwości objętościowych, do publikacji zakwalifikowano jedynie 15% zebranych materiałów, które ukazały się w 1992 r. w pięciu tomach pod tytułem *Exodus Warszawy. Ludzie i miasto po Powstaniu 1944*.

³¹ *Exodus Warszawy...*, dz. cyt., s. 31–32.

bliskim, których życie pochłonał warszawski exodus. Są to również próby dotarcia do tych, którym pragną podziękować za dar życia³².

W momencie, kiedy obóz w Pruszkowie przestał istnieć, pustoszała także pamięć o tragicznych wydarzeniach, przysłaniana często przez opowieści o bohaterstwie i niezłomności powstańczej Warszawy. Wiele osób, także mieszkańców Pruszkowa, na pytanie czym był Dulag 121, wrzusza ramionami: „Obóz? Pod Warszawą? Podczas Powstania Warszawskiego?” Skłania to do refleksji nad stanem świadomości historycznej i przekazem międzypokoleniowym w rodzinach ocalonych.

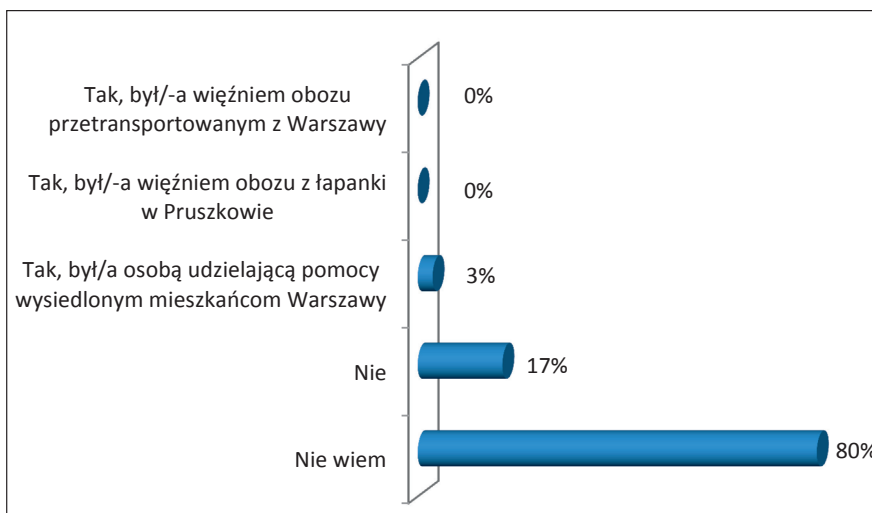
Prowadzone przez lata prace dokumentacyjne archiwizujące wspomnienia ocalonych oraz próby odtworzenia ewidencji obozowej uniemożliwiały przeprowadzenie badań dotyczących obrazu pamięci i post-pamięci społecznej wobec wysiedlenia mieszkańców powstańczej Warszawy do Dulagu 121. Przeprowadzone w październiku 2014 r. sondażowe badania ankietowe z kilkoma grupami młodzieży zwiedzającej Muzeum Dulag 121 ukazują, że międzypokoleniowa tradycja przekazywania rodzinnych losów uległa poważnemu zachwianiu: 80% pytanych nie wiedziało, czy ktokolwiek z ich rodziny związany jest z historią obozu. Jedynie 3% badanych wskazało, że członkowie ich rodzin udzielali pomocy wypędzonym.

1. Czy ktoś z członków twojej rodziny związany był z historią obozu Dulag 121 w Pruszkowie?³³

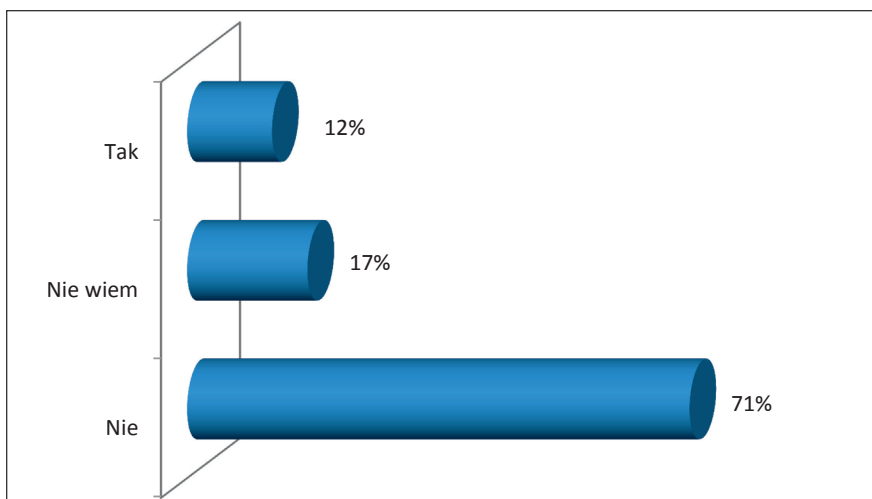
Kolejnym wątkiem, który warto byłoby poruszyć w szerszych badaniach jest pytanie o zakres i sposób realizacji szkolnego programu do nauczania historii. 71% respondentów odpowiedziało, że temat Dulagu 121 nie był poruszany na lekcji historii. Odpowiedzi dotyczące tego tematu należałoby poddać analizie z uwzględnieniem podziału na kategorie wiekowe, dla których przyporządkowane są odrębne programy nauczania.

³² Przyjmuje się, że z obozu Dulag 121 w Pruszkowie udało się wyprowadzić w różny sposób, nie zawsze legalnie, około 100 000 uwięzionych. W ramach projektu „Historie opowiedziane po latach” pani Krystyna Czerny-Wodzyńska, która jako 7-letnie dziecko przeszła przez Dulag 121 wraz z rodzicami, poszukuje informacji o sanitariuszce obozowej, która przekupiła niemieckiego strażnika swoją obrączką ślubną i nielegalnie wyprowadziła rodzinę pani Krystyny: „Może żyje ktoś, kto słyszał tę niecodzienną, wyjątkową historię o kobiecie, która bez mrugnięcia okiem oddała swoją bezcenną pamiątkę – symbol swojego małżeństwa, aby uratować zupełnie obcą sobie osobę. Jej odwaga, bezinteresowność, poświęcenie, to cechy wyjątkowe i niepowtarzalne. One wszystkie, bezimienne, anonimowe, tak pracowały... Nie! Po trzykroć nie!!! To nie praca! – To poświęcenie, misja, patriotyzm, oddanie siebie innym, zupełnie nieznanym ludziom potrzebującym ocalenia! Wiedziały, co Im za to grozi! Chwała Im za to, w naszych sercach stała obecność, a tam – Na Górze – piękne miejsce!”. Zob. dulag121.pl, www.dulag121.pl/index.php?cmd=aktualnosci&opt=pokaz&id=170 [dostęp: 30.11.2014].

³³ Wykresy sporządzono na podstawie autorskich badań młodzieży z kwietnia 2011 r. i października 2014 r.



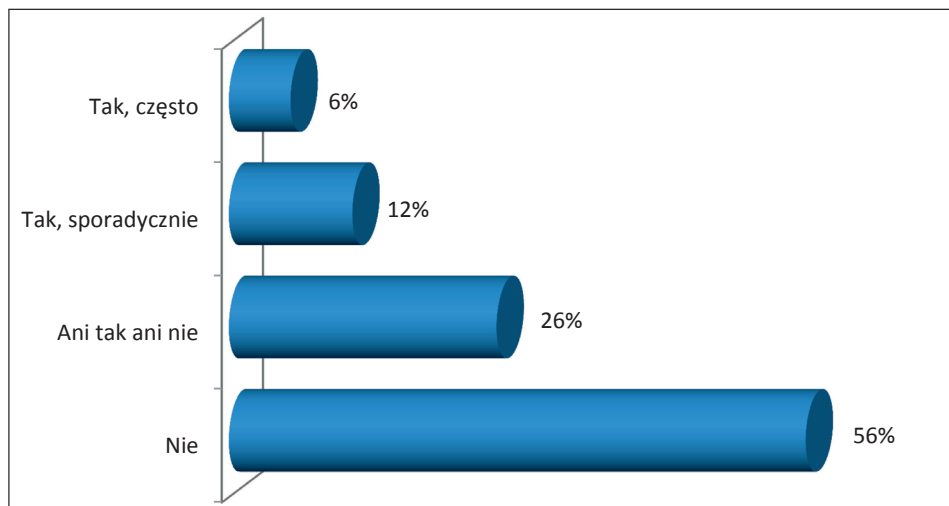
2. Czy w szkole poruszany był temat historii obozu w Pruszkowie?



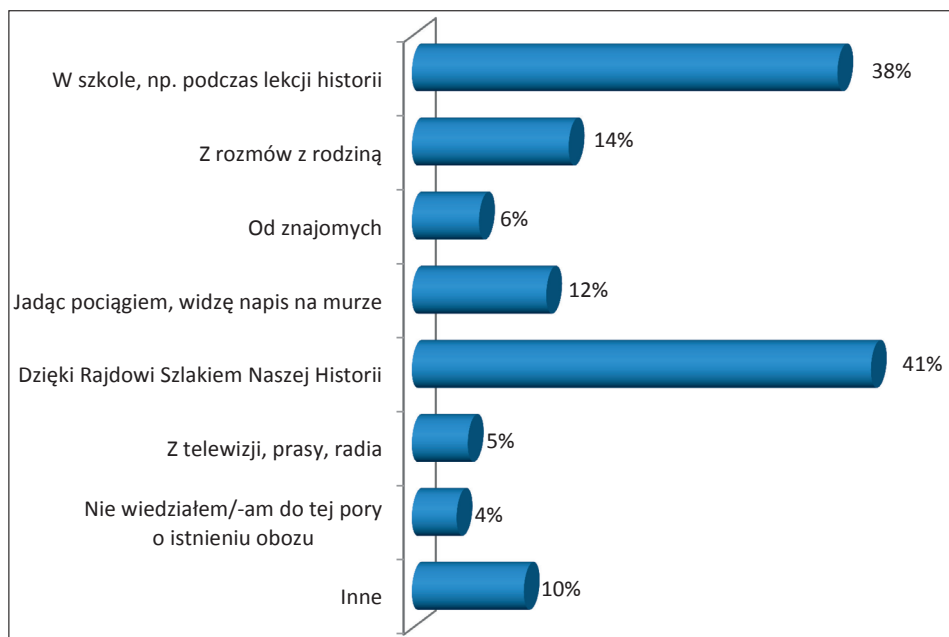
3. Czy w domu lub wśród znajomych rozmawiałeś/-aś kiedykolwiek o historii Dulagu 121?

Poniżej przedstawione są wyniki badań ankietowych z 2011 r., w których ciekawym zjawiskiem jest znaczący wpływ lokalnej inicjatywy historyczno-turystycznej o wieloletniej tradycji³⁴ na wzrost świadomości historycznej młodych ludzi:

³⁴ *Rajd Szlakiem Naszej Historii im. por. hm. Jana Cierlińskiego*. 19 IV 1986 r. przeprowadzono I Rajd Szlakiem Naszej Historii. Jego pomysłodawcą i twórcą był por. AK Jan Cierliński. Pierwszy szlak prowadził z Ursusa do Włoch, Opaczy i Pęcic. W kolejnych latach rozszerzono zasięg Rajdu na Piastów, Pruszków i kolejne miejscowości.

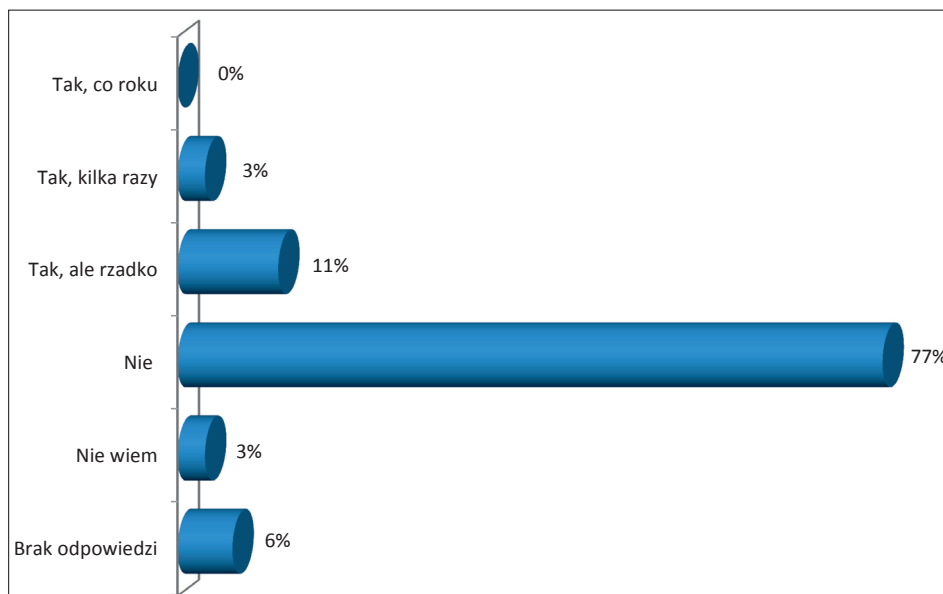


4. W jaki sposób dowiedziałeś/-aś się o istnieniu obozu Dulag 121?

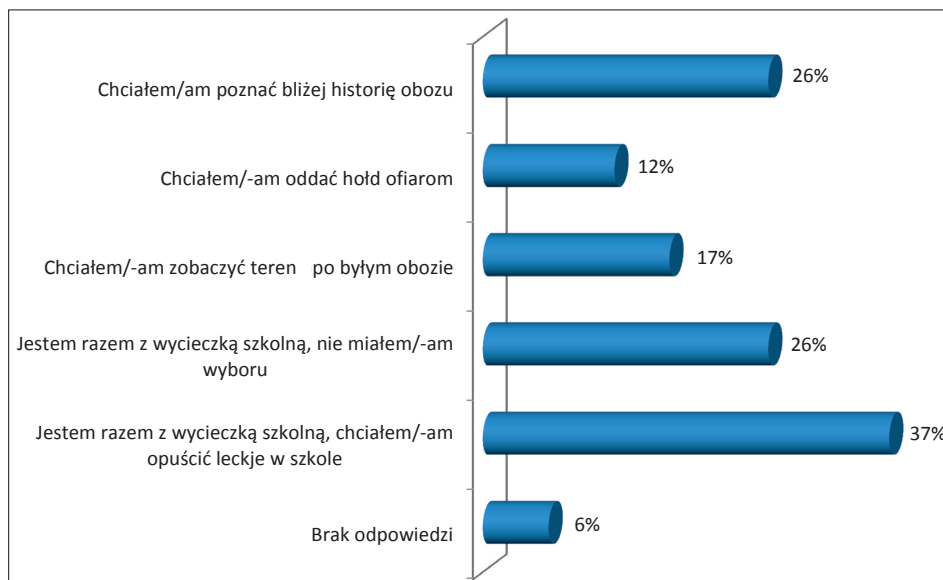


[odp. „Inne”: Byłam na otwarciu muzeum; z ZHP; mieszkam obok; z książki]

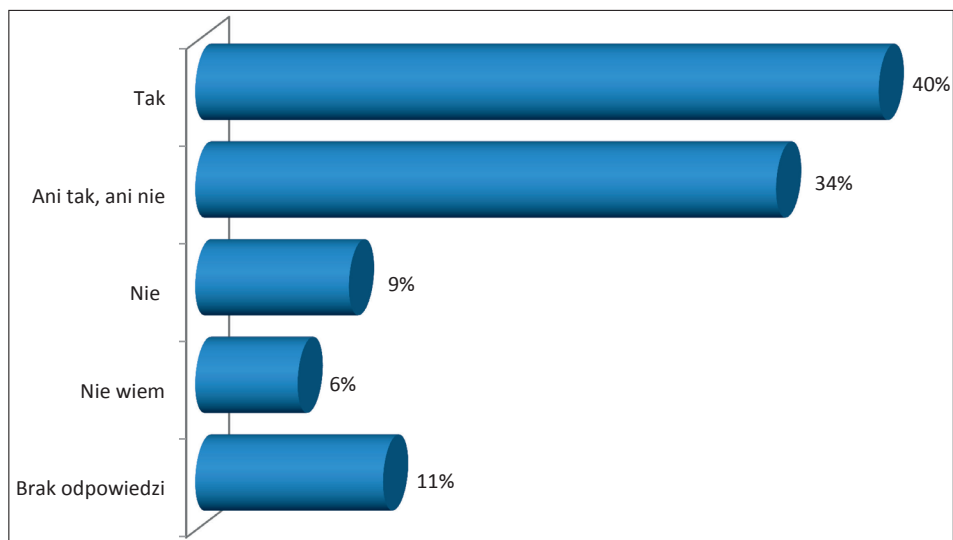
5. Czy kiedykolwiek uczestniżyłeś/-aś w uroczystościach upamiętniających wysiedlenie mieszkańców Warszawy w 1944 r. do obozu Dulag 121?



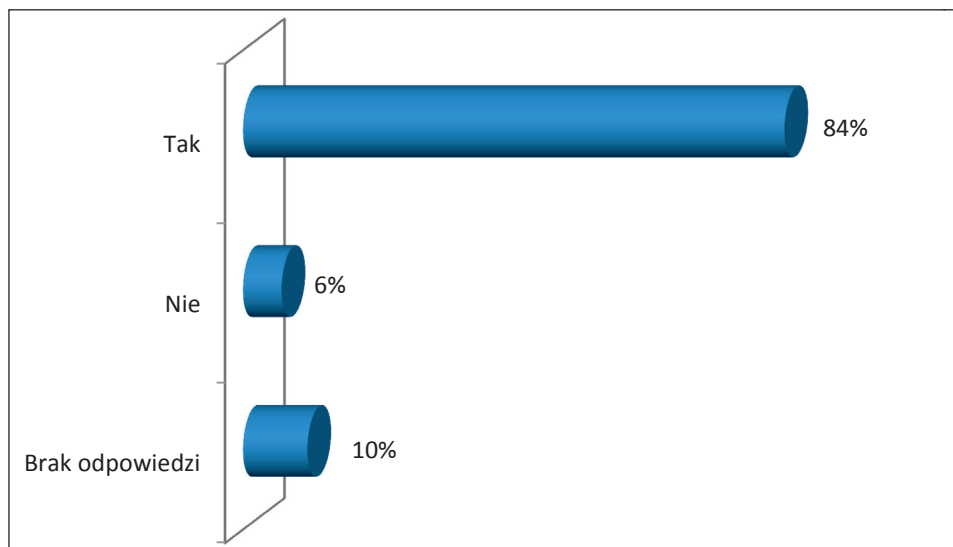
6. Jesteś obecnie w Muzeum Dulag 121, ponieważ: (możliwość wielokrotnego wyboru, odpowiedzi nie sumują się)



7. Czy według Ciebie młode pokolenie powinno pamiętać o takich wydarzeniach jak Powstanie Warszawskie i obóz Dulag 121 w Pruszkowie?



8. Czy uważasz, że istnienie i działalność Muzeum mają wpływ na kształtowanie lokalnej tożsamości narodowej wśród mieszkańców? (Ankieta z kwietnia 2011 r.)



77% respondentów nigdy nie uczestniczyło ani razu w corocznych obchodach upamiętniających wysiedlenie mieszkańców Warszawy i utworzenie obozu Dulag 121 w Pruszkowie. 56% nigdy nie rozmawiało na temat Dulagu 121 z rodziną bądź znajomymi, a 37% badanych zjawilo się w Muzeum Dulag 121, by móc opuścić

lekcje w szkole. Mimo to 40% młodzieży przyznaje, że młode pokolenie powinno pamiętać o takich wydarzeniach, jak Powstanie Warszawskie i obóz Dulag 121 w Pruszkowie i aż 84% respondentów uważa, że istnienie i działalność Muzeum Dulag 121 ma wpływ na kształtowanie lokalnej tożsamości narodowej wśród mieszkańców Pruszkowa i okolic. Stwarza to realne szanse na powodzenie programów edukacyjnych oferowanych w Muzeum, które mogą stanowić istotne wsparcie programu szkolnego nastawionego w głównej mierze na przekaz dotyczący samego Powstania Warszawskiego i pomijania perspektywy wysiedlenia ludności cywilnej. Warto przeprowadzić pogłębione badania współczesnej pamięci indywidualnej i społecznej, uzupełnione opracowaniem programu nauczania historii. Pozwoli to nie tylko na analizę problematyki, ale również sformułowanie konkretnych wniosków i zaleceń edukacyjnych.

Tab. 1. Rozwinięcie odpowiedzi, dlaczego istnienie i działalność Muzeum ma/nie ma wpływu na kształtowanie lokalnej tożsamości narodowej wśród mieszkańców

Tak	Nie
Tak, dużo osób ma szanse poznać historię miasta	Nie, bo teraz nie ma wojny
Tak, bo jest to miejsce pamięci poległych	Nie, ponieważ niewiele osób wie o muzeum
Tak, można przeżyć ból innych ludzi	Nie, bo ich to nie interesuje
Tak, mówi się tylko o działalności Warszawy, a Muzeum pozwala ujrzeć działalność mieszkańców Pruszkowa	

Bibliografia

- Exodus Warszawy. Ludzie i miasto po Powstaniu 1944*, red. E. Borecka, M. M. Drozdowski, J. Górski, J. Kazimierski, Warszawa 1992.
- Majewska-Luft B., *Gdy stanął czas dla Warszawy*, „Przegląd Pruszkowski” 1994, nr 2.
- Serwański E., *Dulag 121 – Pruszków. Sierpień – październik 1944 roku*, Poznań 1946.
- Sławińska D., *Kiedy kłamstwo było cnotą. Wspomnienia z pracy w obozie przejściowym w Pruszkowie 2 IX 1944–16 I 1945*, Białystok 2006.
- Wypędzeni z Warszawy 1944. Losy dzieci*, red. I. Maliszewska, Warszawa 2007.
- Zaborski Z., *Durchgangslager 121. Niemiecka zbrodnia specjalna*, Pruszków 2010.
- Zbrodnia niemiecka w Warszawie 1944 r. Zeznania – zdjęcia*, red. E. Serwański, I. Trawińska, Poznań 1946.

Netografia

- Boenisch M., *To, co łatwe do zobaczenia*, dulag121.pl, www.dulag121.pl/index.php?cmd=aktualnosci&opt=pokaz&id=203 [dostęp: 30.11.2014].
- Bojarska K., *Obcy w „Tworkach”, obcy w „Achtung Zelig” – próba rekonstrukcji strategii literackich i wizualnych w kontekście Zagłady i post-pamięci*, badanialiterackie.pl, www.badanialiterackie.pl/obcy/103-111_Bojarska.pdf [dostęp: 19.05.2013].

Wykresy

Praga A., autorskie badania ankietowe młodzieży z kwietnia 2011 r. i października 2014 r.

Warsaw Uprising and Durchgangslager 121 in Pruszków as seen by deported citizens. Individual experiences vs contemporary public history

Abstract

Warsaw Uprising 70th anniversary is a time to remember that the events which took place in 1944 should be considered in full context, without skipping any aspects. So far forgotten were the civilians of the Warsaw uprising and what happened to them; however their fate did not stop at the signing of capitulation. What people mainly remember from the Warsaw uprising is Durchgangslager 121 in Pruszków, the transition camp to which all the inhabitants of the burning capital city were sent. This paper presents and analyzes sample protocols, relationships, testimonies, memories and documented and archived diaries since August 1944 to today. The image emerging from them, even though the facts, people and events concur, isn't a homogeneous one. It's composed of many bits of memories – individual memories, collective memory, childhood memories, or the memories of the residents of particular neighborhoods in Warsaw. What characterizes these documents? When did they appear? What makes war narratives created over the period of 70 years different? How is the third generation's contemporary collective memory being shaped? The attempt to answer these questions is the starting point for future large-scale interdisciplinary researches.

Słowa kluczowe: Powstanie Warszawskie, wysiedlenie ludności Warszawy, obóz przejściowy Durchgangslager (Dulag) 121 w Pruszkowie, pamięć historyczna, wspomnienia wojenne

Key words: The Warsaw uprising, deportation of the people of Warsaw, transition camp Durchgangslager (Dulag) 121 in Pruszków, historical memory, war memories

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Beata Pyżłowska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Ernsta Jüngera obraz wojny

Naoczny świadek

Pierwsza wojna światowa 1914–1918 to największy konflikt zbrojny na kontynencie europejskim od czasu wojen napoleońskich trwających w latach 1803–1815.

Jednym z uczestników pierwszej wojny XX w. był niemiecki żołnierz Ernst Jünger, który opisał swoje doświadczenia z tego okresu w formie pamiętników pt. *W stalowych burzach*.

Pisarz urodził się w 1895 r. w Heidelbergu w Dolnej Saksonii, w mieszczańskiej rodzinie aptekarza i chemika. Był najstarszy z siedmiorga rodzeństwa. Przyszły żołnierz od najmłodszych lat wyróżniał się spośród dzieci Jüngerów, nawet na tle swojego brata, Friedriecha Geoerga, późniejszego filozofa i poety.

Ernst był roztargnionym marzycielem, lubującym się w lekturze Aleksandra Dumasa, Karola Maya, Juliusza Verne'a czy Edgara Poe. Mając zaledwie 16 lat przystąpił do młodzieżowej grupy zafascynowanej duchem romantyzmu i kontestacji wobec społeczeństwa zindustrializowanego – *Wandervogel* (Wędrowne ptaki). Jako 19-latek zaciągnął się do Francuskiej Legii Cudzoziemskiej, z którą dotarł aż do północnej Afryki. Ze względu na ingerencję ojca pierwsza przygoda żołnierska Ernsta nie trwała zbyt długo, bo zaledwie kilka tygodni. Po powrocie do Niemiec w 1914 r. najstarszy syn Jüngerów posłusznie zdał maturę, która była warunkiem jego dalszej samodzielności. W tym samym roku wybuchła wojna, a w Niemczech ogłoszono powszechną mobilizację, co wykorzystał Ernst i zaciągnął się jako ochotnik do 73. Pułku Strzelców. Cesarz Wilhelm II Hohenzollern zapewniał, że „wojna będzie trwała krótko”¹, co mogło być zachętą do wzięcia w niej udziału.

¹ Por. *World War I*, „Wikipedia”, www.en.wikipedia.org/wiki/World_War_I [dostęp: 9.10.2014].

Ernst – pisarz wojenny

Ernst Jünger, jako bezpośredni uczestnik oraz świadek działań wojennych, jest autorem wielu utworów literackich o tematyce wojennej i żołnierskiej: *W stalowych burzach* (1920), *Walka jako doświadczenie wewnętrzne* (1922), *Porucznik Szturm* (1923), *Ogień i krew – krótki epizod wielkiej bitwy* (1925), *Heliopolis* (1949) – powieść filozoficzna science fiction, *Gry afrykańskie* (1936) – powieść nawiązująca do doświadczenia w Legii Cudzoziemskiej.

Za najważniejsze z jego dzieł uważa się *In Staghelwittern* (*W stalowych burzach*), pamiętniki z okresu I wojny światowej, wydane w 1920 r.

W stalowych burzach

Pamiętniki pierwotnie powstały w formie luźnych notatek w 14 zeszytach, prowadzonych przez Jüngera w czasie służby na froncie zachodnim. Stanowią one jedno z najcenniejszych świadectw I wojny światowej, jak również przykład literatury tego okresu. Początkowo książka miała nosić tytuł *Czerwone i szare*, na wzór powieści Stendhala, nawiązującej do wojen napoleońskich. Niemniej autor doszedł do wniosku, że tytuł powinien nawiązywać do sag islandzkich, czyli być rodzajem epickiej opowieści o bohaterach, deklarując tym samym swoją przynależność do rasy i kultury północnej.

Książka odniosła sukces na rynku niemieckim, ale także we Francji, gdzie wszystkie publikacje literackie Ernsta Jüngera zostały przetłumaczone. Zdaniem francuskiego pisarza André Gide'a *W stalowych burzach* to „niezaprzeczalnie najpiękniejsza książka wojenna, napisana w dobrej wierze, szczerze i w sposób prawdziwy”². Zdaniem pierwszego polskiego tłumacza, Janusza Gałdyka, który nadał książce tytuł *Książę piechoty* (przy okazji nazywając tak samego Jüngera) „wśród książek o wojnie ta zajmuje szczególne miejsce”³.

„Książę piechoty” i jego dzieje

Pamiętnik *W stalowych burzach* vel *Książę piechoty* to opowieść o życiu niemieckich żołnierzy, którzy przyjeżdżają na wojnę z entuzjazmem i romantyczną tęsknotą za niezwykłymi przeżyciami.

Pierwszy dzień mija żołnierzom spokojnie, noc spędzają w olbrzymiej stodole, w jednej ze spokojnych wsi w północno-wschodniej części Francji. Kolejne dni upływają im na oswojaniu się z hałasem powodowanym przez wybuchy granatów i z zagrożeniem życia, jakie niesie broń. Przebywanie w ciągłym niebezpieczeństwie i wyczerpująca służba w okopach powodowały osłabnięcie zapału walczących. Młodzi ochotnicy musieli bowiem, poza stosunkowo prostymi zadaniami

² A. Gide, *Dziennik*, Paryż 1926–1950, s. 848.

³ E. Jünger, *Książę piechoty*, przeł. J. Gałdyk, Warszawa 1935, s. VII.

(rozbudowa okopów, nocna warta, wypadki rozpoznawcze na linię wroga), znosić szykany ze strony zawodowych żołnierzy, którzy postrzegali ich jako zbyt dużą pomoc.

Niemniej jednak ta ciężka i nużąca służba na froncie stanowiła dla ambitnych i wytrwałych przyszłych żołnierzy rodzaj „szkoły hartu ducha żołnierskiego”, czego przykładem był Jünger. Autor *Księcia piechoty* nie tylko przetrwał trudne warunki, ale przeżył wojnę jako zasłużony bohater armii cesarza Wilhelma II.

W marcu 1915 r. Jünger, razem z żołnierzami z 73. pułku, którzy przeżyli bitwę pod Perthes, zostaje wysłany w okolice Brukseli, gdzie wraz z 76. i 164. pułkiem zostaje przydzielony do powstałej w ten sposób 111. dywizji piechoty, w składzie której miał przeżyć wojnę do końca. Po pobycie w spokojnym rejonie frontu, w kwietniu 1915 r. jego oddział zostaje skierowany na główny odcinek wielkich bojów wojny pozycyjnej w okolicach wioski Les Eparges w Lotaryngii we Francji, gdzie poznał cechy dobrego dowódcy: „Oficer nie może pod żadnym warunkiem odłączyć się od swoich podwładnych w chwili niebezpieczeństwa. Niebezpieczeństwo jest najświetniejszą chwilą jego zawodu, kiedy mu przystoi okazać spotęgowane męstwo. Godność i rycerskość podnoszą go wówczas do pana chwili”⁴.

O odpowiedzialności oficera przyszło mu przekonać się, gdy sam dowodził pułkiem. W sierpniu 1916 r. Jünger zostaje przeniesiony na obszar długotrwałych i zaciętych walk nad Sommą. „Od tej bitwy żołnierz niemiecki nosił stalowy hełm, a na jego rysach wyrył się zastygły wyraz napiętej do ostateczności energii, który się przyszłym pokoleniom wyda może równie zagadkowy i wzniosły”⁵.

W następnym roku pisarz zostaje nagrodzony pruskim i niemieckim odznaczeniem wojskowym – Żelaznym Krzyżem I Klasy – nadawanym za męstwo na polu walki oraz za sukcesy dowódcze.

W 1918 r., gdy wojna dla Niemców była już przesądzona, Jünger jako dowódca dywizji szturmowej prowadzi swoją załogę do ostatniej walki: „Szliśmy do ostatniego szturmu. Jakże często w ubiegłych latach kroczyliśmy w podobnym nastroju ku zachodzącemu słońcu! Les Eparges, St. Pierre – Vlaast, Langemarck, Paschendale, Moeuvres, Vrauncourt, Mory! Znowu wabiło krwawe święto”⁶.

Gdy w październiku 1918 r. otrzymuje kolejne, tym razem najwyższe odznaczenie wojskowe – krzyż Pour le Mérite, wzruszony Jünger notuje w swych pamiętnikach, że „wartość orderu, jak wszystkich innych rzeczy, nie jest na powierzchni, lecz pod nią”⁷.

⁴ Tamże, s. 17.

⁵ Tamże, s. 66.

⁶ Tamże, s. 180.

⁷ Tamże, s. 184.

Czym była wojna dla Ernsta Jüngera

Wojna przedstawiona przez Jüngera to nie tylko obraz życia w ekstremalnych warunkach, gdzie trwoga, strach, niebezpieczeństwo są wszechobecne, a zmierzyć musi się z nimi człowiek. Napad ogniowy lub gazowy, wybuchy granatów, min, walki z wrogiem zewnętrznym albo wewnętrznym mogą przyczynić się do wyzwolenia w żołnierzu ukrytych sił woli życia, a obycie z niebezpieczeństwem – do panowania nad nim. Aby wygrać wojnę, żołnierz musi za wszelką cenę wydobyć z siebie wolę przeżycia. Jüngerowi nie zależy na panowaniu nad rzeczami, na które żołnierz nie ma wpływu, lecz na chęci zwyciężania wszelkich przeszkód. Wszystkie niedogodności mogą służyć dobru, którym jest wola mocy życia, wzmacniać je i dać poczucie siły, nawet wróg, gdyż można z nim walczyć, czy ból, bo można go znosić. Dlatego sama wojna, jeśli już trzeba w niej uczestniczyć, nie jest czymś złym, dzięki niej można wydobyć z siebie witalną siłę przetrwania. Wojna może wyzwolić w żołnierzu również odwagę etyczną, o której wspominali już starożytni Grecy. Ta największa odwaga ludzka, jaką jest chęć i pragnienie życia, dotyczy również postawy moralnej wobec drugiego człowieka. W sytuacji wojny i walki może to być postawa litości w stosunku do jeńców. Jünger był świadkiem niegodnego zachowania niemieckich żołnierzy wobec jeńców lub mieszkańców Francji. Nastawiony krytycznie do takich postaw, zmuszony był pozostać pobłażliwym wobec swoich podwładnych. Nadużycia siły, czyli niehumanitarne traktowanie jeńców, bywały bowiem wszechobecne po obu stronach frontu. „A gdyby nam zarzucano, że pochodzimy z czasów surowych i działających przemocą, to odpowiemy: staliśmy nogami w krwi i w błocie, lecz oblicze było zwrócone do wielkich i wzniosłych wartości. Żaden z niezliczonych, których straciliśmy w naszym pochodzie szturmowym nie padł na próżno; wypełnił on swoją powinność. Kiedy z czasem już nie będzie rozumiało się, jak człowiek mógł oddać życie za swój kraj – a taki czas nadejdzie – wtedy idea ojczyzny będzie martwa, pustym pojęciem osłoniętym symbolem. I wtedy będą nam zazdrościli. Zahartowani we wszystkich ogniach i płomieniach mogliśmy z kuźni charakteru, jak żadne inne pokolenie, wystąpić do życia, do przyjaźni i miłości, do polityki, do zawodów, do wszystkiego co doła kryje. Nie każdemu pokoleniu jest to dane”⁸.

Ernst Jünger na tle innych pisarzy

Jünger, któremu przyszło żyć w czasach, gdy u władzy w Niemczech był cesarz Wilhelm II, nie był jedynym niemieckim pisarzem gloryfikującym wojnę. Należał do pokolenia, które uległo propagandzie antyfrancuskiej trwającej już od czasów zjednoczenia Niemiec w XIX w. Niemcy pasjonowali się wówczas popularnymi lekturami hanowerskiego oficera z czasów wojen napoleońskich, barona Christiana von Omptedy, jak również trylogią o wojnie prusko-francuskiej z roku 1870/1871 autorstwa Waltera Bloema. Do rozpowszechniania ideałów wojennych przyczyniła się arystokracja i burżuazja niemiecka, dla której stanowiły one synonim postępu

⁸ Tamże, s. 185.

i potęgi. Porzucając dotychczasowe wartości moralne, ogłosiła nowe, odwołując się do dawnych ideałów rycerskich.

W odrodzonym społeczeństwie wilhelmińskim przywrócono przede wszystkim prestiż munduru żołnierskiego. Powoływano się również na filozofię Fryderyka Nietzschego, dla którego wojna to czyn, który przez intensyfikację życia zmusza ludzi dotąd biernych do największej aktywności. Za ideałami honoru żołnierskiego opowiadali się pisarze: Rudolf Herzog, Artur Dinter, August Stramm. Wojnie sprzeciwiali się z kolei: Albert Einstein, Otto Buek, Herman Hesse, Gerhardt Hauptman, Stephan Zweig, Alfred Herman Fried, Berha von Suttner czy Hugo von Hofmanstachal – autor esejów *Wojna i kultura*, *My Austriacy i Niemcy*. Wojnę popierali także: włoski teoretyk futuryzmu Filippo Tommaso Marinetti oraz Maurice Barrès i Charles Maurras – teoretycy francuskich nacjonalizmów, a głośny sprzeciw wobec militaryzmu głosili przede wszystkim artyści ze środowiska awangardowego, wśród których byli surrealiści z André Bretonem i Louistem Aragonem na czele. Protest wobec okropności wojennych wyrażali też dadaiści Tristiana Tzary, a także Jean Jaurès, Roman Rolland, Jules Romains, Alain.

W I wojnie światowej uczestniczyli również amerykańscy pisarze Edward Estlin Cummings i Ernest Hemingway, którzy opisali swoje przeżycia w powieściach *Olbrzymia sala* (jedyna powieść Cummingsa) i *Pożegnanie z bronią*. Trauma wojenna jest też obecna w utworach angielskich pisarzy-żołnierzy: Wilfreda Owena oraz Roberta Graves'a – autora nie tylko poezji wojennej, ale i powieści autobiograficznych *Wszystkiemu do widzenia* i *Ale to się wcale nie skończyło*.

Literatura I wojny jest bardzo obszerna w świadectwa jej uczestników, a jej obraz pokazywany przez obiektywny opis utrzymany jest w kategoriach mimetycznych. Okrutna rzeczywistość wszechobecna jest w każdym dyskursie wojennym bez względu na przekonania światopoglądowe autorów tych świadectw. Dzienniki, pamiętniki, powieści autobiograficzne lub utwory zainspirowane doświadczeniem osobistym autora są prezentacją różnych alternatywnych narracji. Relacje z uczestnictwa w wielkim wydarzeniu historycznym to też opisy osobistych dramatów pokolenia, które zmuszone było do podejmowania trudnych decyzji. Wszak o ile walka w imię idei jednej ojczyzny była powszechna w większości ówczesnych utworów, o tyle świadomość przynależności do wielu narodów stanowiła o znacznie większym zasięgu tragedii wojny. O dramacie „spadkobierców Renu”, jak nazwał bohaterów swojej trylogii, czyli ludności Alzacji, pisał m.in. René Schickel. Obywatel Francji, jak sam siebie określał, *le citoyen français*, i pisarz niemieckiego obszaru językowego, *und deutscher Dichter*, Schickel był zwolennikiem pojednania francusko-niemieckiego, a także francuskim członkiem niemieckiej Akademii Sztuk w Berlinie.

Wielka wojna miała miejsce nie tylko na froncie zachodnim, bo walczyli w niej również Polacy. Jünger w swoich pamiętnikach wojennych wspominał, że życie uratował mu sierżant sanitarny Strichalsky, który pomógł mu szczęśliwie przedostać się w bezpieczne miejsce. Dzielność polskich żołnierzy walczących w I wojnie światowej obecna jest także w polskiej literaturze tego okresu. Dla historii Polski był to

czas kolejnej trudnej próby indywidualnych i narodowych postaw patriotycznych. Dla młodych ludzi sprzed 1914 r. Polska była religią, a poświęcenie dla niej treścią życia, lecz nieco inną treścią niż dla młodych Niemców. Rozpoczęta wojna była kolejnym po konfederacji barskiej czy insurekcji kościuszkowskiej ogniwem w walce narodowowyzwoleńczej. Młodzi ochotnicy w armii rosyjskiej lub w legionach Józefa Piłsudskiego u boku armii Wilhelma II, w szeregach z austriackimi żołnierzami walczyli nie za wielkie Niemcy, lecz za wolną Polskę. Wojna ta była bowiem szansą dla Polaków mieszkających pod zaborami na uzyskanie upragnionej niepodległości i rozmytej do tej pory tożsamości narodowej, nawet wówczas, gdy w starciu między mocarstwami Polacy odgrywali rolę podrzędną. Ufając nakazowi wielkiej romantycznej poezji wieszczej, Polscy tyrteusze, wyruszając na wojnę, mieli przy sobie tomiki poezji Słowackiego, jak wspominał w swoim opowiadaniu *Wymarsz* Zygmunt Nowakowski. Roman Hernicz Habera w utworze *Z pamiętnika żołnierza Wielkiej Wojny* pisał o zadowoleniu wielu żołnierzy, a nawet wdzięczności za wojnę: „A przecież błogosławię ten dzień, w którym rozżagwiła się wielka pożoga wojenna. [...] Serce zabiło mi żywiej – ręce same wołały o miecz”⁹ – bo udział w wojnie był wręcz obowiązkiem ze względu na antypolską politykę zaborców.

Na postawę prowojenną w społeczeństwie polskim okresu I wojny światowej bardzo duży wpływ miał brak jednolitej platformy politycznej, podobnie jak brak porozumienia wśród europejskich ugrupowań pacyfistycznych w przededniu jej wybuchu. Wojna stała się też sprawą każdego z pisarzy. Wątki melodramatyczne, humor, fantazja, brawura i bohaterstwo obecne w narracjach wojennych przyczyniły się do powstania wyobrażenia o wojnie. W *Piłsudczykach* autorstwa Juliusza Kadena-Bandrowskiego atrakcja wpisana jest w przestrzeń męskiej kultury. Wątki miłosne obecne są również w europejskich dyskursach wojennych, jak również u Jüngera w jego *W stalowych burzach*. Otwierają one twórcom nowe horyzonty estetyczne, pokazują też wzorce kulturowe epoki. W jüngerowskich pamiętnikach dzielna i odważna Francuzka, której zauroczeniu ulega autor, to Joanna d’Arc – legendarna bohaterka z czasów średniowiecznych wojen francusko-angielskich. W znanym pacyfistycznym utworze Ericha Marii Remarque’a *Na Zachodzie bez zmian* kurtuazja zostaje pochłonięta przez niemiecką propagandę antyfrancuską, daleką od wzorców propagowanych w wielkiej literaturze *Sturm und Drang*. Obraz wojny u Remarque’a ukazuje w sposób dobitny wojenną rzeczywistość, a Niemcy nie są walecznymi bohaterami, lecz cierpiącym młodym pokoleniem, zdany na bezsensowną egzystencję na froncie i w okopach. Okrucieństwo maszyny wojennej, odzierające młodych ludzi z poczucia człowieczeństwa, jest również obecne u Jüngera. „Książę piechoty” zachowuje jednak stoicki spokój. Dla Remarque’a tym, co z przemożną siłą przyciąga go i czego oczekuje, to uczucia. To żądza życia, przywiązanie do ojczyzny, to krew, to rausz ocalenia. „Nie są to jednak cele”¹⁰.

⁹ R. Hernicz (Haber), *Z pamiętnika żołnierza Wielkiej Wojny. Nowele i szkice*, Cieszyn 1915, s. 4–3.

¹⁰ E. M. Remarque, *Na Zachodzie bez zmian*, Poznań 2010, s. 188.

Rozczarowanie wojną jest również obecne w polskiej literaturze tego okresu. Władysław Orkan w noweli *Drogą czwartaków*, podobnie jak Remarque, przedstawia żołnierską codzienność w sposób naturalistyczny. Wojna ukazana przez polskiego uczestnika nie jest tak wyidealizowana, jak u innych polskich pisarzy. Pośród trudów marszu i ogłupiającej nudy okopów Orkan snuje refleksje nad sensem wojny i patriotyzmem. Wzajemne zabijanie w imię niepodległej ojczyzny, a także poczucie beznadziei i rozpaczdy odsłaniają absurd wojny: „Jakiś bezsens potworny staje przed oczyma. Wojna – dobrze. Trud wojny – jeszcze. Ale ranni? Zabici?”¹¹.

To pełne niepokoju pytanie związane z wojną dotyczy również przyszłości niepodległej Polski, w walce o którą codziennie ginie kilka tysięcy ludzi. „Będziemy zmęczeni, rozbici, wypaleni, pozbawieni korzeni i nadziei. Nie zdołamy już się odnaleźć. Nie będziemy także rozumiani”¹² – jak dopowiedział pesymistycznie Remarque, snując wizję pokolenia straconego i zbędnego dla samego siebie, które wypełniło obowiązek wobec cesarza Niemiec Wilhelma II.

Doświadczenia I wojny jako znaku protestu przeciw militarystyce i bezsensowności wojny są także obecne w powieści Arnolda Zweiga *Wielka wojna białych ludzi* oraz w dramacie *Ostatnie dni ludzkości* Karla Krause, opowiadającej o zmierzchu Austro-Węgier i europejskiej w kontekście wydarzeń Wielkiej Wojny. Polski poeta prozaik i tłumacz Józef Wittlin, autor powieści *Sól ziemi* porównywanej do *Przygód dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej* czeskiego prozaika i uczestnika I wojny światowej Jaroslava Haška, również należał do polskich literatów sceptycznie nastawionych do konfliktów zbrojnych. Plastyczność obrazów, bogactwo wątków akcji, satyryczny zmysł i opisy różnorodnych stanów i głębin ludzkiej psychiki w polskiej prozie odróżniają ją od europejskiej literatury wojennej tego okresu. Polskie próby poszukiwania dróg wyjścia z nihilizmu walki o niepodległość są bliższe dziennikom z wojny Jüngera i jego krytycznej postawie wobec norm nowoczesnego kapitalistycznego państwa. Jünger to pisarz uczestnictwa, który doświadczył rozpadu mieszczańskich porządków XIX stulecia, postrzegający krajobrazy bitew materiałowych jako miejsca, gdzie wszystkie „wzniosłe wartości”, jakie uczyniły wielkim naród niemiecki, „zajaśniały jeszcze raz oślepiającym blaskiem, by zgasnąć powoli w morzu błota i krwi”. Podobnie polski prozaik Andrzej Strug, autor *Klucza otchłani*, trylogii *Żółty krzyż*, *Dzieje jednego pocisku*, *Odnaki za wierną służbę*, a przede wszystkim powieści *Miliardy*, doświadczył rozczarowań w walce z polityką zaborców, widział chwałę wolnej i niepodległej ojczyzny, by ujrzeć ją jako ponadmilionowy rezerwuar mężczyzn w wieku poborowym gotowych oddawać swoje życie dla państw, z których niewoli pragnęli się wyzwolić.

¹¹ W. Orkan, *Drogą Czwartaków i inne wspomnienia wojenne*, Kraków 1972, s. 458.

¹² E. M. Remarque, dz. cyt., str. 188

Bibliografia

- Ernest Jünger, „Wikipedia”, www.fr.wikipedia.org/wiki/Ernst_Jünger [dostęp 9.10.2014].
- Gide A., *Dziennik*, Paryż 1926.
- Hernicz R. (Haber), *Z pamiętnika żołnierza Wielkiej Wojny. Nowele i szkice*, Cieszyn 1915.
- I wojna światowa*, „Wikipedia”, www.pl.wikipedia.org/wiki/Iwojna_swiatowa [dostęp 9.10.2014].
- Jünger E., *Książę Piechoty*, przeł. J. Gaładyk, Warszawa 1935.
- Jünger E., *Na marmurowych skałach*, przeł. W. Kunicki, Warszawa 1997.
- Kunicki W., Polechoński K., *Ernst Jünger w publicystyce i literaturze polskiej lat 1930–1998. Studium recepcyjne*, Wrocław 1999.
- Lagarde F., de Towarnicki F., Sagnes N., Walter G., Hervier J., Palmier J. M., Saatdjan D., Brouder L., *Ernst Jünger dokument*, „Magazyn Literacki” 1994, nr 326.
- Miguel P., *W czasach pierwszej wojny światowej*, przeł. Ł. Częścik, Wrocław 1996.
- Milewska W., Nowak J. T., Zientara M., *Legiony polskie 1914–1918*, Kraków 1998.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 1995.
- Nietzsche F., *Wola mocy*, przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2009.
- Orkan W., *Drogą Czwartaków i inne wspomnienia wojenne*, Kraków 1972.
- Remarque E. M., *Na Zachodzie bez zmian*, przeł. R. Wojnakowski, Poznań 2010.
- Szelągowska K., *Wykłady z historii powszechnej dla szkoły średniej*, Warszawa 1994.
- Who's Who – Kaiser Wilhelm II* „Firstworldwar.com” www.firstworldwar.com/bio/Wilhelm.htm [dostęp: 9.10.2014].
- Wilhelm II German Emperor, „Wikipedia”, www.en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_II_German_Emperor [dostęp: 9.10.2014].
- World War I, „Wikipedia”, www.en.wikipedia.org/wiki/World_War_I [dostęp: 9.10.2014].

War described by Ernst Jünger

Abstract

World War I (1914–1918) was one of two wars in Europe which Germany sought. One of the participants of the war was a German soldier and writer Ernst Jünger, who described his experiences in *Storm of Steel* (*In Stahlgewittern*). His diaries are a valuable source of knowledge of the Great War. Sincere confessions of a German soldier who during the war was promoted through the ranks is also a story of a daily life on the front of both Jünger and the subordinates of the German Emperor – Wilhelm II. The diary holds a special place among books about war due to their origins – written by a German fluent in French and passionate about French literature and culture. Jünger's diary was translated into Polish by a soldier Janusz Gaładyk and given the title *Książę piechoty*. Through such a title, Gaładyk paid his respects to the German comrade. The book has a didactic character because it shows the multidimensionality of the atmosphere in the German army.

Słowa kluczowe: Francja, Niemcy, nacjonalizm, patriotyzm, pierwsza wojna światowa

Key words: France, Germany, nationalism, patriotism, I World War

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Katarzyna Staniszevska-Kogut

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wpływ II wojny światowej na społeczność Wilamowic

Jedną z przyczyn umierania języka jest między innymi mniejsza możliwość posługiwania się nim w sytuacjach komunikacyjnych. Kiedy funkcjonował jako pełnoprawny kod komunikacyjny, rozumiany był przez wszystkich członków społeczności. Dziś język wilamowicki zna zbyt mała liczba osób, by funkcja swobodnego porozumiewania się mogła być spełniona¹.

Wilamowice to nazwa własna zarówno całej gminy, jak i miasteczka, które liczy 2 948 mieszkańców według danych GUS-u z 2010 r. Gminę tworzy pięć sołectw: Pisarzowice, Stara Wieś, Dankowice, Hecznarowice, Zasole Bielańskie. Wschodnią granicą jest tu rzeka Soła, północną Wisła, a południowy kraniec styka się z pasmem Beskidów. Region graniczy również z gminami: Kęty, Brzeszcze i Kozy. Według ostatniego spisu ludności gmina liczy 15 917 mieszkańców, w tym 8 090 kobiet, a przyrost naturalny wynosi 57. W wieku przedprodukcyjnym jest 3 414 mieszkańców, czynna zawodowa grupa to 10 051 osób, a 2 452 to emeryci i renciści. Dane dotyczące ilości ludności stosownie do edukacyjnych grup wiekowych przedstawia się następująco: dzieci w wieku 3–6 lat jest 647, 7–12 lat – 1 055, 667 dzieci to gimnazjaliści w wieku 13–15 lat.

Badania pilotażowe

Pilotażowe badania terenowe wykonane w styczniu 2013 r. wśród posługujących się językiem wilamowickim pokazały, iż tylko jedna osoba rozpoczęła naukę

¹ Etnolektem wilamowickim z językoznawczego punktu widzenia zajmowali się m.in. Adam Kleczkowski, Norbert Morciniec, Jadwiga Zieniuk i Tomasz Wicherkiewicz. Fonetyka języka wilamowickiego znacznie różni się od języka polskiego – posiada 8 samogłosek: i, e, o, ó, ö, u, a, y, oraz 14 dyftongów: ia (ja), iu (ju), iy (jy), ie (je), uó, uy, oë, oi, ou, ei, ae, au, aei (aj), yi (yj). Charakterystyczną cechą tego języka jest fakt, iż samogłoski mają po dwie i więcej realizacji brzmieniowych, co jest jedną z cech języka staro-górno-niemieckiego. Ponadto w języku tym obecne są spółgłoski typowe dla języka polskiego np. ć, ź, ż, ś, ł.

tego języka w ostatnim czasie. Ankiety objęły jedynie około 20% osób deklarujących jakieś umiejętności językowe w tym zakresie.

Wśród ankietowanych dwie osoby podały okolice Wilamowic (do 30 km) jako miejsce urodzenia, a jedna deklaruje się jako element napływowy – podaje odległość powyżej 100 km – czyli etnolektem posługują się głównie osoby urodzone w Wilamowicach.

Celem ankiety było również sprawdzenie, czy konkretny poziom wykształcenia wpływa na znajomość etnolektu. I tak najstarsza grupa wiekowa, tj. 78-, 86- i 87-letni mieszkańcy, posiada wykształcenie podstawowe, co jest zrozumiałe wobec panujących w Polsce stosunków społecznych. Wśród ankietowanych pojawiło się dwukrotnie wykształcenie wyższe, ale również zawodowe oraz średnie. Zatem w świetle ankiet wykształcenie nie jest czynnikiem znaczącym. Teoria, że zdobycie wykształcenia, które często wiąże się z opuszczeniem domu, osłabia umiejętności językowe, nie funkcjonuje w tym przypadku.

Znajomość etnolektu najczęściej jest konsekwencją pochodzenia: ankietowani deklarują, że nauczyli się go w domu, od najbliższych. Tylko dwie osoby nauczyły się go, pomimo że nikt w rodzinie nie posługuje się tym etnolektem. Są to najmłodszy ankietowany, podający okres 11 i 14 lat jako czas zamieszkania w Wilamowicach. Należą oni też do najmłodszej grupy wiekowej – do 18 roku życia. Większość z ankietowanych wiedzę językową pozyskała w toku prywatnych lekcji, świadomie korzystając z pomocy osób operujących nim dobrze, ale tylko jedna osoba twierdzi, że zaczęła uczyć się go ostatnio, choć przyznaje jednocześnie, że zarówno mama, jak i babcia używają wilamowickiego,

Większość ankietowanych deklaruje okazjonalny charakter używania języka, jedynie dwoje najstarszych twierdzi, że używa etnolektu codziennie, w sytuacjach domowej komunikacji. Dwoje ankietowanych z grupy 19–24 roku życia podaje, że używają języka w kontaktach ze znajomymi. W rozmowie z jedną ankietowaną pojawiła się informacja, że dyglosja wykorzystywana była dawniej jako rodzaj szyfru, kodu znanego tylko niektórym, na przykład rodzice mogli w obecności dzieci mówić swobodnie na tematy, które miały pozostać w kręgu dorosłych.

Ankietowani deklarują, że potrafią opowiedzieć zarówno żart, jak i przysłowie czy przekleństwo – co świadczy o produktywności języka, jego zdolności do ilustrowania abstrakcyjnego myślenia. Ponadto jedna osoba informuje o tym, że modli się oraz myśli w tym języku, to najstarszy 87-letni ankietowany.

Stopień znajomości etnolektu wilamowiczanie oceniają różnie: najstarsi jako biegły, reszta jako średni lub słaby. Większość ankietowanych potrafi zarówno czytać, jak i pisać po wilamowicku. W jednej ankiecie jest informacja, że osoba ta jedynie mówi, nie potrafi ani pisać, ani czytać. Na to zjawisko nakłada się prawidłowość, że ludzie posługujący się czymś – tu etnolektem – jedynie okazjonalnie, nie są biegłymi użytkownikami.

Wśród prawie wszystkich ankietowanych pojawia się informacja, że używanie etnolektu sprawia im przyjemność i lubią się nim posługiwać, tylko jedna

ankietowana osoba z najstarszej grupy wiekowej (powyżej 60 r.ż.) przyznaje, że nie lubi się nim posługiwać, jednocześnie zwraca uwagę na fakt, że należy się go uczyć w imię podtrzymania tradycji, „żeby po 700 latach nie zaginął”.

Samo używanie etnolektu wyróżnia użytkowników – w większości czują się lepsi w stosunku do osób, które go nie znają. Tylko w trzech ankietach podano, że używanie etnolektu nie wpływa na samopoczucie użytkowników.

Wśród argumentów za stosowaniem etnolektu wymieniane są: szacunek dla tradycji przodków, zachowanie tożsamości i kultury, zachowanie dziedzictwa kulturowego, przyczynianie się do rozwoju tradycji. Jedna osoba wskazuje na fakt, że jest to „ważny element kultury narodowej”. Żadna z ankiet nie wskazuje na merkantylny stosunek do zagadnienia.

W języku kształtują się wyobrażenia o świecie. Dla młodych mieszkańców nie jest już on elementem życia codziennego, jak niegdyś. Jeśli przyjmiemy, że krańcowym stadium regresu etnolektu, będącego następstwem procesów asymilacyjnych, jest zawężenie jego używania do sfery kontaktów w rodzinie jedynie przez członków najstarszej generacji, to sytuacja wilamowicka jest nawet bardziej dramatyczna.

Etnolekt ten umiera, dziś posługuje się nim około 60 osób, z czego trzy przed 30 rokiem życia. Najbardziej ucierpiał on w XX w., szczególnie w czasie II wojny światowej stał się pretekstem do wpisania ludność na volkslistę, zaś po roku 1946 próbowano wysiedlić mieszkańców do Niemiec, dopiero po 1956 r. zaprzestano represji wobec miejscowej ludności².

Okupacja hitlerowska

Okupant wkroczył do Wilamowic i okolicznych miejscowości już 3 września 1939 r., co spowodowało masową ucieczkę ludności na wschód. Brak jest konkretnych danych na temat skali tego zjawiska. Według niektórych relacji od 50% do 70% mieszkańców opuściło swoje domostwa³. Pozbawione dozoru gospodarstwa padły łupem złodziei. Splądrowano wilamowicką aptekę, leki wyrzucono na śmietnik, podobnemu losowi uległ gabinet lekarski, a jego przedwojenny właściciel, Mieczysław Brandt, podzielił los innych reprezentantów lokalnej inteligencji – został zamordowany. Podczas kampanii wrześniowej zginęło około 30 osób z okolic Wilamowic. Decyzją Hitlera z 8 października 1939 r. Śląsk (z częścią woj. krakowskiego) wcielono do Rzeszy. Zgodnie z okupacyjnym podziałem administracyjnym „Wilamowice i okoliczne wsie weszły w skład okręgu bielskiego. Na czele stanął landrat Siegfried Schadt. W miasteczku rządy objął, odznaczający się wyjątkowo wrogą postawą w stosunku do Polaków, pochodzący z Bielska komisarz Walter Richter. Obowiązki burmistrza pełnił Niemiec Bilemajer. Pod zarząd zbiorowej gminy Wilamowice (Wilmesau) podlegały wsie: Pisarzowice, Stara Wieś

² A. Małkiewicz, *Etnolekt, etnoduch; the end*, „Odra” 1999, nr 2, s. 121.

³ *Wilamowice. Przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, red. A. Barciak, Wilamowice 2001, s. 193.

i Dankowice"⁴. Nowi gospodarze przejęli dorobek poprzednich, którym pozwolono zabrać najpotrzebniejsze rzeczy. Ci, którzy nie podpisali volkslisty, byli wywożeni do obozów koncentracyjnych: Oranienburga (np. właściciel dworu w Pisarzowicach – Bulowski) lub Oświęcimia (np. Jerzy Krzemień). Majątki ziemskie przejęło niemiecki towarzystwo Ostland, któremu podlegały dwory i majątki Polaków. Standesamty (urzędy stanu cywilnego) rejestrowały wszelkie zmiany statusu cywilnego obywateli. Niszczono wszystkie przejawy polskości. Jedną z form szykanowania był zakaz dokonywania pogrzebów na miejscowym cmentarzu w Wilamowicach. Ochotnicze straże pożarne stały się jednostkami obowiązkowymi, a ich członków zobowiązano do regularnych ćwiczeń. Zdelegalizowano szkoły i wszystkie zespoły artystyczne, orkiestry i tym podobne instytucje – ich majątek uległ zniszczeniu lub rozproszeniu.

Koniec roku 1939 to okres pierwszego spisu ludności – Fingeabdruck, podczas którego należało zadeklarować przynależność narodową. Wilamowice z racji odrębności językowej zostały przez okupanta uznane za kolonię niemiecką. We wspomnieniach Józefa Gary można przeczytać, że rejestracja odbywała się niemal w sposób automatyczny, podstawowym pytaniem było: „W jakim języku mówisz w domu? Po wilamowsku czy po polsku? No my tu wszyscy mówili po wilamowsku, no to nas zapisali”. Wilamowiczanie poddani byli różnorodnej presji i zastraszaniu, a wpisanie na volkslistę często traktowali jako opcję zwiększającą szansę na przetrwanie; wpisywała się np. tylko jedna osoba z rodziny, co pozwalało uniknąć deportacji do obozu lub Rzeszy na przymusowe roboty. Świadomość polityki germanizacyjnej też nie była jasna dla wszystkich mieszkańców. Pisze o tym również Rinaldo Neels, który analizował stan języka wilamowickiego⁵. Podkreśla on, że wilamowiczanie stanęli przed dylematem moralnym: czy wpisać się na volkslistę, czy nie? Jako społeczność odczuwali ogromną przynależność do lokalnej ojczyzny, jednak wobec agresywnej propagandy niemieckiej byli bezradni. Według zachowanych źródeł 80% ludności zgłosiło przynależność do narodu niemieckiego, a około 20% zadeklarowało narodowość polską. „Dane statystyczne ludności z 1945 r. podawały, że spośród 1 784 mieszkańców Wilamowic 1 297, czyli ponad 70% stanowili Volksdeutsche, natomiast 487 Polacy”⁶. Wilamowiczanie stanowili głównie II i III grupę (tzn. Niemcy mieszkający poza Rzeszą), a tylko nieliczni trafili do IV grupy – Polaków, którzy ze względu na przynależność rasową mogli ulec germanizacji. Ten status prawny sprawił, że młodzież zaczęto wciągać do Wehrmachtu, w wyniku czego na froncie zginęło około 50 mieszkańców Wilamowic. Młodzi wilamowiczanie próbowali unikać służby wojskowej, uciekając bądź dezercerując podczas urlopu. Mieszkańcy miasteczka wykorzystywali swój uprzywilejowany status volksdeutschów i pomagali okolicznej ludności polskiej, czego przykładem jest działalność Jana Danka, referenta do spraw mniejszościowych przy Generalnym Gubernatorze Hansie Franku. Neels wspomina

⁴ Tamże, s. 193–194.

⁵ R. Neels, *De nakende taaldood van het Wymysojer in Wilamowice, een Germaans taaleiland in Zuid-Polen. Een sociolinguïstische analyse*, Leuven 2012, s. 88–89.

⁶ *Wilamowice. Przyroda...*, dz. cyt., s. 196.

o podobnych przypadkach, które opisali badani przez niego Wilamowiczanie⁷. Ale wielu odmówiło podpisania volkslisty, a ku zdumieniu okupanta była to często ludność o typowo niemieckich nazwiskach, np. Zeman, Englart, Ochman.

Polityka okupanta na podbitych terenach nie różniła się zasadniczo, więc tak jak w innych rejonach Polski i tu egzystencja ludności cywilnej była uzasadniona jej przydatnością dla Rzeszy. W Wilamowicach nadal działała fabryka włókiennicza (naturalnie pod zarządem niemieckim), zamknięto cegielnię, zaś okoliczna ludność szukała zatrudnienia w kopalniach. Ochroną przed robotami przymusowymi w Niemczech było zatrudnienie się w gospodarstwie volksdeutscha. Eugeniusz Bilczewski relacjonuje, że wielu meldowało się jako pracownicy rolni, ale mieszkali nadal w swoich domach. Według kronik parafialnych wilamowiccy volksdeutsche nie zdecydowali się na przejście majątków polskiej ludności z okolicznych wsi, co uchroniło tych ostatnich przed deportacją. Niestety mieszkańcy Dankowic (41 gospodarzy) musieli w lipcu 1942 r. oddać majątki 15 niemieckim rolnikom z Węgier i Rumunii, a ci bez skrupułów przeszli wszystkie budynki, inwentarz i sprzęt rolniczy.

Ucierpiało również życie religijne. Zakazano działalności wielu bractw i stowarzyszeń, zakazano używania polskiego nawet podczas nabożeństw. Zezwolono jednakże na przygotowanie dzieci do sakramentu komunii. Z Wilamowic zabrano materiały przeznaczone na budowę kościoła. Aresztowani księża trafiali do obozów w Dachau lub Gusen.

Zamknięto polskie placówki oświatowe, otwarto natomiast – już 20 września 1939 r. – niemiecką szkołę. Ochronka prowadzona w Wilamowicach przez siostry służebniczki została przemianowana na Kindergarten, a siostry wywieziono do Bystrej, gdzie pracowały jako pielęgniarki w szpitalu dla chorych na gruźlicę. Personel, który zastąpił dawna kadrę, rekrutowany był głównie spośród Niemców ze Śląska i pozbawiony był kompetencji pedagogicznych. W Wilamowicach szkołą kierował Walter Richter, gorliwy germanizator. Jediną w kadrze spoza członków partii nazistowskiej była Margot Schulz Steinke, która po wojnie przesłała listę 13 mieszkańców Wilamowic, którzy zginęli w szeregach niemieckiego wojska. Dopiero w 1943 r. pozwolono na utworzenie tzw. szkół ludowych z językiem polskim – Volksschule mit der polnische Unterrichtste-Sprache. Powstała takowa w Hecznarowicach. Uczono tam podstaw czytania, pisania i rachowania, bez przedmiotów typu geografia czy historia. Uwięziono pochodzących z Wilamowic nauczycieli: Antoniego Witkowskiego, Stanisława Foxa oraz maturzystów: Stanisława Figwera i Jana Rosnera.

Niszczeniu śladów kultury polskiej – spalono bibliotekę – towarzyszyło propagowanie nowej ideologii: w Wilamowicach założono Hitlerjugend i Frauenschaft, do których przymusowo wpisywano członków.

Od początku okupacji działał ruch oporu. Już w piątym tygodniu po zakończeniu działań wojennych nauczyciele (Helena Bilczewska, przedwojenna nauczycielka, oraz siostra służebniczka Aniela Witolda Czarnówna) zorganizowali tajne

⁷ R. Neels, dz. cyt., s. 109.

nauczanie. Zajęcia prowadzono podczas spacerów lub wizyt domowych. Na omawianych terenach powiatu bielskiego działały też organizacje militarne: ZWZ-AK (w 1940 r. u porucznika Alojzego „Zorzy” Basa zewidencjonowano 220 członków). W Wilamowicach oddziałem AK kierował Jan „Sosenka” Wawrzyczko. Również Bataliony Chłopskie miały tam swoje oddziały. Poza działalnością sabotażową zajmowano się równocześnie pomocą więźniom Oświęcimia.

29 stycznia 1945 r. to data wejścia wojsk radzieckich do Wilamowic. Dokonała tego 60. Armia pod dowództwem generała Pawła Kuroczkina. Wcześniej w obawie przed kolejnym poborem do armii niemieckiej miejscowa ludność uciekła do lasu. Rosjanie grabili, co tylko się dało: zboże, sprzęty, odzież, bydło. Rekwirowano również wszystko na cele powracającej kilka miesięcy później zwycięskiej Armii Czerwonej. Spalono też np. wszystkie ławki w szkole. Jeden z mieszkańców Wilamowic stwierdza dosłownie: „Jak przyszły Ruskie, musieliśmy nie otwierać ust, było zakazane mówić po wilamowsku. Jak to zrobiłeś, to natychmiast lądowałeś w więzieniu”⁸.

Bilans II wojny światowej na tych terenach to ok. 200 zabitych, wysiedlenia, rabunkowa gospodarka okupanta, zaś przechodzenie frontu zniszczyło samo miasteczko i znacznie zubożyło lokalną ludność. Mieszkańcy do dziś pamiętają strach, który towarzyszył wyzwolaniu miasteczka.

Okres Polski Ludowej

Koniec wojny nie oznaczał końca problemów ludności Wilamowic. Nowa władza nadała im status Niemców i jako takich w majestacie prawa pozbawiano ich dorobku całego życia. Noszenie ludowego stroju, podobnie jak i inne przejawy odrębności, wzmagaly agresję wyzwolicieli. Ponieważ dwa podstawowe wyróżniki odrębności, strój i język, stały się źródłem zagrożenia bytu społeczności, miejscowi lokalni działacze zaproponowali, by wydano oficjalny zakaz posługiwania się etnolektem oraz noszenia stroju ludowego jako elementów przyczyniających się do eskapizmu. W marcu 1946 r. dekret takowy odczytano z ambony w miejscowym kościele parafialnym. Proboszcz powiedział potem: „Ogłosiłem śmierć kultury języka Wilamowic”. Nie zmieniło to jednak dramatycznego położenia samych wilamowiczian. Nie wszyscy popierali sprawę ich rehabilitacji. Protestowali głównie ci, którzy przejęli majątki po volksdeutschach. W roku 1946 Korpus Bezpieczeństwa Publicznego, przy udziale lokalnych władz, zajął 17 gospodarstw zrehabilitowanych wilamowiczian. Nie pomogło nawet sprowadzenie komisji ministerialnej z Warszawy, która nakazała zwrot mienia. Rezultatem akcji przeciwko wilamowiczanom było zwołanie 28 kwietnia 1946 r. wiecu, na którym postulowano: uznanie Wilamowic jako wyspy niemieckiej, rewizję procesów osób zrehabilitowanych, wysiedlenie Niemców (tj. wilamowiczian) do Rzeszy i oddanie gospodarstw

⁸ R. Neels, dz. cyt., s. 91.

prawdziwym Polakom. Świadczy o tym dokument Powiatowej Rady Narodowej w Białej z 30 kwietnia 1946 r.

Zarówno przedwojenny burmistrz Jan Mika, jak i Eugeniusz Bilczewski oraz Jan Putek orędownali u władz w sprawie Wilamowic. Niestety ich zabiegi nie przyniosły zamierzonych rezultatów, albowiem część gospodarstw przejęła spółdzielnia produkcyjna. Z dokumentów datowanych na 27 listopada 1956 r. wynika, że Jan Mika domagał się na sesji plenarnej Miejskiej Rady Narodowej zwrotu zagrabionych majątków. Nie tylko niczego nie uzyskał, ale skutkiem jego interwencji było odwołanie wszystkich członków Rady przez mieszkańców. Dopiero w latach sześćdziesiątych gospodarstwa wróciły do prawowitych właścicieli.

Powojenne czasy zmieniły strukturę społeczną. Miejskowa ludność zetknęła się z napływem emigrantów, tradycyjne formy gospodarowania zastąpiono nowymi; gospodarstwa rolne parcelowano, tkactwo zostało wyparte przez masową produkcję, handel stał się zjawiskiem podejrzanym, możliwość utrzymania się dawała jedynie kopalnia, jednak wszystkie te czynniki sprawiły, że tradycyjna endogamia miasteczka przestała istnieć. Kulturze Wilamowic groziło zapomnienie. W latach sześćdziesiątych możliwym stało się powołanie do życia zespołu folklorystycznego Jadwigi Staneckiej. O skutkach antyetynicznej polityki może świadczyć fakt, że pierwsze występy zespołu, choć w zapomnianych strojach, miały w repertuarze tylko polskie piosenki. Obecnie funkcjonują dwa zespoły folklorystyczne: Wilamowianie i Fil.

Zakończenie

Zarówno II wojna światowa, jak i pierwsze lata powojenne dramatycznie wpłynęły na język i kulturę Wilamowic. W krótkim czasie ludność kilkakrotnie zmieniała status narodowy. Mieszkańcy byli traktowani raz jak Polacy, innym razem jak Niemcy, ale zawsze pochodzenie i język, którym się posługiwali, były dla nich elementami stygmatyzującymi. Ucierpieli oni zarówno podczas okupacji niemieckiej, jaki i wyzwania przez Armię Czerwoną oraz przy zaprowadzaniu nowych porządków przez polskie państwo ludowe. Zaprzeszanie publicznego używania języka wilamowickiego pomogło lokalnej społeczności przetrwać najtrudniejsze lata powojenne, ale przyczyniło się skutecznie do powolnej regresji etnolektu.

Ostatnie lata (po 1989 r. w Polsce) przyniosły swoistą modę na folklor. Powstają grupy artystyczne, których zadaniem jest popularyzacja regionu, niestety bardzo często artyści działając jedynie z merkantylnych pobudek (np. chęci przypodobania się odbiorcy) lub z braku rzetelnej wiedzy mieszają dorobek wielu regionów w jednym tyglu, czego efektem jest powstanie konglomeratu złożonego z odmiennych struktur przedstawianego jako spójna całość. Brakuje też częstokroć głosów krytycznych, odbiorca bardzo często nie jest świadomy tych praktyk, a korektorów tej materii brak. Wymierają ci, którzy posiadają stosowną wiedzę nabytą nie drogą studiów, ale w praktyce. W ciągu minionych dziesięcioleci folklor traktowany był

jako zjawisko typowe dla mieszkańców wsi, reprezentantów kultury gorszej, właściwej ludziom niewykształconym, stąd częste wypieranie się swojej tożsamości.

Pojmowanie folkloru jedynie przez pryzmat „cepelii” zaburzyło poczucie autentyczności. Reintrodukcja zachowań kulturowych, wynikająca często z różnych pobudek np. politycznych lub ideologicznych, przyczynia się do wytwarzania nowego mitu. Jednocześnie zjawiska te jako sztuczne, narzucone nie potrafią przeciwstawić się odchodzeniu od wartości reprezentowanych przez kulturę ludową, a skutkiem takiej działalności staje się skansenizacja lub jedynie stylizacja.

Jakie czynniki decydują dziś o znikaniu z map lokalnych społeczności? Czy izolacja osłabia, czy wzmacnia poczucie tożsamości? Jak podleganie wpływom tworzy nową jakość artefaktów kulturowych? Gdzie znajduje się granica, za którą rozpoczyna się umieranie kultury? To pytania, na które w świetle najnowszej historii Wilamowice warto poszukać odpowiedzi.

Bibliografia

- Kleczkowski A., *Dialekty niemieckie na ziemiach polskich*, Kraków 1915.
- Kleczkowski A., *Dialekt Wilamowice w zachodniej Galicji. Składnia*, Kraków 1921.
- Małkiewicz A., *Etnolekt, etnoduch; the end*, „Odra” 1999, nr 2.
- Morciniec N., *Flamandzka kolonizacja wschodnia a dialekt Wilamowice*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia Linguistica” 1985.
- Neels R., *De nakende taaldood van het Wymysojer in Wilamowice, een Germaans taaleiland in Zuid-Polen. Een sociolinguïstische analyse*, Leuven 2012.
- Wicherkiewicz T., *The Making of Language; The case of idiom of Wilamowice*, Berlin 2001.
- Wilamowice. Przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, red. A. Barciak, Wilamowice 2001.
- Zieniuk J., Wicherkiewicz T., *Do-Pyjter-Jaška i cym-Hala-Mockija i inne zjawiska z antroponomii Wilamowice w dawnym Księstwie Oświęcimskim*, „Onomastyka i Dialektologia”, 1997.

The impact of World War II on the community of Wilamowice

Abstract

Numerous causes of death of an ethnolect include not enough opportunity to use it in communicative situations. When it functioned as a full code of communication, the language was understood by all members of the community. Nowadays, the language of Wilamowice is known only by a small number of people and therefore free communication in said language is not possible.

Słowa kluczowe: język wilamowicki, etnolect, komunikacja

Key words: the language of Wilamowice, ethnolect, communication

Adam Kowalczyk

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

**Czarny humor w twórczości Władysława Szlengła
ze szczególnym uwzględnieniem wiersza *Mała stacja Treblinki***

Jednym z najciekawszych i zarazem najbardziej ponurych aspektów nie tylko polskiej, ale i światowej literatury jest perspektywa artystów na krawędzi zagłady lub stojących w obliczu nieuniknioności własnej śmierci. Twórczość taka staje się aktem wyznania, spowiedzią i jednocześnie rozliczeniem jednostki wobec nieuchronnej zagłady indywidualnej rzeczywistości, która zmusza podmiot do przedefiniowania własnego postrzegania rzeczywistości. Jeśli mogę użyć takiego sformułowania, najpłodniejszym okresem w historii XX w. stała się I wojna światowa oraz ta z 1939 r. doprowadzająca do eskalacji okrucieństwa na niespotykaną wcześniej skalę i stwarzająca stany ekstremalne, które obaliły wcześniej podkopane przez jej poprzedniczkę fundamenty dotychczasowego ludzkiego światopoglądu.

Reakcją na zagładę nie była tylko desperacja czy wściekłość – zdarzały się postawy, które wykorzystywały niezwykłą i na pozór nieprzydatną w takim świecie broń – śmiech. W roku 1997 miał premierę film pt. *Życie jest piękne* (reż. Roberto Benigni, Włochy 1997) w reżyserii wybitnego aktora Roberto Benigniego, który zagrał w nim również główną rolę, zgarniając oscarową statuetkę dla najlepszego aktora pierwszoplanowego. Samo arcydzieło zdobyło jeszcze dwa Oscary i wiele innych nagród. Fabuła opowiada o ojcu i synu, którzy zostają zesłani do obozu koncentracyjnego – ojciec za wszelką cenę stara się uchronić swoje dziecko przed nieludzką prawdą i próbuje je przekonać, że wszystko jest grą dorosłych, ba!, wręcz zabawą. W tej z góry przegranej walce wykorzystuje właśnie śmiech, lecz nie jest to wcale czarny humor, choć jeden wspólny element posiada film Benigniego i ta specyficzna odmiana komizmu – są skierowane tak naprawdę przeciwko naczelnej funkcji kategorii komicznej – wywoływaniu śmiechu.

Czarnego humoru dopatruje się w różnych postaciach zarówno w literaturze polskiej (np. w prozie Tadeusza Borowskiego – zwłaszcza w jego opowiadaniach obozowych, Marka Hłaski czy Jerzego Andrzejewskiego) i zagranicznej (w Europie u Eweylna Waugh czy Louisa-Ferdinanda Céline'a, w Stanach Zjednoczonych u Normana Mailera czy Josepha Hellera), jak i w innych rodzajach sztuki – zwłaszcza w filmie, który to bodaj na własność przywłaszczył sobie samo pojęcie, wywłasz-

czając je ze znaczenia, być może nie pierwotnego, ale węższego niż nadane przez kulturę amerykańską w latach sześćdziesiątych.

Według amerykańskiego modelu¹, który spopularyzował samo pojęcie, czarny humor kojarzy się z wszystkimi formami wykorzystującymi śmierć, kalectwo, ból itp. w celu humorystycznym. Powoduje to takie poszerzenie granic znaczenia samego terminu, że właściwie wszystko staje się po części czarną komedią. Tak mało precyzyjne narzędzie staje się nieużyteczne i zmusza nas do postawienia sobie pytania: czym jest czarny humor w definicji węższej, która stałaby się dla nas bardziej szczegółowa i przydatniejsza?

Czym jest więc czarny humor? Właściwie czymś jest i nie jest jednocześnie – dla części odbiorców istnieje w pewnych konkretnych przypadkach, dla innych niekoniecznie. Granica wydzielaająca samo pojęcie w polu znaczeniowym terminu komizm jest właściwie nieistotna, płynna. Kategoria estetyczna komizmu nie podlega w żadnym razie negacji ani wątpliwości – co jednak z przedmiotem tak trudno definiowalnym i w istocie rzeczy dyskusyjnym jak właśnie czarny humor?

Czarny humor właściwie jest przeciwstawieniem humoru bohatera Benigniego, ponieważ humor ojca jest obliczony na zatuszowanie prawdy, a czarny humor wyjaskrawia ją. Wedle Bretonowskiej definicji okrucieństwa niepotrzebnego, okrucieństwa bezsensownego czarny humor staje się w tym przypadku już nie kategorią estetyczną, ale wręcz postawą autora, objawiającą się na dwóch poziomach: autorskim i immanentnym.

Zanim przejdę do rozwinięcia samego terminu, chciałbym stworzyć jego model. Otóż czarny humor przejawiać się może za pomocą *risus sardonicus*² – śmiechu sardonicznego. Do wytyczenia wspomnianego zarysu modelu niezbędne jest wykazanie funkcji, jakie pełni czarny humor.

Po pierwsze pełni on rolę transgresyjną i ma na celu uderzenie w odbiorcę, w jego moralność lub wrażliwość za pomocą środków takich właśnie jak śmierć, czy makabra. W przeciwieństwie do amerykańskiej czarnej komedii nie ma on na celu wywołanie śmiechu – śmiech staje się tutaj bronią przeciw komuś lub czemuś. Ważny jest tu plan, na którym to się odbywa: na planie autorskim uderza w odbiorcę, na planie immanentnym uderza w odbiorcę i postaci fikcyjne, czego dobrym przykładem jest humor kata np. w opowiadaniu Borowskiego *Proszę państwa do gazu*:

Włoką starca we fraku, z opaską na ramieniu. Starzec głową tłucze o żwir, o kamienie, jęczy i bezustannie, monotonna zawodzi: „Ich will mit dem Herm Kommandanten sprechen – chcę mówić z panem komendantem”. Powtarza to ze starczym uporem całą drogę. Wrzucony na auto, przydeptany czyjąś nogą, przyduszony, wciąż rzezi: „Ich will mit dem...”

¹ M. Winston, *Humour noir and Black humor*, [w:] *Veins of humor*, red. H. Levin, Massachusetts 1972.

² M. Brottman, *Risus Sardonicus: Neurotic and pathological laughter*, „Humor: International Journal of humor Research” 2002, vol. 15-4, s. 401-417.

– Człowieku, uspokój siebie, ale! – woła do niego młody esman, zaśmiewając się głośno – za pół godziny będziesz gadał z największym komendantem! Tylko nie zapomnij powiedzieć mu: Heil Hitler!³

Druga funkcja to rola defensywna, której celem jest obrona poprzez zaatakowanie rzeczywistości jawiącej się jako okrutna i nie do zniesienia dla człowieka. Powstaje w przypadku, w którym jednostka ma już tylko do wyboru albo płakać, albo śmiać się. Przykładem – tutaj posłużę się wyjątkowo dziełem filmowym i to na dodatek amerykańskim – może być genialna scena z *Szeregowca Ryana* w reżyserii Stevena Spielberga, w której żołnierze z oddziału kapitana Millera wertują nieśmiertelniki poległych w celu odnalezienia tego należącego do tytułowego bohatera. Przeliczanie nazwisk zabitych traktują na równi z grą w pokera, co nie jest wcale spowodowane amoralnością bohaterów czy ich zdegenerowaniem – śmiech staje się ich bronią w walce z permanentną możliwością utraty życia. Ich zachowanie zostaje skonfrontowane z zachowaniem innych żołnierzy, którzy w zdumieniu i przerażeniu przyglądają się temu wyliczaniu.

Trzecią funkcją może być funkcja katartyczna, dzięki której człowiek może częściowo łagodzić negatywny wpływ rzeczywistości na niego. W tym przypadku czarny humor może również przybierać formę swoistego rodzaju bardzo mocnej autoironii.

Następnie przejdę do omawiania czarnego humoru w twórczości Władysława Szlengla ze szczególnym uwzględnieniem wiersza *Mała stacja Treblinka*. Zanim jednak zajmę się analizą utworu, zarysuję sylwetkę pisarza, jego metamorfozę artystyczną i światopoglądową, a także przywołam inne jego dzieła w celu zobrazowania rodzaju komizmu używanego w jego twórczości.

Szengel urodził się w 1914 r. w Warszawie. Debiutował jako poeta w roku 1937, tworząc w języku polskim aż do końca życia, co jest szczególnie ważne przy zwróceniu uwagi na jego żydowskie pochodzenie (taki krok dla poety oznacza odwrócenie się albo, delikatniej rzecz biorąc, odejście od własnej etniczności, od kultury swych przodków). Przed wybuchem II wojny światowej jego twórczość miała charakter humorystyczny, co objawiało się nie tylko w jego wierszach, ale także w tekstach piosenek i tekstach kabaretowych (jest to godne podkreślenia, ponieważ wypracowana forma wcześniejszych utworów Szlengla przetrwała do jego utworów ostatnich). Brał udział w obronie Warszawy we wrześniu 1939 r.⁴ I można uznać tę datę za początek jego przemiany. To, co było humorem w jego twórczości przed 1939 r., w czasie wojny zaczęło przekształcać się w coś zupełnie innego, coś dużo bardziej mrocznego. Ta „deformacja” artystyczna jest przerażającym obrazem tego, jak wojna oddziaływała na jednostki ludzkie. W 1940 r. poeta powrócił do Warszawy, aby odnaleźć żonę, co skończyło się dla niego zesłaniem do getta i śmiercią w 1943 r. W tej odizolowanej przez Niemców części Warszawy stał się jednym z aktywnych

³ T. Borowski, *Proszę państwa do gazu*, [w:] tegoż, *Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*, Warszawa 1981, s. 156.

⁴ W. Szengel, *Co czytałem umarłym*, Warszawa 1979, s. 6.

współpracowników żydowskiej organizacji kulturalnej Oneg Szabta, która pomimo ekstremalnych warunków nie pozwoliła, aby życie kulturalne w getcie umarło.

Od momentu przymusowej izolacji Szlengel zajął się opisem życia i mieszkańców getta. Jego twórczość stała się przesiąknięta ironią, a czasami nawet goryczą, choć ani czarny humor, ani nawet humor ponury, nie stał się dominującym elementem w jego utworach. W jego twórczości najbardziej uderza to, że potrafił traktować innych mieszkańców, swoich pobratymców, w sposób szyderczy, co przy zastanej sytuacji staje się wręcz okrutne. Dodatkowo Szlengel uwolnił się od stereotypów etnicznych i przewidywał przyszłe rozliczenie w relacjach Polacy-Żydzi po zakończeniu wojny, bez oskarżania nikogo. Zdarzało się wręcz, że atakował Żydów, lecz nie robił tego w sposób barbarzyński. Wydaje się, że nie dzielił on w żadnym razie ludzi na Żydów, Polaków czy Niemców, ale patrzył na nich jako trzeźwy obserwator – jak na ludzi uwięzionych w młynach historii⁵. Na potwierdzenie należy przywołać wiersze, w których można doszukiwać się pewnego rodzaju czarnego humoru lub humoru okrutnego: *Dwaj panowie na śniegu, Kontratak, Obrachunek z Bogiem, Wiersz o dziesięciu kieliszkach, Jezus w zakładach Kruppa czy Dajcie mi spokój*.

Szlengel posługiwał się całą gamą zabiegów, aby nadać taki charakter swoim utworom. Ciekawe jest wykorzystanie absurdu jako składnika czarnego humoru w wierszu pt. *Cylinder*:

Włożę cylinder,
smoking założę —
krawat z rozmachem...
włożę cylinder,
smoking założę,
pójdę na wachę.

Żandarm zdębieje,
żandarm się złęknie,
może się schowa...
może pomyśli,
może pomyśli,
że ktoś zwariował.

Włożę cylinder
i bez opaski,
we łbie orkiestra,
we łbie fantazja,
w sercu ochota
jak na sylwestra.
Włożę cylinder,
dojdę do wachy,
jak chce, niech strzeli,

⁵ J. Himilbach, *Moja oszałamiająca kariera*, Kraków 2004, s. 143.

włożę cylinder
i włożę smoking,
żeby... widzieli...

Żeby widzieli...
żeby wiedzieli,
dranie półgłówki,
że Żyd nie tylko
łapciuch w opasce,
brudas z placówki.

Taka fantazja,
taka ochota,
tak mi się chciało,
patrzcie zdziwieni,
chodzę w smokingu
i z muszką białą...

Niech żandarm strzeli,
kiedy zanucę,
o, meine Kinder...
niech się potoczy
pod twarde buty
lśniący cylinder...

Podmiot liryczny wyraża myśl, by ubrać się w smoking i przywdziać cylinder, i w takim stroju paradować po getcie, by zaszokować żandarmów niemieckich, których nazywa wręcz „draniami półgłówkami”⁶. Taka agresywna i nieracjonalna postawa w sytuacji wymagającej niezwykle ostrożnego postępowania powoduje zaburzenie wytwarzające pewien efekt humoru ponurego, a być może nawet czarnego – zwłaszcza, gdy wiersz skonfrontuje się z innym utworem Szlengla *Dwie śmierci*⁷, w którym pojawia się już zupełnie inne ukazanie wymiaru śmierci Żydów i jego wartościowania („Nasza śmierć – to głupia śmierć, / na strychu i w piwnicy, / nasza śmierć przychodzi psia / z za węgła ulicy.”). Zestawienie i odczytywanie obydwu utworów razem powoduje powstanie nowych konotacji i jednocześnie potwierdza wielowymiarowość twórczości Szlengla, którą warto by analizować nie tylko pod względem komizmu, ale np. autokreacji (*Co czytałem umarłym*) albo intertekstualności (wiersz *Legandy wigilijne*, a dokładnie jego pierwsza część *Jezus w zakładach Kruppa*, wydaje się być odwołaniem do *Chrystusa miasta*⁸ Juliana Tuwima pod względem konceptu – nie tyle ze względu na wykorzystanie motywów religijnych,

⁶ W. Szlengel, *Co czytałem umarłym*, dz. cyt., s. 97.

⁷ W. Szlengel, *Poeta nieznany. Wybór tekstów*, Warszawa 2013, s. 251.

⁸ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. 9.

ale raczej na poziomie konstrukcji – choć twórczo rozwiniętym w zupełnie inny sposób [ironia, czy niemal sarkazm, Szlengla demaskatora natury ludzkiej]].

Jeśli jednak mamy dopatrywać się czarnego humoru w twórczości Szlengela, to powinniśmy przede wszystkim zwrócić uwagę na jeden z jego bardziej wstrząsających i znanych wierszy (najczęściej wymienianych w publikacjach na temat jego twórczości) – *Mała stacja Treblinka*:

Na szlaku Tłuszcz-Warszawa,
z dworca Warschau-Ost
wyjeżdża się szynami
i jedzie się na wprost...

I podróż trwa czasami
pięć godzin i trzy ćwierci,
a czasami trwa ta jazda
całe życie aż do śmierci...

A stacja jest maleńka
i rosną trzy choinki,
i napis jest zwyczajny:
tu stacja Treblinka.

I nie ma nawet kasy
ani bagażowego,
za milion nie dostaniesz
biletu powrotnego...

Nie czeka nikt na stacji
i nikt nie macha chustką,
i cisza tylko wisi,
i wita głuchą pustką.

I milczy słup stacyjny,
i milczą trzy choinki,
i milczy czarny napis,
że... stacja Treblinka.

I tylko wisi z dawna
(reklama w każdym razie)
zniszczony stary napis:
„Gotujcie na gazie.”

Przejawem czarnego humoru może się zdawać w tym przypadku tytułowy epitet „mała”, który ma jednak wyraźny charakter ironiczny i zapowiadający. Otóż sygnalizuje pewnego rodzaju postawę podmiotu lirycznego i buduje jego

perspektywę. Użycie epitetu „mała” w kontekście historycznym doprowadza do powstania efektu ironicznego, ponieważ Szlengel określa tym mianem punkt wyładunku ludzi transportowanych do obozu zagłady i skazanych na unicestwienie, co powoduje, że odbiorca naturalnie odczuwa sprzeczność między fizycznym określeniem przestrzeni a jej wartością historyczną i tragedią z nią związaną. Nie jest to jednakże jeszcze czarny humor.

Pierwsza i druga strofa rozpoczynają opis podróży: ważna staje się aluzja zawarta w ostatnim wersie strofy pierwszej („i jedzie się na wprost...”) i w strofie drugiej, która poświęcona jest czasowi: „I podróż trwa czasami / pięć godzin i trzy ćwierci, / a czasami trwa ta jazda / całe życie aż do śmierci... /”. Pierwsza aluzja odnosi się do kierunku podróży – wypowiedź ta zakończona wielokropkiem sugeruje, że jest to podróż ostatnia dla pasażera, którą można dokończyć za pomocą zdania: „i jedzie się na wprost i już nie wraca” – jest to celowy chwyt. Druga aluzja, już bardziej precyzyjna, choć również zakończona wielokropkiem sugerującym urwanie wypowiedzi, związana jest z grą słów „całe życie aż do śmierci...” – metafora staje się częściowo rzeczywistością (podróż trwa określony czas, ale człowiek odbywa podróż na innym poziomie, w głąb siebie – śmierć jednak przestaje być w tym momencie już częścią metafory, a staje się rzeczywistością), a urwanie podkreśla moc ostatniego słowa. Nie jest to jednakże jeszcze czarny humor.

Trzecia strofa jest zakończeniem jednej części wiersza i jednocześnie początkiem drugiej. Całość utworu można podzielić na dwie partie: pierwsza jest opisem podróży, jej początku, przebiegu i końcowego punktu. Druga jest opisem samego punktu końcowego, choć nie jest to wcale koniec podróży. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na leksykę wiersza Szlengla: słowa „maleńka”, „choinki” i „zwyyczajna” doprowadzają do nadania statyczności całemu utworowi, wprowadzają pozorny spokój. Ta strofa przygotowuje strofy rozwijające: czwartą, piątą i szóstą. Strofa siódma jest częścią partii drugiej, ale jednocześnie stanowi pewien po części element autonomiczny. Strofa czwarta ma charakter satyryczny, czytelny w kontekście pozatekstualnym: „I nie ma nawet kasy / ani bagażowego, / za milion nie dostaniesz / biletu powrotnego”. Jest to coś w rodzaju ironicznej skargi lub uwagi. Nie jest to jednakże jeszcze czarny humor.

Strofy piąta i szоста mają podobny do siebie charakter – pogłębiają bezruch i ciszę opisu, analizowanie ich pod względem czarnego humoru nie jest konieczne, ale podkreślam, że podobnie jak poprzednie strofy budują one efekt końcowy.

Zanim omówię ostatnią strofę, chciałbym omówić krótko formę i styl wiersza *Mała stacja Treblinka*. Wiersz składa się z siedmiu strof i jest napisany strofą czterowersową o nieregularnej długości wersowej oscylującej wokół siedmiu sylab. Rymy występują na końcach drugiego i czwartego wersu, co nadaje całości niemalże charakteru wesołej piosenki. Zważając na odniesienia pozatekstualne zawarte w wierszu, można powiedzieć, że treść przerasta formę. W tym przypadku należy pamiętać, że nie sposób oddzielić utworu od konotacji historycznych i ich tragizmu, ponieważ wtedy tekst przestaje funkcjonować i staje się jałowy. Użycie takiego a nie

innego stylu i nadanie prostej formy dla tak poważnego tematu ludzkiej zagłady jest całkowicie świadome i wykorzystane w celu uzyskania konkretnego efektu. Efekt ten bazuje częściowo na koncepcie przekazania treści tragicznych za pomocą mało patetycznej formy – formy wręcz wzbudzającej wesołość. Nie jest to jednakże jeszcze czarny humor.

Koniec wiersza stanowi pozornie pozbawiona pointy strofa: „I tylko wisi z dawna / (reklama w każdym razie) / zniszczony stary napis: / «Gotujcie na gazie.»”. Otóż w tym momencie objawia się w całej okazałości czarny humor Szlengla, który wplatając w końcowy obraz motyw starej reklamy, dopuszcza się swoistego okrucieństwa, ponieważ cała koncepcja utworu polega na pewnego rodzaju opisie podróży człowieka wysłanego do obozu koncentracyjnego. Każda strofa odpowiada pewnemu etapowi tej podróży i choć początkowo może wydawać się, że czarny humor lub jego elementy znajdują się w poszczególnych z nich, to jest to tylko w istocie humor ponury. Łatwe do rozszyfrowania odniesienia treści reklamy „Gotujcie na gazie” do komór gazowych, w których byli mordowani więźniowie poprzez użycie gazu cyklo- nu B, nie jest wcale przejawem czarnego humoru – on funkcjonuje w tym przypadku tylko częściowo na zasadzie skojarzenia. Okrutne jest w tym żarcie Szlengla to, że ostatnią rzeczą, jaką dostrzega podróżujący przed wkroczeniem do obozu koncentracyjnego i na krótki czas przed śmiercią, jest właśnie ten napis, który w błazeński sposób zwiastuje sposób jego uśmiercenia. I to jest właśnie czarny humor Szlengla.

Nie ma wątpliwości, że Szlengel przyjął w tym wierszu strategię kreacji, która poprzez wykorzystanie odpowiednich elementów i ich ułożenie komponuje swoistego rodzaju utwór. Utwór, którego celem jest wytworzenie efektu nazwanego przez nas wcześniej czarnym humorem.

Bibliografia

- Bocheński T., *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza: lata trzydzieste*, Kraków 2005.
- Borowski T., *Proszę państwa do gazu*, [w:] T. Borowski, *Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*, Warszawa 1981.
- Brottman M., *Risus Sardonicus: Neurotic and pathological laughter*, „Humor: International Journal of humor Research” 2002, vol. 15–4.
- Główczewski A., *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Toruń 2013.
- Gryszkiewicz B., *O czerni czarnego humoru*, [w:] *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Stanisławowi Burkotowi*, red. A. Gurbiel, M. Buś, T. Budrewicz, Kraków 2003.
- Gryszkiewicz B., *Peklowana baronowa, czyli o „czarnym” humorze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1, red. A. Kulawik, J. S. Ossowski, Kraków 2005.
- Himilbach J., *Moja oszałamiająca kariera*, Kraków 2004.
- Polski Słownik Biograficzny*, t. XLVIII/3, z. 198, Warszawa 2012.
- Szlengel W., *Co czytałem umarłym*, Warszawa 1979.
- Szlengel W., *Poeta nieznany. Wybór tekstów*, Warszawa 2013.

Zarys teorii literatury, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986.

Wiston M., *Humour moir and Black humor*, [w:] *Veins of humor*, red. H. Lerin, Massachusetts 1972.

Black humor in Władysław Szlengel works, with particular focus on Mała stacja Treblinka (A small station called Treblinka)

Abstract

Władysław Szlengel (1914–1943), was a Jewish poet writing in Polish. His works are the best example of the use of black humor in Polish poetry of World War II. War caused him to change his worldview, which is reflected in the change of humor in his works. The shift was so powerful that in fact Szlengel-commentator replaced Szlengel-satirist. He did not hesitate to use the sharpest irony both against his enemies and against other victims of the system. His poem A Small Station Called Treblinka is the most shocking instance of black humor.

Słowa kluczowe: Władysław Szlengel, czarny humor, holocaust, humor, risus sardonicus

Key words: Władysław Szlengel, black humour, holocaust, humour, risus sardonicus

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Michał Lesiak

Uniwersytet Jagielloński

Film wojenny w perspektywie genologicznej

„Film wojenny” jest terminem, który pojawia się regularnie w pracach filmoznawców, zajmujących się sferą kina gatunków¹, jak również w popularnych krytyczno-filmowych opracowaniach. W przeciwieństwie do bardziej płynnych kategorii genologicznych, takich jak choćby thriller, dość rzadko bywa on przedmiotem refleksji teoretycznej dotyczącej zakresu desygnatów mieszczących się w ramach tego pojęcia. Gatunek kina wojennego w powszechnym mniemaniu jest bowiem gatunkiem jasno skodyfikowanym i podlegającym niejako „autodefinicji” przez przymiotnik „wojenny” pozornie jednoznacznie wskazującym na grupę dzieł, które do tego terminu należy zaklasyfikować – filmów, których podstawową płaszczyzną tematyczną jest wojna.

Abstrahując, ze względu na ograniczone rozmiary tego artykułu, od szerszego przytaczania niegasnącej dyskusji na temat złożonych uwarunkowań tworzenia i zanikania gatunków filmowych², chciałbym wskazać na podlegający ciągłej negocjacji status terminu „film wojenny”. Na wstępie warto zauważyć, że badacze zajmujący się bezpośrednio tematem skłonni są bądź to unikać bezpośredniego definiowania opisywanego gatunku (a przez to definiować gatunek pośrednio poprzez analizowanie pewnego określonego zbioru filmów, jak czyni to na przykład Guy Westwell³), bądź formułować definicje istotnie zawężające wspomniany wcześniej potoczny zakres terminu.

¹ Przykładowo, wśród „głównych gatunków” (w rozdziale *Major Genres*) umieszcza go Steve Neale w słynnej pracy *Genre and Hollywood*, London 2000, s. 125–133, a wśród czterech niekwestionowanych kategorii gatunkowych Richard Maltby w *Hollywood Cinema. An Introduction*, Oxford 1995, s. 11.

² Dłuższe rozważania na ten temat można znaleźć w obszernej pracy Ricka Altmana *Gatunki filmowe*, Warszawa 2012.

³ G. Westwell, *War Cinema. Hollywood on the Front Line*, London 2006.

Ta ostatnia postawa cechuje na przykład Jeanine Basinger, która analizując filmy przedstawiające wydarzenia II wojny światowej, tworzy definicję „filmu walki” (*combat film*). Filmy walki muszą, zdaniem Basinger, posiadać określonego bohatera, grupę zróżnicowanych postaci oraz cel militarny. Ich akcja musi rozgrywać się w autentycznych sceneriach walk II wojny światowej z ustalonym przeciwnikiem na lądzie, morzu czy w powietrzu. Powinny te filmy zawierać także wiele powtarzalnych zdarzeń, których wizualne przedstawienie jest zgodne z rzeczywistością, gdy dotyczy to wykorzystania odpowiednich mundurów, sprzętu wojskowego oraz ikonografii pola bitwy⁴.

Praca Basinger jest interesującym przykładem tego, w jaki sposób badacz kina gatunków ogranicza zakres danego gatunku tak, by był on zgodny z przedmiotem osobistych badań i odpowiadającą temu przedmiotowi definicją. Wprawdzie Basinger wskazuje na rozmaitego rodzaju wyjątki i międzygatunkowe hybrydy, a także wspomina o filmach powstałych w innych przedziałach czasowych i dotyczących innych konfliktów zbrojnych niż II wojna światowa, jednak i tak uparcie powraca do idei filmu walki jako nie tyle wariantu filmu wojennego, ile sedna omawianego gatunku. Idąc tropem sformułowanej definicji *combat films*, badaczka wyklucza z ich grona na przykład pierwsze amerykańskie filmy o II wojnie światowej ze względu na brak którejsz ze wspomnianych wcześniej składowych: odpowiedniej ikonografii, określonego celu militarnego, bohatera lub grupy wojskowej albo też ze względu na umiejscowienie akcji poza strefami walki (*combat zones*). W konsekwencji pierwsze filmy walki: *Mściwy jastrząb* (reż. Howard Hawks, USA 1943) i *Bataan* (reż. Tay Garnett, USA 1943) pojawiają się jej zdaniem dopiero w 1943 r., a od 7 grudnia 1941 r. do stycznia 1944 r. powstaje zaledwie pięć *combat films*, mimo tego, że filmy opowiadające o działaniach wojennych, dzięki współpracy hollywoodzkich wytwórni z rządową agencją Office of War Information, zdominowały w latach czterdziestych XX w. produkcję filmową w Stanach Zjednoczonych⁵. Basinger skłania się zatem do drastycznego ograniczenia ram gatunku w imię zgodności z uprzednio powziętymi przez siebie założeniami teoretycznymi, ignorując tym samym aspekty związania danego gatunku z systemem produkcji oraz jego recepcją, czyli to, jakie filmy traktowane były jako utwory wojenne przez producentów i odbiorców tych filmów.

W nieco bardziej liberalny, aczkolwiek nie mniej kontrowersyjny sposób podszedł do omawianego gatunku Łukasz Plesnar, który dwukrotnie⁶ przytoczył definicję filmu wojennego jako utworu spełniającego trzy podstawowe warunki:

1. Zdarzenia, o których opowiada, rozgrywać się muszą w XX wieku (okres ów będzie się wydłużał wraz z upływem kolejnych miesięcy i lat należących już do XXI stulecia). Bezpośrednią konsekwencją tego założenia jest eliminacja z obszaru kina

⁴ J. Basinger, *The World War II Combat Movie: Anatomy of a Genre*, New York 1986, s. 23.

⁵ Więcej na ten temat w: G. D. Black, C. R. Koppes, *Hollywood Goes To War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Los Angeles 1990.

⁶ Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002; Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.

wojennego dzieł przedstawiających konflikty militarne z odleglejszej przeszłości (tzn. XIX-wieczne lub wcześniejsze) oraz hipotetycznej przyszłości. Te pierwsze nazywać będziemy najczęściej filmami historycznymi, te drugie zaś – obrazami *science fiction*.

2. Film wojenny prezentować musi działania zbrojne większych lub mniejszych jednostek wojskowych albo partyzanckich, względnie utworzonych *ad hoc* grup żołnierzy lub jeńców wojennych. Dlatego miana utworów wojennych odmówimy obrazom, których akcja toczy się wprawdzie podczas wojny, ale które koncentrują się raczej na obserwacji przeżyć i zachowań cywilów, choćby nawet wplątani oni zostali w walkę i zdecydowali się chwycić za broń.

3. Film wojenny pozostawać musi w zgodzie ze swoiście rozumianą prawdą historyczną. Może, oczywiście, opowiadać o fikcyjnych wydarzeniach, mogą w nich również występować fikcyjne postaci, prawdziwy musi być jednak kontekst historyczny. Z tego względu poza ramami gatunku znajdują się m.in. wszystkie dzieła reprezentujące tzw. *political* czy raczej *military fiction*, takie jak choćby *Dr Strangelove*, *Czerwona jutrzenka* czy *Inwazja USA*⁷.

W dalszej części swoich omówień tematu Plesnar wskazuje na konstytutywne ikonograficzne elementy filmu wojennego, którymi miałyby być przede wszystkim kostiumy (mundury) i rekwizyty (broń i sprzęt wojskowy). W przeciwieństwie choćby do westernów trzeci podstawowy składnik ikonograficzny, czyli elementy lokalizacji, nie wyróżnia, zdaniem Plesnara, kategorii filmu wojennego, ponieważ akcja utworów przynależących do tego gatunku rozgrywać się może w wielu odmiennie wyglądających przestrzeniach. Plesnar zwraca również uwagę, że w kinie wojennym pojawia się podstawowa opozycja binarna: My/Oni, dzieląca występujące postaci na sojuszników i wrogów. Tej elementarnej opozycji towarzyszą opozycje wtórne o charakterze aksjologicznym, takie jak: Dobro/Zło, Prawość/Niegodziwość, Szlachetność/Podstępność, Otwartość/Ksenofobia, Humanitaryzm/Brutalność, Odwaga/Tchórzostwo⁸.

Poważną wątpliwość budzi już pierwszy, przytaczany przez Plesnara, warunek przynależności do kina wojennego. Arbitralna cezura ustalona dla czasu akcji filmu na progu XX w. miałyby oddzielać filmy wojenne od filmów historycznych, niezależnie od ich struktury fabularnej i sposobu zorganizowania wydarzeń wokół konfliktu zbrojnego. Tymczasem jeszcze na początku XX w., jak zauważa Steve Neale, mianem „obrazów wojennych” (*war pictures*) określano w prasie i materiałach reklamowych wytwórni filmowych dzieła opowiadające o wojnie secesyjnej bądź o dziewiętnastowiecznych walkach z Indianami⁹. Te drugie wkrótce zyskały miano westernów,

⁷ Oficjalne tytuły filmów odbiegają niekiedy od tych przytaczanych w tekście przez Plesnara, stąd ich rozwinięcia dokonuję w przypisach: *Dr Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę*, reż. Stanley Kubrick, USA 1964; *Czerwony świt*, reż. John Milius, USA 1984; *Inwazja na USA*, reż. Joseph Zito, USA 1985.

⁸ Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny...*, dz. cyt., s. 121–124.

⁹ S. Neale, dz. cyt., s. 125.

a pierwsze natomiast zaczęto klasyfikować z dużą dowolnością, tworząc tak nieostre kategorie, jak film kostiumowy¹⁰ czy film historyczny¹¹, choćby nawet, jak stwierdza Neale, bardziej przypominały współczesne kino wojenne niż na przykład współczesne westerny¹².

Mimo tego zastrzeżenia Neale podkreśla, że „filmy wojenne opowiadają o wojnach prowadzonych w XX wieku”¹³. Tego z góry ustalonego założenia trzyma się większość badaczy tematu, niekiedy tylko dokonując tak drobnych przesunięć, jak czyni to Guy Westwell, który przywołuje nakręcony zaledwie kilka dni po wybuchu wojny amerykańsko-hiszpańskiej krótki film z pierwszego okresu egzystencji medium filmowego *Zerwanie hiszpańskiej flagi* (reż. J. Stuart Blackton, Albert E. Smith, USA 1898) jako prawdopodobnie pierwszy utwór wojenny¹⁴. Westwell, nim przejdzie do omawiania filmów o I wojnie światowej, wymienia jeszcze kilka wcześniejszych utworów z samego początku XX stulecia, rozgrywających się w scenerii wojen z Burami, powstania Bokserów w Chinach czy opowiadających o szkoleniu armii cesarsko-królewskiej¹⁵.

Powszechnie przyjęło się zatem uważać, że „tematem filmu wojennego są «współczesne wojny»¹⁶” (*contemporary wars*). Z takiego ujęcia gatunku wyłamują się nieliczni. W opracowaniu hasła „wojenny film” w *Słowniku filmu* (warto podkreślić, że wydanym później niż przytaczane powyżej prace autora słownikowego hasła o kinie wojennym) Plesnar zauważa, że „niekiedy nie nakłada się na filmy wojenne żadnych ograniczeń dotyczących czasu i miejsca akcji. W takim rozumieniu filmem wojennym będzie zarówno obraz opowiadający o zdarzeniach z czasów I lub II wojny światowej, jak i utwór relacjonujący walki toczone przez legiony rzymskie, rycerzy króla Artura lub wojska napoleońskie”¹⁷. Ku tej szerszej perspektywie skłania się James Chapman, dla którego istotny jest nie tyle czas akcji danego filmu, ile potraktowanie tematu wojny w obrębie dzieła, co sprawia, że odwołuje się on w swoich rozważaniach zarówno do filmów o wojnie secesyjnej (*Narodziny narodu* [reż. D.W. Griffith, USA 1915], *Chwała* [reż. Edward Zwick, USA 1989]), wojnach napoleońskich (*Waterloo* [Siergiej Bondarczuk, Włochy-ZSRR, 1970], *Pan i władca. Na krańcu świata* [reż. Peter Weir, USA 2003]), jak i nawet o wojnie stuletniej (powstały w trakcie II wojny światowej i dedykowany komandosom i lotnikom brytyjskim *Henryk V* [reż. Laurence Olivier, Wielka Brytania, 1944]).

¹⁰ Por. *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2006, hasło: *kostium*.

¹¹ Por. tamże, hasło: *historyczny film*.

¹² Steve Neale podaje tu jako przykłady *Szkarłatne godło odwagi* (reż. John Huston, USA 1951) oraz *Marsz na tyły*, reż. George Marshall, USA, 1964, zob. S. Neale, dz. cyt., p. 125.

¹³ Tamże.

¹⁴ G. Westwell, dz. cyt., s. 10.

¹⁵ Tamże, s. 11–12.

¹⁶ R. Moine, *Cinema Genre*, Oxford 2008, s. 16.

¹⁷ *Słownik filmu*, dz. cyt., hasło: *wojenny film*.

Chapman, zauważając arbitralność gatunkowej klasyfikacji filmów ze względu na czas akcji, skłania się ku sugestii, że „film wojenny jest kojarzony z okresem nowoczesnej, przemysłowej produkcji sprzętu wojskowego”¹⁸. Idąc z kolei tropem Westwella i jego umiejscowienia chronologicznego początku gatunku w punkcie pojawienia się opowieści o współczesnych medium filmowemu wojnach, można wysnuć hipotezę, że to arbitralne sprzężenie gatunku z konfliktami zbrojnymi w XX w. może wynikać z próby oddzielenia opowieści o walkach toczonych w czasach, które mogły być już zarejestrowane za pomocą kamer filmowych, od tych, które musiały być odtwarzane na podstawie źródeł literackich, rysunków lub fotografii. Te uzasadnienia nie niwelują jednak wszystkich kontrowersji związanych z arbitralnie wyznaczonymi granicami gatunku filmowego.

Przytoczony wyżej drugi warunek podany przez Plesnara odnosi się do postaci występujących w filmach o wojnie. Zdaniem filmoznawcy miano filmu wojennego przynależy jedynie produkcjom, w których pokazane są działania zbrojne oddziałów żołnierzy, partyzantów lub jeńców wojennych. Wykluczone z tego gatunku zostają natomiast dzieła, „które koncentrują się raczej na obserwacji przeżyć i zachowań cywilów, choćby nawet wplątani oni zostali w walkę”. To rozróżnienie ponownie odrywa tak definiowany film wojenny od jego potocznego rozumienia, zgodnie z którym jest on utworem, w którym centralne miejsce akcji zajmuje wojna. W ujęciu Plesnara film wojenny zostaje zatem zawężony do dzieł opowiadających o oddziałach wojskowych.

Rodzi to pytanie, jak w takim wypadku należałoby zaklasyfikować takie filmy, jak *Idź i patrz* (reż. Elem Klimow, ZSRR 1985) czy *Szara strefa* (reż. Tim Blake Nelson, USA 2001). W pierwszym z nich, uznawanym często za jedno z największych arcydzieł kina rosyjskiego, obserwujemy z perspektywy nastoletniego chłopca hekatombę mieszkańców Białorusi, masakrowanych przez niemieckich okupantów. W drugim filmie należący do Sonderkommando więźniowie obozu koncentracyjnego wzniesają bunt, niszcząc piece krematoryjne. Oba utwory osadzone są wyraźnie w realiach II wojny światowej, oba posługują się elementami ikonografii (broń, mundury) przynależnymi w opinii Plesnara filmowi wojennemu. Koncentracja na zachowaniach osób nie należących do zorganizowanych grup walczących miałyby wystarczyć do wyłączenia tych dzieł spośród opisywanego gatunku. Ale przecież główni bohaterowie *Szarej strefy*, choć nie są jeńcami wojennymi, organizują w obozie zbrojny opór i próbę ucieczki, co łączy ich z postaciami z takich opisywanych przez Plesnara filmów, jak *Los człowieka* (reż. Siergiej Bondarczuk, ZSRR 1959)¹⁹ czy *Wielka ucieczka* (reż. John Sturges, USA 1963)²⁰. Przywoływanie filmu Bondarczuka w ramach uprzednio zdefiniowanego przez badacza gatunku budzi tu dodatkową wątpliwość, ponieważ jego bohater, jakkolwiek zmobilizowany i służący w armii w charakterze kierowcy, nie uczestniczy w działaniach zbrojnych w żadnej grupie

¹⁸ J. Chapman, *War and Film*, Trowbridge 2008, s. 8.

¹⁹ Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, dz. cyt., s. 54–55.

²⁰ Tamże, s. 112–113.

walczących – szybko trafia do obozu, gdzie zdany jest sam na siebie, a samotność mężczyzny, pozbawionego przez wojnę wszystkich członków rodziny, stanowi jedną z głównych płaszczyzn dramaturgicznych filmu. Z kolei zamiast *Idź i patrz*, którego młody bohater na moment trafia w szeregi partyzantów, a potem jest świadkiem ludobójstwa popełnianego przez oddziały SS, Plesnar opisuje w swoim leksykonie inne, również rozgrywające się na terenie Białorusi dzieło – *Wniebowstąpienie* (reż. Łarisa Szepitko, ZSRR 1976)²¹. W tym ostatnim filmie szczególnie mocno akcentowana warstwa religijnej symboliki spycha na dalszy plan kwestię odwzorowania realiów wojennych, a działania zbrojne są zupełnie zmarginalizowane. Jak się wydaje, wybór tego filmu przez Plesnara do zbioru opisywanych filmów i pominięcie utworu Klimowa wynika z faktu, że w dziele Szepitko mamy do czynienia na pierwszym planie z jeńcami wojennymi, a nie cywilami. Ponownie kontrowersyjne założenie definicyjne eliminuje w oczach badacza pokazną grupę wydawałoby się bezdyskusyjnych przedstawicieli gatunku.

Trzeci warunek definicyjny Plesnara zdaje się pozornie najłatwiejszy do zaakceptowania. Większość badaczy zgadza się w kwestii tego, że film wojenny powinien pozostawać w ramach prawdziwego kontekstu historycznego i opowiadać o rzeczywistych konfliktach zbrojnych²². Można się zgodzić z eliminacją z zakresu omawianego gatunku grupy dzieł określanych mianem *political fiction*, mimo że niektóre z nich, jak opowiadające o wojnie termonuklearnej *Fail Safe* (reż. Sidney Lumet, USA 1964), sprawiają wrażenie o wiele lepiej trzymających się rzeczywistości niż choćby opisywane w omawianej pracy Plesnara, mocno naginające zasady prawdopodobieństwa zdarzeń filmy akcji o niezniszczalnych superkomandosach pokroju *Rambo III* (reż. Peter MacDonald, USA, 1988)²³. Trudno jednak dociec, w jaki sposób Plesnar rozumie granice „swoiście rozumianej prawdy historycznej”, dopuszczając występowanie fikcyjnych wydarzeń i fikcyjnych postaci. Czy filmem wojennym można nazwać na przykład osadzony w realiach II wojny światowej utwór opowiadający o oddziale żydowskich mścicieli, zwieńczony zgładzeniem najwyższych przedstawicieli nazistowskiego establishmentu, w tym samego Adolfa Hitlera (*Bękarty wojny* [reż. Quentin Tarantino, USA 2009])?

Podstawowy podział filmów wojennych dotyczy konfliktu zbrojnego, który jest tłem akcji danej produkcji. Ponieważ badacze gatunku z reguły pozostają wierni cytowanym wyżej pierwszemu i trzeciemu warunkowi definicyjnemu Plesnara, prezentacja zbioru filmów wojennych najczęściej bywa podporządkowana układowi chronologicznemu, zaczynając najczęściej od dzieł przedstawiających I wojnę

²¹ Tamże, s. 115.

²² Wyłamuje się z tego grona James Clarke, który uważa film wojenny za podgatunek kina akcji i do grona filmów wojennych zalicza również produkcje *science fiction*, w których wojna i/lub oddziały wojskowe pełnią istotną funkcję fabularną, np: *Wojna światów*, reż. Steven Spielberg, USA 2005, *Obcy – decydujące starcie*, reż. James Cameron, USA 1986. Por. J. Clarke, *War Films*, London 2006, s. 2, 10–11, 213–226, 253–261.

²³ Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, dz. cyt., s. 87–88.

światową, następnie II wojnę światową, wojnę w Korei, wojnę w Wietnamie, aż do filmów o konfliktach i interwencjach zbrojnych zaistniałych po upadku Związku Radzieckiego. Filmoznawcy przyjmują przy tym najczęściej perspektywę kina hollywoodzkiego ze względu na wielkość i skalę oddziaływania produkcji filmów powstałych w wielkich wytwórniach amerykańskich, traktując je jako dzieła, które wyznaczają globalne standardy i konwencje gatunkowe. Z tego powodu rzadko wyróżniają oni w postaci osobnych rozdziałów grupy filmów poświęconych konfliktom, w które nie były zaangażowane wojska Stanów Zjednoczonych, jak wojna domowa w Hiszpanii czy wojna włosko-abisyńska.

Film wojenny można również podzielić pod kątem fabularnym. Zdaniem Plesnara dzieli się on na jedenaście podstawowych podtypów, różniących się między sobą dominującym motywem tematycznym. Wyróżnia on zatem fabuły przedstawiające: walki toczone na froncie, misje specjalne, działania na morzu, działania w powietrzu, przemianę rekrutów-indywidualistów, operacje oddziałów partyzantskich lub grup dywersyjnych, motyw poszukiwania i wędrówki, życie w obozach jeńческих, rekonstrukcje historycznych wydarzeń, biografie znanych dowódców wojskowych oraz fabuły komediowe. Nie jest to podział wyłączający, ponieważ często zdarza się, że w jednym filmie występują i łączą się ze sobą różne z wymienionych motywów. Według Plesnara jeden z nich jest jednak na ogół dominującym i decyduje o klasyfikacji utworu²⁴.

Powyższy podział w mikroskali prezentuje podstawowy problem z tworzeniem ścisłych ram kina gatunków. Gatunki filmowe bywają bowiem wyróżniane ze względu na ikonografię (western, science fiction), strukturę fabuły (film kryminalny), głównych bohaterów (film biograficzny) czy oczekiwania nadawczo-odbiorcze (horror, komedia). Dlatego też z taką łatwością wchodzą ze sobą w interakcje, a hybrydy, takie jak komedia kryminalna czy horror science fiction, występują nadzwyczaj często. W podziale zaprezentowanym przez Plesnara można sobie wyobrazić w zasadzie dowolne połączenia pomiędzy różnymi podtypami, a poszczególne biografie wojskowych i komedie wojenne niejako automatycznie stają się przedstawicielami dwóch różnych gatunków filmowych. Kwestia włączenia *service comedies* (komedie o personelu wojskowym) w obręb filmu wojennego jest zresztą przedmiotem sporów badaczy gatunku²⁵.

Innego rodzaju dychotomię można zauważyć w obrębie ideologii filmów wojennych. Plesnar dzieli je na prowojenne – „sławiące siłę oręża danego kraju i heroizm jego żołnierzy, nawołując do agresji lub obrony przed napastnikiem” oraz antywojenne – wyrażające krytyczny stosunek do wojny jako takiej, artykułujące idee pacyfizmu i *non violence*²⁶. Niekiedy takie różnice są rzeczywiście dobrze widoczne, gdy zestawimy na przykład adaptację pacyfistycznej powieści Ericha Marii Remarque’a *Na Zachodzie bez zmian* (reż. Lewis Milestone, USA 1930) z agitacyjnymi

²⁴ Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny...*, dz. cyt., s. 124–125.

²⁵ S. Neale, dz. cyt., s. 125.

²⁶ Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny...*, dz. cyt., s. 125–126.

utworami hollywoodzkimi powstałymi po przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do II wojny światowej. Współczesne filmy wojenne są jednak pod tym względem zwykle bardziej ambiwalentne, na co miała z pewnością wpływ seria rewizjonistycznych filmów o konflikcie indochińskim, powstałych już po jego zakończeniu.

Zdaniem Plesnara w filmach takich jak *Czas Apokalipsy* (reż. Francis Ford Coppola, USA 1979) czy *Pluton* (reż. Oliver Stone, USA 1986) doszło do odwrócenia klasycznej opozycji My/Oni, a „kategorii My przypisana zostaje wartość negatywna (Ameryka to kwintesencja zła; wszystko, co amerykańskie, jest złe)”. Trudno zgodzić się z tak radykalną oceną tej grupy filmów, które owszem, krytykują amerykańskie zaangażowanie w Wietnamie, a niekiedy również idee amerykańskiej wyjątkowości i koncepcję Stanów Zjednoczonych jako politycznego lidera globu, ale prezentują też dużo bardziej złożony obraz etyczny świata przedstawionego niż tylko zwierciadlane odbicie wartości moralnych przypisywanych walczącym stronom w klasycznych filmach o wojnie. Emblematycznym przykładem tego skomplikowania jest *Pluton*, w którym w skład tytułowego oddziału wchodzi żołnierze o skrajnie różnym światopoglądzie i postawach etycznych. Wydaje się natomiast bezsporne, że ta fala ambiwalentnych ideologicznie filmów zahamowała produkcję jednoznacznie propagandowych w swej wymowie filmów hollywoodzkich. Jak jednak podkreśla Neale, większość badaczy piszących o kinie wojennym w rozważaniach genologicznych ignoruje aspekt pro- czy antywojennej wymowy filmu, gdyż decydujące o przynależności do gatunku czynniki nie zależą od kwestii ideologicznych (film antywojenny może być zogniskowany dramaturgicznie wokół tematu walki w równym stopniu, jak film będący apologią wojny²⁷).

Jak utrzymuje Basinger, „różne wojny inspirują odmienne gatunki”²⁸. Konstatacja ta prowadzi do tezy na temat centralnego umiejscowienia *combat films* w niejednoznacznej przestrzeni desygnatów pojęcia *war film*. Warto jednak zauważyć, że powstałe w latach 40. XX w. hollywoodzkie narracje o II wojnie światowej wynikały z ogromnej skali produkcji filmów o walkach na różnych frontach globalnego konfliktu, a także z generalnej społecznej aprobaty dla zaangażowania armii Stanów Zjednoczonych w walkę. I wojna światowa, z uwagi na późne przystąpienie USA do działania, nie zdołała wzbudzić tak szerokiego odzewu w Hollywood, a powstałe w latach dwudziestych XX w. dzieła wpisywane były najczęściej w melodramatyczny wzorzec opowieści o rozdzielonych przez linię frontu kochankach²⁹. Z kolei filmy o wojnie w Wietnamie również, tym razem ze względu na negatywny obraz wojny w Stanach Zjednoczonych, zaczęły powstawać już po zakończeniu zmagania³⁰,

²⁷ Por. S. Neale, dz. cyt., s. 126.

²⁸ J. Basinger, dz. cyt., s. 10.

²⁹ Szerzej na ten temat pisze Andrew Kelly w opracowaniu *Cinema and The Great War*, London 1997. Znaczenie wczesnych filmów o I wojnie światowej na rozwój gatunku referowałem w artykule: M. Lesiak, *Filmowa Wielka Wojna*, „EKRAŃY” 2014, nr 5.

³⁰ Z nielicznymi wyjątkami, jak na przykład źle przyjęte przez odbiorców *Zielone Berety*, reż. Ray Kellogg, John Wayne, USA 1968.

dlatego nie mogły spełniać takiej funkcji propagandowej, jak filmy produkowane w trakcie II wojny światowej. Konflikt indochiński sprawił natomiast, że częściej od *combat films* na ekranach zaczęły się pojawiać historie weteranów wojennych, strauatyzowanych fizycznie i psychicznie jednostek, których losy wpisywano zarówno w narracje, w których temat wojny był umiejscowiony centralnie w strukturze dzieła³¹, jak i te, w których był on zupełnie marginalizowany, stanowiąc za to istotny psychologicznie budulec postaci³².

Przewartościowanie, jakie wprowadziły filmy o wojnie w Wietnamie, a także ambiwalentny stosunek społeczny do współczesnych interwencji zbrojnych Stanów Zjednoczonych sprawił, że obecnie powstaje znacznie mniej utworów wpisujących się w przytaczane wcześniej definicje kina wojennego. W wąskim rozumieniu gatunku film wojenny zanika z jeszcze innej przyczyny – coraz trudniej o *combat films* osadzone w realiach współczesnych konfliktów, ponieważ te coraz rzadziej generują zaplanowane starcia zbrojne ze względu na asymetryczność, cechującą rozmaite działania toczone pod szyldem „wojny z terroryzmem”. Zdarzają się jeszcze narracje, w których tematem są pojedyncze potyczki podczas patroli wojskowych (*Bitwa o Irak* [reż. Nick Broomfield, Wielka Brytania 2007]), lecz częściej tematem staje się egzystencja wyspecjalizowanych jednostek (jak w nawiązującym fabularnie do opowieści o weteranach z Wietnamu *Hurt Locker. W pułapce wojny* [reż. Kathryn Bigelow, USA 2008]), a także takie, w których operacja wojskowa jest jedynie epizodem fabularnym (*Wróg numer jeden* [reż. Kathryn Bigelow, USA 2012]) albo takie, w których bezpośrednie starcia z przeciwnikiem są w ogóle nieobecne (*Jarhead: Żołnierz piechoty morskiej* [reż. Sam Mendes, USA 2005]).

W szerokim ujęciu, zgodnie z którym kino wojenne definiowane jest jedynie przez obecność w fabule odpowiednich elementów ikonograficznych – żołnierzy i sprzętu wojskowego oraz pewnych powtarzalnych motywów i rozwiązań narracyjnych, gatunek ten przetrwał dzięki procesowi hybrydyzacji. Struktura filmu wojennego zostaje współcześnie często rzutowana na fantastyczne tło fabularne, czy to w epickich opowieściach fantasy, jak trylogia *Władca Pierścieni* (reż. Peter Jackson, Nowa Zelandia/USA 2001-2003), czy w konwencji militarnej odmiany kina science fiction: *Żołnierze kosmosu* (reż. Paul Verhoeven, USA, 1997), *Battleship. Bitwa o Ziemię* (reż. Peter Berg, USA 2012).

Przemiany te spowodowane są zarówno przyczynami leżącymi po stronie produkcji (wynajęcie sprzętu wojskowego jest bardzo kosztowne, ale jego cena może zostać zminimalizowana dzięki współpracy z armią, która jest jednak skłonna angażować się tylko w projekty pokazujące ją w dobrym świetle – na przykład w neutralne ideologicznie produkcje science fiction), jak i po stronie recepcji (rzeczywiste konflikty zbrojne prezentowane na bieżąco przez telewizję sprawiają, że estetyka filmu wojennego musi zostać skonfrontowana z wyobrażeniem odbiorców na temat wojny zaczerpniętym z mediów, a dodatkowy problem sprawia tu ryzyko

³¹ Np. *Łowca jeleni*, reż. Michael Cimino, USA 1978.

³² Np. *Taksówkarz*, reż. Martin Scorsese, USA 1976.

utraty aktualności przekazu w długotrwałym toku prac nad dziełem filmowym). Przemiany te udowadniają jednocześnie, że kategoria filmu wojennego nie jest sztywnym terminem i nieodłącznie bywa związana z kwestią wielostronnie motywowanej ewolucji gatunku filmowego, o czym badacze tego zjawiska nie zawsze są skłonni pamiętać.

Bibliografia

- Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. Maria Zawadzka, Warszawa 2012.
- Basinger J., *The World War II Combat Movie: Anatomy of a Genre*, New York 1986.
- Chapman J., *War and Film*, Trowbridge 2008.
- Clarke J., *War Films*, London 2006.
- Black G. D., Koppes, C. R. *Hollywood Goes To War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Los Angeles 1990.
- Kelly A., *Cinema and The Great War*, London 1997.
- Maltby R., *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford 1995.
- Moine R., *Cinema Genre*, Oxford 2008.
- Neale S., *Genre and Hollywood*, London 2000.
- Plesnar Ł., *100 filmów wojennych*, Kraków 2002.
- Plesnar Ł., *A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.
- Slocum J. D., *Hollywood and War. The Film Reader*, London 2006.
- Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2006.
- Westwell G., *War Cinema. Hollywood on the Front Line*, London 2006.

War film in genological perspective

Abstract

This article aims to present basic problems, that are related to war film as a film genre. The author examines popular theories on the extent and distribution of the war film category. For this purpose he reaches to the works of Jeanine Basinger, Łukasz Plesnar and Steve Neale. The article points out the controversies caused by narrow definition of the discussed notion.

Słowa kluczowe: film, wojna, gatunek

Key words: film, war, genre

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Paweł Stroiński

Uniwersytet Warszawski

Szeregowiec Ryan, czyli wojna i (a) pamięć

Szeregowiec Ryan (reż. Steven Spielberg, USA 1998) należy do najważniejszych filmów wojennych w historii kina¹. Choć niektóre techniki realizacyjne reżyser wykorzystywał już wcześniej, to właśnie historia poszukiwań jedyne go z pozostałych przy życiu braci Ryanów przez kilkusobowy oddział żołnierzy stała się estetyczną rewolucją w kinie wojennym. W niniejszym artykule badam relację między reprezentacją wojny a kulturową pamięcią o niej, wychodząc z założenia, że stosunek ten ma charakter dialektyczny, czyli że te elementy wzajemnie na siebie wpływają.

Pojęcia takie, jak pamięć czy reprezentacja, mogą być dość trudne do zdefiniowania, zwłaszcza jeśli przyjmujemy, że istnieje między nimi dialektyczna relacja. Pamięć na przykład stanowi dziś jeden z najważniejszych tematów refleksji wśród historyków i filozofów. Nie bez znaczenia jest, że jedną ze swych ostatnich prac poświęcił jej Paul Ricoeur². Zainteresowanie tym fenomenem wykroczyło poza neurologię i psychologię, i skoncentrowało na jego aspekcie społecznym i kulturowym.

Z naszej perspektywy najważniejsze zdają się dwie koncepcje, obie wynikające z refleksji Maurice'a Halbwachsa nad pamięcią zbiorową (*memoire collective*). Pierwsza z nich to pamięć kulturowa, która dla Jana Assmana stanowi instytucjonalną wersję pamięci grupy, taką, która kształtuje tożsamość całej zbiorowości. Objawia się w piśmie, obrazie i rytuałach. Innymi słowy, refleksja nad przeszłością jest, często politycznie, kierowana na pewne wydarzenia, które mają być społecznie nie tylko pamiętane, ale także pamiętane w określony sposób. W dzisiejszym świecie takimi instytucjami kreującymi pamięć są konsorcja medialne, do których bez wątpienia można zaliczyć Hollywood³.

¹ Zob. np. Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002, s. 98–99. Zob. także s. 21, gdzie autor podaje swoje kryteria wyboru.

² Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012.

³ Zob. R. Traba, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 15.

Druga z ważnych dla niniejszych rozważań teorii powstała na podstawie refleksji nad fotografiami rodzinnymi. Marianne Hirsch nazwała ją postpamięcią. Nie jest to jednak pamięć *sensu stricte*, lecz przekaz doświadczenia i wiedzy (*transmission of knowledge and experience*), nie różniący się niczym od wspomnień pod względem emocjonalnym. Jest to także rodzaj pamięci społecznej – dlatego, że tym razem nasza wiedza o traumatycznej przeszłości przekazywana jest rodzinnie z pokolenia na pokolenie⁴.

Obie koncepcje pamięci społecznej, tu z konieczności przedstawione w sposób skrótowy i uproszczony, łączą się w przypadku kina hollywoodzkiego. Fabrykę Snów można bowiem uznać za instytucję często bardzo wpływową pod względem politycznym. W tym sensie może ona kształtować pamięć kulturową. Postpamięć jest przydatna przy analizie filmu, ponieważ, po pierwsze, pojęcie to wynikało z refleksji nad sztuką wizualną, po drugie, podobnie jak *postmemory*, film oddziałuje przede wszystkim na emocje widza. W ten sposób może kształtować jego pojęcie o wydarzeniach historycznych takich jak wojna.

Po drugiej stronie dialektycznego równania stoi reprezentacja. Pojęcie to jest jednocześnie łatwe i trudne do zdefiniowania, ponieważ o ile można przyjąć, że słowo to zastąpiło w refleksji naśladowanie (*mimesis*), o tyle ma szersze znaczenie niż po prostu naśladowanie rzeczywistości. Można bowiem przedstawiać także stan psychiczny i w ten sposób sztuką przedstawieniową stałoby się np. malarstwo abstrakcyjne. Mimo to kino należy zaliczyć do sztuk tego typu, a zdaniem niektórych teoretyków (np. Erwina Panofsky'ego) do sztuki realistycznej.

Jeśli, niezależnie od naszych poglądów filozoficznych⁵, uznamy reprezentację za przedstawienie rzeczywistości, kino faktycznie można traktować nie tylko jako sztukę mimetyczną, ale i realistyczną. Semiotycy zgodni są w poglądzie, że dyskurs realistyczny oparty jest na przezroczystości narracji, czyli na ukryciu obecności narratora w dziele⁶. W przypadku filmu kamera nie powinna się ujawniać, a jedynie

⁴ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 1, s. 103–128. Tam też bibliografia pozostałych prac autorki do tego czasu. Hirsch zwraca uwagę na dwuznaczność pojęcia „pokolenie” (generacja) – bowiem każde wywołane zdjęcie wiąże się ze stratą jakości, czyli generacji. Zwraca także uwagę na przydatność swojej teorii dla badania nie tylko Holocaustu, ale i tzw. *slavery narratives*. Kategoria ta pomaga więc w interpretacji takich filmów jak *Zniewolony*, reż. Steve McQueen, USA, 2013.

⁵ Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 287–333. Zob. także: P. Stroiński, „*Pojedynek żołnierza Chrystusowego*” *Wacława Potockiego – emblemat czy nie?*, [w:] *Ut pictura poesis/ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 119–129.

⁶ Zgodnie z formułą Stendhala, że „powieść to zwierciadło przechodzące się po gościńcu”. W sprawie poglądów semiotyków zob. m.in. S. Morawski, *O realizmie jako kategorii estetycznej*, „Estetyka” 1961, s. 17–36; P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 221–262. Zob. także R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225–236, gdzie autor mówi, że historiografia, poprzez wykorzystanie tych właśnie zabiegów, osiąga „efekt rzeczywisto-

pokazywać opowiadaną historię. Sprawę komplikować mogą jeszcze konwencje gatunkowe, których przy okazji kina wojennego nie można pominąć. W tym miejscu powiedzmy od razu, że *Szeregowiec Ryan* należy do specyficznego gatunku, który Jeanine Basinger określiła mianem filmu batalistycznego (*combat film*)⁷. Film Spielberga zawiera bowiem jego podstawowe wyznaczniki: postaci należą do zróżnicowanych grup narodowych (Włoch, Żyd, nowojorczyk, religijny chrześcijanin), zaczyna się od ujęcia amerykańskiej flagi, fabuła koncentruje się na jednej misji, wśród postaci jest jeden obserwator (Upham, który zamierza napisać książkę o „braterstwie wśród żołnierzy”), dowódca niechętnie podejmuje się zadania, a nawet pojawia się konflikt wewnętrzny.

Patrząc ogólnie na całą fabułę, łatwo zauważyć, że Spielberg łączy ze sobą skrajny naturalizm ze skłonnością do obrazów o charakterze wręcz ikonicznym. Przynajmniej na chwilę należy je jednak rozłączyć, by dokładnie zrozumieć zamysł reżysera.

O scenach batalistycznych *Szeregowca Ryana* powiedziano już wiele. Osadzające widza wewnątrz samej walki były przedmiotem zachwyty recenzentów. Reżyser i jego operator, zdobywca Oscara Janusz Kamiński, bardzo chętnie przyznają się do swoich inspiracji. W celu osiągnięcia maksymalnego możliwego realizmu, oparli się na autentycznych filmach reporterskich z czasów II wojny światowej. Odnosi się to nie tylko do samych ujęć, kręconych z ręki, ale także do wykorzystanej technologii. Zmieniono więc kąt migawki tak, by niektóre klatki były niedoświetlone i przez to niewidoczne podczas projekcji. Zdjęto osłonę obiektywu, której nie posiadali reporterzy wojskowi. Cały nakręcony materiał wywołano z zastosowaniem polegającego na wysyceniu z negatywu srebra procesu zwanego *bleach bypass*. Dało to charakterystyczny efekt pozbawienia filmu kolorów, choć nie jest on czarnobiały. Wszystko to w celu wywołania wrażenia bycia na wojnie razem z bohaterami.

Nie można pominąć zmian estetycznych, jakie przez dekady nastąpiły w historii kinematografii. Rozwój ten jest ściśle powiązany z ewolucją technologiczną. Można bowiem powiedzieć, że kino przeszło od obserwacji zdarzeń do ścisłej partycypacji. Jeśli porównamy sceny batalistyczne z filmu Spielberga i wcześniejszego o prawie czterdzieści lat *Najdłuższego dnia* (reż. Ken Annakin i in., USA 1962), to zobaczymy, że w *Szeregowcu Ryanie* kamera znajduje się w samym środku bitwy, a w produkcji Darryla Zanucka jest obserwatorem często pokazywanych z daleka od działań. Film ten miał oczywiście zupełnie inne ambicje. Był to epicki paradokumentalny fresk mający opowiedzieć o desancie w Normandii na tyle obiektywnie, że sceny

ści”. W sprawie historycznego ujęcia francuskiego realizmu w XIX w. zob. P. Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszyńska, Warszawa 1971, s. 232–252. Filmowy odpowiednik realistycznego dyskursu został przez Noëla Burcha określony jako „stopień zerowy stylu kinematograficznego” (*zero point of cinematic style*). Zob. N. Burch, *Theory of Film Practice*, przeł. z francuskiego H. R. Lane, wstęp A. Michelson, London 1973.

⁷ Zob. J. Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Film Genre*, New York 1986, s. 73–82.

z niemieckimi bohaterami wyreżyserował Niemiec. Na pełne zanurzenie (immersję) widza nie mogła wtedy jednak pozwolić technologia. Lekkie kamery, którymi można było kręcić z ręki, wprowadzono dopiero później i Hollywood bardzo szybko z tego skorzystało.

Zwrócić należy także uwagę na to, że w scenach walk Spielberg przyjmuje konsekwentnie subiektywny punkt widzenia Amerykanów⁸. Kiedy tylko może, stara się towarzyszyć kapitanowi Millerowi. Czasami wykorzystuje efekt tzw. *shell shock* – bohater wpada w oszołomienie. Reżyser tłumi wtedy dźwięk i wprowadza zwolnione tempo, przeplatając to pustym spojrzeniem aktora Toma Hanksa⁹. Subiektywizacja narracji idzie głębiej, czego przykładem jest przytłumienie dźwięku w momentach, kiedy kamera znajduje się pod wodą. Nie zawsze jednak towarzyszy ona Millerowi. Spielberg łączy podążanie za bohaterami ze swoistą dokumentacją zdarzeń. Pokazuje więc umierających żołnierzy czy sanitariuszy decydujących, którzy ranni najbardziej potrzebują pomocy. Kiedy snajper Jackson modli się przed zlikwidowaniem gniazda karabinów maszynowych, widzimy montaż modlących się żołnierzy. W ten sposób reżyser przedstawia nam nie tylko wojenną rzeczywistość, ale i stan psychiczny walczącego żołnierza.

Tak ukazana wojna zdefiniowała nie tylko hollywoodzkie postrzeganie wojny. Takie filmy jak *Helikopter w ogniu* (reż. Ridley Scott, USA 2001) czy *Regulamin zabijania* (reż. William Friedkin, USA 2000) są wyraźnymi przykładami na ukształtowanie amerykańskiego kina batalistycznego. Warto podkreślić, że pod wpływem tego dzieła znajduje się także rosyjska *Dziewiąta kompania* (reż. Fiodor Bondarczuk, Rosja 2005). Podobnie wojnę pokazują też reportaże z różnych konfliktów, które możemy zobaczyć na co dzień w telewizyjnych wiadomościach.

W proponowanej przez Spielberga wizji konfliktu zbrojnego ważna jest jednak nie tylko batalistyka. *Szeregowiec Ryan* jest bowiem także, a może przede wszystkim, moralitetem rozważającym następujący problem: czy można zaryzykować życie ośmiu ludzi, by uratować jednego?

Zacznijmy od pewnej obserwacji. Podkomendni Millera kontestują sens samej misji, jednak nigdy nie sprzeciwiają się obecności podczas kampanii w Europie. Obserwacja ta doprowadziła Johna Bodnara do wniosku, że pod względem ukazania losu żołnierza, film Spielberga nie wyciąga wszystkich możliwych konsekwencji swej struktury fabularnej¹⁰. Trudno mi się jednak z badaczem zgodzić. W dokumencie o realizacji filmu *Szeregowiec Ryan* reżyser zauważa, że przesłanie „wojna jest piekłem” (*war is hell*) zawiera każdy, nawet najgorszy film wojenny. Kontestacja amerykańskiego udziału w II wojnie światowej byłaby zresztą nie do pomyślenia. Pomijając fakt, że USA było w formalnym stanie wojny z Niemcami (i Włochami) już

⁸ Ujęcia zza niemieckich żołnierzy obsługujących karabiny maszynowe mają tylko charakter topograficzny i z daleka pokazują brutalność walk.

⁹ Efekt ten pojawia się w filmie dwukrotnie podczas desantu i raz w ostatniej bitwie.

¹⁰ Zob. J. Bodnar, „*Saving Private Ryan*” and *Postwar Memory in America*, „*The American Historical Review*” 2001, nr 3, s. 805–817.

kilka dni po ataku na Pearl Harbor, poświęcenie tego, co nazywane jest *The Greatest Generation*, jest niepodważalne, w odróżnieniu od udziału w konflikcie wietnamskim. Trudno więc oczekiwać, że bohaterowie filmu bądź jego reżyser będą sprzeciwiać się udziałowi w wojnie w Europie.

Bezsens i przerażający aspekt działań wojennych jest doskonale ukazany poprzez szeregowca Uphama, tłumacza, którego Miller zabiera prosto z wywiadowczej komórki armii w Normandii. Można uznać go za tchórze, jednak Spielberg wykorzystuje trop często używany w horrorach, czyniąc z tej postaci reprezentanta widowni. Jest niedoświadczonym żołnierzem, którego walka wprost przeraża. W dwóch sekwencjach reżyser wręcz narzuca nam jego perspektywę, co utrudnia jednoznaczną ocenę. Upham stanowi moralny i psychologiczny punkt widzenia widza. Przeraża go więc chęć egzekucji rozbrojonego niemieckiego żołnierza, w finałnej bitwie strach paraliżuje go nawet w sytuacjach, w których mógłby uratować swoich kolegów. Wreszcie, kiedy w przypływie tragicznej ironii reżyser nakazuje uratowanemu żołnierzowi zabić Millera, to on dokonuje na nim egzekucji. Jego oczami widzimy najbardziej przerażające momenty wojny i dzięki tej identyfikacji doskonale zauważamy, w jaki sposób oddziałuje ona na psychikę. Inni żołnierze oddziału są już na tyle zatwardziali, że nawet nieśmiertelniki nie stanowią dla nich świętości i grają nimi w pokera.

Wspominałem już o skłonności Spielberga do łączenia tego, co realistyczne, z ujęciami o charakterze ikonicznym. Wszelkie obrazy, w których bohaterów widzimy z daleka, realizowane są tak, by wzbudzić skojarzenia z tradycją kina wojennego, a także tak, by były godne zapamiętania. Powiązane są bowiem z ikonografią gatunku. Oprócz tego reżyser nie odmawia sobie pewnych charakterystycznych dla siebie elementów. Po pełnym napięciu pojedynku snajperów zamiast śmierci Caparzo widzimy, jak mała dziewczynka policzkuje swojego ojca za to, że naraził ją na niebezpieczeństwo. Na końcu filmu umierający Miller w akcie desperacji zaczyna strzelać z pistoletu do nadjeżdżającego czołgu. Kiedy ten wreszcie eksploduje, kapitan ze zdziwieniem patrzy na swą broń, by chwilę potem zorientować się, że był to aliancki nalot. Taka wrażliwość na humor i piękno, nawet w tragicznej sytuacji, jest jednym z najbardziej charakterystycznych elementów filmowego idiolektu Spielberga.

Dzięki temu połączeniu film mógł ukształtować pamięć kulturową o II wojnie światowej przynajmniej w Ameryce. Byłbym jednak ostrożny z ferowaniem politycznych wyroków. John Bodnar zwraca uwagę, że w latach czterdziestych amerykański udział w konflikcie tłumaczono walką o demokrację. Spielberg jego zdaniem koncentruje się jednak na jednostce i przez to ujawnia „konserwatywne poglądy”¹¹. Nie do końca mogę się z tym zgodzić, nie tylko dlatego, że reżyser jest jednym z najbardziej aktywnych liberałów w Hollywood¹², ale też dlatego, że niezupełnie

¹¹ Tamże, s. 817.

¹² Mimo, że kłamrę narracyjną filmu, jaką jest wizyta starego Ryana na cmentarzu w Normandii, zasugerował konserwatywny scenarzysta i reżyser John Milius.

ten wątek pomija. Wystarczy zwrócić uwagę na scenę, w której generał Marshall uzasadnia swój rozkaz uratowania tytułowego szeregowca, cytując przy tym list Abrahama Lincolna do pani Bixby. Prezydent¹³ mówi tam o „ofierze na ołtarzu wolności”. W tekście filmu fragment ten pojawia się dwukrotnie, drugi raz między finalną bitwą a ostatnią sceną na cmentarzu w Normandii.

Cytat ten wyraźnie wpłynął na Spielberga, bowiem powołał się na niego także w swej zwyczajowej wypowiedzi przy okazji płytowego wydania muzyki z filmu: „Do *Szeregowca Ryana* John Williams skomponował pomnik (*a memorial*) dla wszystkich żołnierzy, którzy poświęcili się na ołtarzu wolności podczas inwazji w Normandii szóstego czerwca 1944 roku”. Kończący film *Hymn to the Fallen* jest hołdem dla „wszystkich poległych na tej, a nawet każdej wojnie”¹⁴.

Zaznaczmy na początku, że nie jest to pierwszy raz, kiedy Williams postawił sobie taki cel. W odróżnieniu jednak od *Szeregowca Ryana*, *Listę Schindlera* (USA 1993) jako wspomnienie o Holocauście zamierzył sobie już sam Spielberg. Dla reżysera film z 1998 r. miał być historią o szukaniu dobroci (*decency*) w tak brutalnym czasie. W dokumencie o realizacji filmu stwierdził nawet, że dla niego powinien on nazywać się nie *Ocalić szeregowca Ryana*, ale *Ocalić kapitana Millera* (*Saving Captain Miller*)¹⁵. Przyjęta przez kompozytora stylistyka pozwoliła na stworzenie dzieła, które jednocześnie było pisane „ku pamięci”, ale odniosło się także do prezentowanych przez reżysera wartości.

Williams odwołał się bowiem do tradycji, która w USA stanowi wręcz kod kulturowy. W hollywoodzkiej muzyce filmowej nawiązania do twórczości Aarona Coplanda mogą stanowić wręcz patriotyczną kliszę albo symbolizować niezbywalne wartości narodu amerykańskiego, jak sprawiedliwość i wolność¹⁶. Twórczość ta inspirowana jest różnymi tradycjami muzyki północnoamerykańskiej (zarówno „białej”, jak i rdzennej). Podstawowy utwór ścieżki stanowi już wspomniany *Hymn to the Fallen* – rozpisana na pełną orkiestrę i chór elegia, którą usłyszymy tylko w napisach końcowych i która stanowi swoiste *memento mori* całej historii.

Wykorzystanie muzyki w filmie jest bardzo ostrożne. Jedną z podstawowych decyzji twórców było pozostawienie scen batalistycznych bez jej udziału. Ilustracja Williama pojawia się tylko w wybranych momentach, takich jak klamra narracyjna, jaką jest wizyta starego Ryana na cmentarzu i pokazanie rozmiaru tragedii po lądowaniu na plaży¹⁷. Do przyjęcia konwencji opartej na amerykańskiej muzyce

¹³ Autorstwo listu jest przedmiotem kontrowersji. Warto także dodać, że bracia Bixby tak naprawdę przeżyli wojnę secesyjną.

¹⁴ S. Spielberg, [wypowiedź na okładce w:] J. Williams, *Saving Private Ryan. Music from the Motion Picture*, Dreamworks 1999 [podkreślenia – P. S.].

¹⁵ Polski tłumacz pominął słowo *saving* w tytule.

¹⁶ Tak np. James Newton Howard w napisanym dla Harveya Denta temacie z *Mrocznego rycerza* (reż. Christopher Nolan, USA 1998).

¹⁷ Utwór ten na płycie *Omaha Beach* zaczyna się od długiego ujęcia ofiar lądowania i towarzyszy nam aż do sceny, w której matka Ryanów dostaje listy o śmierci braci.

patriotycznej mogła kompozytora zainspirować amerykańska flaga, pokazana na pierwszym i ostatnim ujęciu filmu. Tak ostrożne wykorzystanie muzyki, mające na celu uniknięcie charakterystycznego dla Spielberga sentymentalizmu (którego sam reżyser się jednak w filmie nie ustrzegł), pozwala widzowi na, jak zauważa reżyser, „oddech i pamięć”¹⁸. Wpisuje poświęcenie żołnierzy w szerszy kontekst walki o wolność, nie pozbawiając ich jednocześnie indywidualności. Hymn jest jedynym momentem, gdzie Williams może w pełni ujawnić emocje.

Na koniec niniejszej analizy pozostała wyłącznie klamra narracyjna, czyli sekwencja na cmentarzu w Normandii. Można ją widzieć we wszystkich omawianych do tej pory kontekstach. Kończąca dzieło Spielberga scena, w której Ryan rozmawia ze zmarłym kapitanem i prosi żonę, by potwierdziła, że był dobrym człowiekiem, odsyła bezpośrednio do ostatnich słów Millera – „Zasłuż na to” (*earn this*). Nie wiemy oczywiście, czy po wojnie uratowany żołnierz „wynałazł lepszą żarówkę” czy „wyleczył jakąś chorobę”, jak chciał kapitan w rozmowie z sierżantem Horvathem w Neuville. Starał się jednak przeżyć swoje życie jak najlepiej, nie tylko po to, by zasłużyć na poświęcenie żołnierzy, którzy mieli go uratować, ale także by ich upamiętnić. Do pamięci odsyła również miejsce akcji – cmentarz. Skalę tragedii Spielberg pokazuje nam poprzez ukazanie lasu grobów, kiedy Ryan płacze przy jednym z nich.

W jaki sposób pamiętamy wojnę? Wydawałoby się, że aby omówić problem relacji między reprezentacją wojny i pamięcią w *Szeregowcu Ryanie*, wystarczyłoby po prostu przywołać wyjątkowo realistyczne sceny batalistyczne¹⁹. To prawda, że były one rewolucją w kinie wojennym i wszyscy twórcy dzisiaj odwołują się do tej stylistyki. Film Spielberga jest jednak dużo głębszy. Wojna przedstawiona przez reżysera ukształtowała nie tylko kino, ale wpłynęła z całą swą brutalnością na wyobraźnię widzów. Powiedziałbym wręcz, że dzięki takim filmom jak *Szeregowiec Ryan* i *Helikopter w ogniu*, a także obrazom, jakie codziennie widzimy w telewizyjnych wiadomościach, zmieniło się wyobrażenie kulturowe o wojnie.

Wojna nie powinna być jednak kojarzona wyłącznie z brutalną walką. Wykorzystane ikoniczne obrazy, pokazujące oddział Millera z daleka, a także pełna szacunku i godności muzyka Williamsa wskazują dodatkowy plan. Pamiętać bowiem mamy nie tylko to, jak żołnierze walczyli i ginęli, ale także to, co czuli i jak żyli.

Bibliografia

- Assman J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Basinger J., *The World War II Combat Film. Anatomy of a Film Genre*, New York 1986.
- Bodnar J., „Saving Private Ryan” and Postwar Memory in America, „The American Historical Review” 2001, nr 3.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z tego powodu amerykańscy psychologowie odradzali oglądanie filmu weteranom wojennym cierpiącym na zespół stresu pourazowego.

- Burch N., *Theory of Film Practice*, przeł. z francuskiego H. R. Lane, wstęp A. Michelson, London 1973.
- Burch N., *Theory of Film Practice*, trans. Helen R. Lane, introduction by Annette Michelson, London 1973.
- Hamon P., *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.
- Hirsch M., *Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 1.
- Markowski M. P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Morawski S., *O realizmie jako kategorii estetycznej*, „Estetyka” 1961.
- Plesnar Ł. *100 filmów wojennych*, Kraków 2002.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012.
- Spielberg S., wypowiedź na okładce [w:] J. Williams, *Saving Private Ryan. Music from the Motion Picture*, Dreamworks 1999.
- Stroiński P., „*Pojedynek żołnierza Chrystusowego*” *Wacława Potockiego – emblemat czy nie?*, [w:] *Ut pictura poesis/ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013.
- Van Tieghem P., *Główne doktryny literackie we Francji*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszyńska, Warszawa 1971.
- Traba R., *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, red. J. Assmann, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

Saving Private Ryan. War and (vs) memory

Abstract

The analysis is concerned with the relations between representation of war in American cinema and its cultural memory based on Steven Spielberg's *Saving Private Ryan* (USA 1998). Based on concepts such as cultural memory, postmemory, representation and realism, multiple aspects of a film work were analyzed: the plot, image, sound, and John Williams' musical score. Hollywood war films through referencing genre traditions, patriotic musical style and iconic imagery are capable of influencing the ways society remembers and imagines war. In case of *Saving Private Ryan* filming techniques used for the combat scenes play a particular role. Influenced by the original World War II combat documentaries the filmmakers achieved the viewer's full immersion in depicted combat, as opposed to the older war cinema, where technological means allowed the camera to only observe the events.

Słowa kluczowe: film batalistyczny, Szeregowiec Ryan, Steven Spielberg, pamięć zbiorowa, reprezentacja

Key words: combat film, *Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, collective memory, representation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Ludmiła Małgorzata Sobolewska

Uniwersytet Opolski

Interpretacje nieobecności i obecności historii w artystycznych projektach wizualnych

Muzea i pomniki upamiętniają miejsca i zdarzenia. Jednak wiele tematów nie znalazło się w kronikach. Niezapisane z różnych względów są więc nieobecne w przedstawieniu obrazów historii. Często są to jedynie zdarzenia możliwe.

Czasem udaje się odkryć i dopisać dotąd nieobecny fragment dziejów. Wtedy często zadajemy sobie pytanie: co by było, gdyby nie inna sytuacja lub inna decyzja?

W wybranych projektach artystycznych inspiracją twórców stało się to, co niepisane, a jednak określone przez obecność innych faktów. Źródłem tematów są bowiem konflikty zbrojne, które prowokują pytania związane z doświadczeniami przemocy i nacjonalistycznych ideologii konfrontowanych z ideami humanizmu. Wartością staje się także walor etyczny projektów czytelny zwłaszcza w odmiennej od tradycyjnej formie.

Dobrze pokazuje to projekt Akrama Zaatariego *Letter To A Refusing Pilot (List do pilota, który odmówił)*, nawiązujący do działań wojennych w Libanie z lata 1982 r. Tytułowa aluzja do eseju francuskiego myśliciela Alberta Camusa *Lettres à un ami allemand (Listy do niemieckiego przyjaciela)* – pisanego w czasie okupacji i opublikowanego po II wojnie światowej – poszerza etyczną przestrzeń interpretacji.

Pre-tekstem projektu libańskiego artysty Zaatariego stała się plotka, która w czasie inwazji izraelskiej w 1982 r. obiegała jego rodzinne miasto. Według tego, co opowiadali sobie mieszkańcy Sady, izraelski pilot odmówił wykonania rozkazu zrzucenia bomb na szkołę i spuścił je do morza. Zaatari był wówczas chłopcem. Fascynacja legendą przetrwała w jego pamięci i już w trakcie swojej kariery zawodowej zamieścił zasłyszaną historię w opublikowanej książeczce, w której podejmuje dialog z izraelskim filmowcem Avim Mograbi¹.

¹ Wyimaginowana rozmowa dwóch filmowców przywołuje wspomnienia konfliktu między Izraelem a Libanem, a sposób pamięci i zeznań miesza fikcję i dokument. Zob. A. Zaatari, *Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named, Avi Mograbi, 2012*, www.lespresses-dureel.com/ [dostęp: 04.10.2014].

Oralna relacja o pilocie, który odmówił wykonania rozkazu, funkcjonowała wśród regionalnej społeczności Saidy przez trzydzieści lat. Niemożność uwiarygodnienia przekazu sprawiła, że artysta, podobnie jak inni, był przekonany, że opowieść o pilocie jest fikcyjna.

Dzięki uobecniению tej narracji w Izraelu ustalono, że pilot będący bohaterem plotki krążącej po Saidzie istnieje. Nazywa się Hagai Tamir, nadal żyje i mieszka w Hajfie. W 2010 r. doszło do spotkania Zaatariego i Tamira w barze w Rzymie (konflikt izraelsko-libański wymagał spotkania na neutralnym terenie)².

Rozmowa, jaką odbyli po trzydziestu latach od legendarnego zdarzenia, pozwoliła artyście poznać przesłanki decyzji odmowy pilota. Tamir wyznał, iż celem jego wstąpienia do sił powietrznych Izraela nie były dokonania na płaszczyźnie wojennej, lecz latanie i związane z nim przeżycia. Jako architekt z zawodu wiedział, że obiekt, który ma zbombardować może być szkołą lub szpitalem.

W towarzyszącym projektowi Zaatariego komentarzu kuratorów czytamy: „Jednego tygodnia podczas izraelskiej inwazji na Liban, Hagai Tamir – pilot izraelskich sił powietrznych przelatował nad siedzibą Saida Public Secondary School for Boys blisko Ain El-Helweh i odmówił rozkazu zrzućenia na nią bomby. Później powiedział: «Zbudowanie miasta trwa o wiele dłużej niż uderzenie w cel»³.

Wydaje się, iż sensowne będzie przytoczenie ponownie słów Camusa, które wyrażają idee decyzji Tamira: „Mówiliście mi: «Wielkość mojego kraju nie ma ceny. Wszystko, co się do niej przyczynia, jest dobre. Nie mówiłem wam, nie mogę uwierzyć, że wszystko trzeba podporządkować celowi, ku któremu się dąży. Istnieją środki, które nie mają usprawiedliwienia»⁴.

O decyzji odmowy wiedział wąski krąg osób z otoczenia pilota. W ciągu kilku minut zgłaszania fikcyjnej usterki, jeden z kolegów pilota podniósł maszynę i przejął jego rozkazy. Szkoła została zbombardowana i tak. Odmowa Tamira była w tym sensie czynem daremnym. Jednak istotny dla artysty stał się sam akt odmowy.

Reprezentujący Liban na 55. Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji w 2013 r. *Letter To A Refusing Pilot* to trzyczęściowa instalacja, która składa się z dwóch symultanicznych projekcji: 45-minutowego filmu wideo i zapętlonego filmu nakręconego na kliszy 16mm. Odmowa pilota staje się osnową projektu, w którym obrazy współczesności przeplatają się z publicznymi materiałami archiwalnymi i zdjęciami z rodzinnych albumów wykonanymi w młodości Zaatariego. Autor czyni to w przestrzeni utworzonej jako etap oczekiwania na aktora lub kinowego widza. Obserwator może czuć się jednym i drugim zarazem, a znaczenie im przypisane przenika się. Krzesło ustawione między trwającymi projekcjami może stanowić zarówno miejsce obserwacji, jak i czynnego udziału w wyimaginowanym locie. Widz może wcielić się w obserwatora i sprawcę zarazem, a więc świadomego

² Zob. S. Anziska, *Letter To A Refusing Pilot*, tekst do projektu, Biennale 2013.

³ A. Zaatari, *Letter To A Refusing Pilot*, video, Biennale 2013.

⁴ A. Camus *Listy do niemieckiego przyjaciela*, przeł. H. Szumińska, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 44, s. 1.

decydowania o własnym i cudzym losie. Intymna przestrzeń przeznaczona jest do oglądania w samotności. To kapsuła czasu, w której odbiorca nie tylko jest transportowany do tego bardzo znaczącego rozdziału w życiu Zaatariego, ale również do traumatycznego epizodu w życiu całego narodu.

W omawianym projekcie artysta operuje strategią archiwalną. Wchodzi na pole historii. Wiążąc archiwum medialne z dokumentami osobistymi sprawia, że to, co publiczne, przenika się z tym, co intymne. Tym samym narracja oficjalna, należąca do dyskursu politycznego, zostaje uzupełniona przekazem subiektywnym jednostki pozbawionym medialnej retoryki. Pre-tekstem nadrzędnej opowieści staje się sekretny szczegół historyczny⁵ jako *exemplum* zdarzenia, w którym dochodzi do zakłócenia relacji wróg – sprzymierzeniec, tym samym dekonstruuje⁶ on porządek ustanowiony przez dominujący dyskurs polityczny. Anegdota będąca *pars pro toto historia arcana* staje się centrum nadrzędnej opowieści. Taka relacja pomiędzy oficjalną wersją wydarzeń historycznych a „małą historią” o pilocie implikuje pytania zadawane przez artystę. Historia o pilocie, który odmówił, przekłuwana *grand récit*. Zostaje użyta „jako fragment jakiejś nierozszyfrowanej rzeczywistości, będącej przypadkiem opierającym się ułożonej interpretacji, dalekim od konsolidowania tego co już wiemy”, „zmuszającym do kwestionowania tej wiedzy i weryfikowania jej”⁷. Opowieść użyta przez Zaatariego jest narzędziem powstawania *counterhistory* – przeciw-historii⁸.

W filmie znajdujemy odniesienie do myśli kolejnego francuskiego myślicie-la i literata. Otwierająca projekcję sekwencja ukazuje książkę Antoine’a de Saint-Exupery’ego *Mały Książę*. Dłonie artysty powoli przekładają kartki. Widz obserwuje dedykację – przyjacielowi Żydowi Leonowi Werth, następnie pierwsze strony baśni. Zaatari prezentację kończy na rysunkach, które lotnik wykonywał na prośbę Małego Księcia. Przypomina tym pamiętną frazę: „Narysuj mi baranka” – mówi Mały Książę do narratora. W kolejnych kadrach artysta rysuje kontury rzeźby, widoku szkoły

⁵ „Współczesne słowniki notują cztery znaczenia słowa «anegdota»: 1) szczegół historyczny (sekretny, poufny); 2) ciekawe, drobne zdarzenie; 3) krótkie opowiadania o niewielkim, ciekawym zdarzeniu; 4) detal bez większego generalnego znaczenia. Łaciński termin anektota oznacza ineditia – prace niepublikowane”. Zob. R. Sendyka, *Anegdota i poetyka New Historicism*, [w:] *Zapisywanie historii*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010, s. 35.

⁶ Tamże, s. 40–41. „Zdolność do działania dekonstruującego posiada jednak jedynie «szczególny» typ anegdoty. [...] Będzie to mikropowieść prezentująca historię – jak to ujmują autorzy wystąpienia [Greenblatt i Gallagher – przyp. autorki] – «na ukos»”.

⁷ Fragmenty wypowiedzi L. Gossmana, który właśnie w takim użyciu anegdoty widzi jej szansę na przyszłość, co pozostaje (zdaniem R. Sendyki) w związku z praktykami krytyków z kręgu New Historicism. Tamże, s. 38.

⁸ Tamże, s. 41. Nowym historykiem praktykującym „przeciw-historię” jest ten, kto chce zerwać ciągłość *grand récit*”, „nasłuchuje głosów wykluczonych przez historię”, unika ograniczeń chronologii marksistowskiej, zajmuje się tym, co nie zostało powiedziane. Zob. S. Greenblatt, C. Gallagher, *Counterhistory and Anecdote*, [w:] *Practicing New Historicism*, Chicago 2001, s. 67.

i drzew oraz samolot z papieru. Te trzy artefakty stanowią przeplatające się motywy filmu.

Jest wiele powodów, które sprawiły, że u początku tej nostalgicznej i elegijnej opowieści artysta „cytuje” *Małego Księcia*. Pojawia się cała sieć analogii, która wiąże wydarzenia inspirujące artystę z postacią zarówno autora, jak i jego dzieła. Przychodzi na myśl również inna pozycja książkowa Exupéry’ego – *Listy do zakładnika* – u podstaw której leżała przyjaźń z Werthem.

Podstawową wspólnotą, która wiąże akt odmowy pilota z treścią książki, jest humanistyczne przesłanie filozoficznej baśni. Zaatari, jak i bohater jego dziecięcej fascynacji, uosabiają niewątpliwie samą postać pilota-narratora, którego alter ego jest chłopiec Książę z innej planety. Utopijne działanie osadzone w czynie, którego wyrazem była odmowa zniszczenia szkoły, jest równie idealistyczne jak uniwersum *Małego Księcia*, który na Ziemi poznaje prawdy o ludzkiej egzystencji, niedoskonałości kondycji człowieka, zdobywa wiedzę o prawdziwej przyjaźni i wiernej miłości. Jednocześnie ta opowieść o dojrzewaniu do odpowiedzialności za drugiego człowieka urzeczywistnia się w decyzji Hagaima. Obrazuje także przejście z czasu beztróskiego dzieciństwa, które reprezentują archiwalne zdjęcia Zaatariego, w okrutną dorosłość.

„Drugiego lipca 1982 roku mój brat Ahmad napisał w swoim pamiętniku: «Dzisiaj nasz ojciec wziął nas na wizytę w szkole, która została uszkodzona podczas nalotu i Akram zrobił kilka zdjęć. Kilka stron wcześniej, mój brat wstawił mały wycinek z gazety, na którym pokazano odrzutowiec podczas izraelskiego nalotu»”⁹.

To fragment z pamiętnika Ahmeda, w którym, jak pisze artysta, przemoc definiowała codzienność braci Ahmeda i Akrama Zaatarich. „Te osobiste notatki, wpisane w standardowy kalendarz, zawierają grube opisy niektórych z najgorszych dni walk w 1982 r., przerywane nazwami filmów, które może oglądał w tych dniach, doniesieniami o pogodzie lub notatką o szczególnym przyjacielu, który odwiedził go w domu”¹⁰. Osobiste wspomnienia mówią o rzeczywistości przez pryzmat widzenia dziecka, gdzie codzienność w sposób wybiórczy odnotowuje strategie wojskowe i posunięcia polityczne o tyle, o ile dotyczą życia jednostki.

Odczytanie przesłania baśni, do której odwołuje się autor, nie jest takie oczywiste w skomplikowanej rzeczywistości walk na Bliskim Wschodzie, gdzie eskalacja przemocy nie ma końca, a obwarowania związane z narodowością decydują o postępowaniu jednostek tak bezwzględnie skazanych na lojalność wobec rozkazów, obowiązków narodowych i religijnych. Przynależność państwowa decyduje, z kim wolno się przyjaźnić. Wojna determinuje los i osobiste decyzje. Konflikt między narodowymi zobowiązaniami a humanizmem to nienapisana historia decyzji izraelskiego pilota, która jest synekdochą dylematów moralnych wynikających z nieustających narodowych waśni Izraela i Libanu, a w wymiarze uniwersalnym

⁹ *Letter To A Refusing Pilot*, tekst wchodzący w skład projektu A. Zaatariego, 55. Biennale 2013.

¹⁰ Tamże.

każdego, kto staje w sytuacji, gdy kodeks państwowych praw kłóci się z osobistym przekonaniem.

„Nie nazywam się Akram Zaatari. I osobą, która jest adresatem, nie jest Avi Mograbi. My po prostu postanowiliśmy nadać sobie takie nazwy, odgrywając role, które zostały wcześniej napisane dla nas przez sytuację, jak postacie w grze lub filmie i jak dwie osoby urodzone w dwóch nieprzyjacielskich państwach. Tak jak w więzieniu ktoś myśli o wolności, w czasie wojny myślenie o pokoju jest nieuniknione. Ale wiemy, że nie jest to proste, aby odwoływać historię. Cofnąć się w czasie i odwoływać niesprawiedliwość, przemoc, okupację i wojnę. To decyduje o tym, dlaczego my możemy być tylko indywidualnym głosem, fikcyjnym, ponieważ nie stanowiącymi. Fikcyjnym, ponieważ jesteśmy zsynchronizowani z narodowymi zobowiązaniami. Nasze głosy są naszymi narodowymi wyobrażeniami, a nie rzeczywistością” – pisze Zaatari¹¹.

W normalnych warunkach rozmowa dwóch dokumentalistów nie byłaby problemem. Jej znaczenie polega na tym, że pochodzą z dwóch państw nieprzyjacielskich. Ta rozmowa jest w domyśle oparta na nierozwiązanym konflikcie i historii okupacji między dwoma narodami.

Artysta konfrontuje indywidualną etykę ze zbiorowym legalnym obowiązkiem. W miarę jak film postępuje, nabiera coraz krytyczniejszej wymowy. Pytanie dominujące brzmi: jak można postępować zgodnie z tym, co się uważa za moralnie dobre, gdy jest sprzeczne z jurysdykcją prawa państwa? W jakim stopniu twoje wybory można uznać za wywołane przez osobistą sytuację i przekonania, prawdziwie niezależne od kanonicznych historii i postaw, które są zgodne z prawem nadanym dekretami przez narody?

Głos Zaatariego i głos pilota Tamira pozostaną bez wpływu na bieg wydarzeń, podobnie jak nieistotne pozostają dziecięce zabawy bohaterów filmu video w twardej rzeczywistości dorosłych. Papierowe samoloty puszczane z dachu wieżowca przez nastolatków zamieniają się w lecące nad Saidą myśliwce.

Podczas zdarzenia artystycznego, jakim jest festiwal w Biennale w Wenecji, artysta za punkt wyjścia do rozmowy z widzem proponuje dwóch klasyków światowej literatury XX w.: Camusa i de Saint-Exupéry'ego. Można w tym etycznym akcencie przywołania twórców odczytać wpływ kulturowy Francji, pod której zwierzchnością znajdował się do 1941 r. Liban.

Przytoczone w projekcie cytaty z Camusa i Exupéry'ego są wyrazem światopoglądu Zaatariego. Jednak głoszone przez pisarzy humanistyczne idee w rzeczywistości toną w morzu nienawiści i zapiekłych uprzedzeń, zdominowane przez systemy polityczne i konflikty, jakie wywołują. Tęsknota za pokojową koegzystencją pozostaje w sferze marzeń, których wyrazem jest obecność przekazu o izraelskim pilocie.

¹¹ A. Zaatari, *Conversation withan Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi*, [w:] *Letter To A Refusing Pilot*, ekspozycja 55. Biennale 2013 (tłum. M.S.).

Jednym z powracających motywów filmu Zaatariego jest rzeźba, która stoi w szkolnym ogrodzie. Dzieło znanego libijskiego artysty Alfreda Basbous'a to forma, która po bliższym przyjrzeniu przedstawia rozdrobnione i zniekształcone dwie postaci. Te dwie ludzkie sylwetki splecione ramionami w dualistycznym objęciu wspierają się nawzajem i jednocześnie ze sobą mocują. W niezwykle trafny sposób artysta ukazuje prawdę o relacjach ludzkich, ciągłe konferowanie między potrzebą bliskości a zachowaniem niezależności. W tym ścieraniu się dwóch istot zawarta jest przede wszystkim nasza walka wewnętrzna. I znów to nieustanne trudzenie się w dojściu do porozumienia przywodzi na myśl słowa Camusa:

Chciałbym kochać swój kraj kochając równocześnie sprawiedliwość. Nie chcę dla niego wielkości jakiegokolwiek, wielkości krwi i kłamstwa. Chcę pomagać mu żyć, pomagając sprawiedliwości. Wtedy powiedzieliście mi: Jasne nie kochasz swego kraju. [...] I ci ludzie, którzy waszym zdaniem nie kochają swojego kraju, zrobili dla niego więcej, niż wy kiedykolwiek zrobicie dla waszego, nawet, gdy moglibyście położyć za niego życie sto razy. Bo oni musieli w pierwszym rządzie zwyciężyć siebie samych – i to jest ich heroizmem¹².

O takim zwycięstwie nad sobą mówi *Letter To A Refusing Pilot* – pokonania barier indoktrynacji narodowej i prawnej. O decyzji powodowanej umiłowaniem życia, racjonalnym widzeniem pozbawionym zasłon fanatyzmu i nacjonalizmu.

Letter To A Refusing Pilot jest filmem i instalacją wideo, które odzwierciedlają złożoności, niejasności i konsekwencje odmowy jako decydującego i generatywnego aktu. Akt ten na chwilę tylko zatrzymał bieg historii, ale zbudował przestrzeń świadomości o nieobecnym – możliwym alternatywnym świecie.

W projekcie Zaatariego akt przemocy, zbrodni, wojny nie dochodzi do skutku z powodu świadomej decyzji człowieka, za którą stoi humanistyczny światopogląd, niezgoda na bezmyślne unicestwianie życia ludzkiego i niszczenie dorobku materialnego.

Zaprezentowany na 55. Biennale w Wenecji pomysł węgierskiego artysty Zsolta Aszthalosa *Fired but Unexploded* (2011) wynikał z inspiracji zdarzeniem przypadkowym, usterką ładunku wybuchowego, która spowodowała, iż nie wybuchł. Jak opowiada artysta: z wiadomości radiowej dowiedział się, że podczas remontu Mostu Małgorzaty w Budapeszcie u jego podnóża znaleziono bombę z okresu I wojny światowej. Niewybuch przeleżał sto lat.

Każda bomba ma swoją własną historię, która jest w istocie jedną z dwóch rodzajów. Bomby mogą wybuchnąć, a zatem spełnić swoją rolę jako obiekty wykonane specjalnie w celu zniszczenia. Następnie wejść do kroniki dziejów i osobistych rodzinnych historii. W drugim przypadku mogą nie zaistnieć. Utknąć pod warstwą ziemi, w wodzie czy ścianie muru, pozostawiając przy życiu miejsce i ludzi.

„Zsolt Aszthalos z kolei dojrzał inną opowieść w instalacji *Fired but Unexploded* przygotowanej na 55. Międzynarodową Wystawę Sztuki w Wenecji. W myśl artysty

¹² A. Camus, dz. cyt.

wadliwe urządzenie, ponieważ pozostaje zdolne do pierwotnej funkcji, zakłada swoje własne życie, zaczyna pisać narrację, kierując naszym życiem przez cały czas trwania. Pozostaje z nami, jako to co generuje i symbolizuje konflikty między nami”¹³. Są takie, które nigdy nie wybuchną, a tym samym utrzymują stan ciągłego napięcia. To prowadzi do frustracji, ale daje nadzieję, że konflikt ostatecznie wygaśnie na zawsze, nie niosąc ze sobą ofiar.

Asztalos sfilmował niewybuchy z okresu I i II wojny światowej, które zostały znalezione na Węgrzech. Na szesnastu staromodnych zestawach telewizyjnych rozstawionych w pawilonie trwa projekcja, w trakcie której na każdym ekranie prezentowany jest inny niewybuch. Mimo że obraz się nie zmienia, w prezentowanej bombie tkwi potencjał eksplozji i nie wiemy, co może się wydarzyć na ekranie. Bomby zostały sfilmowane na białym tle, aby były jak najbardziej graficzne i oderwane od codziennej rzeczywistości, w ten sposób stały się one jeszcze bardziej metaforyczne. Ładunkom, które widzimy na ekranie, towarzyszą efekty dźwiękowe. Po nałożeniu słuchawek słyszymy odgłosy, które symbolizować mogą zarówno ocalałe w tych miejscach symptomy życia, jak i ukryty konflikt.

Te szczególne „obiekty znalezione” są w intencji artysty reprezentantami sytuacji konfliktowych, otwartych do jednoczesnych interpretacji na poziomie osobistym, lokalnym, regionalnym i globalnym. Mogą one symbolizować konflikty polityczne – w tym przypadku możemy usłyszeć dźwięk demonstracji ulicznych; mogą one oznaczać bomby zegarowe społeczeństw konsumpcyjnych – słyszymy kogoś, kto zmienia kanały telewizyjne; lub mogą one zwracać uwagę na problemy w życiu prywatnym i partnerskim – słyszymy kogoś, kto nic nie mówiąc, szykuje posiłek, a napięcie w powietrzu jest niemal namacalne.

„Praca Zsolta Asztalosa *Fired but Unexploded* (2011) mówi o tym, że nie możemy całkowicie swobodnie kształtować własnej historii, nie wybieramy, ale dziedziczymy okoliczności. Uczucie ciężaru obciążeń historycznych jest doświadczeniem, które może być traumatyczne w naszym świecie”¹⁴.

Bez względu na interpretację autora, możemy stwierdzić, że rekwizyty, które czyni artefaktami, budują w odbiorcy wyobrażenie miejsc, w których je odnaleziono. Przywołują kontekst – fragment rzeczywistości, w który były wpisane. Są świadkami historii ocalałego wyrokiem losu życia. Ich narracja wpisana jest w opowieść miejsca, w którym zostały odkryte. Tym samym projekt Asztalosa jest miejscem pamięci i pamięcią miejsc „zagłady niedokonanej”. W ten sposób artysta węgierski, podobnie jak Zaatari, przekłująca wielką narrację.

W postawę „nieobecności” wpisuje się realizacja Horsta Hoheisela powstała w Kassel. W 1939 r. nazistowscy aktywiści zburzyli fontannę, zwaną Żydowską z powodu nacji osoby fundatora, którym był Sigmund Aschrott. Znajdująca się

¹³ „*Fired but Unexploded*” *A video installation by Zsolt Asztalos*, „e-flux”, www.e-flux.com/announcements/fired-but-unexploded-by-zsolt-asztalos/ [dostęp: 02.09.2014].

¹⁴ *Zsolt Asztalos „Fired but Unexploded”*, ed. G. Uhi, fired-but-unexploded.com/datas/attach/0/30.pdf [dostęp: 02.09.2014].

przed miejskim ratuszem fontanna była kamiennym obeliskiem i mierzyła dwanaście metrów. W 1987 r. Hoheisel stworzył replikę fontanny zwróconą w głąb ziemi. „Negatyw” obiektu jest ledwie widoczny dla ludzi, którzy mogą przechodzić przez nieobecną, zakrytą kratami rzeźbę, i słuchać dźwięku spływającej do niej wody. „Pomnikiem jest osoba zwiedzająca” – tak Hoheisel podsumowuje swoje „negatywne”, lustrzane odbicie zniszczonej budowli, nie tylko doprowadzając *ad absurdum* tradycyjną ideę pomnika, lecz również wskazując na codzienną odpowiedzialność historyczną obywateli oraz ich zdolność do refleksji¹⁵. Estetyka śladu budowli przywołuje traumę historii. W ciągu dwudziestu pięciu lat, które minęły od powstania fontanny do dnia światowej wystawy w Kassel w 2012 r., Hoheisel oczyszczał ją regularnie co miesiąc od marca do grudnia. Miesięczne czyszczenie jest rytuałem bez mitu. W trakcie dOCUMENTA (13) Hoheisel prezentował rysunki, zdjęcia i dokument umowy z miastem Kassel związane z czyszczeniem fontanny oraz rękawiczki, których użyła kuratorka wystawy w trakcie wspólnego czyszczenia w marcu 2011 r., a także monety wrzucone na szczęście przez przechodniów znalezione w obiekcie. W czasie dOCUMENTA (13) Hoheisel dokonywał również rytualnego czyszczenia jedenastego dnia każdego miesiąca. Negatywna forma jest anty-pomnikiem – publiczną rzeźbą, której walorem jest jej nieobecność. Jak ujął to artysta: „To nie jest miejsce do kładzenia kwiatów, lecz do zbiorowej medytacji i refleksji nad stratą”¹⁶.

Pomnik negatywny¹⁷ staje w opozycji do idei upamiętniania jako wizualnej obecności pewnego monumentu jako wyrazu „wysokiego stylu”, „jest negatywnym gestem na zakotwiczone w tradycji paradygmaty”¹⁸.

Wymienione projekty łączy powiązanie działania artystycznego z historią. Artyści konstruują narrację, bazując na opozycji między tym, co jawne i ukryte, osobiste i zbiorowe, faktyczne a zapisane. Przypominają, że reprezentacja rzeczywistości jest funkcją konstruowanych przez nas znaczeń¹⁹.

Sztuka, która obrazuje wojnę i podejmuje dialog ze współczesnością, zmuszona jest wprowadzać język obecnej epoki, by mówić o głębszych prawdach. Objawia się to tworzeniem struktur nieobliczalnych, przeciwstawieniem klasycznym formom wypowiedzi, zbliżeniem z życiem i indywidualnym odczuwaniem. Komunikowanie się artyści, jak również odbiorcy z historyczną rzeczywistością wymaga zmiany

¹⁵ „Goethe Institut”, www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/pl204638.htm [dostęp: 20.05.2012].

¹⁶ *Katalog dOCUMENTA (13)*, red. E. Scharrer, Kassel 2011, s. 432.

¹⁷ Amerykański anglista i judaista James E. Young ukuł pojęcie „Counter-Monuments”. Termin Younga wskazywał na artystyczną krytykę pomnika, która świadomie odcina się od tradycyjnej ikonografii pomnikowej, względnie doprowadza ją *ad absurdum*. Inscenizacja „zanikania” pomników ma zwracać uwagę na to, że choć pomniki odnoszą się do historycznego kontekstu, nie mogą jednak zastąpić powszechnego i indywidualnego obowiązku krytycznego wspominania i odpowiedzialnej pamięci. Zob. „Goethe Institut”, <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/pl204638.htm> [dostęp: 20.05.2012].

¹⁸ Por. E. Dąbrowska, *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej*, Opole 2012, s. 44.

¹⁹ Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 524.

narracji, systemu odniesień, rodzaju metafor dla wyrażenia obecnej egzystencji. Miejsca przeciw-historii, którymi stają się projekty artystyczne, to nie próba tworzenia alternatywnej kroniki dziejów, lecz wola ożywienia dyskursu, ocalenia humanistycznych wartości.

Bibliografia

- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Camus A., *Listy do niemieckiego przyjaciela*, przeł. H. Szubińska, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 44.
- Dąbrowska E., *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej. Artystyczne języki, formy, gatunki*, Opole 2012.
- „Fired but Unexploded” A video installation by Zsolt Asztalos, „e-flux”, www.e-flux.com/announcements/fired-but-unexploded-by-zsolt-asztalos/ [dostęp: 27.09.2014].
- „Goethe Institut”, www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/pl204638.htm [dostęp: 20 V 2012].
- Greenblatt S., Gallagher C., *Counterhistory and Anecdote*, [w:] *Practicing New Historicism*, Chicago 2001, s. 67. *Katalog dOCUMENTA (13)*, red. E. Scharrer, Kassel 2011.
- Sendyka R., *Anegdota i poetyka New Historicism*, [w:] *Zapisywanie historii*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010.
- Zsolt Asztalos „Fired but Unexploded”, ed. G. Uhi, fired-but-unexploded.com/datas/attach/0/30.pdf [dostęp: 02.09.2014].
- Zaatari A., *Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named, Avi Mograbi, 2012*, www.lespressesdureel.com/ [dostęp: 04.10.2014].

Interpreting the presence and absence of history in artistic visual projects

Abstract

In the article I analyze selected artistic projects presented at international art exhibitions – 55. The Biennial of Art in Venice (2013) and Documenta (13) in Kassel (2012). What binds the projects is the historical connotation which becomes a pre-text for artistic creation. The artists were inspired by unwritten events, yet determined by the presence of other facts. The origin of the topics are military conflicts which provoke questions concerned with experiencing violence, as well as nationalist ideologies confronted with the ideas of humanism. What is more, the ethic part of these projects becomes a value of itself, which is particularly visible in the non-traditional form. The projects described are as follows: Letter to a Refusing Pilot by Akram Zaatari, an installation by Zsolt Asztalos entitled Fired but Unexploded and a counter-monument by Horst Hoheisel in Kassel. Akram Zaatari uses an anecdote, a mysterious historical detail as an exemplum of the event which deconstructs the official political order. The installation by Zsolt Asztalos Fired but Unexploded mentions dormant conflicts which nonetheless bear the same historic burden. A negative reconstruction of a fountain called Jewish by Horst Hoheisel found in Kassel, is a postulate of revoking traumatic history.

Słowa kluczowe: konflikt zbrojny, antyhistoria, anegdota, sztuka współczesna, anty-pomnik

Key words: military conflict, counterhistory, anecdote, modern art, counter-monument.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Sylwia Kępa

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Dlaczego wojna nie ma w sobie nic z kobiety? Żołnierki II wojny światowej w reportażach Swietłany Aleksijewicz. Mapa mentalna

Swietłana Aleksijewicz – białoruska pisarka tworząca w języku rosyjskim, autorka m.in.: *Krzyku Czarnobyla* (1997) czy *Ołowianych żołnierzyków* (1991) – w książce pt. *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* (polskie wydanie – 2010) przedstawiła wojenne przeżycia kobiet, które służyły w szeregach Armii Czerwonej w czasie II wojny światowej. Ich powikłane losy oraz wspomnienia z czasu pełnienia służby wojskowej stały się pretekstem do nowego spojrzenia na kobiety, które wkroczyły w świat przemocy oraz śmierci, do tej pory przeznaczony głównie dla mężczyzn. Ponadto ich doświadczenia znalazły się w dość wyrazistej opozycji do tradycyjnie rozumianej roli kobiety – matki oraz opiekunki ogniska domowego, co podkreśla sama autorka w jednym z wywiadów: „Mężczyźni uważali, że wojna to ich sprawa, ich terytorium. [...] To było radzieckie patriarchalne społeczeństwo. Kobietom przyznawano tradycyjne role: matki, kochanki, robotnicy. Ale nie mogły być równe mężczyźni na wojnie”¹.

Rozmowy przeprowadzone przez Aleksijewicz z byłymi żołnierzami² ujawniają nowy obraz wojny, tak odmienny od rzeczowych relacji mężczyzn. Można zauważyć, iż ta różnica znajduje swoje odbicie w symbolicznych cechach nadawanych płci żeńskiej. Jako symbol jest kobieta ucieleśnieniem takich wartości jak: czystość, różnorodność, macierzyństwo, miłość czy piękno³. Z kolei charakter oraz psychikę kobiet określają następujące cechy: „emocjonalność, zdolność do poświęcenia się dla innych, delikatność, czułość, łagodność, wrażliwość na uczucia i potrzeby innych,

¹ S. Aleksijewicz, *Wszyscy zdradzili wojenne kobiety*, rozm. przepr. L. Ostalowska, „Wyborcza.pl”, www.wyborcza.pl/1,75475,9504105,_Wszyscy_zdradzili_wojenne_kobiety___Rozmowa_ze.html [dostęp: 29.11.2014].

² Rozbudowana analiza zjawiska służby kobiet w Armii Czerwonej o charakterze feministycznym, zob. A. Krylova, *Radzieckie kobiety w walce. Historia przemocy na froncie wschodnim*, przeł. K. Janicki, Zakrzewo 2012.

³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: *kobieta*.

ciepło w relacjach z innymi, opiekuńczość, submisyjność, trudność w podejmowaniu decyzji”⁴.

Analogicznie mężczyznom przypisuje się przykładowo: gwałtowność, agresywność, stanowczość czy racjonalność w podejmowaniu decyzji. Można więc stwierdzić, że naturalnym żywiołem kobiety staje się dom, mężczyzny zaś tym samym – walka. Kamila Budrowska w następujący sposób tłumaczy różnice w ich roli społecznej: „Świat mężczyzn jest zbudowany wokół statusu wynikającego z osiągnięć, sprawowanej władzy, pracy zawodowej; świat kobiet to zajmowanie się domem, macierzyństwo, pozycja wynikająca ze statusu męża”⁵.

Fakt wstąpienia wielu przedstawicielek płci pięknej w szeregi Armii Czerwonej staje się więc odwróceniem tradycyjnego porządku i swoistym fenomenem, mimo że już wcześniej kobiety brały udział w wojnach – wystarczy wspomnieć choćby wojska starożytnej Grecji: ateńskie bądź spartańskie. Nigdy jednak nie odbywało się to na taką skalę. Według szacunków niewymienionego z imienia i nazwiska historyka – w krótkiej rozmowie z Aleksijewicz na początku jej książki – wynika, iż w Armii Czerwonej służyło około miliona kobiet.

Zainteresowanie autorki wspomnianą tematyką jest powodowane kilkoma równie ważnymi przyczynami. Jedną z nich uzasadnia w następujący sposób: „Wojna nie ma ludzkiej twarzy. Ale ja patrzę na wojnę oczami kobiet. Daję im prawo głosu, aby opowiedziały o swojej kobiecej wojnie, a nie o męskiej. Kobieta pamięta co innego, inaczej pamięta. Pamięta kolor, zapach, ma dużo uczuć, których nie mają mężczyźni. Kobiety pamiętają więcej swoich emocji”⁶.

Ponadto różni ich podejście do wojny: „Kobiety nie są tak zaangażowane w wojnę jak mężczyźni. Oni pasjonują się wojną, opowiadają o broni, o taktyce, o zabijaniu. A one raczej protestują przeciwko wojnie, chociaż była najważniejszym wydarzeniem w ich życiu”⁷.

Wypowiedzi Aleksijewicz potwierdzają także tradycyjny podział ról kobiet i mężczyzn w społeczeństwie radzieckim: „Mężczyzn od dziecka przygotowuje się do myśli, że może być wojna. Że oni będą strzelać, jeżeli będzie taka potrzeba. Kobiet się tego nie uczy. Nie są przygotowywane, żeby wykonywać taką pracę”⁸.

Fascynacja autorki kobiecym doświadczeniem wojny wiąże się również ze spostrzeżeniem, iż ich wspomnienia skupiają się na tym, co przypomina o normalności oraz o innych czasach: „Nie ma tam bohaterów i niesamowitych wyczynów, są po prostu ludzie, zającymi swoimi ludzkimi-nieludzkimi sprawami. I cierpią tam nie tylko

⁴ K. Budrowska, *Stereotyp kobiety*, [w:] tejsze, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po 1989 roku*, Białystok 2000, s. 9.

⁵ Tamże.

⁶ S. Aleksijewicz, *Wszyscy zdradzili...*, dz. cyt.

⁷ S. Aleksijewicz, *Zbierając wywiady czułam, że jest w nich ocean nienawiści*, rozm. przepr. U. Jabłońska, „Wysokieobcasy.pl”, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,98083,17001204,Swietlana_Aleksijewicz_Zbierajac_wywiady_czulam.html [dostęp: 29.11.2014].

⁸ S. Aleksijewicz, *Wszyscy zdradzili...*, dz. cyt.

ludzie, ale także ziemia, ptaki, drzewa. Wszyscy, którzy żyją razem z nami na tym świecie”⁹.

Drugą przyczyną powstania wspomnianego zbioru rozmów było pragnienie Aleksijewicz, by ocalić pamięć o bohaterskich kobietach, które bez wahania ruszyły na wojnę w obronie swego kraju. Jej rozmówczynie niejednokrotnie z goryczą zauważają, że wojenne życie zdeprecjonowało ich późniejszą egzystencję – nikt nie chciał wysłuchać czasem dramatycznych relacji, ponieważ „dały zwycięstwu ofiarę, na którą ani mężczyźni, ani społeczeństwo jako całość nie byli gotowi”¹⁰. Ich opowieści najczęściej zbywano milczeniem lub lekceważeniem, gdyż armia powinna być sprawą wyłącznie męską. Ponadto po wojnie nie cieszyły się szacunkiem otoczenia – straciły status normalnych (przyzwoitych) kobiet, oskarżano je o stosunki seksualne z żołnierzami. O ich skomplikowanej sytuacji dobitnie świadczy opowieść jednej z bohaterek: po wojnie nie mogła wrócić do domu, by jej pozostałe siostry miały jakąkolwiek szansę na zamążpójście. Ponadto bohaterki z czasu II wojny światowej popadły w niepamięć i nawet państwo zapomniało o poświęceniu. Ich miejsce w gronie weteranów nie jest eksponowane, lecz przemilczane. Spotkanie z Aleksijewicz stało się więc dla nich szansą na rozliczenie się z przeszłością oraz zachowanie frontowych opowieści dla kolejnych pokoleń, by te miały okazję spojrzeć na wielkie wydarzenia historyczne z zupełnie nowej perspektywy.

Kolejną motywacją do stworzenia książki było przekonanie, że konieczne jest wydobywanie prawdy o dniach wojny. Oczywiście Aleksijewicz ma świadomość, że ta „opowieść głosów”¹¹ nigdy nie będzie ostateczną narracją, gdyż ludzka pamięć jest zawodna oraz subiektywna, pokazuje zaledwie jeden z wielu możliwych punktów widzenia. Jednakże taki reportaż: „wyzwała taką temperaturę uczuć, że wszystko, co fałszywe spala się”¹², zaś najważniejsze stają się same emocje oraz drobne obserwacje, składające się na mniej oczywiste oblicze wojny. Ponadto pisarka traktuje każdą opowieść jako twórczą narrację, rozumie, iż zawsze jest ona wynikiem przeżyć, a nawet wykształcenia czy wrażliwości – zależy więc od wielu czynników.

Wspomnienia kobiet układają się w wyjątkową mozaikę doświadczeń, obrazów i wspomnień, które umożliwiły mi stworzenie mapy mentalnej rozumianej jako zbiór wyobrażeń danej jednostki, jako subiektywna konstrukcja zależna od indywidualnych przeżyć lub emocji, uzupełniona przez pośrednio zdobyte wiadomości. Jest to tym samym próba skategoryzowania głównych obszarów, wokół których

⁹ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2010, s. 10.

¹⁰ S. Aleksijewicz, *Wszyscy zdradzili...*, dz. cyt.

¹¹ Autorka korzeni „opowieści głosów” upatruje w dziele pt. *Naród na wojnie* autorstwa Sofji Fedorczenko, pielęgniarki podczas I wojny światowej. Książka była efektem jej rozmów z żołnierzami. Duży wpływ na ten gatunek, funkcjonujący w rosyjskiej tradycji literackiej, mieli także: Aleś Adamowicz oraz Daniil Granin, zaś sama Aleksijewicz modyfikuje go zależnie od własnych potrzeb dziennikarskich.

¹² S. Łubieński, *Dzieci wojny umierają wcześniej niż ich rodzice*, „Nowe Książki” 2013, nr 4, s. 5.

koncentruje się pamięć bohaterek, oraz ich scharakteryzowania. Staram się również odpowiedzieć na pytanie zawarte w tytule reportażu: jak wiele wojna ma w sobie z kobiety?

Aleksijewicz przeprowadziła setki rozmów z kobietami, które pełniły różnicowane funkcje w wojsku, były to m.in.: pracownice kuchni polowej, sanitariuszki, lekarki, telefonistki, ale i kierowcy, sierżanci, strzelcy wyborowi lub lotnicy. Wśród poszczególnych relacji można dostrzec pięć zasadniczych obszarów, odnoszących się do marzeń, miejsc, ludzi, uczuć i kobiecych zachowań.

Najbardziej poruszonym tematem w wypowiedziach bohaterek były ówczesne marzenia, myśli o przyszłości. Wzmianka o nich pojawia się zaledwie kilka razy, co sugeruje, że wojna była dla nich czasem ciężkim, pozbawionym nadziei. Przytoczone nieliczne marzenia ujawniają tęsknotę za normalną codziennością, a nawet ciepłym posiłkiem. Stały się one także pretekstem do myślenia o życiu po wojnie – jak będzie wyglądać, i czy jest w ogóle możliwe. Jedna z bohaterek w taki sposób charakteryzuje swoje ówczesne marzenia: „pierwsze – że zacznę jeździć trolejbusem i wreszcie nie będę musiała się czołgać, drugie – że kupię sobie i zjem cały długi biały chleb, trzecie – że wyśpię się w białej pościeli, i żeby prześcieradło szeleściło”¹³.

Kolejnym obszarem, który zapisał się na dobre w pamięci żołnerek, jest przestrzeń wydarzeń, czyli miejsca, w których przyszło im walczyć. Męskie relacje¹⁴ skupiają się przede wszystkim na konkretnych nazwach geograficznych, precyzyjnych odległościach i samych wydarzeniach – brakuje w nich emocjonalnych opisów otoczenia. Cechy terenu są sprowadzone do użyteczności w czasie obrony bądź ataku. Natomiast w opowieściach kobiet przestrzeń jest najczęściej definiowana poprzez przyrodę, zjawiska pogodowe oraz szczegóły pejzażu, które budzą w nich odczucia estetyczne, kontrastując z czasem wojny i podkreślając jej grozę: „Jeszcze rosa na liściach drzew nie wyschła, a już powiedzieli – wojna”¹⁵.

Ponadto ten niezmacony urok natury przypomina pewną niezmienną porządku świata: „Przyroda kontrastowała z tym, co się działo z ludźmi. Słońce świeciło jasno... Rozkwitły moje ulubione rumianki, było ich na łąkach pełnusięńko”¹⁶.

Integralną częścią opisu przestrzeni staje się świat zwierząt oraz roślin, który bezpośrednio wiąże się ze wspomnieniami bohaterek i budzi w nich to, co tradycyjnie uznaje się jako przejawy kobiecości, czyli wrażliwość, empatię, współczucie

¹³ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma...*, dz. cyt., s. 7.

¹⁴ Ciekawym punktem odniesienia może być książka: N. Nikulin, *Soldat*, przeł. A. Knyt, Warszawa 2013. Relacja żołnierza pokazuje inną wrażliwość oraz sposób opisywania doświadczenia wojny. Ponadto te różnice (w sposobie postrzegania otoczenia) pomiędzy płciami w aspekcie psychiki zostały opisane w: A. Moir, D. Jessel, *Płeć mózgu*, przeł. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 2009.

¹⁵ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma...*, dz. cyt., s. 77.

¹⁶ Tamże.

dla każdego życia: „Zgadzałam się przestać całą noc do świtu, żeby tylko posłuchać ptaków. Tylko noc przypominała mi poprzednie życie. Czas pokoju”¹⁷.

Dla rozmówczyń Aleksijewicz znaczącym punktem odniesienia stają się także inni ludzie – nic więc dziwnego, że wiele relacji zaczyna się od pożegnania z rodziną, opisuje reakcje najbliższych, a następnie koncentruje się na postaciach współtowarzyszek czy żołnierzy. Te fragmenty skupiają się nieraz na drobnych epizodach, które jednak trwale zapisały się w ich pamięci. Inne osoby często pozostają anonimowe i bohaterki definiują je poprzez cechy fizyczne (uroda, kolor włosów) lub szczególne umiejętności (np. gra na instrumencie muzycznym). Ich historie o towarzyszach ostatecznie nabierają uniwersalnego charakteru, wskazują na bezsens przelanej krwi i straconych żyć.

W tym obszarze często pojawiają się również postaci rannych, zabitych i przełożonych. Ciekawym elementem tych fragmentów jest szczególna uwaga poświęcana oczom, będącym przecież tradycyjnie w kulturze zwierciadłem duszy. Bohaterki często mówią o zmarłych, których ostatnie spojrzenie było zwrócone w stronę nieba: „Leżą w młodej pszenicy i patrzą w niebo... Nie widać u nich jeszcze oznak śmierci. Po prostu patrzą w niebo”¹⁸. Ludźmi są także żołnierze armii niemieckiej – mimo poczucia krzywdy kobiety również nad nimi sprawowały opiekę i starały się im pomóc; widziały w nich przede wszystkim drugiego człowieka – czyjegoś syna, brata, ojca, choć jednocześnie nie zapominały o doznanych krzywdach.

Jeden z dwóch kluczowych elementów niniejszej mapy mentalnej stanowią uczucia. W niemal każdym momencie wojennej drogi są one nazywane wprost lub charakteryzowane w bardziej opisowy sposób. Bohaterki poprzez ich określenie docierają do sedna tamtych wydarzeń. Można także łatwo zauważyć, że ich emocje zmieniają się w związku ze zdobywaniem nowych doświadczeń. W początkowym okresie cechuje je poczucie dumy oraz wspólnoty z walczącym narodem – udział w wojnie traktują jako swój obowiązek, czasem łączy się on z chęcią odwetu na agresorach. Ich idealizm połączony z naiwnością pozwala im na obojętność wobec medali czy otrzymanej funkcji – ważny był sam fakt współuczestnictwa. Przełomowym momentem, który wystawił na próbę ich wrażliwość, empatię czy niewinność, było pierwsze zabicie wroga. Wiązało się to przede wszystkim z bólem oraz lękiem – kobieta bowiem w tradycji jest traktowana jako dawca życia, a nie ktoś, kto je odbiera, jak zauważa jedna z bohaterek. Jednak każde kolejne zlikwidowanie wroga prowadziło do oswojenia się z nową sytuacją, stawało się koniecznością.

Paradoksalnie można dostrzec, iż czas wojny niósł ze sobą nie tylko traumę oraz zetknięcie ze śmiercią czy cierpieniem. Owszem, to istotne kwestie, które towarzyszą byłym żołnierzkom przez całe życie i utrudniają powrót do zwykłej egzystencji sprzed wojny. Jednak wiele miejsca w ich opowieściach zajmują także pozytywne emocje, które dodawały im siłę oraz motywacji. Przede wszystkim często mówią o życzliwości przełożonych oraz żołnierzy płci męskiej, którzy roztaczali nad nimi

¹⁷ Tamże, s. 84.

¹⁸ Tamże, s. 184.

opiekę. Wojna stała się również tłem dla pierwszych miłości¹⁹ oraz przyjaźni, nie można też zapomnieć o współczuciu dla rannych i zmarłych.

To jednak nie obszar uczuć dominuje na mapie mentalnej uczestniczek II wojny światowej, lecz kategoria, która zawiera w sobie szczegóły rzeczywistości oraz to, co można określić typowo kobiecym sposobem postrzegania świata lub próbą zachowania kobiecości w niekobiecych warunkach i okolicznościach. Do tego obszaru należą m.in.: kłótnie z koleżankami, pewnego rodzaju próżność („Długo namawiał mnie na wojsko desantowe: ładny mundur, codziennie czekolada”²⁰), zachowywanie dobrych manier niezależnie od sytuacji czy wreszcie lęk przed myszami. W relacjach dochodzi do zaskakującego połączenia heroicznej postawy i niemal dziecięcego uporu, przekonania o własnej wyjątkowości – można to wytłumaczyć młodym wiekiem dziewcząt, które wstąpiły do armii: „A my oczywiście obrażone: za kogo on nas ma? Myśmy tu przyjechały walczyć... A on nas przyjmuje nie jak żołnierzy, ale jak dziewczynki”²¹. Również droga na front wydaje się świadczyć o niewiedzy kobiet na temat realiów walki: „Po drodze uderzyło nas, że na peronach leżeli zabici. [...] Ale młodość brała górę, myśmy nadal śpiewały. Nawet coś wesołego”²². W rozmowach często jest także obecny motyw początkowego wstrętu wobec wszechobecnej krwi oraz przerażenia na widok rozległych ran – te wzmianki ponownie potwierdzają wrażliwość przypisywaną płci żeńskiej, która powoduje, iż nawet po wojnie czerwony kolor budzi w nich odrazę lub silny niepokój.

To tylko kilka najbardziej wyrazistych kobiecych zachowań, które zostały przeniesione na grunt wojenny. Oprócz nich żeńskie wspomnienia często koncentrują się na aspekcie estetycznym wyglądu czy ubioru. Mimo przeżytego dramatu wojny, bohaterki opisują stroje, które zabrały na front: „Zabrałam tylko jedną spódnicę, w dodatku ulubioną, dwie pary skarpetek i pantofelki”²³. Sukienki stają się w ich opowieściach czymś więcej niż kawałkiem materiału, częścią garderoby – są pamiątką dawnego życia oraz symboliczną reprezentacją kobiecości w jej delikatnej, estetycznej odsłonie. Męskie stroje wojskowe i buty stanowią zaprzeczenie piękna oraz subtelności, kojarzą się bardziej z topornością lub brzydotą: „Takie ciężkie i brzydkie buty! takie okropne”²⁴. Podobnie jak ścięcie włosów odbierały bohaterkom część ich tożsamości, gdyż w tym momencie stawały się przede wszystkim żołnierzami. Jedna z kobiet tak komentuje ową kwestię: „Mężczyznom w ogóle mundur pasuje. A jak wyglądały kobiety? Wszystkie w portkach, ostrzyżone na chłopaka,

¹⁹ Niestety, jak wynika z wielu relacji, po powrocie z frontu żołnierze zapominali o swoich towarzyszkach i najczęściej za żony brali sobie kobiety, które nie służyły w wojsku. Koleżanki z Armii Czerwonej przestawały być dla nich prawdziwymi kobietami.

²⁰ S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma...*, dz. cyt., s. 87.

²¹ Tamże, s. 42.

²² Tamże, s. 58.

²³ Tamże, s. 84.

²⁴ Tamże, s. 86.

warkoczy nie wolno było mieć. To dopiero pod koniec wojny czasem pozwalano nam nosić jakieś fryzury, nie strzyc się krótko”²⁵.

Sukienka, podobnie jak makijaż, pantofelki czy długie włosy, staje się pewnym symbolem powrotu do normalnego życia, w którym ponownie zaznacza się granica między płciami (obecna w pełnionych rolach czy ubiorze). Ponowne wkroczenie w rolę prawdziwej kobiety staje się mimo wszystko trudnym doświadczeniem, może nawet budzić traumę: „kupiłam pantofelki. Włożyłam pierwszy raz sukienkę i rozpłakałam się”²⁶.

Nie tylko ubiór przypomina kobietom o ich tożsamości – ujawnia się również ich sentymentalne przywiązanie do takich przedmiotów, jak np. ulubiony szalik czy kolczyki zakładane potajemnie na noc. Pozwalało to także na zachowanie dobrych wspomnień lub nadziei na powrót do zwykłego życia.

Kobieca wojna jest taką, w której na pierwszy plan wysuwają się uczucia, ludzie oraz zdolność współodczuwania. Dużo uwagi poświęca się także materialnym elementom rzeczywistości – z męskiego punktu widzenia niepozornym lub nieistotnym. Właśnie w takim sposobie postrzegania Aleksijewicz upatruje ciężar kobiecej walki – płęć żeńska nie chowa się za suchymi datami, nie ucieka także od bólu. Być może to skupienie na drobnych przeżyciach czy elementach rzeczywistości pozwoliło bohaterkom przetrwać czas walki. Z ich opowieści wynika, że częściowo musiały się wyzbyć swojej wrażliwości czy lęku, jednak nigdy nie doszło do całkowitego zanegowania tych cech.

Jednocześnie można postawić pytanie o to, czy wojna uszlachetniła kobiety. Według Aleksijewicz losy żołnierek wzbudziły w niej zachwyt ze względu na ich siłę oraz piękno, mimo upływu lat nadal dostrzega w nich tamte młode dziewczyny, które z dumą postanowiły stanąć w obronie ojczyzny. Front stał się miejscem pierwszych miłości, dorastania, również zderzenia ze śmiercią i okrucieństwem. Te doświadczenia wyzwoliły w nich ogromną siłę. Choć ich powrót do zwykłego życia nieraz przysporzył im wiele cierpienia oraz zapomnienie, to jednak w oczach autorki pozostały one pięknymi i odważnymi kobietami, które nigdy nie doczekały się należytego uznania oraz szacunku.

Wszystkie relacje potwierdzają także prawdę zawartą w tytule reportażu – według pisarki wojna jest czasem niehumanitarnym, który wystawia na próbę moralność każdej jednostki. W wywiadzie z Lidią Ostałowską pisarka nawiązuje również do sporu pomiędzy Wałłamem Szałamowem, autorem *Opowiadań kołymskich*, a Aleksandrem Sołżenicynem, który zasłynął trytomowym *Archipelagiem GUŁag*²⁷. Ona nie stara

²⁵ Tamże, s. 182.

²⁶ Tamże, s. 139.

²⁷ Między Szałamowem a Sołżenicynem wywiązał się spór na temat tego, czy cierpienie w warunkach ekstremalnych (jak np. w łagrach) przyczynia się do uszlachetnienia lub też deprawacji ofiary i kata. Według Szałamowa ma ujawnić ono tylko złą stronę natury człowieka, jej zezwierzęcenie. Z kolei Sołżenicyn uważał, iż takie cierpienie uwzniośla ducha i pokazuje to, co w człowieku najpiękniejsze.

się jednak jednoznacznie rozstrzygnąć, czy w odniesieniu do losów żołnerek rację miały ten pierwszy czy ten drugi – swoją rolę określa w inny sposób.

Aleksijewicz pozostaje tym samym empatycznym kronikarzem kobiecego wymiaru wojny, który szczególnie dopomina się o tę niechcianą prawdę – choć jednocześnie konieczną do pogodzenia się z przeszłością.

Bibliografia

- Aleksijewicz S., *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2010.
- Aleksijewicz S., *Wszyscy zdradzili wojenne kobiety*, rozm. przepr. L. Ostalowska, „Wyborcza.pl”, www.wyborcza.pl/1,75475,9504105,_Wszyscy_zdradzili_wojenne_kobiety___Rozmowa_ze.html [dostęp: 29.11.2014].
- Aleksijewicz S., *Zbierając wywiady czułam, że jest w nich ocean nienawiści*, rozm. przepr. U. Jabłońska, „Wysokieobcasy.pl”, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,98083,17001204,Swietlana_Aleksijewicz__Zbierajac_wywiady_czulam_.html, [dostęp: 29.11.2014].
- Budrowska K., *Stereotyp kobiety*, [w:] tejsze, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po 1989 roku*, Białystok 2000.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krylova A., *Radzieckie kobiety w walce. Historia przemocy na froncie wschodnim*, przeł. K. Janicki, Zakrzewo 2012.
- Łubieński S., *Dzieci wojny umierają wcześniej niż ich rodzice*, „Nowe Książki” 2013, nr 4.
- Moir A., Jessel D., *Płeć mózgu*, przeł. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 2009.
- Nikulina N., *Sołdat*, przeł. A. Knyt, Warszawa 2013.

Why does war have nothing from a woman? World War II protagonists in the reportage of Swietłana Aleksijewicz. Mental map

Abstract

The aim of this project is to outline the creativity of Swietłana Aleksijewicz. Her reportage depicts women who participated in World War II in the ranks of the Red Army. Moreover, a picture of the war from the perspective of women's experience will be presented. It will allow forming the mental map. The conclusion will be an attempt to answer the question included in the title.

Słowa kluczowe: wojna, kobieta, mapa mentalna, II wojna światowa, reportaż

Key words: war, woman, mental map, World War II, reportage

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Magdalena Kuczek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Czas wyboru. O *Morfynie* Szczepana Twardocha

W wywiadzie z Dorotą Wodecką Szczepan Twardoch stwierdza, że główny bohater jego powieści pt. *Morfina* nie posiada pamięci zbiorowej¹, a przecież ta stanowi podstawowy budulec tożsamości zarówno indywidualnej, jak i wspólnotowej. Bez niej człowiek jest bezbronny w obliczu innych ludzi, bo tylko „człowiek, który czuje przynależność do jakiejś wspólnoty, nie da się zwieść manipulacjom indywiduów”². Konstany Willemann, bo o nim mowa, syn niemieckiego oficera o arystokratycznych korzeniach i spolszczonej Ślązaczki, w październiku 1939 r. wraca do Warszawy, gdzie „próbuję dalej normalnie żyć, mimo historii, mimo wojny, mimo żony, dziecka, mimo kochanki, mimo Niemców w Warszawie”³. Bohater nie żyje zatem po coś, ale pomimo czegoś. Jest „tożsamością samotną”⁴ nie potrafiącą skonstruować osobistej narracji, która konstytuowałaby ją w rzeczywistości, w której się znalazła. A rzeczywistość też nie jest dla Konstantego łaskawa.

Akcja powieści Twardocha toczy się w Warszawie w pierwszych miesiącach II wojny światowej. I to właśnie okupacja nazistowska polskiej stolicy powoduje główne problemy bohatera. Czas wojny wymaga bowiem od niego przyjęcia konkretnego stanowiska, okazania się mężczyzną zdolnym do podejmowania decyzji. A z tym powieściowy Kostek ma problem, zresztą nie tylko on. *Morfina*, jak wspomniałam powyżej, porusza problemy tożsamości, ale nie tylko narodowej, jest to również studium męskiej słabości w obliczu kryzysu⁵. Konstany Willemann to 30-letni mężczyzna, którego próby zdobycia wykształcenia zakończyły się fiaskiem

¹ S. Twardoch, *Perfekcyjny brak tożsamości*, rozm. przepr. D. Wodecka, [w:] D. Wodecka, *Polonez na polu minowym*, Warszawa 2013, s. 239.

² Tamże.

³ Szczepan Twardoch o *Morfynie* w spocie reklamowym Wydawnictwa Literackiego, www.youtube.com/watch?v=YI5Gbrrw4E [dostęp: 9.10.2014].

⁴ S. Twardoch, *Tożsamość samotna*, „Znak. Miesięcznik” 2012, nr 680.

⁵ D. Nowacki, *Narodziny gwiazdy (Szczepan Twardoch)*, [w:] tegoż, *Ukosem. Szkice o prozie*, Katowice 2013, s. 31.

(zaczął studiować polonistykę, brał też lekcje rysunku, ale nie zdobył żadnego zawodu), do wybuchu wojny żył za pieniądze matki, oddając się ulubionym rozrywkom (bankietom, alkoholowi, narkotykom i kobietom).

Tak zarysowana postać protagonisty nie różni się wiele od innych męskich bohaterów książki. Mamy więc pozbawionego jakiegokolwiek energii życiowej, pogrążonego w melancholii przyjaciela Kostka – Jacka Rostańskiego, z gruntu groteskowego Inżyniera (organizatora konspiracji), który nie może zapamiętać, jaki pseudonim wymyślił dla swojego agenta; sentymentalnego, sklerotycznego „mężczyznę bez twarzy i prącia”⁶, czyli ojca Konstantego, czy wreszcie „upojonych własnym kabotyństwem partyzantów”⁷. Są to przykłady mężczyzn nieposiadających nie tylko własnej woli, ale i charakteru. Parafrazując tytuł popularnego serialu *Czas honoru* Dariusz Nowacki stwierdził, że Twardoch w tamtym czasie dostrzegł czas próby, z której mężczyźni nie wyszli z honorem⁸. Był to także czas wyboru między bohaterstwem a tchórzostwem, między aktywnym działaniem a bezwolnym poddawaniem się sytuacji, czy w końcu między polskością a niemieckością. Tak przynajmniej wydaje się na pierwszy „rzut oka”

Kiedy „wejdziemy głębiej” w rzeczywistość wykreowaną przez Twardocha, okaże się, że wybory nie są tak oczywiste, a wrzuceni w wir historii bohaterowie *Morfiny* nie potrafią podjąć żadnych decyzji. Klęska staje się dla nich „katalizatorem ujawniającym wszystkie dewiacje, odchyły i szaleństwa, jakie współtworzą ów jedyny w swoim rodzaju syndrom zwany «polskością» [...], która [jest niczym] «szalona maciora, która pożera swoje dzieci». [...] Tak sprawę «polskości» widzi również Twardoch: synowie Polski nie mogą się narodzić, nie mogą w pełni zaistnieć i nabrać jakiegokolwiek tożsamości [...]. Na zawsze pozostają w łono-grobie tej na wpół rzeczywistej, na wpół fantastycznej macierzy zwanej «polskością», która im zabrania upodmiotowienia”⁹. Mężczyźni występujący w tej książce są więc bezwolni poprzez uwięzienie w polskich stereotypach i mitach narodowych, „a to Polska określała ich wartość i znaczenie, Polska, którą sami budowali i za którą dwadzieścia lat wcześniej nawet niektórzy walczyli i tak świętowali koniec swojego życia, a potem uciekali do Rumunii, na Węgry i albo wpadali w ręce Sowietów, albo im się udawało i uciekali dalej, do Francji i do Londynu, i tam dokonywali swojego życia bezwartościowego, bo tej Polski, która określała ich wartość jako mężczyzn i ludzi, nie było już nieodwołalnie”¹⁰.

⁶ S. Twardoch, *Morfina*, Warszawa 2013, s. 339.

⁷ D. Nowacki, dz. cyt., s. 34.

⁸ Tamże.

⁹ A. Bielik-Robson, „*Morfina*”, albo psychoanaliza polskości, „Krytyka polityczna. Dziennik Opinii”, www.krytykapolityczna.pl/felietony/20130106/morfina-albo-psychoanaliza-polskosci [dostęp: 10.10.2014].

¹⁰ S. Twardoch, *Morfina*, dz. cyt., s. 284.

Z drugiej strony polskość, która ich więzi, jednocześnie stanowi fundament ich tożsamości¹¹. To ideał „polskości” wypracowany przez romantyków pcha ich do (choćby nieudolnego) działania. Nieświadomie wpisując się w schematyczne role, bohaterowie odgrywają scenariusz przygotowany w XIX w. Idea „Polski i jej szczególnej roli w historii świata”¹² jest, z punktu widzenia autora *Morfiny*, klapką na oczach, która uniemożliwia rozsądne działania (tj. np. dogadanie się z Niemcami¹³). Jednakże to właśnie ta siła ograniczająca, wpływająca na postawy społeczne i polityczne bohaterów, pozwala im na stworzenie zarówno własnej, jak i zbiorowej narracji tożsamościowej, ponieważ każde JA definiuje się w łączności do jakiegoś MY za pomocą więzi i przynależności¹⁴.

Postacią, która tego nie potrafi zrobić, jest Konstanty, ulokowany gdzieś „pomiędzy”. Jak o sobie mówi: „Posiedziałem tak trochę w dziwnym poczuciu bycia nigdzie, w świecie, którego nie ma, w wielkim pomiędzy”¹⁵. Sam siebie definiuje jako pół-mężczyznę (bo choć pożądaną przez kobiety, to jednak zbyt wątpliwy i mało męski), pół-ojca (bo choć spłodził Jureczka, to nie wypełniał ojcowskich obowiązków) i pół-artystę (bo już nie „malarzyna”, ale zbyt małym talentem obdarzony na prawdziwego mistrza)¹⁶. W związku z tym prowadzi podwójne życie, w skrytości kocha ojca, którego z woli matki musi nienawidzić. Choć łądak i bawidamek, ożenił się z kobietą „higieniczną, eugeniczną” i zamieszkał z „arcypolskim” teściem („poznajskim endekiem”) i na tej podstawie postanowił sobie rościć prawa do życia na poziomie porządnego mieszczanina (przyjaźnią darzy go sam Iwaszkiewicz). Jak na porządnego Polaka przystało, we wrześniu 1939 r. walczył nawet w pułku ułanów i otrzymał Krzyż Waleczny, ale sam przed sobą przyznaje, że jedynie próbował przetrwać we wrześniowym chaosie¹⁷. Zatem budowany na zasadzie podwójności w każdym wymiarze Kostek jest człowiekiem o osobowości „nieustanie oscylującej między figurami żeńskimi i męskimi, Polską a Niemcami, bezosobowym «się» i osobowym (choć rzadko) Ja, miota się w grząskiej, lepkiej, onirycznej rzeczywistości”¹⁸.

„Rozdwojenie tożsamościowe” Konstantego konstituowane jest więc nie tylko w oparciu o jego niejasną polsko-niemiecką narodowość. Pomimo skomplikowanego rodowodu, również on uwikłany jest w polskie schematy. Czyż nie jest romantycznym Konradem Wallenrodem, który wdziewa makiaweliczną maskę, aby

¹¹ S. Twardoch, *Perfekcyjny brak tożsamości*, dz. cyt., s. 237.

¹² Tamże, s. 252.

¹³ Tamże, s. 244.

¹⁴ A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013, s. 11.

¹⁵ S. Twardoch, *Morfina*, dz. cyt., s. 201.

¹⁶ K. Tomczak-Tomaszewska, *Niezdrowy urok Konstantego Willemanna*, „LITERATKI. W stronę książki”, literatki.com/8266/szczepan-twardoch-morfina-niezdrowy-urok-konstantego-willemanna [dostęp: 10.01.2015].

¹⁷ D. Nowacki, dz. cyt., s. 32–33.

¹⁸ A. Bielik-Robson, dz. cyt.

przeniknąć szeregi wroga? A może to właśnie „dwa serca bijące w piersi”¹⁹ pchają go do przywdziania maski romantycznego bojownika wolności? Bo jeśli chodzi o ducha narodowego, Polacy i Niemcy napędzani są tą samą siłą napędową, którą jest idea, a nie rozum: „Tak samo bardziej cenicie klęskę od zwycięstwa, oczywiście w porządku pieśni i poematów. W porządku polityki chcecie, pragniecie zwycięstwa, a przynajmniej tak wam się wydaje, ale w rzeczywistości chodzi wam o to samo: o to, żeby pięknie przegrać. Dziesięćlatki w mundurach Hitlerjugend albo w biało-czerwonych opaskach na ramieniu, ze zbyt dużym karabinem albo w za dużym pancerfaustem, lwowskie Orleńcy i studenci pod Langemarck – to wasza polsko-niemiecka wspólnota”²⁰.

Tożsamość Kostka budowana jest zatem na podwójnej narracji tożsamościowej, niemieckiej i polskiej. Jednakże jego osobowość, „upłynniona niczym tytułowa morfina”²¹, nie może znaleźć dla siebie odpowiedniej formy. Z jednej strony Kostek czuje się Polakiem, z drugiej nie potrafi odnaleźć się w żadnej z proponowanych mu koncepcji polskości, ani tej uosabianej przez endeckiego teścia, ani tej spod znaku „jeszcze Polska nie zginęła...”, reprezentowanej przez kolegów z wojska i konspiracji²². Jest mężczyzną, ale cechuje go pewna plastyczność, która pozwala na to, aby kształtowały go kolejne kobiety. Symbolicznie przedstawia to dwupoziomowa narracja. Na pierwszym poziomie prowadzona jest z punktu widzenia Konstantego, na drugim jej podmiotem jest niezidentyfikowana żeńska siła. Narratorka, „która często włamuje się w subiektywną, bliską strumieniowi świadomości narrację pierwszoosobową”²³, częstokroć przełamuje opowieść Konstantego, komentuje jego poczynania, a czasem nawet wpływa na jego decyzje.

To podzielenie narracji może wskazywać także na pęknięcie w osobowości głównego bohatera. Nie potrafiący znaleźć dla siebie formy w repertuarze przygotowanym przez otaczających go ludzi, nie odnajduje się w „kościelach ludzkim”, dlatego pojawia się jakaś siła boska, która wpływa na postępowanie Konstantego. Jest ona zarazem bodźcem, który nie pozwala mu do końca wejść w żadną z kolejnych masek, jak i upewnia go w obliczu braku jakichkolwiek innych elementów stałych. „Człowiek jest poddany temu, co tworzy się między ludźmi i nie ma dla niego innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi” – pisze Gombrowicz²⁴. Konstanty, którego formą (jeśli o jakiegokolwiek formie można tu mówić) jest nieustające ścieranie się form, niczym gombrowiczowscy bohaterowie próbuje sobie odpowiedzieć na podstawowe pytania: „kim w istocie jest” i jak „żyć samym sobą zamiast innymi”²⁵.

¹⁹ S. Twardoch, *Morfina*, dz. cyt., s. 266.

²⁰ S. Twardoch, *Wieczny Grunwald*, Kraków 2013, s. 116.

²¹ A. Bielik-Robson, dz. cyt.

²² *Jestem tym, kim jestem*, „Książki.Polter.pl”, ksiazki.polter.pl/Morfina-Szczepan-Twardoch-c25203 [dostęp: 12.12.2014].

²³ Tamże.

²⁴ W. Gombrowicz, *Transatlantyk. Ślub*, Warszawa 1967, s. 99–100.

²⁵ S. Twardoch, *Morfina*, dz. cyt., s. 462.

Gdzie kończy się jego rola jako syna Katarzyny Willemann, męża Heleny de domo Peszkowskiej czy kochanka Salome? Posługując się terminologią Gombrowicza, można powiedzieć, że Kostek przywdziewa kolejne maski: męża, syna, kochanka, konspiratora, szpiega, artysty itp., po to, by w końcu stwierdzić, że: „grają, wszyscy mną grają, jakbym był piłką, jakbym nie był wart pięciu złotych”²⁶.

Kolejne kobiety w życiu Konstantego lepią go według własnych foremek. Helena – schematyczna niczym Matka Polka z obrazu Artura Grottgera pt. *Pożegnanie Powstańca*, chce z Konstantego zrobić bohatera narodowego odznaczonego Virtuti Militari (nie ma dla niej znaczenia, czy odznaczenie to będzie pośmiertne). Sama, będąc ucieleśnieniem narodowego bólu i cnoty, tego też oczekuje od swojego męża: „Chciałaby zostać wdową w czerń spowitą, pielęgnować mój grób z krzyżem brzoźowym, wychowywać Jureczka w przekonaniu, iż jego tatuś był dzielnym Polakiem”²⁷. Drugi biegun tożsamości Konstantego uosabia, wyjęta z obrazu Władysława Podkowińskiego pt. *Szał uniesień*, Salome (pół-Rosjanka, pół-Żydówka). Kobieta ta, rozpustna i demoniczna niczym biblijna Ewa, włącza go w formę narko- i erotomana. Te dwa przeciwne archetypy kobiecości – świętej i nierządniczy – określają potrzeby bohatera, dlatego każdą z reprezentujących je kobiet na przemian ubóstwia i ze wstrętem odrzuca, zwracając się ku drugiej²⁸.

Trzecią w układance, a pierwszą w życiu Kostka kobietą jest matka, która była dla niego Polską, była najpełniejszym wyrażeniem idei Polski w ogóle. Matka to też nakaz parzenia się z wieloma kobietami, bo polskość „potrzebuje gnoju, szamba jako nawozu, nie jałowej kobiecości dziewic”²⁹. To ona wybrała dla Kostka i za Kostka polską narodowość, „bo polskość uznała za transgresję absolutną”. Natomiast, gdy Polska przegrała wojnę, bohaterka na powrót stała się Niemką, „bo taką podjęła decyzję pewnego ranka. Czas słowiańskości się skończył, nadszedł czas zostać znowu Germanką”³⁰. Swoje obywatelstwo traktowała jako kaprys chwili, a źródłem tożsamości narodowej był dla niej seksualizm (przyjęła polskie obywatelstwo na cześć polskiego chłopca, który ją rozdziewiczył).

Ostatnią znacząca w życiu głównego bohatera *Morfiny* kobietą jest Dwidzi Rochacewicz. Ta charyzmatyczna amazonka pozwala Kostkowi na zrzucenie dotychczasowych masek i odnalezienie własnej tożsamości. To przy niej, najmniej archetypowej z kobiet wykreowanych w *Morfinie* przez Twardocha, główny bohater zaczyna zdawać sobie sprawę z własnego położenia i odkrywa, że on to Konstanty Willemann i znaczy to tyle, co Konstanty Willemann. Zaczyna rozumieć także, że to, co go otacza „to tylko ciemna, czarna substancja ukryta pod ciemną skórą tego

²⁶ Tamże, s. 450.

²⁷ Tamże, s. 42.

²⁸ *Jestem tym, kim jestem...*, dz. cyt.

²⁹ S. Twardoch, *Morfina*, dz. cyt., s. 77.

³⁰ Tamże, s. 220.

świata i tylko na zewnątrz, na wierzchu szuka odpowiedzi na pytanie «dlaczego»³¹. Ale refleksja, że „nic nie jest dla czegoś³²” przychodzi za późno. Bohater, który być może chciałby być sobą, nigdy nie osiąga tego celu. Z jednej strony jest więc, jak napisałam powyżej, tożsamością samotną, niezrozumiałą, ale i nierozumiejącą innych, z drugiej jednak strony możemy tu mówić o tożsamości wielokrotnej, dopasowywanej wraz ze zmieniającymi się okolicznościami. Nakładające się na siebie kolejne maski nie tylko nie pasują do siebie, ale wykluczają się nawzajem, powodując w głównym bohaterze rozdarcie. Okazuje się bowiem, że przez to nie tylko nie może określić własnej podmiotowości, ale podważa także autentyczność ról, w które ma się wcielać. Wytwarzane przez formy pole napięć stanowi o sztuczności świata, w którym „wszystko to teatr. Wojna to teatr, przysięga to teatr, konspiracja to teatr. Niemcy to teatr”³³.

Warszawa pierwszych miesięcy okupacji to kraina przymusu określonego kształtu, wydaje się „kipieć” romantycznymi nastrojami. Stąd wynikają kolejne role, w które wcielają się aktorzy powieści Twardocha: Matka-Polka i femme fatale, artysta-ekscytryk (Iwaskiewicz), konspirator (Witkowski), Mickiewiczowska Grażyna (Dzidzia Rochacewicz) czy w końcu kolega z wojska – Chochoł, ogłaszający się ostatnim królem Polski. Przedstawiona w ten sposób polskość jest karykaturalna i właśnie z takim jej obrazem konfrontowany jest główny bohater *Morfiny*. Czy Konstanty jest zatem parodią romantycznego bojownika, czy raczej niewinną ofiarą w „świecie zdeklarowanych, totalnych narodowości”³⁴? Wszak w jego systemie wartości nie ma miejsca na patriotyczny obowiązek, a tym samym na odpowiedzialność za wspólnotę. Dominuje za to dążenie do zaspokojenia własnych żądz, przeplatane chęcią dopasowania się do ról reżyserowanych dla niego przez bliskich mu ludzi. I tak np. nie mogąc sprostać oczekiwaniom Heli, która chciała z niego zrobić „idealnego Polaka”, oraz matki, która kazała mu być Niemcem, łączy te dwie role, przyjmując schemat uformowany przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*. Staje się Niemcem po to, żeby być Polakiem, tak jak przedtem był Polakiem, pomimo że jednocześnie był Niemcem. Wchodząc w zaplanowaną rolę jednocześnie neguje ją, jednak nigdy nie może wyrwać się ze schematów. Jest to więc deformacja wzajemna – nieustanne zmaganie się dwóch sił, wewnętrznej i zewnętrznej, które nawzajem się ograniczają, ale i stanowią dla siebie wyzwanie.

Dochodzi do pęknięcia form, zarówno tej, w którą wpisana jest polskość, bo Polski już właściwie nie ma, jak i tej, która miała być udziałem samego bohatera. Prowadzi to do wynaturzenia i innych odstępstw od naturalnego (kulturowo ustanowionego) stanu rzeczy. Stąd wszystko tu bez przerwy „stwarza się”. Konstanty stwarza się na nowo, Polska i polskość nieustannie się stwarzają. Ludzie się stwarzają i całość prze naprzód ku grotesce codzienności, grotesce grozy życia, istnienia

³¹ Tamże, s. 579.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 179.

³⁴ Tamże, s. 266.

i wojny. Ten groteskowy realizm w najgłębszych swych warstwach traktuje bowiem o namiętnościach, a sprawy narodowe podszyte są tu seksualnością oraz – co znamienite – także obłudem³⁵. „Tożsamością narodową manipuluje się w *Morfinie*, jak ciałem, [...] wszelkie decyzje i konflikty, o których mowa na kartach tej powieści, mają źródło seksualne, są z gruntu demoniczne”³⁶. Wszak to obłąkana matka-nimfomanka utożsamiana jest przez bohatera z Polską, która być może tak jak ona jest przewlekłe (nawet nieuleczalnie) chora.

W tym kontekście oceny wypracowane w *Morfinie* można odnieść również do współczesności, w której polska tożsamość narodowa budowana jest między innymi w oparciu o wydarzenia rozgrywające się w czasie akcji powieści. I tu dochodzimy do kolejnej maski, tym razem historycznej. *Morfina* nie przynależy przecież do tzw. historii alternatywnej, wręcz przeciwnie jest perfekcyjnie osadzona w realiach epoki³⁷. Wybór tych wydarzeń jako tła opowieści może być uzasadniony w dwojaki sposób. Po pierwsze uwidacznia on problemy narodościowo-tożsamościowe, które wydają się w Polsce zyskiwać na znaczeniu właśnie w okoliczności zagrożenia suwerenności państwowej. Po drugie jest też próbą odbrazowania postaw Polaków w czasie okupacji.

Morfina jest diagnozą zarówno tego, co wydarzyło się w czasie i po kampanii wrześniowej, jak i tego, jak wydarzenie to traktują współcześni Polacy. W przywołanym wcześniej wywiadzie Twardoch mówi, że „w Polsce podaż historycznych trupów prześcignęła już popyt sumienia. A przecież trupy nie należą do nikogo, a co rusz odzywają się jacyś ich właściciele i trzęsą się nad swoimi truchłami. [...] I te niewinne trupy wypierają pamięć o całej reszcie polskiej historii. Tak jakby składała się ona tylko z ofiar”³⁸. Właśnie takie, archetypiczne już dzisiaj, ofiary, które próbowały, ale nie wywiązały się z obowiązku mężczyzny, jakim jest obrona ojczyzny, wypełniają karty *Morfiny* („Podobno mieli być zwarci i gotowi, nie oddać ani guzika od płaszcza, a przesrali cały kraj w trzy tygodnie”³⁹). To właśnie te „bohaterskie trupy” dążą do złożenia swojego życia „na ołtarzu ojczyzny”, czego nie umie (i nie chce) powielić Konstanty. Właśnie jego postawa (patrzenia na Polskę z zewnątrz, z pewnego dystansu) wydaje się być najbardziej zbliżona dla współczesnego Polaka. Obrzucając kpiącym spojrzeniem tych, którzy Polskę chcą mieć na wyłączność, bohater *Morfiny* broni się przed wciągnięciem w świat, do którego nie należy, jednocześnie pozwalając czytelnikowi na zajęcie miejsca obserwatora i sędziego „zgwalconych” przez historię głównego nurtu wydarzeń.

Podsumowując, warto zauważyć, że *Morfina* to powieść, w której Twardoch problematyzuje kwestię polskiej, jako ogólnie narodościowej, tożsamości i traktuje ją w sposób bardzo ironiczny. Pokazuje w ten sposób nie tylko mankamenty

³⁵ D. Nowacki, dz. cyt., s. 33.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 34.

³⁸ S. Twardoch, *Perfekcyjny brak tożsamości*, dz. cyt., s. 245–246.

³⁹ Tamże, s. 244.

polskiej terażniejszości, ale także zużycie starych form, które coraz bardziej sztywnieją i przyjmują charakter groteskowy. W płynnej tożsamości Konstantego ujawnia się to, że kolejne maski mogą przywrzeć do człowieka na stałe, ale mogą być też zdejmowane i ujawniane. W *Morfynie* oceniona została również polska myśl polityczna – jako niedojrzała i kierująca się fantazmatami będącymi w rzeczywistości nieusprawiedliwioną eksploracją cnót osobistych na wartości polityczne⁴⁰. Stąd ponura diagnoza, która zasadza się na patowej sytuacji, w której człowiek z jednej strony jest uwięziony w narodowych schematach, z drugiej nie może bez nich funkcjonować, bo to właśnie one stanowią o jego przynależności do konkretnej grupy i są rusztowaniem dla jednostkowej świadomości. W tym sensie postać Konstantego Willemanna uosabia najważniejsze doświadczenia nowoczesności: bezdomność pojmowaną jako brak jakiegokolwiek zakorzenienia (zarówno w świecie zewnętrznym, jak i wewnętrznym), brak jednolitej definicji samego siebie oraz dezintegrację osobowości człowieka⁴¹, który utkwiał na etapie ciągłego kształtowania siebie i prób przezwyciężenia własnej obcości: „Człowiek nie zajmuje jednego miejsca w świecie, lecz jest postacią ekscentryczną, zmieniającą nieustannie swoją pozycję i nieustannie przymuszaną do definiowania własnej tożsamości w nowy sposób, albo lepiej: do ciągłego wynajdywania własnej tożsamości”⁴².

Analizując bieżące problemy tożsamościowe współczesnych ludzi Zygmunt Bauman ukuł określenie „płynnych tożsamości”, które określił jako nieuchwytnie i ciągle konstruowane. Człowiek jest zatem niedookreślony, chwiejny w swych sądach i wyobrażeniach o sobie i świecie⁴³. Wydaje się, że wszystkie te cechy są głównymi budulcami charakteru Kostka Willemana. Łatwo stąd wyciągnąć wniosek, że jest on przerysowanym czy wręcz karykaturalnym obrazem współczesnych ludzi. Groteskowości dodaje jeszcze znaczące imię i nazwisko bohatera. Wszak Konstanty, z łac. *constans*, oznacza stałość, zaś Willeman to z niemieckiego *człowiek woli* – czyli mamy dwa atrybuty, które powinny być przymiotem każdego dojrzałego mężczyzny, a których bohaterowi *Morfiny* (a więc także współczesnym ludziom, których jest obrazem) w żaden sposób przypisać się nie da.

Bibliografia

- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Bielik-Robson A., „*Morfina*”, albo psychoanaliza polskości, „Krytyka Polityczna. Dziennik Opinii”, www.krytykapolityczna.pl/felietony/20130106/morfina-albo-psychoanaliza-polskosci [dostęp: 10.10.2014].

⁴⁰ Tamże, s. 245.

⁴¹ J. Osuch, *O tragicznym statusie jednostki ludzkiej*, „Vertigo. Pismo Studenckich Kół Naukowych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie”, vertigoumcs.wordpress.com/2013/12/02/o-tragicznym-statusie-jednostki-ludzkiej/ [dostęp 12.12.2014].

⁴² S. Twardoch, *Morfina*, dz. cyt., s. 177.

⁴³ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 9–11, 14.

Gombrowicz W., *Transatlantyk. Ślub*, Warszawa 1967.

Jarzębski J., *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków 1984.

Jestem tym, kim jestem, „Książki. Polter.pl”, ksiazki.polter.pl/Morfina-Szczepan-Twardoch-c25203 [dostęp: 12.12.2014].

Nowacki D., *Narodziny gwiazdy (Szczepan Twardoch)*, [w:] tegoż, *Ukosem. Szkice o prozie*, Katowice 2013.

Osuch J., *O tragicznym statusie jednostki ludzkiej*, „Vertigo. Pismo Studenckich Kół Naukowych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie”, vertigoumcs.wordpress.com/2013/12/02/o-tragicznym-statusie-jednostki-ludzkiej/ [dostęp: 12.12.2014].

Tomczak-Tomaszewska K., *Niezdrowy urok Konstantego Willemanna*, „LITERATKI. W stronę książki”, literatki.com/8266/szczepan-twardoch-morfina-niezdrowy-urok-konstantego-willemanna [dostęp: 10.01.2015].

Twardoch S., *Morfina*, Warszawa 2012.

Twardoch S., *Perfekcyjny brak tożsamości*, rozm. przepr. D. Wodecka, [w:] D. Wodecka, *Polożenie na polu minowym*, Warszawa 2013.

Twardoch S., *Tożsamość samotna*, „Znak. Miesięcznik” 2012, nr 680.

Twardoch S., *Wieczny Grunwald*, Kraków 2013.

Szczepan Twardoch „Morfina”, spot reklamowy Wydawnictwa Literackiego, www.youtube.com/watch?v=YI5Gbxxrw4E [dostęp: 9.10.2014].

Days of Choice. About Morfina (Morphine) by Szczepan Twardoch

Abstract

The purpose of this article is to show the way of presenting the national identity issues, which are present in the *Morphine* by Szczepan Twardoch. The unclear situation of main character is a starting point of my reflections. He is situated between Polishness and Germanness, femininity and masculinity, being active and being passive. In my analysis I concentrate on patterns into which the main character cannot (or perhaps does not want to) be written, and which have their roots in Polish national myths and stereotypes.

Słowa kluczowe: Morfina, tożsamość, pamięć zbiorowa, tożsamość narracyjna, romantyzm

Key words: Morphine, identity, collective memory, narrative identity, romanticism

Monika Knurowska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Некоторые особенности универсального пространства войны в романе Олега Ермакова *Знак зверя*

Тема войны имеет в русской литературе долгую традицию. К этой традиции принадлежат, хотя бы, *Севастопольские рассказы* Льва Толстого, рассказы Всеволода Гаршина, рисующие события русско-турецкой войны, антивоенный рассказ Леонида Андреева *Красный смех*. Тему Гражданской войны поднимали в своем творчестве, например, Исаак Бабель (*Конармия*), Михаил Булгаков (*Белая гвардия*), Михаил Шолохов (*Тихий Дон*). Однако, самое большое количество произведений посвящено Великой Отечественной войне. Это проза Виктора Некрасова (*В окопах Сталинграда*), Александра Твардовского (*Василий Теркин*), Юрия Бондарева (*Горячий снег*), Константина Симонова (*Живые и мертвые*), Василия Гроссмана (*Жизнь и судьба*), Алеся Адамовича (*Хатынская повесть*), Василя Быкова (*Обелиск*).

В произведениях о Великой Отечественной войне на центральное место обычно выдвигались темы борьбы и победы. Военная проза говорила о подвигах солдат, о невероятном мужестве и героизме как отдельного человека, так и всей армии, всего русского народа. Рядового солдата „кормила и грела мысль о неотвратимом, само собой разумеющемся долге¹”. Победа до некоторой степени оправдывала заплаченную за нее цену в миллионы жизней. В Великой Отечественной войне, в официальной русской историографии, политическая и нравственная правота была на стороне русских. Герой произведений о Великой Отечественной был освободителем, защищал родину, сражался с немецкими захватчиками.

Произведения новейшей военной прозы начали выходить во второй половине 1980-х годов. Именно тогда, наряду с произведениями о Великой Отечественной войне, стали появляться, связанные с текущими поли-

¹ В. Пустовая, *Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель: о молодой военной прозе*, „Новый мир” 2005, № 5, с. 151–172, http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/пу9.html (08.04.2015).

тическими событиями, тексты о „новых” войнах – Афганской, а затем Чеченской. Современные произведения характеризует „пафос „другой” войны (антитеррористическая кампания, военный инонациональный конфликт), войны на чужой территории без определенных задач и целей”².

Изображение войны в современной литературе изменилось коренным образом, так как изменился характер войн. Война стала способом решения экономических и политических проблем. Особенно показательна в этом плане советская интервенция в Афганистане. Ввод советских войск в Афганистан в 1979 году получил официальное название ОКСВА – Ограниченный контингент советских войск в Афганистане. Основной целью была „интернациональная помощь братскому афганскому народу”³ и защита южных рубежей СССР. Значит, официально никакой войны не было⁴. Тем временем на этой войне молодые (19–20 лет) солдаты погибали, и большинство из них были не в состоянии понять, ради чего умирают. Погибших хоронили тайно, без почестей. Когда они вернулись с войны, они оказались никому не нужны; ни обществу, ни государству. В СССР о солдатах в Афганистане молчали, а в Афганистане их считали оккупантами. Следует отметить, что, подобно Афганской, война в Чечне официально называлась Восстановление конституционного порядка в Чеченской Республике. Эту войну русская пропаганда определяла как „Чеченский конфликт” или „Чеченскую кампанию”.

Новая военная проза отражает специфику войны этого типа. Современных военных прозаиков (Владимира Маканина, Захара Прилепина, Сергея Алексеева, Светлану Алексиевич) интересуют такие проблемно-тематические аспекты, как тема бессмысленной войны, неоправданных жертв и сломанных судеб⁵. Современных авторов занимает вопрос искажения жизни человека войной. Одним из наиболее ярких примеров современной русской военной прозы является творчество Олега Николаевича Ермакова (род. 20.02.1961 г. в Смоленске). Большинство его произведений, опубликованных до сих пор – это произведения о войне в Афганистане. Писатель в 1981–1983 годы воевал там в период прохождения срочной службы в Советской Армии. Пережитое им в это время находит отражение в повестях и циклах рассказов, выходящих в 1990-е годы под значащими названиями, например, *Афганские рассказы* (1989; дебют писателя), *Арифметика войны*, *Зимой в Афганистане*,

² Ср.: О. Ключинская, *Военная проза О.Н. Ермакова: проблематика жанровостиливого единства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Владивосток 2010, с. 11.

³ См.: М. Nocuń, A. Brzezicki, *Sieroty po imperium*, „Tygodnik Powszechny” 15.12.2009, <http://www.tygodnik.onet.pl> [03.04.2015].

⁴ За время войны СССР в Афганистане официально погибли 15 тысяч советских солдат, а неофициально, около 26 тысяч человек.

⁵ Ср.: О. Ключинская, *Проблемно-тематические аспекты современной военной прозы*, „Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке” 2010, № 4, с. 115–120.

Возвращение в Кандагар. В 1992 году вышел роман *Знак зверя*, в котором Ермаков наиболее полно развернул свое изображение войны.

Картину мира войны, в которой нет ничего, кроме зла, создает Ермаков в романе *Знак зверя*. Само название книги, вместе с взятым из Апокалипсиса эпиграфом, указывает на обращение писателя к проблеме зла войны:

О дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертания имени его⁶.

Использование библейской символики позволяет Ермакову представить войну как зло в универсальном плане. Как замечает Валерия Пустовая, в текстах современной военной прозы „изображается война не в истории, а в вечности”⁷; война вообще. Эта черта построения пространства находит свое воплощение и в романе Ермакова. Конкретные военные действия не интересуют автора. В романе мало батальных сцен. Большинство персонажей названы категориальными понятиями обобщенного плана, например, „первые”, „вторые”, „третьи”, „четвертые”⁸. В неуставной армейской иерархии „первые” – это сыны, „вторые” – чижы, „третьи” – фазаны, „четвертые” – деды. Это многое говорит о статусе солдат в армии: „сын – без вины виноватый, чиж – стремительно летающий, фазан – птица с высоко поднятой головой, дед – пахан, князь, хан...” (с. 38). Начальство названо рассказчиком (не без иронии) „хозяевами глиняного домика” или „портяночными наполеонами”. В тексте преобладают наименования типа: „человек в красных трусах”, „сержант с красной повязкой”, „генерал с золотистыми бровями”. Рядовые солдаты носят прозвища: Шуба, Свинопас. Да и сам военный лагерь располагается в неопределенном пространстве Афганистана. Это место названо „городом у Мраморной горы” (находится у подножия единственной среди степей горы). Все это придает пространству и героям черты всеобщности и типичности. Также один из главных героев, чью фамилию читатель узнает в конце романа, в ходе повествования назван Черепом, Черепахой или Корректировщиком. Он перестает быть анонимным только перед посадкой в самолет, когда возвращается домой.

В изображении Ермакова, на войне происходит деградация личности; война обезличивает человека. Поэтому в его романе нет традиционного героя, а, согласно анализу Ольги Ключинской, „роман являет собой общую картину войны (путь погружения в войну)”⁹. Писатель сосредоточивает внимание на переживаниях, ощущениях солдата, стремится зафиксировать слом в психике человека, живущего” под знаком зверя”.

⁶ О. Ермаков, *Знак зверя*, Екатеринбург 2000, с. 5. Далее цитирую по этому изданию, указывая в тексте в скобках номер страницы.

⁷ В. Пустовая, *Человек с ружьем...*

⁸ О. Ключинская, *Военная проза...*, с. 20.

⁹ Там же, с. 25.

Важную роль в романе играет конструкция повествования. Как замечает Янина Салайчикова, рассказчик в основном ведет повествование от третьего лица, но часто описывает события, используя прием „точки зрения”. Большая часть происшествий преломляется прежде всего сквозь призму сознания Глеба, а также командира разведроты Осадчего, библиотекаря Евгении или анонимного хирурга¹⁰. Иногда рассказчик выступает в роли свидетеля или непосредственного участника событий; использует форму „мы” или „я”, например: „[...] и мне уже нечем дышать в этой гнойной гремучей тишине, – ее нужно прорвать и освежить кровью металл, песок и камни” (с. 342), или „[...] и в предчувствии конца Меня бьет озноб” (с. 375). Чтобы глубже вникнуть в психику героя, повествователь употребляет также несобственно-прямую речь, внутренний монолог и сон. Этот „переход от общего плана повествования к индивидуальному делается с одной целью – показать прочувствованную вообще-человеком – войну вообще”¹¹.

Как говорилось выше, рассказчик смотрит на события главным образом глазами Глеба-Черепахи. Подобно автору романа, герой два года воевал в Афганистане. В ходе повествования обнаруживается, что в городе у Мраморной горы Глеб познакомился и подружился с Борисом. Последний предстает в романе человеком, ненавидящим „азиатчину”. Под этим понятием подразумевается жестокость жизни в армии¹² и безропотное подчинение начальству. Героев объединяет ненависть к армейской жизни. Глеб после неудачного бунта подчинился системе, а Борис дезертировал. Дальше Борис присутствует лишь в воспоминаниях героя. Концовка романа приносит разгадку тайны страданий Глеба. Однажды, ночью, Глеб, который, как обычно, стоял на посту, услышал шорох и, испугавшись, выстрелил. В конце произведения окажется, что Глеб убил подкравшегося к лагерю Бориса.

Ермаков, подобно другим представителям современной военной прозы, рисует образ героя, которого вполне можно назвать (особенно, исходя с точки зрения традиционного изображения солдата) „негероическим героем”:

Героем новой прозы часто избирается вовсе не герой войны. Главный персонаж слаб, трусоват, нерешителен – а значит, наиболее человечен [...]. Такой герой сейчас максимально удобен для воплощения авторского замысла¹³.

Равно как тип героя, так и способ изображения „способствуют раскрытию основной – антивоенной – идеи текстов писателя”¹⁴.

¹⁰ J. Sałajczykowa, „Afgańska” proza Olega Jermakowa, „Przegląd Humanistyczny” 1998, № 1(346), с. 75.

¹¹ В. Пустовая, *Человек с ружьем...*

¹² Борис объясняет Глебу, в чем заключается „азиатчина”: „[...] хан сказал умри – умри, хан сказал солги – солги, хан сказал прибеи – прибеи” (с. 35).

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

Ермаков описывает страшную реальность повседневной жизни в армии, жестокость дедовщины, слабость человека перед войной и естественный страх смерти. Писателя интересует прежде всего повседневная жизнь солдат. Эта тема пронизана каким-то мучительным абсурдом. В восприятии героем происходящего не только каждый день, но и каждое мгновение тянется вечность. Все дни похожи друг на друга, все дни сливаются в один. В языке описаний повторяется ряд частей речи, создающих атмосферу не имеющей конца повторяемости:

И все переступают невидимый порог и уходят в новый день, который так же желт, как и предыдущий, – такой же желтый, такой же мутный, но скорее всего бесконечный, тогда как пространство вчерашнего дня оказалось конечным. И уходящие в новый день, погружающиеся в этот желтый космос, никогда не достигнут границ, будут вечно брести с кувалдами, лопатами и кусками белого мрамора (с. 18).

В свободное от боевых заданий время солдаты „превращаются” в носильщиков или строителей: чистят курятники, грузят мебель или выгружают навоз в огород. Однако, их основное ежедневное задание это добыча мрамора. Все в городе построено из мрамора – даже баня и свинарник. Процесс добычи мрамора и строительства описывается как „сизифов труд” анонимной группы людей. Впечатление бессмысленности и нескончаемости работы создается за счет изображения автоматизма действий, выполняемых солдатами:

„На помостах первые и вторые, внизу третьи и четвертые. Первые и вторые постукивают молотками, с хлопом бросают раствор на камни, покрикивают на третьих и четвертых. Третьи и четвертые таскают камни, раскалывают валуны, месят земляное тесто, ставят полные ведра на помосты к ногам каменщиков – ставят на помосты полные ведра, забирают пустые и возвращаются к яме, накладывают совковыми лопатами тесто, относят чугунные ведра к стенам, ставят к ногам каменщиков, забирают порошки, возвращаются, а яма пуста, – воды, песку, глины, цемента, руки сжимают липкие черенки лопат, глаза наливаются кровью, жидкая соль щиплет глаза” (с. 19).

Ощущение бесконечности (под которой подразумевается безнадежность положения, отсутствие возможности что-нибудь изменить) сопровождает все действия героев:

[...] Да и вряд ли вообще это может когда-то произойти – чтобы третьи стали вторыми, а четвертые третьими, в это чудо трудно поверить. Нет, четвертые вечно будут четвертыми и вечно будут мыть свою и чужую посуду, заправлять свою и чужую постель, драить полы, убирать территорию, по ночам стирать и подшивать свои и чужие подворотнички, чистить туалет, – всегда будут в работе, в движении: будут шить, рыть, зарывать, месить, колоть, таскать, подносить, уносить, грузить... (с. 22).

Каждый день идет „борьба со солнцем”. Символика солнца рассматривается обычно положительно, как источник тепла, света, жизненной силы,

божественной созидательной энергии¹⁵. Тем временем в художественном мире романа солнце воспринимается героями как враг; с солнца изливается жар, от палящего солнца негде скрыться, оно мешает жить и работать:

„А золотой студень в небе медленно плывет, сжигая тени на земле, напиткивая одежду и плоть огнем, и нежные шкуры обильно сочатся” (с. 19).

„А желтая медуза ползет, ползет и добирается до центра мира, замирает. Она висит в бледном небе, истекая зноем, и серая земля под ней начинает лопаться” (с. 20).

„Солнце уже докучливо припекало. От солнца и кофе лица и куртки взмокли” (с. 155).

„Полуденное солнце обжигало лица и руки, одежда и броня были горячи” (с. 181).

„[...] полдень наступил и солнце остановилось, и так будет всегда, вечный полдень без ветров и теней” (с. 20).

Солнце в романе предстает как огонь. В христианской культуре огонь может быть не только божественным, но и адским. Отрицательным значением наделены в тексте произведения такие словосочетания, как „огненные щи”, „огненные вши”, „колонна уходит все глубже в огненный мир песков и камней”, „огнедышащая Азия”. Оказывается, что на территории, где стоит лагерь, в давние времена жили зороастрийцы – огнепоклонники. В храмах горели вечные огни, но „пришли арабы и разрушили все храмы, загасили все огни” (с. 215). Характерно, что „в зороастризме огонь – первый и основной элемент священной стихии и божественной справедливости”¹⁶. У зороастрийцев, как замечает один из героев романа, божество войны принимало образ вепря. В романе прослеживается мотив постройки свинарника. По приказу начальства, за разведением и выращиванием свиней следит один из солдат. Автор создает абсурдную ситуацию, когда свиньям уделяется больше внимания, чем людям. Символично, что одна из этих свиней напала потом на демобилизованных солдат, отправлявшихся домой, в Союз.

Подобно солнцу и огню, негативное значение в произведении Ермакова приобретает желтый цвет. Это болезненный цвет, цвет сумасшествия. Здесь следует сказать несколько слов о значении желтого цвета в русской литературной традиции. В *Преступлении и наказании* Федора Достоевского желтая краска наполняла Петербург – и через цвет зданий, и через атмосферу жары, духоты, вида знойного, палящего солнца. Желтый, „как яд пропитывал жителей города, словно заражая их какой-то неведомой болезнью. Каморка

¹⁵ *Магические символы. Солнце*, [в:] *Объекты и явления природы*, <http://www.magicsym.ru> (03.04.2015).

¹⁶ *Символы, знаки, эмблемы*, <http://www.slovari.yandex.ru> (03.04.2015). Также в христианской культуре огонь является символом справедливости и наказания; Содом за грехи его жителей был уничтожен небесным огнем.

Раскольников с желтыми обоями похожа на гроб¹⁷. Желтые цветы, которые несет Маргарита, героиня романа Михаила Булгакова, являются символом страданий¹⁸. Также в творчестве символистов желтый наделен отрицательным значением. В произведениях Федора Сологуба желтый – это цвет пустоты¹⁹, а в художественном мире Андрея Белого этот цвет означает что-то зловещее²⁰. В романе Ермакова желтый ассоциируется с безумием войны, со злом, с враждебностью, и прежде всего, с болезнью. В городе у Мраморной горы почти все болеют желтухой²¹. Эта болезнь в тексте носит название „рысоглазая” – у солдат желтые, рысьи глаза. Желтые глаза придают их внешностям черты демонизма; дьявольские черты. Сама болезнь персонифицирована и предстает перед читателем в образе некоего зверя:

[...] но труп нигде не лежит, вряд ли... Ну, может быть, где-нибудь уже и лежит. Но этот аромат испускает не он – болезнь. Она – еще один враг, сейчас она, рысоглазая, царствует, сидит на городе, и жители дышат ею (с. 7).

Солнце стоит высоко. Воздух неподвижен, горяч и удушливо душист. Воздух пропах болезнью, сидящей на городе (с. 20).

Болезнь иногда, на короткий промежуток времени, дает о себе забыть, но никогда не отступает:

Нарушив границу, лето жадно приникло к яркой, сочной и хрупкой весне солнечным хоботом и быстро высосало нежные ароматы, краски и зеленую кровь – настали желтые дни. В город вступила желтуха. Всюду стали бродить санитары в резиновых робах с металлическими бадейками за спинами, окропляя город лизолом. Город засмердил, наполнился мухами [...]. В палатках на жарких постелях солдаты бредили, стонали и ворочались, скребя ногтями потную, проеденную вшами кожу” (с. 284–285).

В пространстве, созданном Ермаковым, все носит на себе отпечаток войны: безумия, болезни. Даже для описания сна используется военная лексика. Сон изображается как смерть от пули:

¹⁷ В. Глизнуца, *Символика цвета в романе Ф.М. Достоевского Преступление и наказание*, <http://www.nportal.ru/ap/library/drugoje> (04.04.2015).

¹⁸ Г. Дербина, *Тайна желтого букета Маргариты*, <http://www.litsovet.ru>. Ср. фрагмент из романа: „– Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. Черт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве [...]. Она несла желтые цветы! Нехороший цвет”. М. Булгаков, Мастер и Маргарита, Санкт-Петербург 2004, с. 143–144. Кроме того, желтый – это цвет сумасшедшего дома, в который попал Мастер. „Желтый дом” в русской культуре означает сумасшедший дом.

¹⁹ X. Табатадзе, *Мифологема провинциального города в романе Ф. Сологуба Мелкий бес*, <http://www.dspace.nbuv.gov.ua> (12.04.2015).

²⁰ Л. Гутрина, Л. Парамонова, *„Огневой горизонт” Петербурга: цветовая символика А. Белого, „Филологический класс” 2013, № 2(32), с. 3.*

²¹ Желтуха – żółtaczkа.

Приседать с килограммами металла тяжело, и опасно приседать, уставшие ноги, согнувшись, потребуют нескольких мгновений для отдыха, тут и налетит, и ударит мягко в лоб сон, и ягоды коснутся земли, руки лягут на колени, на руки склонится голова (с. 6).

О сне говорится как о „изобретательном и хитром враге” (с. 5):

[...] и там, в бледной пыли, среди мокрых теплых солнц и планет, подстерегает, выжидает, чтобы налететь и мощно мягко ударить в лоб, и свалить с ног, сон (с. 6–7).

Солдат постоянно сопровождает страх, вызывающий огромное психическое напряжение. Герои не имеют покоя „ни днем, ни ночью”. Страх ощущается физически. Ночью в них просыпается что-то звериное, зрение и слух напрягаются. Это единственный способ, чтобы выжить на войне: слушать и внимательно смотреть:

„Надо быть каждый миг начеку” (с. 5).

„Вот опять – шорох за кромкой, в бездне” (с. 5).

„Жирная пахучая чернота слепит глаза, сдавливает грудь, и кажется, что липкое тело зажато в черной расщелине, в узком коридоре” (с. 7).

„Эта ночь – первобытная, и ты, как полузверь, должен не спать, глядеть в оба” (с. 33).

Однако, самый большой враг русского солдата – это пространство Афганистана, чужое²² пространство. Оно тоже персонифицировано. Война на этой территории показана, с одной стороны, как борьба с чем-то неопределенным, с „духами”²³, а с другой – как борьба со зверем:

Правительственные и советские войска не раз уходили в пасти Пяти Львов²⁴ – выбивать клыки, да сами ломались, откатывались ободранные, окровавленные (с. 120).

В Афганистане против советской армии воюет все пространство: небо и земля. Стоит привести несколько примеров:

„Здесь воюют все дороги”.

„Взрыв прогремит, и в ровной пустынной степи появится вооруженный отряд, – свалившийся с неба? – нет, выросший из-под земли”.

„Здесь воюют все подземные реки”.

„Горы – отличные крепости, возведенные Аллахом. Каждая вершина – башня, каждый грот – укрытие от дождя, солнца, пуль и бомб. А всякое ущелье – мясорубка для врагов [...]. Здесь, среди мертвых голых камней, люди могут долго жить – у них есть запасы пищи, воды, бинты, жгуты, хирургические ин-

²² См. Об этом: Т. Садовникова, *Поэтика афганских рассказов О. Ермакова*, „Филологический класс” 2013, № 2(32), с. 102–105.

²³ „Духи” – так советские солдаты называли сокращенно моджахедов, „душманов”. Слово „душман” [перс. „враг”] означает „злоумышленник”, „злая мысль”.

²⁴ Название долины.

струменты, – и отбивать атаки снизу и с неба – для этого у них есть гранаты, пулеметы, минометы, автоматы, ножи, камни, ногти и зубы” (с. 119–120).

Используя одни и те же образы, а также лексические повторы, Ермаков создает враждебное и непобедимое пространство. Как замечает Татьяна Садовникова, „на мифологическом уровне это пространство можно соотносить с пространством ада, откуда человек выбраться уже не может”²⁵. Это пространство смерти. Оно маркировано прежде всего образами „голых скал” и „мертвой равнины”. В тексте часто появляются такие фразы, как: „бесконечные равнины”, „мертвая синева”, „мертвая луна”, „голая равнина”.

Ряд определений реализует семантику гроба, например, „белые гробы сугробов”, „бронированный гроб”. Мотив смерти находит развитие в размышлениях хирурга, в его болезненном интересе к египетским хирургам, которые через смерть познавали жизнь, „были заморожены смертью” (с. 230). С темами войны и смерти неразрывно связан мотив пустоты. В тексте произведения пустота означает прежде всего мир без бога. Усталый, измученный бессмысленной работой солдат скажет с досадой:

[...] и мраморные стены будут расти, вознося верхних, и никто не глянет с укоризною на них и не смешает язык их, чтобы остановить их, потому что небеса давно пусты (с. 20).

В художественном мире Ермакова внимание привлекает образность языка. Янина Салайчикова одной из первых заметила, что писатель достигает эффекта кинематографичности, сочетая звуковые и визуальные элементы²⁶. Отсюда большая суггестивность образа войны в его романе. Описания типа „земля хрустит, как старый пересохший скелет”, „железо в мясе хлещущих обглоданных ног”, или „отдирать чугунное тело от намагниченной земли” сильно действуют на воображение читателя²⁷.

Как я пыталась выше доказать, для писателя характерен пацифистский пафос. Не случайно часть критиков сравнивает его „афганскую” прозу с творчеством Эриха Марии Ремарка. Для героя Ермакова война – это сплошное зло, поэтому принимающие участие в войне не могут иметь покоя. Каждую минуту, каждый день и каждую ночь их должна сопровождать мысль о бесчеловечности и бессмысленности войны, а также о соучастии отдельного человека в творимом. Поэтому писатель не оправдывает своих героев. Их не может оправдать ни невыносимая повседневность войны, ни дедовщина в армии, ни страх, ни боль, ни одиночество. Всего-навсего один раз повествователь произведения *Последний рассказ о войне* войска Ограниченного контингента назовет Обреченным контингентом.

²⁵ Т. Садовникова, *Поэтика афганских рассказов...*

²⁶ Борис объясняет Глебу, в чем заключается „азиатчина”: „[...] хан сказал умри – умри, хан сказал солги – солги, хан сказал прибай – прибай” (с. 35).

²⁷ Там же.

Война в изображении Ермакова есть братоубийство, которое должно быть наказано. Поэтому герой романа, Глеб Свиридов, обречен бесконечно возвращаться в своих воспоминаниях в Афганистан.

Литература:

Глизнаца В., *Символика цвета в романе Ф.М. Достоевского Преступление и наказание*, <http://www.nsportal.ru>.

Гутрина Л., Парамонова Л., „Огнево́й горизонт” Петербурга: цветовая символика А. Белого, „Филологический класс” 2013, № 2(32).

Дербина Г., *Тайна желтого букета Маргариты*, <http://www.litsovet.ru>.

Ключинская О., *Военная проза О.Н. Ермакова: проблематика жанрово-стилевого единства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Владивосток 2010.

Ключинская О., *Проблемно-тематические аспекты современной военной прозы, „Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке”* 2010, № 4.

Магические символы: Солнце, [в:] *Объекты и явления природы*, <http://www.magicysm.ru>.

Nocuń M., Brzezicki A., *Sieroty po imperium*, „Tygodnik Powszechny” 15.12.2009, <http://www.tygodnik.onet.pl>.

Пустовая В., *Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель: о молодой военной прозе*, „Новый мир” 2005, № 5.

Śałajczykowa J., „*Afgańska*” *proza Olega Jermakowa*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, № 1(346). *Символы, знаки, эмблемы*, <http://www.slovari.yandex.ru>.

Табатадзе Х., *Мифологема провинциального города в романе Ф. Сологуба Мелкий бес*, <http://www.dspace.nbuv.gov.ua>.

Universal space of war in Oleg Yermakov's *Sign of the beast*

Abstract

In his clearly pacifistic and anti-war book, a contemporary Russian writer Oleg Yermakov projects such an image of war which at a mythological level could be compared to the vision of hell. The main topic of the book is signalled through its title and motto, taken from the Book of Revelation (14:11): “And the smoke of their torment will rise for ever and ever. There will be no rest day or night for those who worship the beast and its image”.

The beast found in the novel is a personification of war, which in the writer's view is unhuman and pointless. By combining in his writing visual and acoustic effects, as well as by making use of biblical symbols, Yermakov creates a universal space of evil. The space mentioned is composed of ideas of emptiness, ideological void, world without God, death, recurrence of phenomena which bears the signs of eternity, endlessness. The universal nature of the problem discussed was signalled through setting the plot in unspecified space and time. Anonymity and typicality are the dominant features. The writer is concerned with human reaction to evil, degradation of personality of one consciously taking part in war, the notion of complicity, and responsibility for one's actions.

Słowa kluczowe: Oleg Jermakow, Znak bestii, przestrzeń, wojna, zło, symbolika biblijna

Key words: Oleg Yermakov, Sign of the beast, space, war, evil, biblical symbols

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Katarzyna Kotaba

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Czy wojna jest dla dzieci?

O obrazach wojny w literaturze dla najmłodszych

Wojna należy do trudnych tematów, zwłaszcza jeśli mowa jest o przedstawianiu jej w literaturze dla dzieci. Rodzi się zatem pytanie o to, jak pisać o wojnie dla dzieci? Temat wojennej rzeczywistości podejmowany w literaturze dla najmłodszych wymaga szczególnego sposobu prezentowania, ponieważ teksty o wojennej tematyce muszą być przystosowane do wieku i możliwości percepcyjnych dziecka. Z jednej strony należy zmierzyć się z takimi kwestiami jak: bohaterstwo, odwaga, śmierć, a z drugiej nie ukazywać ich w konwencji sensacyjno-przygodowej oraz nie epatować brutalnością¹.

Z tym trudnym zadaniem zmierzili się autorzy serii książek dla dzieci, opowiadający prawdziwe historie o wojennym czasie z perspektywy dziecka jako uczestnika wydarzeń. Michał Rusinek w książce *Zakłęcie na „w”* przedstawił autentyczną opowieść o wojennych losach Włodzimierza Dusiewicza, który w czasie rozpoczęcia wojny miał osiem lat. W tym trudnym czasie nieświadomie pełnił ważną rolę kuriera. Tytułową bohaterką *Asiuni* Joanny Papuzińskiej jest sama autorka, która przedstawiła wojenny czas i związane z nim zmagania z własnej perspektywy. Renata Piątkowska w książce *Wszystkie moje mamy* ukazała wojenną historię Szymona Baumana, który jako kilkuletni chłopiec doświadczył grozy i strachu, jakie niosła ze sobą wojna, a szczęśliwie wyprowadzony z getta otrzymał szansę przeżycia. Dla Eli i Antka, bohaterów książki Pawła Beręsewicza *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, początek wojny zbiegł się z końcem wakacji i rozpoczęciem nowego roku szkolnego. Dziewięcioletnia Ela doświadczała wizyty gestapo, bombardowań, widziała rannych, którzy przebywali w szpitalu.

Wojna była czasem, który nie oszczędzał nikogo, nawet dzieci. Ich dotychczasowe szczęśliwe życie zmieniło się w pełen niepewności jutra los. Przedwcześnie

¹ Na tę kwestię zwraca uwagę K. Heska-Kwaśniewicz w artykule *O wojnie i okupacji w literaturze dla młodych odbiorców. Rekonesans*, „Guliwer” 2009, nr 1, s. 5.

dojrzałe i wyrwane ze świata beztroski, musiały każdego dnia stawiać czoła kolejnym wojennym wyzwaniom.

W czasie bombardowań ludzie w popłochu biegli do schronów, których rolę często pełniła piwnica. Tam, drżąc ze strachu, przerażenia i niepokoju, matki przytulały dzieci, obejmowały je tworząc namiastkę bezpieczeństwa. Piwnica służyła temu, aby w niej przycupnąć. Było to bowiem najbezpieczniejsze miejsce w całym domu w czasie nalotów i ostrzeliwań.

Szymon, bohater książki *Wszystkie moje mamy*, wspominając już jako dorosły mężczyzna bombardowania, mówi: „kiedy nadlatywały niemieckie bombowce, najpierw rozległo się takie dziwne brzęczenie, a potem samoloty z każdą chwilą robiły się coraz większe. Wtedy musieliśmy chować się w piwnicy [...] piwnica była jedynym bezpiecznym miejscem, do którego wszyscy pędzili ile sił w nogach. Straszne rzeczy działy się nad nami”².

Tytułowa bohaterka *Asiuni* Papuzińskiej również mówi o piwnicy jako o miejscu bezpiecznym: „w nocy, kiedy już wszyscy spali na Filtrowej, trąbiły nieraz syreny i to był nalot. Trzeba było schodzić z trzeciego piętra i chować się do piwnicy, gdzie śmierdziało starymi kartoflami i siuškami”³.

Wspomnienie piwnicy, w której szukano schronu, odnaleźć można także w książce *Czy wojna jest dla dziewczyn?* Beręsewicz: „na dźwięk ostrzegawczych syren zbiegaliśmy do piwnicy, bo tam pod ziemią byliśmy dalej od bomb – między nami a nimi były jeszcze grube masywne ściany”⁴.

Jednak nie tylko piwnica była w czasie wojny miejscem, w którym można było się ukryć. Do takich miejsc należał m.in. zaciszny domowy kącik, w którym schowany Szymuś, bohater książki *Wszystkie moje mamy*, oczekiwał powrotu taty i cicho chlipał z tęsknoty za nim i z lęku o jego bezpieczeństwo. Taką przestrzenią była też dla małego bohatera kryjówka pod łóżkiem. Kiedy Niemcy plądrowali mieszkanie, siostra właśnie tam ukryła Szymona. Dzięki temu ocalał. Wspomina: „oni wpa – wpadli na – na podwórze i ka – kazali wszystkim zejść na – na dół. Strasznie krzy – krzyczeli, że kto nie – nie zej – zejdzie, będzie roz – roz – rozstrzelany. Wtedy Cha – Chana wepchnęła mnie pod – pod łóżko i za – zasunęła walizkę, że – żeby mnie nie – nie było wi – widać. Ka – ka – kazała mi ci – cichutko leżeć i się nie – nie ruszać, cho – choćby nie – nie wiem co”⁵.

Gaston Bachelard mianem topofilii nazwał przestrzenie szczęścia. „Mają one na celu określenie ludzkich przestrzeni posiadania, przestrzeni bronionych przed wrogimi siłami, przestrzeni kochanych. Dla bardzo różnych czasem przyczyn i w bardzo różnych odcieniach poetyckich są to przestrzenie sławione. Ich rzeczywiste niekiedy wartości opiekuńcze łączą się z wartościami wyimaginowanymi i wartości te niebawem stają się dominującymi. Przestrzeń uchwycona wyobraźnią nie jest

² R. Piątkowska, *Wszystkie moje mamy*, il. M. Szymanowicz, Łódź 2014, s. 6–7.

³ J. Papuzińska, *Asiunia*, il. M. Szymanowicz, Warszawa 2013, s. 12.

⁴ P. Beręsewicz, *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, il. O. Reszelska, Warszawa 2010, s. 17.

⁵ R. Piątkowska, dz. cyt., s. 21.

przestrzenią obojętną, pozostawioną miarom i rozwadze geometry. Przeżywamy ją nie w jej rzeczywistości, ale z całą stroniczością wyobraźni. Niemal zawsze przyciąga, skupia istnienie wewnątrz opiekuńczych granic”⁶.

Owe topofilie, czyli miejsca szczęśliwe, przestrzenie ukochane, szczególne znaczenie mają zwłaszcza dla dziecka – bo to w nich szuka ono poczucia bezpieczeństwa, spokoju, ukojenia. Te przestrzenie są miejscami odpowiednimi dla zabaw, odpoczynku, tu można przytulić się do rodziców czy też przycupnąć w kąciку i stać się niewidocznym.

Alicja Baluch, idąc tropem Bachelardowskiej poetyki przestrzeni, zaznacza, że: „mieszka ten, kto umie «przycupnąć», a najbardziej nadaje się do tego norka. Można do niej wejść, skulić się, nakryć, zamknąć oczy i ogrzać się – wypić herbatkę, zatrzeć ręce, podać ręce, objąć się, przytulić, pokołysać, a może też pokołować albo potaćnić”⁷. A zatem Bachelardowska norka w czasie wojny stała się miejscem, gdzie szukano przede wszystkim bezpieczeństwa i schronienia, nierzadko też ukrywano się tam przed wrogimi siłami napastników. Przestrzenie te nie były miejscami szczęśliwymi, a jedynie służyły do przycupnięcia i czekania, aż zagrożenie minie.

Bachelard we *Wstępie do poetyki przestrzeni* mówi też o opozycji mały – duży. „Dialektykę małości i wielkości umieściliśmy pod znakiem Miniatury i Ogromu”⁸ – pisze. I dalej: „wrażenie ogromu tkwi w nas i niekoniecznie wiąże się z przedmiotem”⁹.

Baluch, nawiązując do Bachelardowskiej dialektyki wielkości i małości, zwraca uwagę, że: „relacja ta występuje pomiędzy małym dzieckiem i dużym, jego opiekunem, a więc między słabym i mocnym. Często zwycięża ten mniejszy, ale sprytniejszy, czyli ten, który umie sobie poradzić. W teorii Bachelarda są to dwa bieguny projekcji obrazowej, które wprowadzają porządek binarny, typowy dla mentalności dziecka”¹⁰.

Zasada Bachelardowskiej dialektyki mały – duży realizowana jest w analizowanych książkach zwłaszcza poprzez zderzenie w wojennej rzeczywistości małego dziecka z postaciami potężnych Niemców. „Pewnego dnia starsi bracia mówią, że idą do Warszawy, bo tam będzie Powstanie. Oni muszą tam iść walczyć z Niemcami, bo są harcerzami i złożyli przysięgę”¹¹ – relacjonuje mała Asiunia.

⁶ G. Bachelard, *Wstęp do poetyki przestrzeni*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 386.

⁷ A. Baluch, *Topofilie porządkiem dziecięcej lektury*, [w:] *tejsze, Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2008, s. 83.

⁸ G. Bachelard, dz. cyt., s. 389.

⁹ Tamże, s. 389.

¹⁰ A. Baluch, dz. cyt., s. 84.

¹¹ J. Papuzińska, dz. cyt., s. 18.

W książce Beręsewicza owa opozycja ujawnia się, kiedy mała Ela opowiada o tym, jak każdego dnia spotyka Niemców, którzy krążą po mieście i groźnie patrzą „spod swoich szarozielonych hełmów”¹².

„Wokoło po ulicach krążyło mnóstwo Czarnych Panów, a my kombinowaliśmy, co by zrobić, żeby sobie poszli. Pojedynczo niewiele mogliśmy zdziałać, więc wstąpiliśmy wszyscy do pewnej organizacji, też całkowicie tajnej. Dostawaliśmy prawdziwe rozkazy od podziemnej armii Białych Panów”¹³ – to z kolei historia małego Włodka, bohatera książki Rusinka.

A zatem opozycja mały – duży łączy się również z dialektyką dobry – zły, czyli biały – czarny. Ponadto realizowana jest ona poprzez zderzenie ze sobą wielkich stóp niemieckich żołnierzy okutych w ciężkie obuwie z kruchością i małością dziecięcej stópki, a także poprzez zestawienie piaskowych pocisków robionych przez Antka, bohatera książki Beręsewicza *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, na nadmorskiej plaży z prawdziwymi, niebezpiecznymi, niosącymi spustoszenie i śmierć pociskami wrogich napastników.

Często w tej opozycji mały – duży zwycięża ten mniejszy, a jednocześnie sprytniejszy, czyli dziecko. Włodek, bohater *Zakłęcia na „w”*, właśnie z takiej bezpośredniej konfrontacji z niemieckim żołnierzem wyszedł zwycięsko. Chłopiec chciał za wszelką cenę stawić czoła wojennej rzeczywistości. Postanowił zatem, że do baku niemieckiego samochodu wsypie cukier i w ten sposób uszkodzi wrogom auto. Swoją akcję opisuje: „Któregoś dnia wziąłem z kuchni torebkę cukru, schowałem pod kurtkę i zakradłem się do czarnego samochodu. Chwilę rozglądałem się wokoło. Po ulicy, przy której stał zaparkowany, spacerowało niewielu ludzi. Owszem, stał pod wielkim czarnym budynkiem, w którym pracowało mnóstwo Czarnych Panów, ale wlew paliwa miał akurat od drugiej strony, więc żaden z nich nie mógł zobaczyć – na przykład z okna – że coś majstruję przy samochodzie. Rozejrzałem się jeszcze raz, wziąłem głęboki wdech i zacząłem odkręcać korek... I wtedy poczułem, że ktoś łąpie mnie za ucho. Auuu! Obróciłem się z trudem i zobaczyłem Czarnego Pana. [...] Zrozumiałem [...], że ze mną już koniec: jeśli się zorientował, co chciałem zrobić, aresztuje mnie albo zastrzeli na miejscu. [...] Wtedy musiałem zrobić jakąś głupią minę, bo Czarny Pan przestał krzyczeć, przyjrzał mi się jeszcze raz i ... wybuchnął śmiechem. Puścił moje ucho i pokazał, że bym zmykał”¹⁴.

A zatem żołnierze niemieccy nie potraktowali poważnie zagrożenia, jakie mogło spowodować dziecko. Zachowanie Włodka, choć niebezpieczne i rzecz można nieodpowiedzialne pokazuje, że w starciu, niekoniecznie siłowym, pomiędzy małym a dużym zwycięża ten pierwszy swoim sprytem i dziecięcym zachowaniem budzącym zaufanie i brakiem podejrzeń o konspiracyjne działania.

Szymon Bauman, bohater książki Piątkowskiej, wspomina: „zawsze kulilem się ze strachu, gdy zśliśmy z Chaną tacy wygwieżdzeni, a z naprzeciówka nadchodził

¹² P. Beręsewicz, dz. cyt., s. 25.

¹³ M. Rusinek, *Zakłęcie na „w”*, il. J. Rusinek, Warszawa 2011, s. 28.

¹⁴ Tamże, s. 34–35.

ulicą niemiecki patrol. Kiedy zbliżały się do nas wysokie, czarne, stukające głośno o bruk buty, pochylałem nisko głowę i patrzyłem w ziemię. Bałem się, że mijając nas, nagle zatrzymają się obok moich sznurowanych bucików i czerwonych botków Chany. Powtarzałem w kółko w myślach: Idźcie sobie. No już, idźcie”¹⁵.

Zwrócić tu należy uwagę na uczucie strachu, jakie towarzyszyło kilkuletniemu chłopcu na myśl o konfrontacji z potężnym nieprzyjacielem. Jak zauważa Justyna Kowalska-Leder: „Chcąc uniknąć śmierci, ofiara próbuje ukryć się przed drapieżcą lub zwieść go, stosując sztukę mimikry, a więc tak wtapiając się w otoczenie, by pozostać niezauważona. Przywołuję to porównanie, bo bardzo jasno pokazuje ono grozę położenia, w jakim znaleźli się Żydzi na ziemiach okupowanych przez Niemców. Pozwala ono wyobrazić sobie siłę strachu, jakiego doświadczali ukrywający się ludzie. Uczuciem dominującym we wspomnieniach dzieciństwa czasu Zagłady jest właśnie strach, doznanie obezwładniającego, paraliżującego, poniżającego”¹⁶.

Dialektyka mały – duży realizuje się też poprzez opozycję silny – słaby. Siłę reprezentuje bomba, która w jednej chwili niesie spustoszenie i śmierć. W opozycji do niej staje bezsilne dziecko, które nie ma żadnego wpływu na to, co za chwilę się wydarzy. Mały Szymon, bohater książki Piątkowskiej *Wszystkie moje mamy*, boi się bombardowań i tego, że bomba uderzy w jego dom. Niestety, obawy chłopca sprawdzają się: „Wielka kamienica z balkonami i czerwonym dachem z kręconymi schodami i poręczą, po której można było zjeżdżać, jak nikt nie patrzył – w jednej chwili zamieniła się w stertę gruzu. Nie mogłem w to uwierzyć. Jeszcze rano wszystko było na swoim miejscu. Mój pokój, półka z autkami i radio z zielonym oczkiem”¹⁷ – relacjonuje mały Szymon.

Heska-Kwaśniewicz zauważa: „obraz rozbicia i zniszczenia podstawowego miejsca na ziemi dla człowieczej egzystencji w prozie dla młodych czytelników był jeszcze bardziej wstrząsający, bo pokazywał całkowitą bezradność małych dzieci [...], a dzisiaj płynące z niego przesłanie jest niezwykle ważne i aktualne, bo uczy szacunku dla domu i podstawowego systemu wartości w naszej kulturze z nią związanego, dramatycznie uświadamia, jaką tragedią jest bezdomność”¹⁸.

Kolejnym wyznacznikiem Bachelardowskiej poetyki przestrzeni jest fenomenologia okrągłości. Baluch zaznacza, że mówiąc o niej „autor nie wiąże jej jednak z kształtem geometrycznym. Odchodzi od wyczuwalnej okrągłości na rzecz pierwotnego poczucia odzwierciedlającego wewnętrzną harmonię, symetrię, decorum. Dla dziecka ta okrągłość oznacza poczucie bezpieczeństwa, ciepła i miękkości. Odnosi się też do tego, kto obejmuje, przytula, do tego, co toczy się, kołuje, daje poczucie zagłębienia, miękkości”¹⁹.

¹⁵ R. Piątkowska, dz. cyt., s. 12.

¹⁶ J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Warszawa 2009, s. 222–223.

¹⁷ R. Piątkowska, dz. cyt., s. 8.

¹⁸ K. Heska-Kwaśniewicz, *O wojnie i okupacji...*, dz. cyt., s. 6.

¹⁹ A. Baluch, dz. cyt., s. 85.

Zasada ta realizuje się w dziecięcych piosenkach i zabawach. Nawet w czasie wojny dzieci pragnęły namiastki normalności, zwyczajności – i odnajdywały je właśnie w zabawach. To właśnie śpiewanie piosenek o krasnoludkach czy bawienie się w „mało nas do pieczenia chleba” pozwoliło oderwać myśli od wojennej rzeczywistości. W te zabawy włączali się również dorośli. Jak wspomina Asiunia, bohaterka książki Papuzińskiej: „ciocia Ola była dla odmiany bardzo wesoła i ciągle się jej trzymały żarty. Na przykład udawała, że jest tygrysem i goniła mnie dookoła stołu, a ja uciekałam i wołałam: – Tygrys, tygrys, ogon sobie wygryzł!”²⁰.

Poczucie bezpieczeństwa związane z zasadą okrągłości dawały też: przytulenie do mamy i zamknięcie się w jej bezpiecznych ramionach, siedzenie na kolanach rodziców. Szymon, bohater książki *Wszystkie moje mamy*, wspomina: „mama całowała mnie, otulała pierzyną i pozwalała dalej spać. [...] Wyciągnęła ręce i objęła mnie tak mocno, aż trochę bolało”²¹.

O przytuleniu do mamy jako azylu mówi też Ela, bohaterka książki Beręsewicza *Czy wojna jest dla dziewczyn?:* „wtulałam się w mamę najmocniej jak mogłam. To zawsze była najlepsza kryjówka – ciepła, ciemna, pachnąca. Jeszcze się nie zdarzyło, żeby ktoś zły mnie tam kiedyś odnalazł”²².

Także tulenie, głaskanie, opowiadanie bajek, zasypianie w miękkiej pierzynie własnego łóżka, trzymanie za ręce są wyznacznikami Bachelardowskiej zasady okrągłości. Pozornie zwyczajne czynności, zwyczajne gesty w czasie wojennych zawirowań nabierały szczególnego znaczenia, zwłaszcza dla dzieci. Dawały poczucie bezpieczeństwa, przynosiły ukojenie i stawały się namiastką normalności.

Ostatnim wyznacznikiem Bachelardowskiej poetyki przestrzeni jest fenomenologia ukrytego. Realizuje się ona, według badacza, na przykładzie szuflad, kufrów i szaf.

W książce Papuzińskiej *Asiunia* autorka zrealizowała tę zasadę, pokazując obraz ukrytego jedzenia w lalce imitującej dziecko: „Jednego zimowego wieczoru ktoś zapukał do drzwi. Gdy je otworzyliśmy, weszła poowijana w chusty babuleńka. Była to ciocia Tygrys, ta sama, u której mieszkałam kiedyś. Kiedy się poodwijala z tych chustek, okazało się, że ma na ręku dzidziusia, małe dziecko w śpioszkach, też w coś tam pozawijane. Pomyślałam sobie, że jeszcze jedno dziecko do nas przybyło, a ciocia – łap je za głowę – i z głowy dzidziusia posypała się kasza! Cały ten dzidzius to było tylko ubranko wypchane jedzeniem”²³.

Prawdziwą skarbnicą dla dzieci były kieszenie ich ubrań, gdzie można było trzymać np. guziki owinięte w złotka – prawdziwe skarby wojennej rzeczywistości. Do ukrywania dziecięcego dobytku służyły również szuflady, gdzie swoje schronienie znajdowały różnego rodzaju figurki. Szuflady i półki niejednokrotnie przetrząsane były w poszukiwaniu jedzenia. Wojna uczyła także przedsiębiorczości

²⁰ J. Papuzińska, dz. cyt., s. 15.

²¹ R. Piątkowska, dz. cyt., s. 26–27.

²² P. Beręsewicz, dz. cyt., s. 15.

²³ J. Papuzińska, dz. cyt., s. 36.

i pomysłowości. Irena Sendlerowa, niosąc pomoc do getta, w swoim płaszczu miała wszyte dodatkowe kieszenie, które służyły do przemykania lekarstw i jedzenia. Zbyt duże ubranie służyło również do ratowania dzieci z getta. Jeden z bohaterów, ocalały dzięki takiemu zabiegowi, wspomina: „Siedziałem pod płaszczem tego pana. [...] Musiałem włożyć bosc nogi do jego wielkich butów z cholewami i złapać go za pasek od spodni. Wtedy on okrył mnie płaszczem i tak przeszliśmy spokojnie przez bramę pod samym nosem strażników”²⁴.

Kowalska-Leder podkreśla, że „najprostsze wymiary codzienności podczas okupacji mogły z jednej strony kosztować życie, z drugiej zaś – ujawnić najgłębsze poświęcenie tych, którzy Żydom gotowi byli pomagać”²⁵.

Fenomenologia ukrytego realizowana była również poprzez schowane w pudełkach środki czystości. Ustawione w ciężarówce stały się rekwizytami niezbędnymi do ratowania z getta dzieci. Do jednego z takich pudeł musiał wejść Szymon, bohater książki *Wszystkie moje mamy*, aby zostać wywiezionym z getta. Dzięki takiej mistyfikacji udało się uratować chłopca. Nie tylko on został ocalony w ten sposób. Podobnie opuszczała getto mała dziewczynka Estusia: „Dała małej jakieś kropelki, po których Estusia mocno zasnęła. Wtedy włożyła ją do takiej drewnianej skrzyneczki. Tę skrzyneczkę ukryła na wozie, pod stertą desek, które wywożono z getta. Dobrze, że Estusia tak mocno spała, bo gdyby zapłakała, strażnicy odkryliby podstęp i nie uszłaby z życiem. A tak to obudziła się już daleko poza gettem i potem trafiła tutaj, do nowej mamy”²⁶.

Innym przykładem realizującym zasadę ukrytego był słoik, w którym schowane zostały karteczki z nazwiskami wywiezionych z getta dzieci. Sendlerowa, która uczestniczyła w akcjach wywozu dzieci, zadbała również o to, aby po wojnie miały one szansę odnaleźć swoje prawdziwe rodziny, bo „pewnie nigdy by się nie odnalazły, gdyby nie pewien słoik zakopany pod jabłónką w ogródku przy ulicy Lekarskiej 9 w Warszawie. Irena Sendlerowa przechowywała w tym słoiku wąskie paseczki bibułki zwinięte w rulon. Spisała na nich imiona i nazwiska żydowskich dzieci, te prawdziwe i te fałszywe, a obok zaszyfrowane adresy rodzin, które się nimi zaopiekowały. Potem zakopała te zapiski, żeby nie wpadły w ręce Niemców. W słoiku było dwa i pół tysiąca malutkich karteczek, bo tyle dzieci udało jej się wyprowadzić z getta i ocalić”²⁷.

Jeszcze innym przykładem realizacji Bachelardowskiej zasady fenomenologii ukrytego jest działalność małego Włodka, bohatera książki *Rusinka Zakłęcie na „w”*, który raz w tygodniu przychodził na Poczta Główną i pobierał klaser ze znaczkami, a następnie zanosił go do zakładu fotograficznego. Ta z pozoru nudna i nic nieznacząca praca, okazała się być niezwykle ważną misją. „Nie chodziło w nim o znaczki, ale o to, co w kopertach. W zakładzie fotograficznym pracował Biały Pan, który je

²⁴ R. Piątkowska, dz. cyt., s. 36.

²⁵ J. Kowalska-Leder, dz. cyt., s. 225.

²⁶ R. Piątkowska, dz. cyt., s. 39.

²⁷ Tamże, s. 41.

starannie otwierał nad parą i czasami znajdował w nich listy z bardzo ważnymi informacjami. Dzięki tym informacjom udało się pokrzyżować sporo planów Czarnym Panom²⁸.

W tym miejscu chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na rolę, jaką pełnią ilustracje we wszystkich wspomnianych wyżej książkach. Ilustratorem książek: *Asiunia* i *Wszystkie moje mamy* jest Maciej Szymanowicz, *Zakłęcia na „w”* Joanna Rusinek, a *Czy wojna jest dla dziewczyn?* Olga Reszelska.

Heska-Kwaśniewicz w taki oto sposób pisze o ilustracjach w książce Beręsewicza *Czy wojna jest dla dziewczyn?*: „Tak okładka, jak i ilustracje w tekście są proste, dość oszczędne w środkach, to jednak bardzo sugestywne i świetnie operują symbolami, dla dziecka będzie to dużym wsparciem przy lekturze jako komentarz do opisywanych sytuacji²⁹. Sądzę, że powyższa wypowiedź tyczyć się może wszystkich przywołanych przeze mnie książek. Dominują w nich kolory ciemne: czerń, szarość, brąz, przez co doskonale łączą się z tematyką utworów. Obrazy są niezwykle sugestywne, współgrają z tekstem i są jego dopełnieniem. Nie epatują jednak grozą, agresją czy przemocą. Ilustracje przyciągną wzrok kilkuletniego czytelnika, który połączy akurat w danym momencie czytany tekst z zamieszczonymi tuż obok rysunkami. Z pewnością go nie przerażą, a jedynie mogą skłonić do chwili refleksji lub staną się zachętą do rozmowy z dorosłym o wojennych czasach.

Bachelardowska poetyka przestrzeni posłużyła mi do zobrazowania wojennej rzeczywistości widzianej oczami jej najmłodszych uczestników – dzieci. Choć w założeniu Bachelard, pisząc o topofiliach, miał na myśli miejsca szczęśliwe, szczególnie przez dzieci kochane, to przenosząc je w wojenne realia, śmiało można mówić o poszukiwaniu nie tyle miejsc szczęśliwych, ile bezpiecznych, dających przynajmniej chwilowe poczucie spokoju i azylu. Poza tym dziecko, niezależnie w jakich czasach i w jakich warunkach żyje, pragnie ciepła, bliskości, dotyku, przytulenia ze strony rodziców i osób kochanych. Pragnie się ono cieszyć, bawić, śpiewać i śmiać. W czasie wojny wyrwane zostaje z bezpiecznego świata, musi stawiać czoła ludziom i trudnym zdarzeniom, często groźnym, bolesnym, strasznym. Musi odnaleźć się w świecie, gdzie zamiast kochających, opiekuńczych rodzicielskich ramion rządzą bezwzględne reguły wojennej rzeczywistości.

Bibliografia

- Bachelard G., *Wstęp do poetyki przestrzeni*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976.
- Baluch A., *Topofilie porządkiem dziecięcej lektury*, [w:] *też*, *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2008.
- Beręsewicz P., *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, il. O. Reszelska, Warszawa 2010.

²⁸ M. Rusinek, dz. cyt., s. 34.

²⁹ K. Heska-Kwaśniewicz, *Wojna jest dla dziewczyn*, „Guliwer” 2010, nr 2, s. 76.

Heska-Kwaśniewicz K., *O wojnie i okupacji w literaturze dla młodych odbiorców. Rekonesans*, „Guliwer” 2009, nr 1.

Heska-Kwaśniewicz K., *Wojna jest dla dziewczyn*, „Guliwer” 2010, nr 2.

Kowalska-Leder J., *Doświadczenie zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Warszawa 2009.

Papuzińska J., *Asiunia*, il. M. Szymanowicz, Warszawa 2013.

Piątkowska R., *Wszystkie moje mamy*, il. M. Szymanowicz, Łódź 2014.

Rusinek M., *Zaklęcia na „w”*, il. J. Rusinek, Warszawa 2011.

Is war suitable for children? Images of war in children's literature

Abstract

I drew on poetics of space by Gaston Bachelard to describe the reality of war from a child's perspective. War stories for children were depicted in following books: *Zaklęcie na „w”* (The w-word spell) by Michał Rusinek, *Asiunia* by Joanna Papuzińska, *Czy wojna jest dla dziewczyn? (Is war suitable for girls?)* by Paweł Beręsewicz and *Wszystkie moje mamy* (All my moms) by Renata Piątkowska.

Happy places, where children can cower and find shelter are typical features of Bachelard's poetics of space. During the war cellars served as bomb shelters and they were also the places where adults and children looked for a hideaway and safety. Another determiner of poetics of space is a small - big opposition which is carried out e.g. by setting a small child against an adult, a strong German. This opposition is connected with good - bad or white - black dialectic.

The phenomenology of roundness is the next determiner of poetics of space and it is exhibited in children songs and games. Even during the war children desired to have ordinary and happy childhood without fear. Warm embrace of parents and storytelling are also very important.

The phenomenology of the hidden is a final determiner of poetics of space and it is expressed e.g. as additional packets which people sewed to their clothes to smuggle food and medicine or as special boxes, which served to transporting children from ghetto. Illustrations are very important, because they supplement the text.

During the war children must face up to a new reality. Instead of parents' love, there are harsh rules of war.

Słowa kluczowe: wojna, dziecko, bombardowanie, getto, Niemiec

Key words: war, children, bombing, ghetto, German

Miroslaw Warcholek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Лексемы: „война”, „борьба” и их употребление в современном русском языке

Общественно-ролитический феномен „война” выполняет значительную роль в русской языковой картине мира. Языковая картина мира характеризуется как универсальными, так и собственными качествами. Данной теме посвящены отдельные исследования в области философии, социологии, психологии, истории, политологии. Особенно концепт „война” пользуется популярностью, так как он жив в сознании жителей стран, на территории которых ведутся военные действия, например в России и Чечне.

Целью статьи и когнитивной интерпретации „войны” является представление фрагмента действительности концептуализатором¹. Концептуализация – это один из важнейших процессов познавательной деятельности человека. Он заключается в осознании воспринимаемой информации и образовании концептов, концептуальных структур и целой концептуальной системы в человеческой психике (Waszakowa: 2004; 197).

В качестве предмета исследований рассматриваются семантические поля анализируемого концепта в общем пользовании. Материал становятся данные из русских толковых словарей, сопоставленные с повседневным употреблением данной лексики в военной литературе, газетах и журналах. Учитываются военные рассказы, созданные писателями и непосредственными участниками военных действий: солдатами, командирами, свидетелями вооруженных нападений. Литературой послужили тексты: Г. Трошева, В. Горбана, В. Косарецкого, В. Шурыгина, Д. Бутова, А. Савалева и других. Языковым олицетворением концепта „война” используется лексических и фразеологических единиц и созданные на их основе модели метафорических, то есть различные аспекты концепции „войны”.

¹ Концептуализатор – иначе наблюдатель, адресат или адресант, понимающий значения высказываний. Концептуализатор может быть, но не обязательно, создателем нового выражения (Langacker 1995: 66–67).

На основе анализируемого материала видно, что концепт „война” представляет собой сложное умственное понятие, отражающее различные типы языковых единиц. Он также характеризуется национальной спецификой: это культурный и языковой концепт (обладает образowymi, понятийными и оценочными чертами).

Война и все лексемы, определяющие это явление, широко отражены в российской картине мира. При анализе данного концепта, внимание обращается на следующие факторы:

предметно-образовую сторону концепта – обобщенную картину конфронтацию сторон конфликта,

аксиологическую сторону концепта – общепринятые в обществе эксплицитные и имплицитные нормы.

Чеченская война была и остается дальше одной из важнейших проблем русского общества. Явление чеченской войны в последние годы получило очень богатую словесную интерпретацию. Видны некоторые закономерности связанные с описанием концепта. Лексема „война”, которая, казалось бы, наиболее подходящая для номинации происходящих в Чечне явлений, часто по разным причинам заменена другими языковыми знаками.

В русских толковых словарях лексема „война” представляется таким способом: *организованная вооружённая борьба между государствами или общественными классами*. В переносном значении „война”, это: *борьба, враждебные отношения с кем-чем-н.* (СРЯ: 1981). Евгеньева в своем словаре определяет лексему „война” вооруженной борьбой – точно такой, которая имела место в Чечне. Также в словаре под редакцией Кузнецова находим подобную дефиницию, в которой автор обращает внимание на проявление вооруженной силы по отношению к другой стране или социальной группе: *вооружённая борьба между государствами, народами, племенами и т.п., или общественными классами внутри государства (вооружённая борьба за государственную власть между классами и социальными группами внутри страны), (вооружённая борьба народа какого-л. государства, направленная на защиту своей независимости)* (БТСРЯ; 2001).

Более широкую дефиницию можно найти в Новом словаре русского языка. По мнению Ефремовой „война”, это: *вооружённая борьба, боевые действия между племенами, народами, государствами. Борьба, при которой используются средства экономического и идеологического воздействия. Состояние вражды между отдельными лицами или группами* (НСРЯ; 2000). Ученая слово „война” называет боевые действия, но подчеркивает фактор враждебности, ненависти между конкретными людьми или группами.

Применение лексемы „война” по отношению к ситуации в Чечне характерно для очевидцев и участников вооруженных действий. Е. Вурцели свой сборник рассказов „Пацифистское чтение” начинает своей дефиницией лексемы „война”:

Война - последний аргумент как правых, так и неправых. На войне кровь, грязь, страх. Но если попал на войну, по своей воле или по принуждению, то воюй. Не будь овечкой, пригнанной на заклание, будь хищником, способным постоять за себя. Человек может выбрать, кем ему быть. Воюй для того, чтобы выжить. Если не ты его, то обязательно он тебя (Вурцели).

Автор в вышеуказанной цитате представляет свои ассоциации с явлением войны. Слово „война” в его творчестве приобретает новое значение. Значение слова зависит от ассоциации говорящего, а именно от его понимания данного понятия. Значения ассоциативные (коннотативные)² зависят от индивидуального восприятия, то есть обладают субъективным характером. Описывая значения слов, имеем в виду семантическую компетенцию говорящих на одном языке, факт сочетания определенных звуков с определенными классами явлений (Grzegorzczukowa: 1995; 54).

Концептуализатором в тексте является очевидец военных действий. Поэтому наблюдаем за точкой зрения участника сцены³. Война в данном контексте определяется с помощью метафоры: *последний аргумент правых и неправых* (виновных и невиновных), что указывает на отсутствие правил, регулирующих этот феномен. Война ассоциируется с кровью, грязью, страхом. С помощью визуальных стимулов влияет на человеческую психику. На войне надо руководствоваться принципом, сложившимся среди животных – приходится быть хищником, чтобы выжить.

У участников вооруженных действий нет проблем с применением лексемы „война”. Они пользуются этим языковым знаком, не думая о смысле:

Если говорить по отдельности об этой войне, о разных там операциях, вроде бы все понятно. А вот все собрать вместе, связать, чтобы всякое лыко в строку - это уж, видно, ваше дело, ученых. Одно только хочу сказать, не хотел я воевать, да вот и после войны героем себя не чувствую, хоть и наградами осыпан. Так что беспутное это дело – война (Таус).

У автора нет сомнений, что в Чечне идет война. Он принимал в ней участие, видел разного типа военные операции, что позволяет назвать его

² Таким же способом проблему коннотации описывает Ю. Апресян. По мнению ученого, коннотации (иначе семантические ассоциации), это элемент прагматики. Они являются отражением традиции и культурных представлений, связанных с данным словом. Ассоциации могут быть нетипичными и могут выступать значительные различия в значении для близких по значению слов, даже внутри одного языка (Apresjan 1980: 94).

³ Понятие сцены сочетается с категорией точки зрения. Концептуальное содержание выражений зависит от стадии проектирования сцены. Итак, семантическое значение выражения заключается не только в том, что было сказано, но также, в каком контексте, кто адресат, что связывает его с описываемой ситуацией (Przybylska 2004: 149–151).

наблюдателем и комментатором⁴ событий. По мнению Тауса, война, это „беспутное дело“. Автор высказывания не старается интерпретировать данного явления, оставляя его как материал для исследования для специалистов.

Как справедливо отмечает Вурцели, в публицистических высказываниях, влияющих на образование общественного мнения, языковой знак „война“ заменяется другими, или пропускается:

Война идет своим чередом. Именно война. Это политикам нужно выражаться корректно: „освобождение территории от бандформирований и установление конституционного порядка“. Для нас это война, и идет она на уничтожение. Уничтожение врага. Враг тот, кто поднял против тебя оружие. Война подразумевает гибель людей, их пленение (Вурцели).

Слово „война“ в этом тексте описывается с помощью коннотативного ряда: „уничтожение врага“, „гибель людей“, „пленение“, „оружие“. Значение лексемы „война“ определяется милитарными словосочетаниями, которые в данном контексте позволяют дефинировать этот языковой знак таким способом: уничтожение и гибель врага с помощью оружия.

Еще дальше в своих обсуждениях на тему войны пошел Косарецкий, который в своей передаче с поля сражения, под заглавием „Семь минут“, называет ее следующим словами:

Идет уже неизвестно какой год войны. Правда, войну жополизы из штаба называют контр террористической операцией, а нас федеральными войсками. Красивые, но пустые слова. Вот на ПХД стоит грязенький, что видно только глаза и зубы, жалкий, голодный со вчерашним подбитым дембелями глазом „мобутеец“, который с опаской смотрит в нашу сторону. Вот он – представитель федеральных войск объединенной группировки по восстановлению конституционного строя Российской Федерации в Чеченской республике. А? Как звучит? Звучит гордо. Только вот солдатику на это наплевать, лично он не понимает, что он тут делает, и ради чего ему все эти муки и пытки (Косарецкий).

Война в Чечне, это длительный феномен. Солдаты не знают точно, сколько лет идет, и какая цель военных действий. Адресант и одновременно наблюдатель чертит сенсорную картину: „война“ ассоциируется со сражающимися солдатами, а точно их внешним видом. Солдаты грязные, голодные, жалкие. Используя свою сенсорную память и определенные образы, концептуализатор заставляет читателя заполнить кадр. Помогают в этом лексему с отрицательным значением, которые вызывают у адресата негативные ассоциации, связанные с войной.

⁴ Наблюдатель, по мнению А. Кудры, это регистрирующий субъект. Иначе говоря, наблюдатель – это категория, связанная с чувственным восприятием реальной или вымышленной действительности. Комментатор в результате психических процессов, аксиологизирует описываемую действительность (Kudra 2004: 130–131).

Также генерал русской армии Трошев называет прямо трагические события на Кавказе „войной”:

Спустя почти тридцать лет знания, полученные в стенах училища, а затем и в двух академиях, пришлось применять не только в повседневной жизни, но и на войне. На войне - особенной во всех отношениях. На войне, которую армия вела, в силу объективных и субъективных обстоятельств, на своей территории против бандитов и международных террористов. На войне, которая проходила на моей родине. На войне, которая шла по особым правилам и не вписывалась, по большому счету, ни в какие классические схемы и каноны (Трошев).

Согласно мнению автора, война в Чечне особенная и нельзя вписать ее ни в какие рамы и схемы. Армия ввела эту войну вследствие возникнувшей ситуации – объективной и субъективной.

В публицистических высказываниях имеем дело с отсутствием слова „война”. Для описания чеченской кампании служат неполные словосочетания: „первая чеченская”, „вторая чеченская”, без существительного.

– Много твоих друзей погибло?

– Да, очень много, из бывших сослуживцев по дивизии Дзержинского. Когда **первая чеченская** началась, у нас только и было что похороны, девять дней, сорок дней... Много искалеченных (Литвиненко).

Обороты, в которых отсутствуют материальные экспоненты знака, репрезентируют так называемые нулевые формы⁵.

Словосочетания: „первая чеченская”, „вторая чеченская” это пример эллипсы, которая рассматривается как автосемантическая, контекстно независимая форма.

Как написал в своей работе Л. Мурзин, эллипса позволяет элиминировать с внешней, поверхностной структуры предложения лишние с информационной точки зрения словесные формы, что не влияет на содержание сообщения (Мурзин: 1984; 27).

Также С. Каролак считает эллипсу поверхностной структурой предложения. Эллипса в его понимании, это опущение элемента, который выступил уже в предыдущем контексте, или появится в последующем контексте. (Karolak: 1999; 142). Все-таки, в словосочетаниях „первая чеченская”, „вторая чеченская” чаще всего нет разъяснения в ближайших контекстах. Но, это сильно закрепленная в языковой картине структура, и не нуждается в материальной форме в виде лексема „война”. Опущение существительного влияет на уменьшение отрицательных эмоций, связанных с восприятием данного концепта.

⁵ По мнению А. Киклевича, к нулевым формам причисляются эллипса и компрессия, которые характерны для разговорной речи (Kiklewicz 2007: 90).

Эллиптические формы без лексемы „война” интерпретировать также можно как фигура „сокрытия”⁶. При таком подходе, эллипса способствует эвфемизация речи (Rokoszowa: 1994; 41).

Составной частью многих словосочетаний, служащих описанию войны, является лексема „борьба”. „Борьба”, это: *Рукопашная схватка двоих, в которой каждый старается осилить другого* (СРЯ; 1981). В Новом словаре русского языка находим подобное толкование слова „борьба”, но она рассматривает проблему в более широком плане. По мнению Ефремовой „борьба”, это также: *военные действия, сражение. Физическое сопротивление кому-л., чему-л. Усилия, деятельность, направленные на преодоление, искоренение чего-л. Взаимодействие противоположных сторон, черт, тенденций, внутренне присущих всем явлениям и процессам природы, общества и мышления, являющееся источником их развития (в философии). Столкновение противоположных общественных групп, направлений, течений, в котором каждая сторона старается одержать победу* (НСРЯ; 2000). В „Большом толковом словаре русского языка” Кузнецова, существительное „борьба” объясняется с помощью глагола „бороться” - *схватившись друг с другом, стараться повалить, положить на лопатки. Состязаться в чём-л., стараясь одержать победу. Активно действовать против кого-, чего-л., стремясь преодолеть или уничтожить; сопротивляться кому-, чему-л. Вступать в противоречие, сталкиваться* (БТСРЯ; 2001).

Как замечает Савальев, это власть предлагает сменить тон высказываний и заменить слово „война” лексемой „борьба”:

*...В конце мая т.г. Постоянные Комиссии обеих палат Верховного Совета СССР на своем совместном заседании под председательством секретаря ЦК КПСС депутата Разумовского Г.П. рассмотрели вопрос о практике применения Указа Президиума Верховного Совета СССР „Об усилении **борьбы с извлечением нетрудовых доходов**” в Чечено-Ингушской АССР... По возвращении из Москвы я обстоятельно доложил о характере обсуждения и принятом решении Президиуму Верховного Совета АССР с участием членов Правительства и председателей исполкомов районных и городских Советов народных депутатов республики (Савальев).*

Слово „борьба”, по отношению к чеченской, войне чаще всего выступает в официальных документах, таких как указы президента. Благодаря этому оно стало главной лексемой, служащим для определения вооруженного конфликта в Чечне:

*Ельцин заявлял, что в Чечне „войны как таковой, с применением авиации, артиллерии, нет — есть **борьба с терроризмом, бандитизмом**”. Как таковой борьбы не было, хотя и авиация, и артиллерия применялись (Савальев).*

По сравнению с лексемой „война”, слово „борьба” характеризуют немножко другие коннотативные особенности, так как „борьба” не ассоциируется

⁶ Категория сокрытия, молчания характерна для философии Хайдеггера и Витгенштейна (Bremer 2002: 123–152).

с применением оружия. Этот языковой знак обладает более положительным оттенком, чем слово „война” – особенно в сочетании с другими лексемами. В текстах о чеченской войне очень часто „борьба” ведется за правильные идеи. Прежде всего, это: „борьба с терроризмом”, „борьба за правое дело независимости”, „борьба с преступностью”.

В сентябре 2002 года Калининградское издательство „Янтарный сказ” готовит к изданию книгу Валерия Горбаня „Чеченский шрам” в которую войдут повести и рассказы о чеченской кампании 1995–1996 года и произведения из цикла „Сыск вечен”, основанные на реальных событиях из жизни магаданского уголовного розыска и подразделений по борьбе с организованной преступностью (Горбань).

В русском языке лексема „борьба” сочетается с вопросами: „с чем”, „за что”⁷. В зависимости от ситуации и употребленной конструкции, слово „борьба” может получить позитивный оттенок значения:

А [„борьба” (с чем) + лексема с отрицательным оттенком значения = положительное значение]

В [„борьба” (за что) + лексема с положительным оттенком значения = положительное значение].

Лексема „борьба” (с чем) часто сочетается со словосочетаниями, ассоциирующимися неприятно: „организованная преступность”, „терроризм”, „бандитизм”. Благодаря такому сопоставлению, целое высказывание воспринимается положительно, потому что борьба со злом в славянской культуре всегда получала одобрение общества. Неважными становятся средства, на первый план выдвигается законная цель:

Местные власти ряда городов и регионов попытались воспользоваться ситуацией, чтобы решить некоторые проблемы наведения общественного порядка и борьбы с преступностью (Шурыгин).

Так, впервые в истории советского государства депутат Верховного Совета СССР [...] стал министром нефтехимической промышленности СССР, другой профессор [...] был избран первым заместителем [...], генерал-майор милиции [...] возглавил в российском парламенте Комитет по вопросам законности, правопорядка и борьбы с преступностью. В Чечне активно шел процесс формирования новой национальной элиты. Ее основу составили представители интеллигенции, видные деятели науки, культуры, искусства, спорта... (Савельев).

„Борьба” (за что), сопоставленная в одном предложении с положительными лексемами, тоже ассоциируется позитивно:

Безоговорочные симпатии журналистов канала к тем, кто, по словам Павла Лусканова, „никогда и дня не находился в составе России и не жил по советским или российским законам”, сменились косвенной пропагандой чеченской сецессии, когда в качестве комментаторов по теме стали выступать

⁷ Аналогичную ситуацию наблюдаем в польском языке: „walka” z czym, o со.

отставные чеченские политики или общественные активисты, которые благополучно проживают в Москве и продолжают вести борьбу за “правое дело независимости” (Тишков).

В данной парадигме „борьба”, представляет собой действия, нужные для восстановления независимости. В данном контексте лексема „борьба” влияет на положительное восприятие целого высказывания.

Также Чеченцы очень часто пользуются лексемой „борьба” для описания политико-общественной ситуации⁸, происходящей на своей территории. Все-таки для Чеченцев, это: „национально-освободительная борьба”, „борьба против империи”:

Мощная трансформация ближнего внешнего образа произошла уже после войны, когда официальные представители северокавказских республик и многие симпатизирующие “национально-освободительной борьбе” отпраздновали вступление в должность президента Чечни Аслана Масхадова (Тишков).

Чеченская война, это борьба за национальное освобождение, поэтому чеченское общество, связывая с ней большие надежды, отмечает только ее хорошие стороны:

„Чеченцы - это ударный отряд борьбы против последней империи, а я себя посвятил этому делу и поэтому я вместе с ними. В этой борьбе вся моя жизнь”, - так изложил свою личную историю миротворца Андрей на одном из заседаний (Tamże).

Автор текста называет Россию с помощью метафоры „последняя империя”. Здесь встречаемся с зашифрованным намеком на великие империи, которые в определенный исторический момент упали: Рим, Византия и т.д. Чеченская война способствует распаду Российской империи.

Как замечают участники военных операций, сейчас в России более распространенным становится стремление к замене лексемы „война” другими. Это служит смене эмоционального оттенка. В газетах, выступлениях политиков встречаемся со следующими словосочетаниями: „разоружение незаконных бандформирований”, „восстановление конституционного порядка”, „борьба с терроризмом”, „борьба за правое дело независимости”, „борьба с преступностью”, „конфликт”, „национальная революция”, „чеченский кризис”, „чеченская кампания”, „чеченское сопротивление”, „чеченский сценарий”, „восстановление исторической справедливости”.

⁸ Ситуация, построенная концептуализатором, связана со степенью ее детализации, а также схематизации. Схематизация является способностью распознавать ситуацию на разных уровнях абстракции (Waszakowa 2004: 203).

Литература предмета

- Apresjan J., *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1980.
- Bremer J., *Martin Heidegger i Ludwig Wittgenstein o milczeniu* [w:] *Forum Philosophicum* 7, Kraków 2002.
- Karolak S., *Elipsa* [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, pod red. K. Polańskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.
- Kiklewicz A., *Zrozumieć język. Szkice z filozofii języka, semantyki, lingwistyki komunikacyjnej*, Łask 2007.
- Kudra A., *Językowe wyznaczniki obserwatora w tekście literackim (na przykładzie „Granicy” Zofii Naukowskiej)*, [w:] *Punkt widzenia w języku i kulturze*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.
- Langacker R., *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, pod red. H. Kardeli, Lublin 1995.
- Grzegorzczak R., *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Warszawa 1995.
- Przybylska R., *Kategoria punktu widzenia w badaniach nad relacjami przestrzennymi w języku*, [w:] Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Ryszard Nycz, *Punkt widzenia w języku i w kulturze*, Lublin 2004.
- Rokoszowa J., *Milczenie jako fakt językowy* [w:] *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, z. L, Kraków 1994.
- Waszakowa K., *Punkt widzenia konceptualizatora jako kategoria kognitywnego opisu derywatyw słowotwórczych*, [w:] *Punkt widzenia w języku i kulturze*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004.
- Мурзин Л. Н., *Основы дериватологии*, Пермь 1984.

Словари

- БСРЖ** – Большой словарь русского жаргона, В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, Санкт-Петербург 2001.
- БТСРЯ** – Большой толковый словарь русского языка, С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург 2001.
- НСРЯ** – Новый словарь русского языка, Т. Ф. Ефремова, Москва 2000.
- СРЯ** – Словарь русского языка, А. П. Евгеньевая, Москва 1981.
- ТСРЯ** – Толковый словарь русского языка, *С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова*, Москва 1999.

Lexemes "war", "battle" and their use in the modern russian language

Abstract

The notion of "war" plays a crucial role in Russian linguistic worldview. On the basis of the material analyzed, one can observe that the concept of "war" represents a complex mental product which is reflected in various types of linguistic units. The purpose of cognitive interpretation of "war" is presenting how the conceptualizer formulates such a fragment of reality.

Semantic fields of the analyzed concept as used in everyday contexts constitute the theme of the paper. Material used was extracted from Russian dictionaries with explanations and confronted with everyday use of given lexis in war literature and periodicals.

In recent years, the notion of Chechen War became strongly lexicalized. One can observe certain regularities connected with describing the concept. The neutral lexeme "war" in specific conditions is substituted with a softer linguistic sign of "battle". The latter may have positive connotations if we consider righteous cause and ultimate values.

Słowa kluczowe: wojna, walka, konceptualizacja, koncept, leksem, językowy obraz świata

Key words: war, fight, conceptualization, concept, lexem, linguistic picture of the world

Natalia Gorczowska

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Bitwa pod Brenną czy pod Starymi Pupami? O nazwach bitew i wojen w polskich powieściach fantasy

Nazewnictwo utworów fantasy stanowi niezwykle wdzięczny temat badań onomastycznych. Akcja tego typu powieści toczy się bowiem w odrębnym świecie, wykreowanym przez autora i rządzącym się odmiennymi prawami od tych znanych z naszej rzeczywistości. Stwarzając takie uniwersum, powieściopisarze nie tylko odtwarzają drobiazgową mapę topograficzną (która często pojawia się w książce w postaci graficznej), ale też budują specyficzne systemy wierzeń, przywołują mitologię i przedstawiają historię opisywanych państw, ras czy nacji. Nietypowość świata przedstawionego powieści fantasy wymusza zatem na autorach zastosowanie innego niż w tekstach realistycznych systemu onomastycznego.

Nazwy własne stanowią istotny element językowej kreacji świata przedstawionego każdej powieści. Za nazewnictwo literackie uważa się ogół używanych w dziele literackim określeń, które mają charakter nazwy własnej. Warstwę onomastyczną utworu tworzą nie tylko nazwy osobowe, ale także toponimy (nazwy geograficzne), urbanonimy (nazwy odnoszące się do stałych elementów krajobrazu miejskiego), zoonimy (nazwy zwierząt), chrematonimy (nazwy wytworów człowieka niezwiązanych trwale z krajobrazem), ergonimy (nazwy stowarzyszeń, instytucji, organizacji itp.), ideonimy (nazwy wytworów kultury duchowej), mitonimy (nazwy określające denotaty mityczne i legendarne), kosmonimy (nazwy planet, gwiazd itp.) oraz chrononimy (nazwy wydarzeń historycznych)¹. Nazwy własne pojawiają się w poszczególnych utworach literackich zazwyczaj na zasadzie decyzji autora, który wybiera onim z repertuaru nazw autentycznych bądź tworzy oryginalną nazwę².

¹ Zob. M. Szelewski, *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Toruń 2003, s. 8.

² Zob. A. Cieślukowa, *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*, [w:] *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 33.

Występowanie określonego rodzaju nazw własnych oraz funkcje pełnione przez te onimy są ściśle związane z gatunkiem, do którego przynależy dany tekst³.

W przypadku gatunku fantasy konieczność ukazania choćby ułamków z historii wymyślonego świata sprawia, że w cyklach powieściowych pojawiają się liczne onimy nazywające wydarzenia historyczne, w tym wojny i bitwy. W celu zbadania, w jaki sposób tego typu nazwy są konstruowane i jakie funkcje pełnią one w dziele literackim, poddano analizie pięć polskich cykli powieściowych: *Kroniki Drugiego Kręgu (Naznaczeni błękitem T. 1, Naznaczeni błękitem T. 2, Kamień na szczycie, Piołun i miód)* Ewy Białołęckiej, *Sagę o Twardokęsku (Plewy na wietrze, Żmijowa harfa, Letni deszcz. Kielich, Letni deszcz. Sztylet)* Anny Brzezińskiej, *Księgę Całości (Północna granica, Król Bezmiarów, Grombelardzka legenda, Pani Dobrego Znak, Porzucone królestwo, Tarcza Szerni T. 1, Tarcza Szerni T. 2)* Feliksa W. Kresa, trylogię *Opowieść piasków (Wygnaniec, Najemnik, Prorok)* Krzysztofa Piskorskiego oraz *Sagę o wiedźminie (Krew elfów, Czas pogardy, Chrzest ognia, Wieża Jaskółki, Pani Jeziora, Czas Burz)* Andrzeja Sapkowskiego.

Nazwy wojen i bitew zalicza się zazwyczaj do chrononimów, a więc nazw wydarzeń historycznych lub do praksonimów (gr. *práxis* 'czynność, działanie'), czyli nazw jednostkowych zdarzeń, których sprawcami lub uczestnikami są ludzie⁴. Ten drugi termin rzadko występuje w literaturze, częściej używa się pojęcia chrononim⁵, które też będzie stosowane w niniejszym opracowaniu.

Na przykładzie nazw wojen i bitew można wykazać, że granice pomiędzy nazwami pospolitymi a własnymi są niezbyt ostre. Jak podkreśla Gerhard Bauer, o przynależności do nazw własnych decyduje głównie kryterium pragmatyczne, czyli intencje nadawcy i odbiorcy⁶. Do chrononimów w języku polskim należą bowiem tak różne nazwy, jak na przykład: *wojna trzydziestoletnia, bitwa pod Grunwaldem, Bitwa Warszawska, Grudzień '70*. Onimy dotyczące wydarzeń historycznych przybierają zatem przeróżne postacie, mogą to być deskrypcje określone lub ich skróty, a wiele nazw zawiera także nazwę geograficzną lokalizującą dane zdarzenie⁷.

Chronimia rzadko stają się obiektem zainteresowania onomastów. O nazwach wydarzeń historycznych pisał przede wszystkim Hubert Górniewicz, który podjął próbę ustalenia ich miejsca między nazwami pospolitymi a własnymi⁸. W tym celu rozpatrzył takie zasady zaszeregowania grupy wyrazów do nazw własnych, jak: jednostkowość nazw, ich funkcję nazewniczą, wybór jednego z określeń równoległych jako stałego dla danego desygnatu, tendencję do maksymalnej entropii oraz

³ Zob. tamże, s. 38.

⁴ A. Czerny, *Teoria nazw geograficznych*, Warszawa 2011, s. 17.

⁵ Zob. M. Szelewski, dz. cyt.; I. Domaciuk, *Nazwy własne w prozie Stanisława Lema*, Lublin 2003.

⁶ Zob. G. Bauer, *Deutsche Namenkunde*, Berlin 1998, [za:] A. Czerny, dz. cyt., s. 17.

⁷ Zob. A. Czerny, dz. cyt., s. 17.

⁸ H. Górniewicz, *Nazwy wydarzeń historycznych*, „Poradnik Językowy” 1979, s. 476.

ewentualną swoistą formę językową⁹. Na tej podstawie badacz ustalił, że nazwy wydarzeń historycznych spełniają wszelkie warunki, by zaliczyć je do nazw własnych.

Analizując chrononimy pod kątem ich przynależności do *nomina propria*, Górniewicz zwrócił uwagę na kilka ciekawych cech nazw wydarzeń historycznych. Jedną z nich jest specyficzna motywacja tego typu onimów. Według badacza w wielu chrononimach występują elementy niemotywowane dla przeciętnych użytkowników tych nazw. Im odleglejszego w czasie zdarzenia dotyczy onim, tym słabsza jest motywacja, która z biegiem czasu może się całkowicie zatrzeć¹⁰. W nazwach wydarzeń bardzo często stosuje się także określenia metaforyczne, w tym liczebniki symboliczne i kabalistyczne, jak na przykład w nazwie *wojna stuletnia* – konflikt ten trwał tak naprawdę 116 lat, a przymiotnik *stuletnia* ma znaczenie symboliczne i odnosi się do bardzo długo trwającej wojny¹¹.

Ważną cechą nazw wydarzeń historycznych stanowi ich specyficzna forma językowa. Dla chrononimów w języku polskim charakterystyczny jest szyk składniowy, w którym przydawka przymiotna występuje po podmiocie, np. *wojna trzynastoletnia*, *bitwa grunwaldzka*, *powstanie warszawskie*. Z kolei, gdy obok rzeczownika, występują dwie przydawki, rzeczownik występuje w środku, np. *pierwsza wojna światowa*, *wielka rewolucja październikowa*, przy czym pełniący funkcję przydawki przymiotnikowej liczebnik porządkowy stoi w szyku na pierwszym miejscu¹². Jak zauważa Górniewicz, nazwy wydarzeń historycznych stanowią najczęściej zestawienie określonego rzeczownika z określającą go przydawką przymiotną (*powstanie warszawskie*, *pokój toruński*) lub przydawką dopełniaczową (*Wiosna Ludów*). Z kolei w nazwach bitew przydawka bywa zazwyczaj wyrażeniem z przyimkiem *pod*, np. *bitwa pod Grunwaldem*, *bitwa pod Wiedniem*. Rzadziej występują synonimiczne nazwy jednoczłonowe. Najczęściej są to rzeczowniki, które pełnią stylistyczną funkcję uroczystą, np. *Grunwald* (bitwa grunwaldzka), *Wiedeń* (odsiecz Wiednia)¹³.

Pomimo tendencji do ustalenia swoistej formy językowej, nazwy wydarzeń historycznych są niejednolite pod względem ortograficznym. Według *Słownika ortograficznego PWN* nazwy wydarzeń i aktów dziejowych piszemy małą literą. Wyjątkami są nazwy miesięcy, którymi przenośnie oznacza się wypadki dziejowe współczesnej Polski oraz określenie *Bitwa Warszawska*¹⁴. Ten sam słownik podaje, że nazwy wydarzeń dziejowych możemy pisać wielką literą ze względów uczuciowych bądź dla uwydatnienia szacunku¹⁵, co daje użytkownikom języka pewną swobodę w zapisie. Tej regule ortograficznej sprzeciwiał się Górniewicz, który uznał, że

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 478.

¹¹ Tamże, s. 477.

¹² Tamże, s. 480.

¹³ Tamże.

¹⁴ *Słownik ortograficzny PWN*, red. A. Kubiak-Sokół, Warszawa 2008, s. 57–58.

¹⁵ Tamże, s. 57.

nazwy wydarzeń historycznych – jako typowe nazwy własne – powinno się konsekwentnie zapisywać wielkimi literami (z wyjątkiem przyimków i spójników), bez względu na emocjonalny wydźwięk tych onimów¹⁶. Jego postulat nie został jednak przyjęty przez wydawnictwa poprawnościowe.

Niekonsekwencja ortograficzna zapisu nazw historycznych widoczna była również w analizowanym materiale zaczerpniętym z cyklów fantasy. Spośród 77 występujących w powieściach nazw większość, bo aż 58 onimów, przybrało postać zgodną z normą poprawnościową, ale 17 nazw zapisano wielkimi literami, przy czym przeważnie nie można było tego wytłumaczyć względami uczuciowymi. Dwie nazwy – *wojna potęg* (*Księga Całości* F.W. Kresa) i *bitwa o bramę* (*Opowieści piskorskie* Piskorskiego) – były w poszczególnych tomach cyklów powieściowych zapisywane niekonsekwentnie, raz wielką, a raz małą literą, dodatkowo nazwa *wojna potęg* została także zapisana w sposób mieszany jako *wojna* (małą literą) i *Potęg* (wielką literą).

W 24 analizowanych książkach pojawia się stosunkowo niewiele, bo tylko 77 nazw wojen i bitew. Jest to o tyle ciekawe, że fabuła większości tych powieści toczy się na tle wojennej zawieruchy i porusza tematy związane z militarzami. Określeń odnoszących się do wojen jest nieco więcej – 45, podczas gdy chronimów nazywających bitwy wystąpiło zaledwie 32. Najwięcej tego typu onimów wystąpiło w *Księdze Całości* Kresa (30, z czego 23 to nazwy wojen, a 7 – bitew), w powieściach Sapkowskiego, Brzezińskiej i Piskorskiego pojawiło się po kilkanaście chronimów. Najmniej nazw bitew i wojen wystąpiło w *Kronikach Drugiego Kręgu* Białołęckiej – są to tylko 3 *nomina propria*. Co ciekawe, dotyczą one tylko wojen i bitew z przeszłości, z kolei konflikt zbrojny, który wybucha w momencie trwania akcji powieści, jest zawsze określany za pomocą nazw pospolitych.

Pojawiające się w cyklach fantasy nazwy wojen i bitew cechuje wspomniana już swoista forma językowa zarezerwowana w języku polskim dla tego typu określeń. Nazwy wojen tworzone są głównie za pomocą przydawki dodawanej do wyrazu „wojna”. Przydawka występuje zazwyczaj po podmiocie, np. *Wojna Sześćioletnia* (AS-Cp¹⁷), *wojna kokosza* (AB-Żh), *Wojny Trzech Sokołów* (KP-N). Czasem jednak nazwy wojen w powieściach fantasy zapisywane są jak nazwy pospolite, np. *Wielka Wojna* (AS-WJ), *szlachecko-skalmierska wojna* (AB-LdS), *Kocia Wojna* (FK-KB), *górska wojna* (FK-GL), *grombelardzka wojna* (FK-GL). Ten przestawny szyk stosowany jest głównie w celu archaizacji języka powieści. Można też podejrzewać, że nazwy *Wielka Wojna* i *Kocia Wojna* przybrały taką postać ze względu na ładniejsze brzmienie. Nazwy wojen mogą być tworzone także przez przydawkowe wyrażenie z przyimkiem. W analizowanym materiale najczęściej pojawiał się przyimek z(-e), np. *wojna z Lengorchią* (EB-PiM), *wojna z Zird Zekrunem* (AB-LdK), *wojna ze Skalmierskim* (AB-LdS), *wojna z Alerami* (FK-TS2), *wojna Szerni z Alerem* (FK-GL), *wojna z Degami*

¹⁶ H. Górnowicz, dz. cyt., s. 482.

¹⁷ Objasnienia skrótów nazwisk autorów i tytułów omawianych książek zamieszczono na końcu artykułu.

(KP-N). Dużo rzadziej pojawiają się przyimki: *w* – *wojna w Żalnikach* (AB-LdS) i *wojna w Górach* (FK-GL) – oraz *o* – *wojna o Agary* (FK-KB), *wojna o Grombelard* (FK-GL).

Przydawki określające nazwy wojen wskazują najczęściej na strony biorące udział w konflikcie, opisując, z kim prowadzone są walki. Może to być państwo: *wojna z Nilfgaardem* (AS-Co), naród: *wojna z Pomorcami* (AB-PnW), gatunek istot inteligentnych: *Kocia Wojna* (FK-KB), nadnaturalny byt: *wojna z Wyklętymi Pasmami* (FK-KB), bóg: *wojna z Zird Zekrunem* (AB-LdK), a nawet władca: *wojna z Cesarzem* (KP-P). Czasem nazwy wskazują na wszystkie strony konfliktu, np. *Wojna Dwóch Jednoróżców* (AS-Co), *szlachecko-skalmierska wojna* (AB-LdS), *wojna dartańsko-armektańska* (FK-TS1), *wojna Szerni z Alerem* (FK-GL) czy też *wojna trzech miast* (KP-N). Nazwy mogą też określać, na jakich terenach toczył się konflikt: *Wojny Północne* (AS-Co), *wojna w Żalnikach* (AB-LdS); jak długo trwały działania zbrojne: *Wojna Sześćioletnia* (AS-Cp); co było przedmiotem konfliktu: *wojna o Agary* (FK-KB), *wojna o Grombelard* (FK-GL); albo też charakteryzować daną wojnę w sposób metaforyczny (*wojna kokosza*) i wyrażać stosunek emocjonalny do danego konfliktu: *Wielka Wojna* (AS-WJ), *Wielka Wojna Górska* (FK-GL). Interesująca jest nazwa *Wojna Stali* (KP-W), która początkowo wydaje się w żaden sposób nieumotywowana, ale ponieważ dotyczy ona walki zbrojnej z mieszkańcami Żelaznych Wzgórz, którzy parali się wydobywaniem i dostarczaniem rudy żelaza, można uznać, że nazwa ta w metaforyczny sposób określa przedmiot konfliktu, zarazem informując z kim walczone.

Występujące w powieściach fantasy nazwy bitew tworzone są najczęściej za pomocą wyrażen przyimkowych dołączanych do wyrazu *bitwa* i określających, gdzie miały miejsce walki. Najczęściej występuje przyimek *pod*: *bitwa pod Brenną* (AS-PJ), *bitwa pod Puszcza* (FK-PDZ), pojawia się także *na*: *Bitwa na Moście* (AS-WJ), *bitwa na polach Rankoru* (AB-LdS), *nad*: *bitwa nad Jelenim Brodem* (EB-NBII), *bitwa nad Merewą* (FK-PDZ) oraz *w*: *bitwa w Marnadalu* (AS-Ke). Niezbyt liczną grupkę stanowią nazwy określające przedmiot sporu tworzone za pomocą przydawek przyimkowych z przyimkiem *o*: *bitwa o Sodden* (AS-Ke), *Bitwa o Most* (AS-WJ), *Bitwa o Bramę* (KP-P). Zapis ortograficzny zgodny z autorskim. Ciekawy przykład stanowi nazwa *Bitwa bez Wodzów* (AB-LdS) utworzona za pomocą przyimka *bez* i wskazująca na wyłączenie z walki głównych dowódców wrogich armii. Nazwy bitew tworzone bywają również za pomocą przydawek przymiotnych i rzeczownych: *Bitwa Trzech Sokołów* (KP-N), *Ostatnia Bitwa* (AS-WJ). Czasem zestawia się je z rzeczownikami innymi niż *bitwa*, czego przykładem jest onim *Rzeź Cintry* (AS-Ke). Najbardziej nietypowym chrononimem odnoszącym się do bitwy, który pojawił się w analizowanych powieściach, jest występujący w *Sadze o wiedźminie* Sapkowskiego onim *Ragnar Roog* (AS-WJ), który powstał jako fonetyczne przekształcenie nazwy *Ragnarök* oznaczającej ostateczną bitwę bogów w mitologii nordyckiej.

Analizując nazwy własne w utworze literackim, wykorzystuje się zazwyczaj metodę zaproponowaną przez Aleksandra Wilkonia¹⁸, który podzielił *nomina propria* w dziele literackim na autentyczne i nieautentyczne. Do tych pierwszych

¹⁸ Zob. A. Wilkoń, *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1970, s. 22.

zaliczamy nazwy autentyczne odnoszące się do tych samych desygnatów co w rzeczywistości pozaliterackiej oraz nazwy autentyczne nadane obiektom i postaciom fikcyjnym. Z kolei nazwy nieautentyczne dzielimy na nazwy realistyczne, a więc utworzone zgodnie z kanonem nazewniczym danego języka oraz nazwy sztuczne, których budowa nie odpowiada normom onomastycznym. Wśród chrononimów w analizowanych cyklach powieściowych pojawiają się zaledwie dwie nazwy autentyczne nadane wydarzeniom fikcyjnym: *Wojny Północne* (AS-Co), których nazwa nawiązuje do rzeczywistej wojny toczonej w Europie w latach 1700–1721, oraz *wojna kokosza* (AB-Žh) – określenie to pochodzi od nazwy rokoshu szlachty polskiej z 1537 r. Pozostałe nazwy wojen i bitew to nieautentyczne nazwy realistyczne.

Nazwy własne wykorzystywane są w dziełach literackich w rozmaitych rolach. Pięć podstawowych funkcji pełnionych przez nazewnictwo literackie wyróżnił Wilkoń¹⁹; są to funkcje: lokalizacyjna (umiejscawiająca fabułę w określonym miejscu lub czasie), socjologiczna (wskazująca przynależność środowiskową, społeczną, narodową itd.), aluzyjna (występująca, gdy nazwa zostaje użyta jako aluzja do rzeczywistych miejsc czy osób), treściowa (charakteryzująca miejsce lub postać za pomocą przenośnego lub dosłownego znaczenia nazwy) i ekspresywna (możemy o niej mówić, gdy nazwa wyraża stosunek emocjonalny autora lub bohaterów). Wymienione role stanowią kanon funkcji nazewnictwa literackiego, dlatego też są one omawiane w większości opracowań onomastycznych dotyczących dzieł literackich. Ponieważ jednak role pełnione przez nazwy własne w każdym tekście są inne, a ponadto mogą się różnić w zależności od gatunku, do którego dany utwór przynależy²⁰, badacze nazewnictwa literackiego, analizując dzieła poszczególnych pisarzy, wyróżnili dużo więcej funkcji.

Urszula Kęsikowa, zajmując się nazwami w literaturze młodzieżowej, wskazała na ich funkcję dydaktyczną, a Łucja Maria Szewczyk, opisując nazewnictwo utworów Mickiewicza, wymieniła dwie kolejne – poetycką i wartościującą²¹. Czesław Kosyl w pracy *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* zwrócił uwagę, iż badając nazwy własne w dziele literackim, nie należy zapominać o prymarnej dla wszelkich antroponimów funkcji identyfikacyjno-dyferencyjnej, a więc wskazującej na daną postać i odróżniającej ją od innych²². Badacz wyróżnił również funkcję emotywną. Z kolei Edward Breza zauważył funkcję kreatywną, polegającą na tym, że nazwy własne stają się zarodkiem fabuły, żartu, kalamburu²³. Irena Sarnowska-Gieffing dostrzegła natomiast, że imiona pełnią czasami funkcję informacyjną

¹⁹ Tamże, s. 83.

²⁰ Zob. K. Rymut, *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewniczych*, [w:] *Onomastyka literacka*, dz. cyt., s. 17–18.

²¹ Zob. tamże, s. 17.

²² Zob. C. Kosyl, *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, „Onomastica” 1988, t. 32, s. 50.

²³ Zob. Ł. M. Szewczyk, *Funkcje nazw własnych w literaturze pięknej*, [w:] *Językoznawstwo. Materiały konferencji naukowej 14–16 marca 1995*, red. K. Kallas, Toruń 1996, s. 112.

w wypowiedziach bohaterów literackich²⁴. Do ciekawych wniosków doszedł także Maciej Szelewski w pracy *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*. Badacz ten uznał, że w cyklu polskiego autora fantasy pojawiają się nazwy, które mają za zadanie głównie wpłynąć na poczucie humoru czytelnika. Na tej podstawie Szelewski wyodrębnił funkcję humorystyczną²⁵.

Choć funkcji wymienionych przez onomastów jest naprawdę wiele, nazwy własne w poszczególnych utworach literackich pełnią zazwyczaj tylko kilka z tych ról. Funkcje zależą zarówno od gatunku, do którego dane dzieło przynależy, jak i rodzaju nazwy oraz od jednostkowych decyzji autorów. Chrononimy w cyklach fantastycznych Białołęckiej, Brzezińskiej, Kresa, Piskorskiego i Sapkowskiego są wykorzystywane przede wszystkim w podstawowej dla nazw wydarzeń historycznych funkcji lokalizacyjnej oraz w funkcji treściowej. Dużo rzadziej występują one w funkcjach: aluzyjnej, ekspresywnej i humorystycznej.

Wydaje się, że prymarną funkcją nazw wojen i bitew jest funkcja lokalizacyjna, a więc umiejscawiająca fabułę powieści w określonym miejscu i czasie. Chrononimy nie tylko pozwalają ustalić chronologię wydarzeń, ale rozszerzają czas akcji powieści o wypadki, które miały miejsce w przeszłości. Ponadto onimy nazywające wojny i bitwy często zawierają w sobie toponimy, wskazując na miejsce, gdzie toczyła się dana bitwa, czy wymieniając państwa biorące udział w konflikcie. Nazwy te, pełniąc funkcję lokalizacyjną, wzbogacają mapę świata przedstawionego o dodatkowe szczegóły.

Chrononimy wykorzystywane są również w funkcji treściowej. Dokonana wcześniej analiza językowa nazw wojen i bitew wykazała, że praktycznie każdy z tych onimów wskazuje, jakie strony brały udział w konflikcie, ile trwały walki, gdzie się odbywały, co było przedmiotem sporu bądź też jakie były najważniejsze cechy danej potyczki. Można zatem uznać, że nazwy wojen i bitew w pewien sposób charakteryzują wydarzenie historyczne, którego dotyczą. Zazwyczaj nie opisują one tego zdarzenia w sposób metaforyczny, tylko bezpośrednio zwracają uwagę odbiorcy na jakąś istotną właściwość danej bitwy czy wojny.

W analizowanych powieściach dużo rzadziej stosuje się chrononimy w funkcji aluzyjnej. Pełnią ją zaledwie cztery nazwy: wspomniany już *Ragh nar Roog* (AS-WJ) będący odniesieniem do ostatecznej bitwy z mitologii nordyckiej, *wojna kokosza* (AB-Żh) nawiązująca do niechlubnego rokoszu polskiej szlachty oraz dotyczące jednego wydarzenia nazwy *Bitwa Pięciu Armii* (KP-P) i *Bitwa Siedmiu Armii* (KP-P). Nazwa *Bitwa Pięciu Armii* jest wyraźną aluzją do stanowiącego klasykę fantasy *Hobbita* Tolkiena, z kolei *Bitwa Siedmiu Armii* utworzona została według tego samego schematu nazewniczego, z którego czerpała nazwa dosłownie zaczerpnięta z powieści angielskiego pisarza.

²⁴ I. Sarnowska-Giefing, *Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu*, Poznań 1984, s. 100.

²⁵ M. Szelewski, dz. cyt., s. 127.

Wbrew pozorom niewiele nazw w analizowanych powieściach występuje w funkcji ekspresywnej. Wątpliwości budzi możliwość zaliczenia do nazw nacechowanych emocjonalnie wszystkich wydarzeń dziejowych zapisanych wielką literą – wydaje się, że postaci ortograficznej większości tych onimów nie można umotywować względami uczuciowymi. Za nazwy pełniące funkcję ekspresywną można jednak uznać onimy zawierające przymiotniki jakościowe, a więc chrononimy *Wielka Wojna* (AS-WJ) i *Wielka Wojna Górska* (FK-GL). Nazwy te określają wydarzenia, które okazały się przełomowe dla historii danego uniwersum. Wyraźnie ekspresywny charakter ma także nazwa *Wojna Potęg* (FK-Pg) określająca walkę dwóch stwórczych sił u zarania dziejów. Najciekawszą nazwą wykorzystaną w celu wyrażenia stosunku emocjonalnego bohatera do wydarzenia dziejowego jest onim *wojna kokosza* (AB-Żh). Postać, która tak nazywa rebelię, wyraża swój negatywny stosunek do wydarzenia i motywuje tę nazwę, wyjaśniając, że „dzielni powstańcy srogie a okrutne szkody poczynili, ale nie w księżęcym wojsku, tylko w okolicznym drobiu, wybijając go co do nogi”²⁶.

Czasem nazwy własne mają także za zadanie wpłynąć na poczucie humoru czytelnika. Przykładem takiego zastosowania nazw wojen i bitew jest omawiane już określenie *wojna kokosza*, a także nazwa *bitwa pod Starymi Pupami* występująca w *Sadze o Wiedźminie* Sapkowskiego. Dotyczy ona niezwykle krwawej bitwy, która zakończyła długą, wyniszczającą wojnę. Ponieważ batalia miała miejsce w pobliżu dwóch wiosek, Starych Pup i spalonej podczas walk Brenny, początkowo bitwę nazwano *bitwą pod Starymi Pupami* (AS-PJ). Według narratora-kronikarza nazwę zmieniono później na *bitwa pod Brenną* (AS-PJ) z dwóch przyczyn: „Primo, odbudowana Brenna wielką dziś i prosperowną jest osadą, a Stare Pupy się przez czasem nie osiedziały i ślad po nich zarósł pokrzywą, perzem i łopuchem. Secundo, nie godziła się jakoś ta nazwa w konieksji z tamtym sławnym, wiekopomnym i tragicznym zarazem bojem. Bo też i jakże to tak: tu batalia, w której trzydzieści z górą tysięcy ludzi życie poświęciło, a tu nie dość, że Pupy, to jeszcze Stare”²⁷. Nazwa *bitwa pod Starymi Pupami* nabiera więc komicznego charakteru nie tylko ze względu na swoją postać i użyte słowo *pupa*, ale także na kontekst zastosowania. Komizm wywołuje bowiem groteskowe zderzenie trywialnej i wulgarnej nazwy z podniosłym i tragicznym wydarzeniem, którego dany onim dotyczy.

Nazwy wojen i bitew stanowią niezwykle ciekawy element warstwy onomastycznej powieści fantastycznej. Szczegółowa analiza wykazała, że są one budowane zgodnie z kanonami nazewniczymi języka polskiego, choć z drugiej strony ich zapis ortograficzny jest niekonsekwentny i często niezgodny z zasadami poprawnościowymi. Chrononimy w cyklach powieściowych Białoleckiej, Brzezińskiej, Kresa, Piskorskiego i Sapkowskiego mają przede wszystkim za zadanie wzbogacić topografię świata przedstawionego i rozszerzyć przedstawione na kartach powieści wydarzenia o historyczny kontekst. Choć tematyka analizowanych powieści

²⁶ A. Brzezińska, *Żmijowa harfa*, Warszawa 2007, s. 357.

²⁷ A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 2007, s. 281.

powiązana jest z wojną, a bohaterowie biorą udział w licznych bitwach i walkach, autorzy dość rzadko stosują chronimy, rezerwując je głównie dla wydarzeń z odległej przeszłości.

Wykaz skrótów

- AB-LdK – Anna Brzezińska, *Letni deszcz. Kielich*, Warszawa 2004.
AB-LdS – Anna Brzezińska, *Letni deszcz. Sztylet*, Warszawa 2009.
AB-PnW – Anna Brzezińska, *Plewy na wietrze*, Warszawa 2006.
AB-Żh – Anna Brzezińska, *Żmijowa harfa*, Warszawa 2007.
AS-Co – Andrzej Sapkowski, *Chrzest ognia*, Warszawa 2007.
AS-Cp – Andrzej Sapkowski, *Czas Pogardy*, Warszawa 2006.
AS-Ke – Andrzej Sapkowski, *Krew Elfów*, Warszawa 2007.
AS-PJ – Andrzej Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 2007.
AS-WJ – Andrzej Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, Warszawa 2007.
EB-NBII – Ewa Białołęcka, *Naznaczeni Błękitem II*, Warszawa 2005.
EB-PiM – Ewa Białołęcka, *Piołun i Miód*, Warszawa 2003.
FK-GL – Feliks W. Kres, *Grombelardzka Legenda*, Warszawa 2009.
FK-KB – Feliks W. Kres, *Król Bezmiarów*, Warszawa 2009.
FK-PDZ – Feliks W. Kres, *Pani Dobrego Znak*, Warszawa 2010.
FK-Pg – Feliks W. Kres, *Północna granica*, Warszawa 2009.
FK-TS1 – Feliks W. Kres, *Tarcza Szerni 1*, Warszawa 2010.
FK-TS2 – Feliks W. Kres, *Tarcza Szerni 2*, Warszawa 2010.
KP-N – Krzysztof Piskorski, *Najemnik*, Warszawa 2006.
KP-P – Krzysztof Piskorski, *Prorok*, Warszawa 2007.
KP-W – Krzysztof Piskorski, *Wygnaniec*, Warszawa 2005.

Bibliografia

- Bauer G., *Deutsche Namenkunde*, Berlin 1998.
Brzezińska A., *Żmijowa harfa*, Warszawa 2007.
Cieślakowa A., *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*, [w:] *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993.
Czerny A., *Teoria nazw geograficznych*, Warszawa 2011.
Domaciuk I., *Nazwy własne w prozie Stanisława Lema*, Lublin 2003.
Górniewicz H., *Nazwy wydarzeń historycznych*, „Poradnik Językowy” 1979.
Kosyl C., *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, „Onomastica” 1988, t. 32.
Rymut K., *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewnictwa*, [w:] *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993.
Sapkowski A., *Pani Jeziora*, Warszawa 2007.
Sarnowska-Gieffing I., *Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu*, Poznań 1984.
Słownik ortograficzny PWN, red. A. Kubiak-Sokół, Warszawa 2008.

Szelewski M., *Nazewnictwo literackie w utworach Andrzeja Sapkowskiego i Nika Pierumowa*, Toruń 2003.

Szewczyk Ł. M., *Funkcje nazw własnych w literaturze pięknej*, [w:] *Językoznawstwo. Materiały konferencji naukowej 14–16 marca 1995*, red. K. Kallas, Toruń 1996.

Wilkoń A., *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1970.

Battle of Brenna or battle of old Bottocks? War and battle names in Polish fantasy novels

Abstract

Proper names are a very important element of language in every literary work, especially in fantasy novels. They compose a map of reality unknown to the reader but they also tell the story of imagined world. Chrononyms are an example of proper names which appear in fantasy novels. They are names of historical events. Names of wars and battles are often used in books written by Andrzej Sapkowski, Ewa Białołęcka, Anna Brzezińska, Feliks W. Kres and Krzysztof Piskorski. This publication analyses how writers create chrononyms, how similar to real chrononyms names of wars and battles in fantasy books are, and what functions they perform in novels.

Słowa kluczowe: onomastyka literacka, nazwy własne, chrononimy, nazwy wojen, nazwy bitew

Key words: literary onomastics, proper names, chrononyms, names of wars, names of battles

Marta Dziejicka

Uniwersytet Warszawski

Funkcja motywu miłości w kształtowaniu onirycznego obrazu okupacji w twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Borowskiego

Konstatacja, że przeżycie pokolenia okupacyjnego utrwaliło się w historii jako przeżycie tragiczne czasów apokalipsy spełnionej, nierzadko odczytywane przez pryzmat powstałych wówczas tekstów literackich, wydaje się dzisiaj truizmem, jednak w badaniach literackich temat ten pozwala na nowe i wcale nieoczywiste rewizje interpretacyjne. W wierszu *Pokolenie* z 1943 roku Krzysztof Kamil Baczyński oznajmiał: „Nas nauczono nie ma litości,/ nas nauczono nie ma sumienia,/ nas nauczono nie ma miłości,/ nas nauczono trzeba zapomnieć” (XXI, XXVII, XXXI, XXXVII, 455)¹. Tadeusz Borowski w opowiadaniu *Ludzie, którzy szli*: „Tłum wchodził do środka, rozbierał się, a potem esesmani zamykali okna, szczelnie dokręcając śruby. [...] Przychodziło sonderkommando i wywlekało trupy na stos. I tak od rana do wieczora – od nowa każdego dnia” (135–136)². Okupacja zobrazowana przez obydwu pisarzy to przede wszystkim okrucieństwo czasów, w których przyszło im dojrzewać i żyć. Pisarzy z pozoru różnych – z jednej strony wybitny poeta walczący z bronią w rękę, z drugiej poeta debiutujący przed wojną, wywieziony do Oświęcimia, twórca, którego powojenna proza okazała się najważniejsza w literackim dorobku. Obu tych twórców warto zestawiać nie tylko dlatego, że obaj – na różne sposoby – obrazowali rzeczywistość okupacji, lecz także dlatego, że ich teksty łączy istotne estetyczne podobieństwo, uchwytne na poziomie szczegółowej analizy. Mam na myśli sposób onirycznej kreacji świata przedstawionego w tych fragmentach, w których pojawia się motyw miłości.

¹ K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*, Kraków 1961. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Strona w nawiasie cyfrą arabską, a wers rzymską.

² T. Borowski, *Utwory wybrane*, Wrocław 1991. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Strona w nawiasie zapisana cyfrą arabską.

Stylizację oniryczną rozumiem tu jako zabieg, w którym za pomocą określonych figur stylistycznych twórca wprowadza wyraźne załamania w przedstawieniu sytuacji lirycznej czy fabularnej, by w ten sposób ewokować nastrój wizji sennej, albo też sugerować, że wydarzenia rozgrywają się na granicy jawy i snu. Aleksandra Okopień-Sławińska pisała:

Sen jako model wizji poetyckiej, szczególnie zaś model kompozycyjny motywujący sposób doboru i wiązania poszczególnych składników świata przedstawionego utworu. Ośrodkiem literackiej uwagi nie jest wówczas przyśniona historia i jej możliwe wykładnie, ale przede wszystkim struktura sennego marzenia oraz przebieg procesu śnienia. W tym wypadku poezja nie ma opowiadać i wyjaśniać snów, ale stwarzać ekwiwalent sennych wizji i stanów. Tym samym powołana zostaje do życia nowa dyrektywa poetyki, będąca punktem wyjścia dla wielorakich przekształceń formy poetyckiej³.

I dalej: „Sposób prezentacji sennych światów traci charakter epicki, znika sytuacyjny, czasowy i ideowy dystans podmiotu wobec sennej akcji. Zostaje on całkowicie poddany jej nurtowi, pozbawiony przywilejów zewnętrznej perspektywy [...]”⁴. Tak też rozumiane zabiegi będą wskazywane w artykule.

Twórczość obydwu pisarzy – Baczyńskiego i Borowskiego niezaprzeczalnie naczyną jest tematyką życia osobistego. Literackie realizacje motywu miłości w obu przypadkach noszą znamiona autobiografizmu. Zauważa to Tadeusz Drewnowski:

Miłość u Borowskiego ma znaczenie i napięcie podobne jak u Baczyńskiego, jak w ogóle w ówczesnej młodej poezji. Lecz inne niż w poezji i losach Baczyńskiego [...], pisane jej były dzieje. Nim miała się uwiecznić związkąm trwałym, musiała przejść najcięższe próby. Gdy zdecydowali się pobrać, nastąpiło aresztowanie⁵.

Baczyński i jego żona – Barbara z domu Drapczyńska też musieli „przejsć ciężkie próby”, na tyle ciężkie, że żadne z nich nie przetrwało wojny, co udało się natomiast Borowskiemu i jego żonie – Marii Rundo. Jednak Drewnowski słusznie konstatuje, że obu tym parom przyszło kochać w czasach apokalipsy spełnionej, czego odzwierciedleniem jest twórczość Baczyńskiego i Borowskiego. Twórczość silnie autobiograficzna nawet wtedy, gdy jest wyraźnie literacko przetworzona lub sfabularyzowana. Dla zobrazowania tego zagadnienia posłużę się konkretnymi tekstami: opowiadaniem *Pożegnanie z Marią* Borowskiego i erotykami Baczyńskiego. Dzieła te uważam za najbardziej reprezentatywne dla interesujących mnie tutaj podobieństw⁶.

³ A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, z. 3, s. 10.

⁴ Tamże, s. 12.

⁵ T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1977, s. 71.

⁶ Warto dodać, że również w wierszach Borowskiego występuje podobny motyw miłości zrealizowany w konwencji onirycznej. Zob. T. Borowski, [...*Te noce są okropne...*], [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, dz., cyt., s. 30.

Borowski

Pożegnanie z Marią z pozoru przedstawia codzienność okupacyjną – szmugiel, handel, tajne nauczanie, sytuację Żydów, miłość. Czasy apokalipsy spełnionej, należałoby zapisać językiem dobitnym, brutalnym, nie lirycznym, poetyckim. Borowski neguje tę domniemaną zasadę, ale neguje tylko wtedy, kiedy w pobliżu znajduje się konkretna postać – Maria. Niemalże manifestacyjne wydają się więc pierwsze słowa dialogowe w tekście, wypowiedziane właśnie przez Marię i od razu wprowadzające do narracji ton poetycki. „Patrz, nie ma granicy między światłem i cieniem – szepnęła Maria – Cień jak przyptyw podpełza do nóg, otacza nas i zacieśnia świat tylko do nas: jesteśmy ty i ja” (142). Poetycka forma tego zdania silnie kontrastująca z rzeczywistością okupacyjną pozwala Marii na ucieczkę od świata rzeczywistego. W porządku świata przedstawionego oniryczna stylizacja zaciera granicę między światłem i cieniem, a cień zacieśnia świat do prywatnej przestrzeni. Maria szepce o świetle, cieniu, który podpełza; subtelność leksemów, dobór pod względem ich, chciałoby się rzec, ulotności tworzy tę liryczność. Maria szepce, nie mówi, co pozwala odbierać ją jako postać zza tego cienia, oddaloną od rzeczywistości. Mówi: jesteśmy tylko ty i ja, tylko my, nie ma złego świata zza okna. Miłość Marii i Tadka skupiona w jednej chwili w jednym pokoju potrafi odsunąć rzeczywistość okupacyjną na daleki plan, wykreować inną rzeczywistość, w co wierzy Maria. Tadek wydaje się sceptyczny, ale spostrzega poetyckość jej wypowiedzi. „Pulsujesz poezją jak drzewo sokiem [...]. Uważaj, żeby świat ciebie nie zranił toporem” (142). Tadek żyje codziennością okupacyjną, kiedy nie jest z Marią, zajmuje się handlem, zna sytuacje po drugiej stronie muru getta, należy do świata zza okna. Kreacja jego postaci jest więc już konkretna, on nie używa tak poetyckiego języka jak Maria. Jedynie kiedy porównuje ją do życiodajnej siły soku drzewa, jego słowa wydają się jeszcze zbliżone stylistycznie do słów Marii, ale kiedy mówi o świecie, który może ją zranić toporem, używa leksemu kompatybilnego z rzeczywistością zza okna. Maria wyjaśnia swoją poetyckość w kolejnym dialogu, który również odślania *leitmotiv* całej sytuacji:

Poezja! Dla mnie to rzecz tak niepojęta jak słyszenie kształtu albo dotyk dźwięku [...]. Ale tylko poezja umie wiernie pokazać człowieka. Myślę: pełnego człowieka. – Nie wiem, Mario. [...] Sądzę, iż miarą poezji, a może i religii, jest miłość człowieka do człowieka, którą one budzą. A to jest najbardziej obiektywnym sprawdzianem rzeczy. – Miłość, oczywiście, że miłość! (142–143)

Maria snuje poetycką narrację, wprowadza elementy synestezji do, wydawałoby się, zwyczajnej rozmowy. Jej spojrzenie na świat jest poetyckie, a co za tym idzie tworzy silny kontrast do faktycznej rzeczywistości tamtych czasów. Bohaterowie, jakby zupełnie ślepi na wojenne okrucieństwo, mówią o poezji, miłości i człowieczeństwie. Miłość człowieka do człowieka w kontekście wojny, okupacji wydaje się nierealna, jak cała rozmowa Tadka i Marii. Rozmawiają, chciałoby się rzec, o abstrakcji. Swoją opinię powtórzą jeszcze raz w późniejszej rozmowie z Tomaszem. „Oczywiście, że miłość!” (153) – powie jeszcze raz Maria. „Miłość! Oczywiście, że

miłość!" (154) – zawtóruje jej Tadek. Ze swojego wykreowanego bezpiecznego świata nie rezygnują nawet, gdy pojawia się empiryczny dowód okupacyjnej codzienności – Żydówka, której udało się uciec na aryjską stronę. „ – A ja myślę, że po aryjskiej stronie też będzie getto – powiedziała [Żydówka – M.D.], patrząc z ukosa na Marię. – Tylko nie będzie z niego wyjścia. – Odpłynęła w tańcu” (148). Nastąpił moment grozy, kasandrycznego profetyzmu, jednak Maria nadal naiwnie zaprzecza rzeczywistości, tłumaczy sobie, że to tylko nerwy Żydówki, której rodzina pozostała w getcie. Słowa Żydówki są silnie skonstrastowane z opisem narratorskim. Tuż po ich wypowiedzeniu bohaterka odpływa w świat muzyki. Złowroga przepowiednia zostaje zderzona z leksemem dość poetyckim – „odpłynąć”. Odrębność jej słów i opisu czynności zdaje się równie osobiwa co rozmowy Marii i Tadeka o człowieczeństwie w czasach pogardy. Silne zróżnicowanie rzeczywistości i języka, który ją opisuje, a wręcz który kreuje ją na nowo, pojawia się nie tylko w wypowiedziach Marii, lecz również, a może i przede wszystkim, w opisach narratorskich. Zachodzi to w konkretnej sytuacji – kiedy w pobliżu jest postać Marii, opisy zyskują poetyczny wymiar, nierzadko oniryczny. Jak skonkludował Andrzej Werner (co prawda odnośnie do erotyków do Marii Rudno, ale jego obserwacje można by *mutatis mutandis* przywołać również w kontekście *Pożegnania z Marią*) „jest to obrona miłości będącej jakoby ostatnią fortecą pełnego człowieczeństwa w świecie zdegradowanym, czymś co ocala sens życia”⁷. Wymowna jest już pierwsza scena, opis pokoju, zdaje się bardzo zwyczajnego, z książkami, telefonem, stołem jednak zwyczajność przedmiotów i kamienicy kontrastuje z samą konstrukcją opisu, konstrukcją stylizowaną na oniryczną.

Za stołem, za telefonem, za sześcianem biurowych ksiąg — okno i drzwi. We drzwiach dwie tafle szklane, czarne, lśniące od nocy. I jeszcze niebo, tło okna okryte opuchłymi chmurami, które wiatr spycha w dół szyby, ku północy, poza mury spalonego domu. Spalony dom czernieje po drugiej stronie ulicy, na wprost furtki w ochronnej siatce zakończonej srebrzystym drutem kolczastym [...]. (141)

Pokój lśni blaskiem nocy, dwie tafle szklane lśnią od nocy, tło okna zostaje zepchnięte przez wiatr. W przeciwieństwie do świata zewnętrznego przestrzeń pokoju opisywana jest w poetyce oniryzmu, co silnie kontrastuje z opisem świata zza okna. Po drugiej stronie, z dala od azylu Marii i Tadeka, jest spalony dom – materialny dowód wojny. Drut kolczaty przywołuje w pamięci czytelnika mury gett czy obozów zagłady. Ale to opis zza okna. Opisem onirycznym jest też przedstawiona postać Marii.

Maria podniosła głowę znad książki. Smuga cienia leżała na jej czole i oczach i spływała wzdłuż policzka jak przejrzysty szal [...]. W złotym kręgu światła jak w aureoli, otoczona jak dłońmi siną nocą połyskującą pierścieniem gwiazd, stała Maria. Przykneła sobą drzwi od muzyki i ludzi i wyczekująco patrzyła w mrok. (141; 152)

⁷ A. Werner, *Wstęp*, [w:] T. Borowski *Utworki wybrane*, dz., cyt., s. XXXVI.

Poprzez używanie leksemów „smuga”, „cienia”, „spływała”, „siną”, „nocą”, „połyskującą”, „mrok” opis Marii zyskuje właśnie oniryczny status. Porównania „jak przejrzysty szal”, „w złotym kręgu światła jak w aureoli” potęgują tę stylizację. W tak poetyckim opisie kobieta pokazana zostaje w poetyce sennego marzenia, jak nimfa, należąca do innego świata niż rzeczywistość zza okna, Maria pochodzi ze świata wykreowanego marzeniami. Sportretowano ją niczym świętą – aureola nad jej głową ma wymiar symboliczny. Jej wizerunek jest tak piękny, tak idealny, że aż nierealny. Patrzy znacząco w mrok, patrzy w stronę okupacyjnej codzienności, ale dopóki jest w pobliżu narratora ten świat to tylko tło, oddalone, nie wnikające do życia bohaterów. Jest, ale jakby go nie było, bo jest Maria. Nie tylko opis jej obecności przedstawiono osobliwie, również jej brak. „Znikła za rogiem, nie obejrzawszy się. Patrzyłem za nią jeszcze chwilę, jakby tropiąc w powietrzu jej ślad” (154). Maria „znika”, nie odchodzi, nie oddala się, nie idzie do domu czy pracy, ale „znika”. Ten leksem pasuje do jej postaci, postaci, chciałoby się rzecz fantastycznej, niczym romantycznej Świtezianki czy tajemniczej Dziewczyny z ballady Bolesława Leśmiana. Maria rozplywa się w powietrzu. I już nie pojawia się w takiej samej postaci w opowiadaniu. Powraca w zakończeniu, ale inna, nie jest nimfą, ale zwyczajną kobietą, którą zabierają do obozu.

Twarz Marii otoczona szerokim rondem czarnego kapelusza była biała jak wapno. Trupioblade, kredowe dłonie podniosła spazmatycznie ku piersiom jak w geście pożegnania. Stała w aucie, wciśnięta w tłum tuż przy żandarmie. Patrzyła z natężeniem w moją twarz jak ślepa, prosto w reflektor. Poruszała wargami, jakby chciała zawołać. Zachwiała się, omal nie upadła. (178–179)

Maria zostaje opisana zwyczajnie, ponieważ dotknęła ją codzienność, stała się jej częścią, częścią świata okupacyjnego. Człowiekiem z krwi i kości, słabym, bojącym się, elementem tłumy. Jej poetyczna wizja jako sennego marzenia znikła w momencie, w którym kobieta przeistoczyła się w komponent świata zza okna.

Ostatni opis Marii w *Pożegnaniu...* niewątpliwie ulega zmianie, nie przypomina już pierwszych kreacji tej postaci. Sentymalny narrator opisujący swoją ukochaną niczym nimfę przekształca się w tym momencie w narratora kolejnych opowiadań – behawiorystę, który przekazuje suchą relację, nie cierpi, nie tęskni za ukochaną, po prostu stwierdza fakt, że pewnie ją zagazowali i przerobili na mydło. To już nie jest narrator porównujący ukochaną do bóstwa. Wraz z utratą jej kreacji jako sennego marzenia, Maria traci swoją poetyckość, a bohater-narrator doświadcza przebudzenia.

Baczyński

Pod wierszem *Rzeczy niepokój*⁸ Baczyński napisał adnotację, którą można odczytać jako jego deklarację rozumienia miłości. Co warto podkreślić, deklaracja ta nasuwa skojarzenie z rozmową Tadka i Marii.

Erotyk – zapewne dziwny. Cóż to ma wspólnego z miłością, czy tylko ostatnie słowo wiersza? Nie, miłość jest rzeczą odczuwaną przez świat, czy też świat odczuwany przez soczewkę miłości! Wszystko się zlewa jak hymn i jest to energia, siła przelewana na całe otoczenie i poza otoczenie.

Świat odczuwa się przez pryzmat miłości, czyli miłość jako miara wszystkiego, osąd Baczyńskiego brzmi jak osąd Tadka. Erotyk dedykował ukochanej – Basi. To jej miłość ma przysłonić okrutny świat, który Baczyński znał z codziennego życia. Joanna Rusin ujmuje to wprost: „szuka w niej [miłości – M.D.] schronienia przed śmiercią”⁹. Tak jak postać Marii – ukochanej oddalała ona okrutność okupacyjną na dalszy plan, tworzy inny świat. Baczyński powtarza przesłanie w wierszu *Źródło*: „Bo kochać znaczy tworzyć./ poczynać w barwie burzy/ rzeźbę gwiazdy i ptaka/ w lun czerwonych marmurze” (XVII-XX, 240). Miłość ma moc kreacyjną, co deklaruje o czym zaświadczać poetyckie porównania. Kreuje świat, w który poeta chce uciec, co również zaznacza w swoich wierszach, np.: „popłyniemy nieostrożnie w zapomnienie./ tylko płakać będą na ziemi/ zostawione przez nas cienie” (XV-XVIII, 191). Przyczyna ucieczki jest oczywista – podmiot liryczny chce zapomnieć o świecie codzienności, pragnie ukryć się z ukochaną w świecie, do którego ten realny nie przeniknie, stworzyć tym samym azyl na wzór pokoju Marii i Tadka. Na ziemi pozostaną tylko cienie, „cień” – coś ulotnego, nierealnego. „Obłoki”, „cienie”, „pyły”, „płomienie” i wreszcie „sen” pojawiają się w wierszach Baczyńskiego, w których jest mowa o miłości, tworzą jak u Borowskiego, oniryczną aurę rzeczywistości. Barbara, jak twierdził Jerzy Świąch, została przedstawiona jako integralna część kosmosu, natury, jednocześnie jej opisy są iście romantyczne, zbliżone do tych Juliusza Słowackiego¹⁰. Jan Błoński napisze wręcz: „Kobieta pozostanie zawsze dla Baczyńskiego «źródłem», przez które płynie olśnienie światem, gwarantką porozumienia ze wszystkim, co naturalne”¹¹. Jerzy Świąch podsumowuje wpływ Słowackiego na Baczyńskiego: „To za jego przykładem erotyka Baczyńskiego tak często przybiera wygląd «anielski», zostaje «przeduchowiona», a adresatka bytuje w obłokach bardziej niż na ziemi”¹².

⁸ Wyjątkowo o tym wierszu piszę na podstawie edycji Zbigniewa Majchrowskiego, gdyż zawiera ona ową adnotację. Zob. K. K. Baczyński, *Autobiografia. Wiersze, wybór i postowie* J. Majchrowski, Gdańsk 1992, s. 41-42.

⁹ J. Rusin, *W poszukiwaniu źródeł poezji miłosnej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, [w:] *Nad wierszami Baczyńskiego*, red. G. Ostasz, Rzeszów 1998, s. 206.

¹⁰ J. Świąch, *Wstęp*, [w:] *Krzysztof Kamil Baczyński Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. LXXV.

¹¹ J. Błoński, *Pamięci Anioła*, [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 83.

¹² J. Świąch, dz. cyt., s. LXXVII.

Basia, tak jak Maria, nie jest realistyczna, nie jest z tego samego świata, w którym panuje okrucieństwo wojny, jest wykreowana przy pomocy stylizacji onirycznej. Rolę Barbary w swoim życiu podmiot sam określił, pisząc: „Jeno odmień czas kaleki,/ zakryj groby płaszczem rzeki,/ zetrzyj z włosów pył bitewny,/ tych lat gniewnych/ czarny pył” (XXVII–XXXI, 447–448). Kobieta miałaby pomóc odciąć się od świata codzienności, przy niej miałaby się tworzyć nowa rzeczywistość, prywatna, niezakłócona wojną. Tomasz Tomasik odczytuje to inaczej, odwołuje się do tego samego wiersza i jego początkowych wersów: „Mężczyzna – poeta składa zatem obietnicę przeniesienia do jakiegoś rajskiego świata znajdującego się za zasłoną nieba”¹³ – po czym komentuje ostatnie wersy: „Mężczyzna – żołnierz oczekuje od kobiety, dzięki – jak się tu można domyślić – sile wzajemnej miłości, uleczenia wewnętrznych ran i oczyszczenia z «brudu» wojny”¹⁴. Niezależnie, czy to poeta będzie tworzyć inną rzeczywistość czy stworzy ją kobieta, kiedy w wierszach pojawia się ich miłość, kreuje się nowy świat. Tomasik trafnie konstatuje: „Ma się to dokonać dzięki sile poezji, która pozwala uwolnić się w wyobraźni od koszmaru rzeczywistości wojennej i przenieść do świata marzeń”¹⁵. Sytuacja przypomina tę z *Pożegnaniu z Marią*. Wprawdzie u Baczyńskiego również w erotykach, w których pojawia się wyidealizowana Basia, jest mowa o tragicznej wojnie. Dookolna rzeczywistość zaznacza się silniej niż w przypadku opowiadania Borowskiego. Jednak wciąż towarzyszy jej poetycka wizja, przybliżona do tej onirycznej. „Niebo krwawe, do róży/ podobne – leży na nas jak pokolenia gór./ I płynie mrok. Jest cisza. Łamanych czaszek trzask [...]; Taki to mroczny czas” (XVII–XIX, XXI, 289). Czas jest mroczny, Baczyński wie o tym bardzo dobrze, działa w konspiracji. Jego wiersze traktujące o wojnie nie mają takiej onirycznej opisowości jak erotyki. Święch nazwał ten fakt „porażeniem okupacyjnym”, przebudzeniem ze snu, zmierzeniem się z rzeczywistością. Na jesieni 1941 roku Baczyński miał dokonać wyboru, zaprzestać ucieczki od powinności i podjąć decyzje o działaniu. Jednak w wierszach do Basi, o Basi nadal istnieje poetycki kontur snu.

Baczyński od dziecka uciekał w świat poezji, była dla niego formą spowiedzi, osobistym konfesjonalem i tak, zdaje się, pozostało do końca. Warto tu przytoczyć wiersz z lipca 1944 roku, a więc jeden z ostatnich. Opowiada o żołnierzu, który „pochylony nad śmiercią, zaciska palce na broni”, ale i:

wstaje i jeszcze czarny od pyłu bitwy – czuje,
 że skrzypce grają w nim cicho, więc idzie ostrożnie powoli,
 jakby po nici światła, przez morze szumiące zmroku
 i coraz bliższa jest miękkość podobna do białych obłoków,
 aż się dopełnia przestrzeń i czuje jej głosik miękki
 stojący w ciszy olbrzymiej na wyciągnięcie ręki.

¹³ T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013, s. 258.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

«Kochany» – szumi piosenka, więc wtedy obejmą ramiona
więcej, niż objąć można kochając jedno ciało. (X–XVII, 522–523)

Następuje tragiczny opis wojny, pył, broń, poeta przeczuwa nadchodzącą śmierć, ale przez chwilę słyszy muzykę – która jest zwiastunem obecności ukochanej i wiersz znów staje się poetycki, pojawiają się obłoki, szumy, bezpieczne ramiona kobiety. Do końca postać ukochanej odciąga, chociażby na chwilę, bohatera wiersza od okrutności świata, tworzy chwilowy azyl, bezpieczną przystań, senną rzeczywistość. Ten wiersz jednak jest oznaką prawdziwego przebudzenia (innego niż to, o którym pisał Święch), przebudzeniem bliższym temu z opowiadania Borowskiego. Ostatnie wersy wiersza są dosłownym oprzytomnieniem już obydwojga, zarówno podmiotu lirycznego, jak i jego ukochanej: „A potem świt się rozlewa. Broń w kącie ostygła i czeka./ Pnie się wąż biały milczenia, przeciągły wydaje syk./ I wtedy budzą się płacząc, bo strzały pękają z daleka,/ bo śnili, że dziecko poczęli całe czerwone od krwi” (XX–XXIII, 523). Budzą się obydwoje, bo świat staje się tak okrutny, że nawet ich miłość nie jest w stanie zapewnić bezpieczeństwa. Zbliża się powstanie, które, jak obydwoje mogą przeczuwać, przyniesie im śmierć. Nastaną jeszcze tragiczniejsze czasy od okupacji. Przeczuwają, że staną się częścią tragicznego pokolenia nazwanego za Czesławem Miłoszem, „na zawsze dwudziestoletnim”. Nie przeżyją wojny. Są świadomi, a więc sen się skończył, a wraz z nim oniryczny opis. Przegroda między życiem dwojga a okrutnym światem wojny została zburzona. Tak jak w zakończeniu *Pożegnania z Marią*.

Twórczość, z jednej strony żołnierska, czynna, nierzadko tyrtejska, z drugiej strony behawiorystyczna obozowa relacja pozornie nie dają dużego pola porównawczego. Jednak *Pożegnania z Marią*, podobnie jak inne nieobozowe opowiadania, znacznie różni się od tych oświęcimskich. Pozwala to na porównanie tej prozy do wierszy Baczyńskiego. Obydwaj twórcy piszą o podobnych czasach – okupacja warszawska, o podobnych postaciach – zakochani romantycy czasu wojny, i wreszcie – obydwojga uciekają w świat wykreowanego przez siłę miłości marzenia sennego. W tej innej przestrzeni, innej rzeczywistości historia jest błędnym tłem dla międzyludzkich relacji. Jednak na końcu zawsze następuje załamanie tych dwóch światów, naruszenie granicy. Następuje przebudzenie, świat rzeczywisty pochłania świat marzeń, pozbawiając go jego onirycznego charakteru, a bohaterów azylu.

Bibliografia

- Baczyński K. K., *Autobiografia. Wiersze*, wybór i postłowie Z. Majchrowski, Gdańsk 1992.
Baczyński K. K., *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1961.
Błoński J., *Pamięci Anioła [w:] Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1976.
Borowski T., *Utwory wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1991.

Drewnowski T., *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1977.

Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, z. 3.

Rusin J., *W poszukiwaniu źródeł poezji miłosnej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, [w:] *Nad wier-
szami Baczyńskiego*, red. G. Ostasz, Rzeszów 1998.

Tomasik T., *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.

The theme of love and its function in creation oneiric portrayal of occupation in K. K. Baczyński's and T. Borowski's works

Abstract

The aim of the article is to show, by collating, that in particular works of Tadeusz Borowski and Krzysztof Kamil Baczyński appears coterminous depiction of the occupation world. Love in both authors' works creates oneiric reality in which the cruelty is relegated to a secondary priority. Love encloses the world of the characters to “outside the windows” and “now and here”. In both authors' works also come similar awakening, which ends oneiric creation. Parallel of Borowski's “Farewell to Maria” (“Pożegnanie z Marią”) and Baczyński's some erotic poems is to point out that similarities and prove the right of that thesis.

Słowa kluczowe: wojna, okupacja, Baczyński, Borowski, miłość, oniryczność.

Key words: war, occupation, Baczyński, Borowski, love, oneiric.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

RECENZJA

Kludia Smaza

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Budowanie sławy i pamięci – z nowych studiów nad literaturą dawną

Wydana w 2015 roku *Przyszłym czasom swej sławy gotować poprawce. Studia o literaturze i piśmiennictwie wieków dawnych*¹ to najnowsza praca autorstwa Piotra Borka (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie). Autor jest znakomitym znawcą dawnego piśmiennictwa, bada i odkrywa przed czytelnikiem nieznanne źródła rękopiśmienne pozostające w archiwach i bibliotekach polskich oraz zagranicznych. Szczególną dziedziną zainteresowań autora stanowią relacje polsko-ukraińskie w dawnej Rzeczypospolitej².

Autor *Przyszłym czasom... we Wstępie* zaznacza, iż „książka pomyślana została jako cykl rozpraw o bohaterach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, ze szczególnym uwzględnieniem wieku XVII. Starano się uchwycić zarówno literackie kreacje głównych statystów zastygającej historii (Jakub Sobieski, Jeremi Wiśniowiecki, Jan III Sobieski), jak i modelowaną w piśmiennictwie mentalność wybranych zbiorowości (Kozacy, szlachta, mieszczenie, duchowieństwo)”³. Badacz sumiennie podzielił swe rozważania zarówno pod względem gatunkowym (diariusze, pamiętniki, oracje pogrzebowe i testamenty, barokowa epika wierszowana), jak i chronologicznym – przeważająca część rozpraw dotyczy materii wieku XVII, ponadto autor przedstawia nowatorskie cechy gatunkowe pamiętnikarskich relacji oświeceniowych oraz poddaje analizie/rozpoznaniu elementy barokowych inspiracji widoczne w wybranych dziełach Juliusza Słowackiego.

Studia otwiera rozprawa o relacjach diariuszowo-pamiętnikarskich Jakuba Sobieskiego, poświęconych wyprawie moskiewskiej (1617–1618) królewicza Władysława. Podstawę materiałową rozprawy stanowił rękopiśmienny przekaz *Diariusz ekspedycyjny moskiewskiej dwuletniej królewica Władysława Anno Domini*

¹ P. Borek, *Przyszłym czasom swej sławy gotować poprawce. Studia o literaturze i piśmiennictwie wieków dawnych*, Collegium Columbinum, Kraków 2015, s. 322.

² Zob. P. Borek, *Od Piławiec do Humania. Studia staropolskie*, Kraków 2005; tenże *Ukraina w staropolskich diariuszach i pamiętnikach. Bohaterowie – fortece – tradycja*, Kraków 2001.

³ P. Borek, *Przyszłym czasom...*, dz. cyt., s. 7.

1617 pisany przez JMP Jakuba Sobieskiego komisarza tejże ekspedycyjej zachowany do naszych czasów w kilku kopiach. Autor zajmuje się także pamiętnikiem Sobieskiego, a kolacjonując wybrane fragmenty z fragmentami z diariusza przedstawia ciekawe różnicowania. Oba memuary Sobieskiego są doskonałym przykładem wykorzystania funkcji dokumentującej, jak i upamiętniającej a ich autor opisywał „nie tylko swe «przewagi», ale przekazywał potomności dziesiątki nazwisk walczącej szlachty, budując wszystkim monumentalny rycerski pomnik”⁴.

Kolejne trzy rozprawy interesującego nas studium koncentrują się wokół tematyki mortualnej. Cykl otwiera praca *Lew Sapieha w świetle oracji pogrzebowej Sebastiana Łąjszczewskiego*. Autor wnikliwie analizuje, liczące czterdzieści stron, kazanie pogrzebowe apologizujące osobę Sapiehy. Zbudowane wedle prawideł retoryki kazanie zawiera stałe elementy przekazów okolicznościowych o tendencjach panegirycznych, są to m.in. „modelowanie biografii hetmana na wzorec świętości”⁵, rozbudowane metafory wartościujące, przywoływanie cytatów z Pisma Świętego oraz odwoływanie się do innych „autorytetów religijnych, jak i historiografów, filozofów czy poetów”⁶. Zdaniem badacza w oracji Łąjszczewskiego odnajdujemy przede wszystkim wizerunek doskonałego wodza i senatora, jednak mimo oczywistych funkcji laudacyjnych, ma także służyć popisowi i odślonie pełni erudycyjnych umiejętności mówcy.

Kolejna rozprawa dotyczy kompozycji XVII-wiecznych testamentów mieszczan przemyskich. Podstawę materiałową zebrał autor z pięciu rękopiśmiennych ksiąg z zespołu Akt miasta Przemyśla⁷. Testamenty są doskonałymi przykładami dawnej mentalności, życia codziennego i poziomu zamożności różnych stanów. Przydatność tego gatunku piśmiennictwa użytkowego widocznie docenili badacze historii, brak natomiast bardziej szczegółowych opracowań językowych⁸. W całościowym rozpoznaniu autorowi udało się ustalić kilka cech wspólnych dla przebadanej materii testamentowej, wymienia np. sakralizację dokumentów poprzez nasycenie modlitwami oraz religijnymi wywodami o doczesnej marności czy przywiązanie do własnej metropolii⁹. Brak natomiast u przemyskich testatorów elementów patriotycznych, występujących w zapisach szlacheckich, zwłaszcza magnackich¹⁰.

Kolejny tekst także dotyczy barokowych zapisów testamentowych, obejmuje natomiast inną grupę społeczną – duchowieństwo, a konkretniej, księży archidiecezji lwowskiej. Badacz pokrótce charakteryzuje historię, jak i obowiązujące dyrektywy rozporządzeń testamentowych. Ponadto stwierdza, iż w wieku XVII na

⁴ Tamże, s. 27.

⁵ Tamże, s. 38.

⁶ Tamże, s. 45.

⁷ Autor podaje w przypisach, iż są to „księgi zbierające miejskie inwentarze, testamenty oraz protokoły testamentów za lata 1619–1681” – P. Borek, *Przyszłym czasom...*, dz. cyt., s. 51.

⁸ P. Borek, *Przyszłym czasom...*, dz. cyt., s. 49.

⁹ Tamże, s. 65.

¹⁰ Tamże.

ziemiach Rzeczypospolitej zapisy ostatniej woli były już zjawiskiem powszechnym w środowisku szlacheckim i mieszczańskim¹¹. W rozprawie zwrócono uwagę na jeszcze jedną interesującą kwestię, mianowicie na zależność w warstwie strukturalnej testamentu od inwentarza. Przywołane fragmenty „chaotycznie” sporządzonego testamentu arcybiskupa lwowskiego Konstantego Zielińskiego wykazują, że na terenach Korony nie respektowano, zalecanego poza jej granicami (np. w Prusach), spisu mobiliów testatora. Następstwem były oczywiście duże trudności, a nawet spory pośród spadkobierców wykonujących wolę zmarłego.

Analizowany w rozprawie materiał uwypukla także duży sentyment testatorów względem dóbr tego świata. „Gromadzenie kapitału, złota, srebra, klejnotów, drogich materii, szat (nie tylko liturgicznych), kobierców, wartościowych naczyń stołowych to sygnał dla badacza, iż przedstawiciele stanu kapłańskiego nie prowadzili ascetycznego trybu życia”¹². Intencją autora nie jest krytyka wizerunku duchowieństwa, chodzi raczej o dostrzeżenie w nich „autentycznych” ludzi, nie gardzących „radościami tego świata”. Ponadto testatorów cechuje skromność i pobożność (zapisy zawierające prośby o skromny pochówek „bez żadnej pompy”) oraz wielka hojność (legaty na rzecz Kościoła).

Kozaczyzna i burzliwe działania wojenne w XVII wieku na terenach Rzeczypospolitej i Ukrainy to tematyka dominująca w kolejnych rozprawach omawianego studium. Uczony kieruje uwagę czytelnika na skomplikowane relacje polsko-ukraińskie tego okresu, zawarte w epickich narracjach wierszowanych, w pamiętnikach i diariuszach. Jak złożone były to zależności, wyjaśnia sam badacz: „przed rokiem 1648 Kozaczyznę oceniano ambiwalentnie. Jeśli najazdy mołojców na ziemię tatarsko-tureckie powodowały zadrażnienia z potężnym sąsiadem, karano krnąbrnych poddanych, jeśli natomiast Kozacy wspierali ekspansywną politykę Rzeczypospolitej, wtedy na ich temat odnajdujemy w owoczesnym piśmiennictwie dodatnie sądy wartościujące. [...] W kolejnych latach piśmienniczy (oraz mentalny) wizerunek Kozaczyzny «ciemniał» [...]. Krytyka swawoli kozackiej pogłębiała się, by osiągnąć wraz z wybuchem powstania Chmielnickiego swą kulminację”¹³. Z rozważań wynika, iż wierszowane relacje historyczne ukształtowały pewien stały obraz Kozaczyzny, w większości rozpowszechniając negatywne stereotypy mające dyskredytować Kozaków. Rzecz jasna nie jest to zjawisko odosobnione w historiografii, mimo to subiektywna jednostronność (relacje spisywane głównie przez twórców szlacheckich), duża selekcja czy nawet „deformacja” opisywanych wydarzeń jest doskonałym przykładem ukazującym różnorodne schematy zachowań i dawnej mentalności¹⁴. Jednak, mimo wykładni aksjologicznej odzwierciedlającej przynależność stanową czy religijną autorów, dzieła te nie są wolne od napomnień i wyrzutów pod adresem własnego narodu czy stanu – w rezultacie kreują „narodowe

¹¹ Tamże, s. 68.

¹² Tamże, s. 97.

¹³ Tamże, s. 106.

¹⁴ Tamże, s. 126.

pomniki pamięci” o wymiarze uniwersalnym i parenetycznym. Powyższe uwagi najpełniej zostały omówione w rozprawie „*O słodkiej pamięci dziecino!*” *Aksjologia historii w Wojnie domowej Samuela Twardowskiego*. Konstatacja badacza sugeruje, że wykreowana przez Twardowskiego „filozofia dziejów” jest w gruncie rzeczy pozytywna. „Kłęski i cierpienia, jakich doznają mieszkańcy Rzeczypospolitej stanowią ogniwo na drodze do moralnego odrodzenia narodu”¹⁵. W tej perspektywie *Wojna domowa* okazuje się być dziełem spisany „ku pokrzepieniu serc”.

W zarysowanej tematyce pozostają również teksty *Jeremi Wiśniowiecki i historia* w „*Odmianie postanowienia sfery niestatecznej kozackiej*” *Jana Białobockiego* oraz „*Oblężenie miast Lwowa od wojsk kozackich i moskiewskich w roku 1655 fragmentum*” – *uwagi o diariuszu w listach Samuela Kazimierza Kuszewicza*. W rozprawach materiały tematyczną były ciekawe pod względem konstrukcyjnym dzieła: podporządkowany zasadzie *brevitas* utwór Białobockiego oraz diariusz Kuszewicza reprezentujący ciekawy przykład połączenia struktury dziennika i listów.

W studium Piotra Borka czytelnik odnajdzie ponadto przegląd dzieł Samuela Leszczyńskiego, w których kluczową postacią jest osoba Jana Sobieskiego. Uwaga badacza koncentruje się głównie wokół dwóch utworów Leszczyńskiego – *Classicum nieśmiertelnej sławy* oraz rękopiśmiennego panegiriku *Carmen ojczyste*. Z kolei rozprawa *Z pogranicza historii i literatury – o polskim pamiętnikarstwie XVIII wieku* jest doskonałą eksplikacją złożonych przemian i nowych kierunków rozwoju XVIII-wiecznego pamiętnikarstwa.

Ostatnie dwa teksty interesującego nas studium autor poświęcił problematyce ukraińskiej występującej w twórczości Juliusza Słowackiego. Badacz mocno podkreśla wpływ tradycji historycznej, literackiej oraz folkloru ukraińskiego na dziełach wieszcz. Kozacy u Słowackiego poddani zostają romantycznym konwencjom portretowania postaci – są nieszczęśliwie zakochani, młodo umierają, czują się odrzuceni przez otoczenie¹⁶. Z drugiej jednak strony, jak w przypadku *Snu srebrnego Salomei*, akcja dramatu zostaje przeniesiona w odległą, przeszłość ukazując pełnię możliwości polemicznych wieszcz. W podsumowaniu badacz stwierdza, iż „wyobraźnia historyczna” Słowackiego zasługuje ze wszech miar na uznanie, z kolei „wielopłaszczyznowy dialog poety z historią buduje mimo wszystko patetyczną i uwznioślającą deskrypcję przeszłości”¹⁷.

Reasumując wspomniane za ledwie wybiórczo tematy i zalety książki, warto przytoczyć słowa samego autora, które najpełniej oddają nadrzędny cel pracy: „Całość materiału organizuje kategoria budowania pamięci o ludziach oraz ich czynach. Niekiedy były one waloryzowane przez piszących w odniesieniu do bieżącej historii, częściej jednak stawały się podstawą pogłębionych refleksji historiozoficznych. Aksjologia, którą artykułowali literaci, służyła nie tylko edukacji osób im

¹⁵ Tamże, s. 146.

¹⁶ Tamże, s. 262.

¹⁷ Tamże, s. 298.

współczesnych, ale i skierowana została do przyszłych pokoleń”¹⁸. Z zaproponowaną tematyką doskonale koresponduje również okładka publikacji - zaprojektowana oczywiście przez autora. Znajdujący się na oprawie obraz¹⁹ jest bardzo sugestywny: przedstawione elementy martwej natury – m.in. ludzka czaszka, zegarek, rzeźba anioła trzymającego w ręku klepsydrę i sierp czy świeżo zgaszona i przewrócona świeca – są synonimami upływającego czasu, dodatkowo wymowę obrazu wzmacnia również fragment z Psalmu LXXXI: „Vos autem sicut homines moriemini, et sicut unus de principibus cadetis”. Wszystkie te elementy tworzą bardzo spójną całość, są klamrą dla materii tekstowej książki. Nie sposób także oprzeć się wrażeniu, iż eschatologiczne dociekania musiały mocno zajmować dawnych autorów kronik, pamiętników, testamentów czy oracji. Otóż, chcąc *przyszłym czasom swej sławy gotować poprawce*, musieli mieć na uwadze pamięć o ludzkich niedoskonałościach i doczesności tego świata.

Na osobną uwagę zasługuje bogata i rzetelnie zestawiona bibliografia prezentowanej książki. Kompetencje autora oddaje obszerny wykaz źródeł – rękopiśmieniowych, jak i drukowanych – oraz sumienny wybór opracowań. Dopełnienie źródeł stanowi skorowidz nazwiska, jak i nazw geograficznych i etnicznych.

Przyszłym czasom swej sławy gotować poprawce. Studia o literaturze i piśmiennictwie wieków Piotra Borka to praca bardzo wszechstronna i erudycyjna. Powołując się na słowa recenzentki publikacji, prof. dr hab. Marii Wichowej, można powiedzieć, że „jest to monografia bibliograficzna odsłaniająca nowe horyzonty badawcze”. Wielość wykorzystanych w pracy źródeł, kontekstów interpretacyjnych i perspektyw badawczych sprawia, że jest to pozycja cenna zarówno dla badaczy zajmujących się zaproponowaną tematyką, jak i każdego pasjonata historii, piśmiennictwa i kultury epok dawnych.

¹⁸ Tamże, s. 7.

¹⁹ Na okładce wykorzystano obraz ze zbiorów Muzeum Historycznego we Lwowie (obecnie wśród eksponatów Lwowskiego Muzeum Historii Religii).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Justyna Krzysiek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Zawsze o Norwidzie

Marek Buś całą swoją pracę naukową poświęcił Norwidowi, jego utworom, a także sylwetce. Autor *Składania pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida czy Norwidyści (Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka). Konteksty*, proponuje czytelnikom najnowszą książkę *Idee i formy. Studia i szkice o Norwidzie*, wydaną w 2014 roku nakładem Towarzystwa Naukowego KUL stanowiącą zbiór tekstów o niejednorodnej strukturze i formie, wyrastającą z wieloletnich lektur tekstów Norwida, a także o samym Norwidzie. Książka ta wiernie realizuje „przekonanie Norwida, że czytanie powinno uwzględniać różne punkty widzenia, korzystać z różnych metod, gdyż dotyczy rzeczy głębokich i wielowartościowych, wielopłaszczyznowych”. Autor tomu udowadnia, że tak samo powinno wyglądać czytanie Norwida. Marek Buś zawarł w nim zarówno własne interpretacje wierszy czwartego wieszca, jak i recenzje esejów oraz tekstów innych badaczy Norwida, w których prezentuje krytyczny punkt widzenia oraz własne wnioski, zastanawia się nad recepcją twórczości autora *Czarnych kwiatów*. Dzięki mozaikowatości książki możliwe stało się poruszenie wielu problemów związanych z „czytaniem Norwida” i zjawiskiem ‘Norwid’.

*Idee i formy. Studia i szkice o Norwidzie*¹ otwiera interpretacja jednego z najbardziej znanych utworów Norwida, pojawiającej się w wielu podręcznikach szkolnych, obecnej na akademiach *Mojej piosnki* [II]. Marek Buś przypomina najczęstsze kierunki interpretacji wiersza, pisząc o tym, że „eksponuje się patriotyzm, nostalgię, dalej szczerłość, bezpośredniość, religijną zadumę, ton beznadziejnego smutku, gorczy”, jednak uruchamia także nowe, a raczej rzadko dostrzegane konteksty, które pozwalają na wydaję się bliższe intencjom poety odczytanie utworu. Poszukiwanie drugiego dna *Mojej piosnki* badacz rozpoczyna od przytoczenia interpretacji Zdzisława Łapińskiego sugerującego obecność ironii w ostatnich strofach, dalej analizuje kolejne obrazy poetyckie zawarte w wierszu Norwida, użyte sformułowania, porównuje je z innymi utworami czwartego wieszca. Buś dowodzi tym samym słuszności

¹ M. Buś, *Idee i formy. Studia i szkice o Norwidzie*, Towarzystwo Naukowe Katowickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Kraków 214, s. 389.

poszukiwania odczytania, w którym sformułowanie „do kraju tego” nie ograniczała by się do ojczyzny – Polski, a „piosnka” nie niosłaby skojarzeń z nutą rzewną, pełną boleści.

Kolejnym utworem Norwida, którego wnikliwa interpretacja znalazła się w książce Marka Busia, są *Próby*. Autor kolejny raz przypomina wnioski z analiz tekstu powstałe na przestrzeni lat, jednak nie poprzestaje na nich, szuka najpełniejszej interpretacji, chce dotrzeć do prawdy, choć zdaje sobie sprawę z tego, „że w obcowaniu z Norwidem nie wychodzimy poza próby, jakże jednak ciekawe i bogące.”

W *Ideach i formach* nie zabrakło także wskazania wartościowych adresów bibliograficznych, pod którymi należałoby szukać wiadomości o Norwidzie i jego twórczości. Buś wiele miejsca poświęca interesującej pozycji wśród tekstów norwidystów pt. *Czemu i Jak czytamy Norwida* pod redakcją Jolanty Chojak i Ewy Teleżyńskiej. Zbiór ten jest bowiem wynikiem pracy głównie językoznawców, a punktem wyjścia do interpretacji utworów autora *Pielgrzymia* jest przeważnie wrażliwość na formy językowe. Marek Buś widzi jednak wartość łączenia analizy języka Norwida z uruchamianiem rozległych kontekstów kulturowych. Dzięki takim zabiegom, jak zauważa autor, recenzowana przez niego książka może być „wzorem, podręcznikiem czytania Norwida, propozycją zachowań lekturowych i prezentacją sposobów czytania”.

Esej Jacka Trznadla pt. *Czytanie Norwida. Próby* to kolejna pozycja, która została opatrzona krytycznymi uwagami przez autora *Ideji i form*. Wydaje się, że przy oczywistych zaletach tekstu, zasygnalizowanych przez Busia, najbardziej dyskusyjna wydaje się kwestia przyjętej przez Trznadla koncepcji osobowości Norwida i odczytywanie utworów przez pryzmat figury poety-Chrystusa.

Istotnym tekstem wyróżnionym przez Marka Busia jest opracowanie *Promethidiona* autorstwa Stefana Sawickiego. Autor *Ideji i form* dostrzega wartość czytania poematu jako „Norwidowskiego collage’u”, a także wzbogacenia interpretacji o bogate konteksty pozatekstowe.

Jak ważne jest czytanie Norwida, jak ważne było czytanie dla Norwida, wskazuje szkic z cytatem w tytule „*O czytania-sztuce pojęcie...*”. Marek Buś pisze, że czytanie dla poety „Było wszystkim: ucieczką, ostoją, jedyną pociechą, krainą snu i wyobraźni”, a jego „cało-życie” był „poświęcony bojom o czytanie prawdziwe”. Literaturoznawca podejmuje temat czytania kultury, czytania sztuki i sztuki czytania, docierania do „sedna, istoty rzeczy czytanych”, podkreśla też, że Norwid mocno uwzględniał kompetencje czytelnika, jego rolę w dopełnianiu – konkretyzacji dzieła sztuki.

W sposobie czytania dzieł autora *Vade-mecum* (co znaczące wydane go drukiem sto lat po napisaniu) najważniejszy jest chyba stosunek do tak zwanej „trudności Norwida”. Uwagi wstępne Marka Busia do tego tematu wskazują wieloznaczność pojęcia, bo mieści się tu zarówno hermetyczność niektórych utworów, jak i zwykle niezrozumienie jego twórczości przez wielu czytelników – i to różnych pokoleń, i różnego typu. Istotniejsze jest więc pokonywanie tej trudności, co staje się – jak to

celnie określił Buś – „najlepszą szkołą przewycięzania jednostronnych i partykularnych postaw i inklinacji osobowościowych”, szkołą przełamywania stereotypów, uprzedzeń itp., których wokół Norwida narosło co niemiara.

Kluczowym problemem w rozumieniu przez Norwida historii jest jego stosunek do powstania listopadowego. Profesor Buś dostrzega złożoność tematu, określając go mianem sporu Norwida z powstaniem. Sam Norwid w *Głosie niedawno do wychodźstwa przybyłego artysty* pisze o „rozdarciu historii”, bo czym innym były intencje powstańców, czym innym drogi do powstania prowadzące, czym innym idee narodowowyzwoleńcze, czym innym skutki klęski dla uczestników i kolejnych pokoleń, czym innym brak patriotyzmu, czym innym jego przerost. Potem trzeba zająć stanowisko wobec Wiosny Ludów, wobec powstania styczniowego – i w tych kontekstach Buś świetnie definiuje, co nie było łatwe, „całościową postawę poety”.

Historii w całości poświęcony jest kolejny szkic, w którym już na początku pojawia się stwierdzenie, że „historia należy do jej [twórczości Norwida] najczęstszych słów-kluczy, zaś miano «poety historii» przynależy mu równie jak poety prawdy, człowieka, Boga, kultury, pracy czy sumienia”. Marek Buś często oddaje głos samemu poecie, który nie tylko analizował rolę historyka, ale potrafił „odtworzyć «ducha dziejów» tak, abyśmy poczuli jego «tchnienie» i jego żywą obecność dziś”.

Zasygnalizowania wymaga tekst *Miłosz i Norwid*, bo rodzi się z bardzo osobistego odczucia autora zbioru, że „przy całej widocznej odmienności tych twórczości istnieje domena wspólna, trwały «grunt», który w szczególny sposób wymusza podobne reakcje na dzieła obu poetów, ożywia duchowe sfery doznań zasadniczych dla sytuacji człowieka w świecie i jednocześnie najintymniej osobistych”. Szkic ten jest niezwykle ciekawy i bardzo wnikliwy, bo autor przedostaje się głębiej przez pozorną obojętność Miłosza do Norwida czy nawet niechęć, odkrywając „zbliżone do norwidowskich rozwiązania artystyczne” lub też dochodząc do konkluzji, że „Nie do przecenienia wydaje się natomiast udział wzoru Norwida w «wewnętrznym rozwoju dojrzałości», a więc wzoru osobowego, wzoru postaw [...] wzoru przeżywania własnego losu, powagi tonu, «dykcji» poetyckiej”. Warto sięgnąć do tego opracowania, bo wyznacza ono jeszcze niejedyn obszar analiz badawczych.

Ważne jest opracowanie działań edytorskich Stanisława Pigionia, który ma w tej dziedzinie niebagatelne zasługi. W tekście tym szeroko omówione są też polemiczne i nieraz trudne relacje między Pigioniem, Cywińskim i Przesmyckim, co daje obraz funkcjonowania „cechu norwidologów”.

W najnowszej książce Busia pojawia się też rozdział zatytułowany najprościej i najdobitniej jak można: *Cyprian Norwid* oczywiście z dopiskiem – rzecz znamienita – w nawiasie tylko, który brzmi: (*próba syntezy podręcznikowej*). I cóż w tym dziwnego? Właśnie to, że Norwid nawet dla studentów musi we współczesnym świecie doczekać się skrótego opracowania, które w pigułce wskaże tropy tym, którzy na paru popularnych cytatach poprzestaną, jak i tym, dla których to będzie zachęta do intelektualnej podróży w świat lirycznych dokonań wybitnego artysty. Marek Buś ma świadomość, że tak jak w swojej epoce Norwid był niedoceniony, tak i obecnie

coraz częściej staje się poetą zbyt trudnym dla wielu, znowu coraz bardziej hermetycznym. Może więc podobać się, że – idąc na przykład tropem Różewicza – literaturoznawca cytuje bez silenia się na oryginalność tak wydawałoby się znane słowa, iż „z rzeczy świata tego zostaną dwie tylko: poezja i dobroć...”, bo przecież bez ich powtarzania nowym pokoleniom nie wytłumaczy się Norwida. Warto wyróżnić brzmiące jak slogan słowa, że w tej twórczości „«diamenty» poezji co i raz rozbłyskują”, bo przecież takie krótkie, a celne zdania najlepiej zapadną w pamięć teleekspresowych pokoleń czytelników. Norwid musi pozostać w podręcznikach, ale żeby był nadal czytany, trzeba przejść przez etap uproszczeń, czego świadomość ma Buś. Tekst jest jednak na tyle pełny i elokwentny, że czytelnik podręcznikowej syntezy pozna teksty najbardziej znane, obejrzy dramaturgiczne oblicze poety, pozna eksperymenty z miarą wiersza i konteksty filozoficzne, dokona oglądu prozy i zapamięta pochwałę „renesansowego” sztuk-mistrza, powędruje na granicę romantyzmu i politywizmu, pozna ciekawą i ciekawie podaną biografię pisarza – legendę literacką, która ma nową szansę na to, by trwać i być poznawaną.

O tym, jak ważne jest współcześnie czytanie i poznawanie Norwida, przekonuje tekst *Czy Norwid jest potrzebny Kościołowi?*, bo wykazany jest w nim wpływ twórczości poety na kształtowanie się osobowości Jana Pawła II, na jego homilie i encykliki, na filozoficzne podstawy wykładów księdza Tischnera, na obecność pisarza w lekturach najwybitniejszych hierarchów polskiego Kościoła z prymasem Wyszyńskim na czele. Kościół potrzebuje sztuki, która opiera się na – jak to nazwał w cytowanej przez Busia piosence *Ostatnie dni Norwida* Kaczmarski – „Krzyżu Myśli”, a w myśl takiej właśnie koncepcji tworzył autor *Promethidiona*.

Kto wie, czy lektury książki o Norwidzie nie należałoby – dla zachęty – zacząć od przeczytania wywiadu przeprowadzonego z jej autorem przez Martę Kwaśnicką, bo zadaje ona pytania o szczególnie intrygujące wątki w twórczości Norwida, wskazuje na kontrowersje wokół jej percepcji, docięka ważnych faktów z życia pisarza, a Buś, udzielając odpowiedzi, okazuje się doskonałym znawcą i interpretatorem. Relacje Norwida z Mickiewiczem, próby wyrugowania Norwida z historii literatury w czasach PRL-u, wpływ na rodzącą się „Solidarność” – to z pewnością tematy, które zaciekawia wielu czytelników.

Tom wydany w roku 2014 kończy zapis wykładu wygłoszonego w 2002 roku dla laureatów konkursów artystycznych młodzieży z krajów dawnego „obozu socjalistycznego” zatytułowany *Poeta i sztukmistrz*. Przyjął on formę zasygnalizowanej w podtytule gawędy i jest dowodem na to, że autor potrafi w przystępnej formie prezentować Norwida i jego twórczość nawet słabiej znającym polską literaturę czy kulturę słuchaczom. Wykład ten kolejny raz potwierdza erudycję Marka Busia oraz jego popularyzatorski talent. Cały tom wydany przez Towarzystwo Naukowe KUL-u we współpracy z Uniwersytetem Pedagogicznym w Krakowie stanowi ważne podsumowanie jego pracy i pasji, stanowi dowód, że zalicza się do najważniejszych norwidologów. Książka, zdaniem wybitnego profesora Mariana Stali – recenzenta tomu – jest „osiągnięciem naukowym wysokiej próby”.

Jan Burnatowski

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Postpamięć, afekt, odpowiedzialność.

Przypadek *Małej Zagłady* Anny Janko

Każdego ranka i każdego wieczoru, aby umyć zęby, musimy całkowicie wyprzeć z umysłu fakt, że Holocaust w ogóle się wydarzył. Musimy zaprzeczyć istnieniu obozów zagłady wiele razy każdego dnia, w przeciwnym bowiem razie nie byłibyśmy w stanie wykonać żadnej czynności trywialnego, żenującego, świętokradczego dnia codziennego.

M. Miłkowski, *Tydzień filmu niemieckiego*, [w:] tegoż, *Wist*, Warszawa 2014, s. 68

W artykule *Żałoba i postpamięć*, pochodzącym z wydanej w 1997 r. książki *Family Frames* - tytułu uznawanego za kluczowy dla inauguracji studiów nad zjawiskiem postpamięci - autorka, Marienne Hirsch, określając specyfikę terminu za główną jego cechę uznała wynikający z etymologii sufiksu *post*-pokoleniowy dystans, odgradzający podmiot od wydarzenia będącego przedmiotem zainteresowania. W tym jednostkowym stosunku do przeszłości nie byłoby nic szczególnego, nic godnego uwagi i poznawczego wysiłku, gdyby nie „głęboka osobista więź” łącząca podmiot i wydarzenie, więź - dodajmy: niebezpośrednia, bo w pewien sposób przepołowiona i odseparowana, przerwana interwałem jednego pokolenia. Ten szczególny rodzaj stosunku, wynikający z silnej i ważącej obecności emocjonalnego komponentu sprawia zresztą, że odtąd przedmiotem uwagi nie jest już *historia*, bo oto w wyniku fundamentalnej zmiany staje się ona *pamięcią*. Innymi słowy mówiąc: „postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin”¹. Po wtóre, o osobliwym statusie postpamięci, tej „szczególnej formy pamięci” (jak pisze Hirsch), w nie mniejszym zakresie przesądza charakter owego zapośredniczenia: jego wyobrazeniowy i artystyczny profil przeważający i redukujący aspekt wspomnieniowy. Zresztą wydaje się, że dla literaturoznawczo-antropologicznej refleksji ten aspekt problemu jest bodaj najbardziej interesujący, bo jak przekonuje Hirsch „praca pamięci i postpamięci [...] powołuje do życia ich tekst”². Zasygnalizowane przez amerykańską badaczkę okoliczności powstawania tekstu, będącego wynikiem współpracy rejestrów tego, co naoczne z tym, co odgradzone (ale dla podmiotu ważne i emocjonalnie wikłające)

¹ M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań 2011, s. 254.

² Tamże, s. 268.

są dobrze widoczne w *Małej Zagładzie*³ Anny Janko – książce niezwykle osobistej, elegijnej w tonie, której – jak podpowiada mi intuicja – formalnie najbliższą bodaj do eseju. Na fali intymnych rozważań wplecionych w autobiograficzną narrację o poszukiwaniu własnej tożsamości („byłam stąd czy nie byłam?”), Janko dochodzi do wniosku, że katastrofa i właściwe jej cykliczne unicestwianie bytów ludzkich nie jest wydarzeniem akcydentalnym a czymś raczej głęboko esencjonalnym, bowiem historia – wydaje się mówić Janko – to nieustanny i nieskończony niszczyielski pochód, stale napędzające się i powracające szaleństwo. W *Małej Zagładzie* dochodzi do głosu przekonanie o wiktyimizacyjnym charakterze dziejów, przekonanie o historii jako serii ludzkich katastrof.

Istotę książki tworzy nierozzerwalny splot wspomnień matki i konstruującej opowieść, (kon)fabulującej córki. W rezultacie jest to wspólna narracja matki i córki, z których jedna dostarcza informacji, podczas gdy druga je odbiera i przekazuje. To przemieszanie porządków świadectwa i fikcji jest wzajemną osią relacji książki, której momentem fundującym jest ekstremalne doświadczenie matki. Jako jedna z nielicznych przeżyła pacyfikację wsi Sochy na Zamojszczyźnie, dokonaną przez niemieckich żołnierzy w czerwcu 1943 r., przeprowadzoną w odwecie za domniemaną pomoc, jakiej powstańcom mieli udzielić mieszkańcy. Podczas akcji zamordowani zostali niemal wszyscy członkowie soszańskiej społeczności. Ekstremalny rejestr doświadczenia ocalańca wzmacnia tu jeszcze naoczność mordu rodziców, wszak dziewięcioletnia wówczas Teresa Ferenc oraz jej młodsze rodzeństwo byli bezpośrednimi świadkami zastrzelenia Józii i Władka Ferenców. Zdarzenie to generuje „wielkie, traumatyczne przeżycie”⁴ – jak napisze w innym tekście Hirsch, przeżycie w mroku którego rozgrywać się będą odtąd już wszystkie kolejne fenomeny egzystencji. Rezultatem intensywności oraz ekstensywności traumy Reni jest tekst jej córki pt. *Mała Zagłada*, stanowiący w jakimś sensie nie tylko zapis paroksyzmów traumy obserwowanych od najwcześniejszego dzieciństwa przez córkę-autorkę, ale w nie mniejszym stopniu świadectwo jej przejęcia, zgodnie ze sformułowanym przez Aleidę Assmann podstawowym prawem postpamięci, w myśl którego to rodzina jest uprzywilejowanym miejscem takiego transferu⁵. Aby dobitniej ukazać niszczący i silny wpływ przeżycia matki, lokuje Janko moment przekazania traumy w płodowej fazie życia, podkreślając przy tym, że to przejęcie ma pozarozumowy i pozawoluntarystyczny charakter:

Wyobrażam sobie albo pamiętam. Strach jest rodzajem pamięci, mogę tak powiedzieć. Strach dziedziczny, przekazany w życiu prenatalnym, wysany z mlekiem matki, strach, który ma uchronić młode przed niebezpieczeństwem. [...] Pamiętam tamten dzień, bo twoje koszmarnie sny dostawały się do mojego krwioobiegu przez pępowinę, gdy jeszcze tkwiłam w twoim brzuchu. Ty przecież śniłaś to wszystko,

³ A. Janko, *Mała Zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 264.

⁴ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 115, s. 28.

⁵ Tamże, s. 30.

bo w żaden inny sposób nie umiałaś się pozbyć owego potwornego nadmiaru wrażeń [...]. Historia twojego dzieciństwa stała się rdzeniem mojego. Dlatego pamiętam tamtem dzień, jakbym go sama przeżyła⁶ (*MZ*, s. 9–10).

W tych inicjalnych zdaniach, ale także i następujących później, z powtarzalną regularnością występują ślady języka afektu, obecnego w postaci niejasnych symptomów: spazmów i napadów gniewu oraz długich okresów płaczu i milczenia, których źródła i właściwe im znaczenie przybierają ramę zadania do rozwikłania. *Mała Zagłada* odczytywana przez taki postpamięciowy filtr jest w rzeczywistości „świadcstwem prób przedstawienia długofalowych konsekwencji życia w bezpośredniej bliskości bólu”⁷, dokonywanym z perspektywy drugiego pokolenia (tu córki-autorki). Przytoczony wyimek mówi przynajmniej jeszcze jedną ważną rzecz. Zinterioryzowana trauma matki, będąca przecież w pewnej mierze także uwewnętrznieniem wspomnienia, w rezultacie stwarza nadzwyczaj mocną więź łączącą córkę-narratorkę ze wspomnieniami matki, w obrębie której wytwarza się zaangażowany emocjonalnie wariant podmiotowej relacji, stosunek opisywany w kategoriach pamięci. Ten udział czynnika emocjonalnego spełnia rolę kardynalnego przełącznika, jest – jak wskazują teoretycy z zakresu badań nad traumą – *triggerem*, którego zwolnienie powoduje rozmycie i unieważnienie (przynajmniej z podmiotowego punktu widzenia) opozycji zapamiętane-wyobrażone. Rzecz można również ująć nieco inaczej, bynajmniej nie znosząc zasadności poprzedniej diagnozy. Jeżeli bowiem przyjąć za Ruth Leys, że stanem poprzedzającym powstanie emocji jest afektywne poruszenie wiodące do zrozumienia wydarzenia (komunikatu)⁸ albo zgodzić się z Gillesem Deleuzem i Felixem Guattarim, przekonanych o poznawczym znaczeniu afektu skłaniającym podmiot do poszukiwania prawdy i znaczenia⁹, to *Mała Zagłada* będzie tekstem podyktowanym przez afekt z jednej oraz świadectwem konstruowania struktur rozumienia własnej kondycji i tożsamości podmiotu z drugiej strony. W tym sensie przez afekt należy rozumieć konieczny asumpt, bez którego tekst Janko nie mógłby powstać. To swoiste zaafektowanie ma także bezpośredni wpływ na formalny kształt tekstu zaplatanego naprzemiennie z opowieści matki (przekazanej za pomocą mowy niezależnej) i wyobraźniowych uzupełnień córki („Wyobrażam sobie albo pamiętam”).

Można zaryzykować stwierdzenie, że ów tekst, potwierdzając słusność Geertzowskiej koncepcji *blurred genres* poprzez poetologiczne wykroczenie poza gatunkowe kwalifikacje – bo nie jest ani spisaniem wspomnienia utrzymanym w ramie dokumentu, ani napędzaną paliwem fikcji powieścią – jest *par excellence* egzemplarycznym tekstem postpamięciowym, który, by – przywołać tu Winfried

⁶ A. Janko, dz. cyt., s. 9–10. Lokalizację kolejnych fragmentów podaję bezpośrednio w nawiasie po skrócie *MZ*.

⁷ Tamże, s. 31.

⁸ Por. R. Leys, *The Turn to Affect*, “Critical Inquiry” vol. 37, nr 3.

⁹ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcia*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17.

G. Sebald komentującego inny ważny dla badaczy z kręgu *postmemory studies* tekst, odznacza się przecież tym, że nie jest prawdziwym dokumentem¹⁰.

Rola afektu w książce Janko nie ogranicza się wyłącznie do funkcji jednorazowo determinującego bodźca; wydaje się, że obszerne partie *Małej Zagłady* są próbą zapisu afektywnie silnych reakcji, ujawniających rodzaj afektywnych relacji i uwikłań właśnie:

Zaraz po powrocie z kościoła ktoś zauważył, że dziecko nie wygląda dobrze, buzia cała w czerwonych plamach. [...] Jednak po godzinie takie same plamy pojawiły się także na brzuchu i na plecach, trzeba było wyjąć dziecko z pościeli i goło trzymać, tak się darło. Okazało się, że to dziecko, które potem stało się mną, od pierwszych chwil życia uczulone jest na ziemię przodków. Dziko swędząca wysypka i opuchnięte gardło, które nie dawało się wyleczyć niczym, tylko ucieczką z Zamojszczyzny (MZ, s. 15).

Albo kawałek dalej:

Wchodziłam do kolejnych baraków, w których podobno nawet po pięciuset więźniów się mieściło w czasach prosperity, i nie mogłam się oprzeć wrażeniu, że tam cały czas ktoś jest. Słyszałam kroki za sobą i oglądałam się zaniepokojona, ale oczywiście nikogo nie widziałam. Pochylałam się by dokładniej przyjrzeć się lalkom, które odebrano dzieciom podczas «powitania», i zamierałam, bo miałam wrażenie, że ktoś patrzy na mnie (MZ, s. 107–108).

Ale to nie wszystko, wydaje się bowiem, że *Mała Zagłada* jest czymś więcej niż tekstem konstruowanym zgodnie z próbą reprezentacji stanów afektywnych piszącego podmiotu, wszak refreniczna wręcz obecność silnych jakości obrazowych w przestrzeni opisu (w tym fotografii będących właściwą bramą tekstu) oraz rządzonej regułą emocji dynamiczny i w pewnej mierze chaotyczny przebieg struktur narracyjnych, w wielu miejscach ukształtowaniem przypominający lament, skargę czy nieszczęsne zawodzenie, w efekcie powodować może silnie intensywne reakcje odbiorcze, które określić można mianem afektywych¹¹. Dla wielokrotnie przywoływanej tu już Hirsch takie postawienie sprawy jest równoznaczne z osiągnięciem punktu dojścia teorii postpamięciowego tekstu, bowiem w ten sposób „[...] osoby pośrednio jedynie związane z przeszłością staną się częścią postpamięci, która przetrwa dzięki temu [...]”¹². W tej perspektywie spełniony zostanie postulat ciągłości pokoleń i doświadczeń spod znaku moralnego imperatywu *pieczy nad Holocaustem* i ekstremalnym doświadczeniem drugiej wojny (albo każdej ludzkiej katastrofy obdarzonej traumatyzującym potencjałem), zgodnie z heglowską z ducha koncepcją (rozpowszechnioną m.in. przez działalność Hannah Arendt) zdobycia i przekazania

¹⁰ W. G. Sebald, *Pisany tekst nie jest prawdziwym dokumentem*, przeł. M. Łukasiewicz, „Zeszyty Literackie” 2012, 118, s. 100.

¹¹ A. van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*, „RES” 2008, nr 53/54.

¹² M. Hirsch, *Pokolenie...*, dz. cyt., s. 31.

wiedzy pełnej i pewnej, zdolnej – w opinii wielu – powstrzymać ludzkość przed powtórzeniem zbrodni na tak masową skalę, jak miało to miejsce w okresie 1939–1945 (Janko napisze: „Ocalałaś. Wszyscy ocaleni muszą dawać świadectwo” (MZ, s. 96). Towarzyszy mi przekonanie, że jakkolwiek inspirująca, koncepcja Hirsch nie może jednak być uznana za wiążącą i ostateczną, bowiem cierpi na pewien zasadniczy niedostatek, polegający na przemilczeniu pytania o etyczną odpowiedzialność tekstów podobnych *Małej Zagładzie*. Bo o ile tekst taki jest wehikułem transmitującym niedostępną pamięć, zachowującym ciągłość pokoleniowego doświadczenia, to zastosowanie podobnych strategii warsztatowych jest nie tylko *otwarciami na ból Innego* (Susan Sontag), nie tylko uruchamianiem trybów empatii, ale w stopniu nieporównywalnie wyższym jest przekąźnikiem zdolnym wzbudzić afektywnie silne reakcje odbiorcze, a jak przekonuje Janko życie w takim zagłębieniu pamięci jest jak „cień wojny [który] nie znika nawet w samo południe. A w nocy przybiera kształt koszmarów” (MZ, s. 86).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Angelika Łuszcz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Pustka odziedziczona

I.

Maria Orwid¹ przeprowadzając wnikliwe studia nad problematyką *traumy* u drugiego pokolenia ocalałych z Zagłady, wskazywała:

Nasze człowieczeństwo i nasza kultura budują się poprzez przekazywanie z pokolenia na pokolenie pewnych wartości, zachowań, schematów, mitów i oczekiwań. A wraz z nimi – chcemy czy nie chcemy – przekazywana jest trauma. Dzieci osób ocalałych są bardzo silnie związane przekazem transgresyjnym z uczuciami i emocjami swoich rodziców, co wpływa na ich tożsamość. Często zaczynają się interesować okolicznościami tych przeżyć właśnie dlatego, że chcą zrozumieć świat rodziców i dziadków, i albo wchodzą w ten temat bardzo głęboko, albo próbują się od niego odciąć. Ucieczka jest jednak niemożliwa. Drugie pokolenie żyje zazwyczaj w atmosferze tajemnicy i niepewności, w poczuciu, że rodzice przeżyli coś, co trudno zrozumieć [...]².

Spostrzeżenia krakowskiej badaczki, ujawniają podstawowe cechy tego, co Marianne Hirsch określiła mianem zjawiska *postpamięci*³. W świetle przywołanej kategorii kluczowe (i pokrewne) wydają się zagadnienia związane z szeroko rozumianą sferą uczuciowo-emocjonalną oraz te dotyczące transferu traumatycznej wiedzy i doświadczenia międzypokoleniowego. Pojęcia te potraktuję jako punkty odniesienia orientujące charakter i przestrzeń moich rozważań, odnoszę bowiem

¹ Krakowska badaczka i lekarka była współautorką pionierskich prac poświęconych psychicznym skutkom wojennych przeżyć obozowych oraz inicjatorką projektu terapeutycznego dla Dzieci Holocaustu i Drugiego Pokolenia Ocalałych.

² M. Orwid, *Trauma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 122.

³ „Postpamięć to relacja łącząca pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które «pamięta» je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali. To doświadczenie zostało im przekazane w tak emocjonalny sposób, że wydaje się fundamentem ich własnej pamięci. Dorastanie w kręgu tak potężnych, odziedziczonych wspomnień oraz opowieści o czasach, kiedy nas jeszcze nie było na świecie lub nie mieliśmy świadomości [...] niesie za sobą niebezpieczeństwo”. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 105, s. 29.

wrażenie, że dobrze korespondują z ogłoszoną w 2014 roku książką Mikołaja Grynberga „Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne”⁴.

Bohaterami książki są dzieci ocalałych z Zagłady. Grynberga nie łączy z nimi jedynie arbitralność autorskiego gestu, polegająca na wyborze współrozmówców, a więc relacja pytający-pytany. Związek ów jest znacznie głębiej osadzony, wszak Grynberg jest Żydem, wychowanym przez ocalałych z Holocaustu i podobnie jak oni żyje z niepokojącym przeświadczeniem: „mieliśmy nie istnieć, bo już naszych rodziców miało nie być” (s. 17). Mając świadomość skazy, „trwałego uszkodzenia” (s. 33) - jak powie pisarz - podlega ukrytym siłom wykluczających się pragnień, z których to drugie nakazuje mu odnalezienie tych, których rodzinne domy „trwają w cieniu wielkiej żałoby” (s. 17), wytropienia „wszystkich strzępów i nitek” (s. 8), pozwalających na powiązanie „cudzego” życia z własną historią.

Wiele wskazuje na to, że węzłowym problemem artystyczno-literackiej refleksji podejmującej temat Holocaustu albo przynajmniej w jakiś sposób zbliżającej się do tego zagadnienia jest kwestia związana z szerokokorozumianymi próbami zapisu pamięci, która w przypadku twórców zaliczanych do tzw. drugiego pokolenia - odgroźonego od doświadczenia bezpośredniego - w istotny sposób determinowana jest przez dylemat wyboru odpowiedniej konwencji literackiej. Zdaniem teoretyków (wywodzących się głównie z kręgu refleksji anglosaskiej) świadectwo niebezpośrednie, podane przez osobę niebiorącą udziału w historycznym wydarzeniu, obarczone jest swego rodzaju ryzykiem. Hayden White twierdził bowiem, że „od artystycznego potraktowania wydarzeń Holocaustu oczekuje się, że będzie je ono estetyzować lub wciśnie techniki poety czy artyści pomiędzy świadka i rzeczy, o których mówi”⁵. Podobną diagnozą dzielił się Dominick LaCapra. Amerykański historyk zauważył niepokojące tendencje w literaturze oraz sztuce: „chodzi mianowicie o eksperymentalne, fascynujące i ryzykowne symboliczne imitowanie traumy”⁶. Z kolei na gruncie rodzimej literatury na analogiczną sytuację wskazywała Aleksandra Ubertowska, zdaniem której już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych można odnotować literackie próby „poszukiwania nowych form opisu tego doświadczenia”⁷.

„W oskarżam Auschwitz” Mikołaj Grynberg sięgnął po formę dialogu, a więc wykorzystał konwencjonalne ukształtowanie tekstu szczególnego rodzaju, sprzyjające bowiem wrażeniu niezwyklej bliskości względem życia, prawie bezpośrednio (tu przypomina się Barthes’owski termin literatury obdarzonej „efektem

⁴ Kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście według wydania: M. Grynberg, *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

⁵ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, „Proza historyczna”, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 217–218.

⁶ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 178.

⁷ A. Ubertowska, *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków 2007, s. 126.

realności”). W naturalny sposób wyłania się pytanie, które najkrócej sformułować można: w jaki sposób treść utworu oddziałuje na czytelnika i w jakim stopniu angażuje go forma? Mówiąc jeszcze inaczej, w artykule niniejszym, chcę zapytać o właściwości estetyczno-emocjonalnej warstwy tekstu. W rezultacie, w przestrzeni analityczno-interpretacyjnej wzbudzone zostaną inne zagadnienia, współtowarzyszące i również wymagające namysłu. Po pierwsze, za pośrednictwem „jakich tropów” (posługując się nomenklaturą Marianne Hirsch⁸) ujawnia się ten pokoleniowy związek, określany jako postpamięciowa i posttraumatyczna relacja? Po wtóre, czy rozmówcom Grynberga dostępna jest świadomość (oraz wiedza) sposobów i momentów transferowania traumy (zatem doświadczenia oraz pamięci); czy interlokutorzy w przedstawianych opisach codziennego życia rodzinnego rozpoznają i odnajdują momenty takiego transferu? Po trzecie, jaki jest stosunek rozmówców do przeszłości (tej odziedziczonej) i jaki rodzaj więzi łączy dzieci drugiego pokolenia z ich rodzicami? *Last but not least* wyłania się pytanie o możliwe cele artystycznej działalności Grynberga.

II.

Duża część rozmów przeprowadzonych przez Grynberga potwierdza powszechny charakter zjawiska, określanego w literaturze psychiatrycznej mianem *conspiracy of silence* – zмовy milczenia, dotyczącego szczególnie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Objaśniało ono większościowy model zachowań osób ocalałych z Holocaustu, odmawiających rozmowy o kacetowych przeżyciach; większość z nich nie dzieliła się tym skrajnym doświadczeniem nawet z najbliższymi osobami⁹. Żydzi niechętnie ujawniali epizody wojenne ze swojej przeszłości, prawdopodobnie próbując izolować swoje dzieci od bólu i cierpienia. Urodzona w 1974 roku Lili Haber, której rodzice najpierw „byli w getcie krakowskim [...] Potem wszyscy byli w Płaszowie. Później ojciec z jego bratem byli na liście Schindlera, a mamę wywieźli do Auschwitz” (s. 65–66), ilekroć pytała rodziców o wojnę albo „przedwojenne historie” (s. 66) jej matka reagowała agresywnie: „«Zostaw! Idiotka!» Zawsze: «Zostaw! Idiotka!» [...] ona aż wrzeszczała [...] Wstydę się, że za mało pytałam. Może gdybym zapytała jeszcze dziesięć razy, toby mi już nie odpowiedziała: «Zostaw! Idiotka!» Wstydę się i płakać mi się chce [...]” (s. 68). Mieszkająca w Izraelu Gitla wojenne losy swoich rodziców poznała dopiero miesiąc przed śmiercią ojca, nauczono ją bowiem, że nie może zadawać nieodpowiednich pytań: „Nigdy nie zadawałam żadnych pytań. U nas w domu była cisza, rozumiesz? Cisza jest wtedy, kiedy ludzie nie wypowiadają słów [...] Siedzieliśmy w ciszy i już” (s. 156)¹⁰.

⁸ Por. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 105, s. 29.

⁹ M. Orwid, dz. cyt., s. 115–116.

¹⁰ Szerzej rzecz ujmując: świadectwa Grynberga pokazują, że w domach ocalałych z Zagłady nie mówiło się o wojennych doświadczeniach, z dwu powodów: rodzice albo nie

Dzieci osób dotkniętych traumą będącą bezpośrednim efektem niezapośredniczonego doświadczenia niezwykle silnych zdarzeń dziedziczą przerażającą i nieznaną przeszłość. W dorosłym życiu uwewnętrzniają traumatyczne wydarzenia bliskich. Jednym z częstych (ujawniających się zwykle po latach) symptomów jest brak łaknienia oraz wstręt do jedzenia. Lili Haber, z którą Grynberg spotkał się w Tel Awiwie, opowiadała o surowych nakazach ojca, będących najprawdopodobniej skutkiem choroby głodowej, której doświadczył jako więzień obozu:

Mówił, że mam jeść i nie zostawiać na talerzu. [...] Nigdy nie rozumiałam, dlaczego to jest takie ważne. To, żebym skończyła jedzenie, żeby nic nie zostało na talerzu. Mam dziś sześćdziesiąt pięć lat i poważny problem z jedzeniem. Zawsze mi kazali wszystko zjadać. Dzisiaj mój mąż mnie pilnuje. Do dzisiaj nie czuję głodu. Czy jadłam, czy nie jadłam. Nigdy. Zawsze tak było, że jak nie skończyłam jeść, to ojciec kazał mi brać talerz do ubikacji i siedzieć tam, aż zjem. Nie wolno było nie zjeść (s. 69).

W domu, w którym dorastał Doron Keren „zawsze była pełna lodówka” (s. 268), jego rodzice „znajdowali sposób, by zjeść nawet te rzeczy, które zaczynały być wątpliwej świeżości” (s. 269). Podobne wspomnienia pojawiają się w rozmowie z Yehudą. Ten sześćdziesięciosześcioletni mężczyzna, siedząc w arabskiej kafejce na południu Tel Awiwu, pyta retorycznie Grynberga: „Od czego mam zacząć? Jedzenie może być?” (s. 278), by następnie zrelacjonować rygorystyczne nakazy rodziców dotyczące posiłków: „«Co to znaczy, że ci nie smakuje? Nie zajmuj się tym, czy ci smakuje czy nie. Jedzenie nie jest do smakowania. Masz zjeść do ostatniego okruszka na talerzu»” (s. 278)¹¹.

chcieli obciążać swoich dzieci, albo zwyczajnie nie potrafili o tym mówić. Hanna K. Ulatowska prowadząc badania dotyczące dyskursu afazji, bazujące na świadectwach ofiar Holocaustu, twierdziła, iż cierpiący na zanik mowy ludzie nie są w stanie przepracować lęków poprzez rozmowę, większą łatwość komunikowania zyskują kiedy mogą daną historię zapisać. (por. H. K. Ulatowska, *Narracje transformacyjne (quest narratives): Wizerunki afazji*, [w:] *Studia z neuropsychologii klinicznej*, Warszawa 2014, s. 97–109).

¹¹ Wśród wspomnień drugiego pokolenia ujawnia się nie tylko określony stosunek ich rodziców do jedzenia, ale uwagę zwracają również predylekcje do kompulsywnego gromadzenia rzeczy bądź otaczania się „pamiątkami” z czasów Holocaustu. Przykładowo, matka Dorona Kerena zachowała swój zielony sweter, w którym przeżyła wojnę, przez lata trzymając go w szafie, by w ostateczności podarować go Museum Holocaust Memorial w Waszyngtonie. Relacja ta przywodzi na myśl ekspozycję z Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie (październik 2013-marzec 2014) pt. „Biografie rzeczy”, na której przedstawione zostały rzeczy „ocalone”: części garderoby, zabawki, naczynia, egzemplarze książek, pamiątki rodzinne, fotografie. Wystawa ta dobrze licuje z prowadzonymi w ramach nowej humanistyki dyskusjami dotyczącymi tego co martwe, nie-ludzkie, lecz z ludzkim na trwałe związane (por. E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, [w:] *Kultura współczesna. Teoria – interpretacja – praktyka*, 2008, nr 3) oraz z ustaleniami Igora Kopytoff, który biografom rzeczy poświęcił swoją książkę (por. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy: uwarowanie jako proces*, przeł. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicz-*

W procesie przekazywania traumy (zatem na gruncie postpamięci, bo jak wskazuje Hirsch trauma jest rodzajem postpamięci¹²), na drodze międzypokoleniowej wiedzy o tym granicznym wydarzeniu, problemem istotnym jest obserwacja zachowań rodziców, odbiegających z reguły od szeroko pojętej „normalności”. Sara, wychowywała się w niepokojącej atmosferze podszytej lękiem, w domu pozbawionym miłości. Jej rodzice ze sobą nie rozmawiali, ponieważ „nie mogli na siebie patrzeć” (s. 57), „przypominali sobie wzajemnie świat który zniknął” (s. 57). Nigdy też nie zasnęli w tym samym pomieszczeniu, a tym bardziej obok siebie, w jednym łóżku: „Krzyczeli co noc, ale [...] nie udało mi się do tego przyzwyczaić [...]” (s. 58). Steve Fryda jako dziecko nie miał pojęcia, że jego matka była „ofiara” Holocaustu: „nie mówiła ani słowa na ten temat” (s. 162), równocześnie „nie wiedząc nic o historii mamy” (s. 166) przeczuwał, że „przeszła przez niewyobrażalny ból” (s. 166): „Krzyczała po nocach. Kiedy była już starsza, krzyczała, żeby przestali ją gwałcić. Nigdy o to nie pytałem, a ona nigdy o tym nie mówiła” (s. 167)¹³.

Bohaterowie Grynberga wyrażają wewnętrznie sprzeczny stosunek do swoich rodziców. Z jednej strony oskarżają ich o bolesne dzieciństwo, o brak miłości (Jossi „oskarża Auschwitz o pozbawienie ojca” (s. 22): „mój ojciec – mówiła – „nigdy nie był ze mnie dumny” (s. 22). Halina obwinia rodziców za to, że jako dziecko czuła się: „mniej doceniana, mniej lubiana, mniej kochana” (s. 249). Lili skarży się, że w młodości najbardziej brakowało jej czułości i akceptacji ze strony matki: „Ojciec był zawsze taki miły. Przytulał, całował. Mama [...] bardzo inteligentna, ale [...] mnie nie dotykała”, s. 68). Z drugiej jednak strony trwają w uwierającym przekonaniu, że winni są zrealizować jakąś szczególną powinność względem swoich rodziców. Lea Wolinetz wyszła za mąż w wieku dwudziestu trzech lat, lecz zrobiła to z myślą o rodzicach, „żeby zobaczyli, że mam swoją rodzinę” (s. 211), byli wówczas „niesłychanie szczęśliwi” (s. 210). Daniel Latowicki urodzony w Warszawie przyznał, że był „opiekuńczym nastolatkiem” (s. 35), nie chciał być nigdy „przyczyną zmartwień rodziców” (s. 35), przy tym odczuwał rodzaj nadzwyczajnej odpowiedzialności za matkę, za to, by „w jej życiu pojawiło się jak najmniej cierpienia” (s. 33). Lili nadal się „wstydzi i płacze nad tym, że przez całe dzieciństwo nie była dobrym dzieckiem” (s. 68). Codziennym rytuałem Esther jest wykręcanie numeru do mamy, by sprawdzić w jakim jest nastroju i czy niczego nie potrzebuje; sama jednak stara się jej nie informować o złej kondycji zdrowotnej i nie wzmiankować o problemach: „Myślę, że miała już dość zmartwień. Nie potrzebuje zajmować się moimi” (s. 128). Doroty Merlak kontakty z matką różniły od relacji jej koleżanek z rodzicami: „Ja spędzałam z nią dużo więcej czasu, żeby nie musiała być sama. Czułam się za nią odpowiedzialna”

nej. Kontynuacje, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2004). Wątek ten wymaga jednak szerszego omówienia, w osobnym tekście.

¹² Por. M. Hirsch, dz. cyt., s. 29.

¹³ Badania Marii Orwid dowodzą, że najczęściej pacjenci, którzy przeżyli Zagładę, mówili o kłopotach ze snem i koszmarach okupacyjnych, z kolei ich krewni przyznawali, że nie mogą spać, ponieważ rodzice głośną krzyczą przez sen.

(s. 205). Orit – odkąd pamięta – czuła się winna, „że jest powodem ich [przyp. rodzi-
ców] zmartwień. Ale to i tak nie było niczym w porównaniu z tym ciągłym poczu-
ciem, że jestem niedostatecznie poruszona ich historią, że nie wspomnę o niewy-
starczającym dzieleniu ich smutku” (s. 289). Każdego poranka dzwoni do rodziców,
„by się przywitać i zapytać co słychać, a później gdy wrócę z pracy, żeby powiedzieć,
ze już dojechałam do domu” (s. 289).

III.

Z traumatycznym doświadczeniem, przez Magdalenę Tulli obrazowo określo-
nym jako „nieleczone zakażenie”, które „przeniosło się z człowieka na człowieka,
z dorosłych na dzieci” nie sposób się uporać: „Chmura czarnego dymu unieważnia
całe moje życie, odbiera prawo do własnego losu – mówi bohaterka «Włoskich szpi-
lek» – czyni ze mnie kropkę zdania o którym nie ma mowy”¹⁴. Ta kobieca postać,
porte-parole autorki, została „wyposażona”, albo – mówiąc jeszcze inaczej – ujawnia
podobne, jeśli nie identyczne, cechy co bohaterowie książki Grynberga. Są to
na ogół smutni i nieszczęśliwi ludzie, którzy „odziedziczyli pustkę” (s. 99) oraz lęk
„jako prezent na dalszą drogą” (s. 121). Źródłem tego „szczególnego rodzaju smut-
ku, może nawet melancholii” (s. 17) rozmówców Grynberga upatrywać rzecz jasna
trzeba w przejętej traumie minionego i niedostępnego wydarzenia oraz w towarzy-
szącej im świadomości, że jakiegokolwiek wysiłki okazują się daremne w świetle prób
przekroczenia tego szczególnego rodzaju postpamięciowego bagażu. Rozmówcy
Grynberga nie wyzbyli się tożsamościowych dylematów, często nie ujawniają swo-
jego żydowskiego pochodzenia w obawie przed społecznym odrzuceniem¹⁵, wsty-
dzą się przyznać, że są Żydami, ponieważ otoczenie może przypisać im łatkę „od-
mieńca”¹⁶. W związku z tym również niechętnie oddają się wspomnieniom. W chwili
spotkania, w momencie „starcia”, podejmują dialog pełni nieufności („Tak napraw-

¹⁴ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo Nisza, 2014, [wydanie e-pub]. Autorka w swo-
jej autobiografizującej książce porusza temat dziecka ofiar Holocaustu, próbując – jak napisze
Marek Zalewski - „uporać się odziedziczoną traumą, z lękami” ([http://www.institutksiadzki.
pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,3169,wloskie-szpilki.html](http://www.institutksiadzki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,3169,wloskie-szpilki.html)).

¹⁵ Michał Głowiński w „Marcowym gadaniu” pod hasłem „Żyd”, notował: „Z użyciem
tego słowa wiążą się różne komplikacje [...] o fakcie bycia Żydem po prostu się nie mówi, [...] Żydzi nie afiszują się ze swym pochodzeniem, a niektórzy wkładają wiele wysiłku, by ten fakt
ukryć. (M. Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966–1971*, Warszawa 1991,
s. 15).

¹⁶ Używam tego leksemu za Mariuszem Sieniewiczem, który w rozmowie z Agniesz-
ką Wolny-Hamkało („Rozwalić tchórzliwą literaturę. Z Mariuszem Sieniewiczem rozmawia
Agnieszka Wolny-Hamkało”, „Gazeta Wyborcza” 14.06.2005) w ten sposób określił „piętno-
wanych” Żydów. Olsztyński pisarz w książce „Żydówek nie obsługujemy”, przedstawiając hi-
storię „Innego”, dotyka tematu tożsamości oraz wciąż istniejącego antysemityzmu. Dobrze
ilustruje to scena, w której kasjerka z osiedlowego sklepu „normalnego Polaka” określiła mianem Żydówki: „Żydówek nie obsługujemy – wypala donośnie, zamykając z trzaskiem szufladę
kasy” (s. 190).

dę to nie chcę z tobą rozmawiać”), obawiają się że „ktoś się dowie”, tłumacząc, że „nie warto ryzykować”, w końcu „jeszcze kilka osób żyje”.

Należy jednak dodać, iż Mikołaj Grynberg traktuje swoich rozmówców z odpowiednim wyczuciem i troską, zadaje pytania bardzo podstawowe („Kiedy się urodziłeś”, „Jak było w waszym domu”, „Ile miałeś wtedy lat”, etc.), spotyka się z nimi w przestrzeniach neutralnych (kawiarniach, dworcach, biurach), tylko miejscami zdradza temperament polemisty (nie wywiera presji, zapewnia, że czuje się jak ich przyrodni brat).

Wspomnienia, a niekiedy ich strzępy i okruchy, są niemal przeźroczyste, interpretacyjnie proste, w tym sensie, że nie kryją w tkance podskórnej głębszych znaczeń, nie zawierają „obszarów ślepoty” (posługując się terminem angielskiego teoretyka, Roberta Scholesa). Nie oznacza to jednak, że przystępność formy czy jej wyraziste kontury, unieważniają rolę odbiorcy w procesie lektury bądź uniemożliwiają współpracę czytelnika z tekstem, wszak ten obcując z autentycznymi postaciami (świadkami!) stoi przed silnym potencjałem emocjonalno-afektywnym tekstu. Między nim a bohaterem może wytworzyć się rodzaj więzi, opierający się w dużej mierze na potrzebie identyfikacji, empatycznego wręcz przeżycia, w typologicznych ustaleniach Hansa Roberta Jaussa określanego jako identyfikacja asocjatywna oraz sympatyzująca; czytelnik próbując zrozumieć emocje wchodzi w rolę bohatera albo uruchamia mechanizmy współczucia¹⁷. Wysokie rejestry emocjonalne tego tekstu (a w zasadzie zbioru tekstów-rozmów) konotujące w znakomitej większości obrazy życiowej klęski i psychicznego cierpienia, ale także wszechobecnego podmiotowego wstydu oraz zażenowania, są zdolne – jak się zdaje – aktywizować emocjonalno-afektywny potencjał odbiorcy.

Przywołane wypowiedzi bohaterów dobrze ilustrują ich stosunki z rodzinami. Można powiedzieć, że łączy je jedno: są przejmująco gorzkie. Rodzice dzieci drugiego pokolenia to *homo patiens* (koncepcja Hansa Jonasa¹⁸), wciąż cierpiący, żyjący w poczuciu wielkiej straty, niekończącej się żałoby. Zaabsorbowani własną traumą i bólem, nie reagują na potrzeby dzieci, często w stosunku do nich używają języka groźby i pretensji, żyją więc one w poczuciu braku miłości i akceptacji. Z jednej strony winią swoich rodziców za trudne dzieciństwo, z drugiej jednak odczuwają wewnętrzny nakaz odpowiedzialności i troski. Jako dorosłe dzieci to oni przejmują nad nimi funkcje opiekuńcze, a w tej roli umacnia ich kondycja rodziców: cierpiących i małomównych. Czynią to, żeby „przetrwać”, żeby złagodzić frustrację związaną ze swoim życiem.

Towarzyszy mi przekonanie, że Grynberg przygotował tę książkę w poczuciu moralnego obowiązku, wszak jego misja opiera się na realizacji konkretnego postulatu: „podzielenia się treścią rozmów” (s. 17), zgodnie z którym zebranie i przekazanie

¹⁷ H. R. Jauss, *Wzorce interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem*, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*, red. H. Orłowski, przeł. M. Łukasiewicz, W. Bialik, M. Przybecki, Warszawa, Czytelnik 1986.

¹⁸ Por. H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, tłum. G. Sowiński, Wyd. Znak 2003.

wiedzy opartej na świadectwach pokaże żywotność i rezonowanie – wydawałoby się odległego – doświadczenia Holocaustu, ale także pozwoli zbudować wspólnotę opartą na współodczuwaniu i rozumieniu tak skrajnego doświadczenia, jakim było Shoah. Innym możliwym wnioskiem, ujawniającym się poprzez działania autora, jest problem narratywizacji trudnego doświadczenia, traktowany tu jako swoista próba metody terapeutycznej umożliwiającej i ułatwiającej zrozumienie przeszłych zdarzeń. Zatem Grynberg aranżując rozmowy, pragnął, by za pośrednictwem opowieści doświadczenie stało się lepiej zrozumiałe albo zrozumiałe w ogóle. Ponadto, konstruowanie pamięci o Zagładzie jest w końcu także próbą poszukiwania własnej tożsamości, choć jak pokazują kolejne wypowiedzi, interlokutorzy Grynberga uważają inaczej, z krytycznym nastawieniem podchodzą do jego działań. Determinacja i zapal autora przygłuszone zostają wypowiedzią Mosze – ostatniego z rozmówców, którego wyznanie pełni funkcję przejmującego uogólnienia zamykającego książkę: „Śnią mi się kolejki do komór gazowych i w tych snach czuję smród spalonych ciał. To jest droga, która prowadzi tylko w jednym kierunku – do śmierci. Czytałem, co napisałeś w tych poprzednich książkach, i płakałem. Nie nad nimi, tylko nad tobą. Jesteś idiotą, bo nawet nie wiesz, że jesteś już na tej drodze” (s. 300–301).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Magdalena Kuczek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Komiks jako medium pamięci historycznej

W skład pamięci historycznej (świadomości historycznej) wchodzi treści żywe, wpływające na postawy społeczne i polityczne ludzi. Świadomość historyczna budowana jest zatem na podstawie przekazów, które zostają przyswojone przez ich odbiorcę. Jednym z takich przekazów może być przygotowana przez Instytut Pamięci Narodowej seria komiksów pt. *Wilcze tropy*¹. Składają się na nią trzy kolejne zeszyty ukazujące epizody z życia żołnierzy wyklętych: Zygmunta Błażejewicza ps. „Zygmunt”, Mariana Bernaciaka ps. „Orlik” oraz Władysława Łukasiuka ps. „Młot”. Biorąc pod uwagę, że losy tych żołnierzy przeplatają się ze sobą na kartach kolejnych tomów, możemy mówić o czymś na kształt komiksowego „uniwersum żołnierzy wyklętych”. Ten sposób przekazu pozwala spojrzeć w inny sposób na wydarzenia towarzyszące powojennemu powstaniu antykomunistycznemu i uzupełnić polską historię oraz mitologię narodową o nowe wątki.

Potocznapamięć historyczna jest zawsze czarno-biała, oparta na autorytetach i odporna na argumenty. Jednocześnie jest ona jednym z podstawowych budulców tożsamości narodowej. Komiksy z serii *Wilcze tropy* budują przestrzeń, w której polscy partyzanci pokazani są na wzór starożytnych herosów. Nie ulega zatem wątpliwości, że zadaniem tych publikacji jest odkłamanie tego fragmentu historii, jak i dodanie do panteonu polskich bohaterów narodowych postaci żołnierzy wyklętych.

Wilcze tropy nie są na polskim rynku osamotnione w swojej próbie budowania prestiżu postaci historycznej. Podobnie jak inne produkty kultury popularnej (np. muzyka rozrywkowa, gry komputerowe, filmy czy seriale) są one nastawione na masowego odbiorcę i w związku z tym wpisują się w jej główny nurt. Warto podkreślić, że mamy obecnie do czynienia z rosnącą fascynacją jednostkami niezwykłymi, co na zachodzie Europy i w USA objawia się odnawianiem – wydawać by się mogło wyczerpanych już – historii superbohaterów: Batmana, Supermana, Spidermana

¹ *Wilcze tropy*, scen. S. Zajączkowski, rys. K. Wyrzykowski, t. 1, *Zygmunt*, t. 2, *Orlik*, t. 3, *Młot*, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie 2011–2013.

czy Kapitana Ameryki. Niewypracowanie w polskiej kulturze tego typu bohaterów-nadludzi w obliczu zmiany poszczególnych kategorii wartości w społeczeństwie (przesunięcie zainteresowania z ważnych z makrospołecznego punktu widzenia zdarzeń, postaci itp. na postaci i zdarzenia, które są nośnikiem cnót osobistych) powoduje powstanie luki, która domaga się wypełnienia. Stąd w ostatnich latach zaczęła panować swoista moda na komiksy historyczne. Na polskim rynku pojawia się coraz więcej zachodnich albumów tłumaczonych na język polski, polskiemu czytelnikowi prezentowane są też komiksy ukazujące rozmaite fakty z historii Polski (od Piastów poczynając aż po czasy współczesne). Pojawiły się zeszyty prezentujące wydarzenia wojenne, np. *Westerplatte: załoga śmierci*, ale też poruszające tematy z historii najnowszej, czego przykładem mogą być komiksy: *Solidarność – nadzieja zwykłych ludzi*, *Ksiądz Jerzy Popiełuszko – cena wolności*, *Poznański czerwiec 1956 czy 1981: Kopalnia Wujek*. Głównym atutem takich publikacji jest przede wszystkim to, że rozpowszechniają one wiedzę o przeszłości wśród dzieci i młodzieży. Komiks stał się więc, przynajmniej w pewnym zakresie, narzędziem edukacji i nie tylko sposobem przekazywania wiedzy, lecz także formą propagowania wartości patriotycznych i kształtowania zbiorowej świadomości historycznej.

Jak podkreśla Jerzy Topolski, pamięć (czyli świadomość historyczna), to „funkcjonująca w ludzkiej świadomości efektywna wiedza historyczna”. Jerzy Maternicki rozszerza to twierdzenie dodając, że jest to kompleks wyobrażeń o przeszłości oraz system wartości towarzyszący tym wyobrażeniom. Przy czym, zauważa on również, że świadomość historyczna, zbudowana z treści żywych, jest historią zmitologizowaną, złożoną zarówno z prawdziwych, jak i fałszywych składników. Pamięć historyczna ma skłonność do nadawania określonym faktom historycznym znaczenia symbolicznego: postaci bądź wydarzenia wyrażają i reprezentują cenione wartości oraz ważne, z punktu widzenia losów czy aspiracji naszego podmiotu, procesy i zjawiska. Bohaterowie poszczególnych wydarzeń przestają zatem być osobami prywatnymi, stają się natomiast nośnikami znaczeń, symbolami np. patriotyzmu, poświęcenia, nieugiętej walki. Niczym bohaterowie opisani przez Josepha Campbella w *Bohaterze o tysiącu twarzy* wstępują oni na ścieżkę kolejnych wyzwań, której apogeum stanowić będzie osiągnięcie dojrzałości, równającej się w tym wypadku z gotowością podjęcia heroicznych działań na rzecz ogólnie rozumianego dobra narodu i ojczyzny. Nie dziwi więc fakt, że częstokroć bohaterowie komiksów historycznych o charakterze wojennym będą stylizowani na herosów znanych z komiksów tworzonych w USA w latach 40. XX wieku, tj. Superman czy Batman.

Dla klasycznego komiksu z lat 40. XX wieku (złoty okres komiksu) charakterystyczne jest zminimalizowanie fabuły. Najważniejszy jest bowiem bohater i określenie ram, w których się porusza (najczęściej było to wielkie miasto) oraz otoczenie głównej postaci komiksu siecią innych osób – jego przyjaciół, pomocników i wrogów. Bohater budowany jest zatem w sposób schematyczny, jest kimś, kto „oddał swoje życie czemuś większemu niż on sam”.

Uniwersum skupione wokół konkretnego bohatera konstruuja także autorzy serii *Wilcze tropy*. Skoncentrowane na konkretnych postaciach żołnierzy wyklętych kolejne albumy prezentują ich jednostkowe losy. Wydarzenia, których bohaterami są: Błażejewicz, Barnaciak i Łukasiuk, mają dzisiaj potencjał mitotwórczy. Epizody przedstawione w komiksach są obrazem zdarzeń rozgrywających się w latach powojennych na Wileńszczyźnie, a głównym ich tematem jest walka z sowietami i komunistami.

Niewątpliwie strategia, która przyświecała autorom wybierającym głównych bohaterów serii, opierała się na żywej pamięci o tych postaciach w społeczeństwie polskim. Błażejewicz to „wybitnie zdolny oficer liniowy, trzymający swój oddział w ryzach i wielkiej dyscyplinie”, charakteryzujący się „typowym wyglądem kawalerzysty, wysoki, dobrze zbudowany blondyn z nieodłącznym pistoletem maszynowym i mapnikiem”. Autorzy komiksu dodają jeszcze, że osobiście wykonywał najważniejsze zadania, był niezwykle energiczny i pełen inicjatyw. Co więcej, „to właśnie on był twórcą najpoważniejszych zwycięstw 5. Brygady Wileńskiej AK w 1945”. Kreśląc taką charakterystykę swojego bohatera, autorzy komiksu nawiązują w jego kreacji do utrwalonych w polskiej kulturze przedstawień nieugiętych żołnierzy (powstańców, legionistów itp.). Podobnie kreowane są postaci Łukasiuka i Barnaciaka. Pierwszy, niczym romantyk „szczęścia w domu nie znalazł, bo go w ojczyźnie nie było”, podejmuje więc decyzję o opuszczeniu rodziny i walce aż do momentu, w którym „ani jedna sowiecka stopa nie będzie deptać polskiej ziemi”. Te słowa stają się jego mottem, powtarzanym kilkakrotnie na kartkach komiksu. Ostatnim ze sportretowanych przez rysowników IPN-u partyzantów jest Barnaciak, opisywany jako „jeden z najdzielniejszych żołnierzy spod znaku AK-WiNu”. Podobnie jak pozostała dwójka jest zaciekłym wrogiem sowietów i komunistów, dlatego podejmuje wszelkie niezbędne działania, mające na celu uniemożliwić przejście przez nich władzy w Polsce.

Wszyscy trzech bohaterowie kreowani są w sposób charakterystyczny dla superbohaterów złotego okresu komiksu. Oczywiście trzeba wziąć pod uwagę różnice wywołane zarówno odmiennością kultur oraz charakterem publikacji. Superman czy Batman byli nadludźmi, posiadającymi nadprzyrodzone (w przypadku Supermena) lub ponadprzeciętne (w przypadku Batmana) zdolności i umiejętności. Nie można tego powiedzieć o bohaterach *Wilczych tropów*. Tym co ich wyróżnia na tle przeciętnego śmiertelnika jest niezwykła odwaga i gotowość poniesienia ofiary w imię miłości ojczyzny. Kierują nimi jednak podobne jak w przypadku wspomnianych superbohaterów motywy: wszyscy walczą ze złem. W amerykańskich realiach uosobiane jest ono przez negatywne postacie grożące porządkowi demokratycznemu, w polskich – przez „czerwoną zarazę”. Charakterystyczne jest też odwołanie się do nieudolności działań organizacji mających zapewnić bezpieczeństwo obywatelom. Pojawianie się amerykańskich superbohaterów zawsze jest poprzedzane spektakularną porażką, jaką w walce ze złem ponoszą demokratyczne instytucje odpowiedzialne za utrzymanie porządku społecznego. Polscy bohaterowie są więc nie tyle

owocem trwającej od 1939 roku wojny, ile raczej ich powojenna aktywność umotywowana została nieudolnością działań aliantów w polskiej sprawie.

Kolejnym elementem wspólnym jest wspomniane już ograniczanie fabuły. Losy Supermana, Batmana i innych nadludzi prezentowane są w kolejnych odcinkach, na które składają się kolejne potyczki z antagonistami. Również w *Wilczych tropach* prezentowane są pojedyncze epizody z życia partyzantów. Zabieg taki, jak zauważa Umberto Eco, sprawia, że przygody bohaterów są spostrzegane jako „nieruchoma teraźniejszość” i właśnie dzięki temu nadal mogą być rozpatrywane w ramach struktury mitu.

Omawiane zabiegi mogą prowadzić do wrażenia, że autorzy komiksów przenoszą doświadczenie swoich dziadków i pradziadków na grunt teraźniejszości. Splecenie przeszłości z teraźniejszością jest zarówno ścisłe, jak i wielowymiarowe. Z jednej strony obraz przeszłości kreowany w komisach o „wyklętych” odnosi się do utrwalonej w polskiej mitologii narodowej symboliki, z drugiej jest wyznaczany przez bieżące zainteresowania i zaangażowanie emocjonalne członków społeczeństwa.

Warty podkreślenia jest tutaj również fakt, że amerykańskie komiksy o superbohaterach są wynikiem pracy wyobraźni, ich powstanie wiąże się jednak ze specyficzną sytuacją, w jakiej znalazło się społeczeństwo amerykańskie w latach ich stworzenia. Narysowany w 1941 roku Kapitan Ameryka przedstawiony został jako nadczłowiek, który jest jedyną nadzieją USA na pokonanie Niemców i sprzymierzonych z nimi krajów. W pierwszym odcinku komiksu na okładce towarzyszy mu Adolf Hitler, któremu Kapitan wymierza cios w twarz. Jest on zatem postacią realizującą funkcje propagandowe, kolejnym obrońcą amerykańskich wartości. Na okładkach zeszytów z serii *Wilcze tropy* widnieją protagoniści kolejnych numerów zaprezentowani w pełnym umundurowaniu żołnierskim. Znamienny to fakt, zwłaszcza jeśli zdamy sobie sprawę z tego, że przez ponad 50 lat (czasy komunizmu) członkom formacji wyklętych odbierano status żołnierzy². Ponadto „Zygmunt”, „Orlik” i „Młot” przedstawieni zostali z bronią w pozycji sugerującej przygotowanie do starcia z wrogiem. Ostra kreska oraz ciemna kolorystyka podkreślają nastrój scen z okładek tych zeszytów i wprowadzają w atmosferę prezentowanego opowiadania. Precyzyjne i dynamiczne ilustracje są charakterystyczne dla całej serii, co dodaje jej autentyczności, która jest atutem *Wilczych tropów*.

Wybranie na bohaterów postaci historycznych pozwala na uwiarygodnienie w oczach odbiorcy zarówno samych bohaterów, jak i wydarzeń, w których biorą udział. Scenariusze komiksów pisane były na podstawie pamiętników, wspomnień i sprawozdań, do jakich udało się dotrzeć autorom. W ten sposób komiks staje się

² Warto tu również zauważyć, że pełne umundurowanie było raczej przypadkiem rzadkim wśród żołnierzy antykomunistycznej partyzantki powojennej. Wiązało się to ze zmianą systemu i delegalizacją AK i NSZ-tu. Pozbawieni zarówno źródła dochodu, jak i aprowizacji, partyzanci sami musieli organizować pożywienie, broń i mundury, dlatego często nosili mundury zdobyczne z doszytym polskim orłem i naszywką w kolorach polskiej flagi.

także źródłem historycznym. Opowieści te, odtwarzając przebyta przez bohaterów drogę i ich wojenne zmagania, realizują ważną, archetypową funkcję labiryntu: śmierć, świadomość, odrodzenie. Odtwarzanie tej drogi chroni ofiary wojny przed zapomnieniem.

Pomimo korzystania ze źródeł, *Wilcze tropy* wciąż mieszają fikcję z rzeczywistością, ponieważ prezentują obrazy przeszłości w oparciu o strzępy wspomnień. Dla wielu historyków i obrońców „nagich faktów” zabieg taki dyskwalifikuje te publikacje jako wiarygodne narracje o minionych wydarzeniach. Nie można jednak zapominać, że są one znakomitym przykładem próby budowania świadomości historycznej.

Żołnierze Wyklęci walczyli o wolną Polskę i byli w tej walce niezłomni – byli swego rodzaju superbohaterami. Nie są to krystaliczne postacie z komiksów amerykańskich, ale – co warto odnotować - wynika to z innej kultury i innego sposobu myślenia. Pamięć historyczna wiąże się z fenomenem świadomości istnienia w czasie – tak osobnika, jak i zbiorowości, za której immanentną część dana osoba się uważa. Wiąże się z tym świadomość istnienia przodków, co prowadzi do traktowania zbiorowości, której jest się uczestnikiem, jako zbiorowości nie tylko tych, którzy żyją dzisiaj, ale również tych, którzy żyli wczoraj i przedwczoraj. Jednak społeczna pamięć przeszłości to nie tylko funkcjonujące w danej grupie wyobrażenie o przodkach, ale także o wydarzeniach, jakie miały miejsce w przeszłości grupy, a w których ci przodkowie brali udział. Dlatego polski odbiorca potrzebuje superbohatera, z którym może się identyfikować. Tę funkcję zdają się wypełniać „Zygmunt”, „Orlik” i „Młot”, bohaterowie skonstruowani na podstawie polskich mitów narodowych, głęboko osadzeni w polskiej kulturze i z niej utkani. Dzięki temu stają się kolejnymi mediami, których zadaniem jest kształtowanie polskiej świadomości historycznej, rozumianej jako przeszłość pamiętana przez społeczeństwo.

Adam Kowalczyk

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wymiary wojny

Za każdym razem, gdy Szczepan Twardoch¹ zabiera się do pracy nad kolejną powieścią, wydaje się, że autor poszukuje ujścia w nowej, niewykorzystanej formie – zarówno w *Wiecznym Grunwaldzie* (2010), jak i w *Morfinie* (2012). Tym razem jednak dociera on o wiele dalej w swoim eksperymencie, w którym wykorzystuje historię jako pretekst do rozliczenia z własną tożsamością. By zrozumieć sens powieści, należy przeanalizować jej strukturę, przez którą autor wyraźnie wyznacza własne cele i kreuje prawa rządzące tym fikcyjnym światem – odpowiednikiem Śląska z jego trudną historią widzianą oczami narratora.

Bogata historia Śląska, co zaskakujące, rzadko bywa wykorzystywana przez pisarzy, którzy ignorują potencjał kryjący się we wszystkich sferach życia tego regionu, a które tak pieczołowicie opisał w swej powieści Twardoch – jego tekst nabiera kolorytu, staje się niemal egzotyczny przy opisach społeczności, zwłaszcza sprzed I i II wojny światowej – być może nawet okresy wojny są swoistymi cezurami, jeśli w ogóle w przypadku tego utworu można mówić o jakiś cezurach. W powieści pisarza pochodzącego z Żernicy Śląsk jawi się niemal jako mityczna kraina, czemu pomaga pełna symboliki i pewnego rodzaju metafizyki narracja. Metafizyki, dodajmy rodzimej Twardochowi, zakorzeniony w historii regionu, z którym pozostaje nierozzerwalnie złączona. Świat Twardocha przepełniony jest kolorytem zawierającym się w wielokulturowości, która występuje nie tylko na poziomie światopoglądu czy ścierających się idei, ale również na poziomie języka – język polski przeplata się z niemieckim, z gwarą śląską. Najlepszym przykładem jest pierwsza scena powieści, gdy na wzór Hrabalowskiego świniobicia, stajemy się uczestnikami rzeźnickich czynności, które dzięki misternej narracji przechodzą w swoisty ceremoniał – niewidoczny dla uczestników, których tragedia, jeśli tak można ją określić, polega na tym, że większość z nich nie zdaje sobie sprawy z tego, że są marionetkami sił rządzących porządkiem świata.

¹ S. Twardoch, *Drach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

Wrócimy jednak do źródeł i spróbujmy zastanowić się, jak struktury powieści pokrywają się ze strukturami świata przedstawionego – zadajmy sobie pytanie, czy w ogóle jest to możliwe. Tekst Twardocha podzielony jest na cztery księgi, które składają się z pomniejszych i większych przeważnie niezatytułowanych rozdziałów, które łączy jedno: szeregi czterocyfrowych liczb odczytywanych po chwili namysłu jako daty roczne. Czym są one zatem i jaką funkcję pełnią na kartach powieści Twardocha? Otóż są rodzajami punktów orientacyjnych na mapie, którą stanowi historia – a jeszcze dokładniej: czas. Sama kwestia czasu u Twardocha prezentuje się nader ciekawie i wiąże się z kolejnymi pytaniami, takimi jak: dlaczego autor wyróżnia pewne lata i co przez to uzyskuje? Jak ta eksperymentatorska technika łączy się z fabułą *Dracha*?

Otóż schemat ten jest bardzo prosty i polega na tym, że opisywane lub tylko przywoływane wydarzenia bądź sytuacje są w porządku wyznaczonym przez daty na początku każdego rozdziału. Zawsze są ustawione w porządku chronologicznym – co również posiada swoją znamioną symbolikę: czas zawsze płynie do przodu. Jednocześnie, pomimo tej niby deklaracji, czytelnik odnosi wrażenie, że ten porządek rzeczy zostaje zachwiany. Że patrzy nie na dwuwymiarowy plan, ale na coś w rodzaju kartezjańskiego układu współrzędnych, co może wynikać z podjętych przez autora kroków – wszystko w powieści zostaje przedstawione w relacji z pozostałymi elementami przede wszystkim na planie czasowym i nie istnieje w powieści Twardocha nic, co wykraczałoby poza tą regułę. Dlatego bohaterami utworu są nie tylko ludzie, ale również zwierzęta – poza nieszczęsną świnią ważną rolę odgrywają sarny jako pewnego rodzaju miernik upływającego czasu, który mierzy się następującymi po sobie pokoleniami. Autor tym samym odmalowuje niekończący się ciąg zależności, których początek kryje się w przeszłości i który może doprowadzić do nieprzewidzianych wydarzeń – czasem zależnych od historii, która ingeruje brutalnie w życie fikcyjnych postaci. Momentami wszystko ociera się o fatalizm, a sam autor zdaje się podsuwać pytanie o granice wolności i wolnej woli. Idealnym przykładem jest scena, gdy wnuk głównego bohatera Twardochowej epepei Nikodem Gemander przegląda stare zdjęcia swojej rodziny i patrząc na twarze, które w powieści niemal współlistnieją, nie czuje z nimi żadnych powiązań – choć czytelnik staje się świadkiem mnogości i bogactwa wątków rozgałęziających się od głównej linii łączącej przodka z jego dalekim potomkiem.

Twardoch traktuje swój fikcyjny świat z wielką dbałością o szczegóły, co objawia się pedantycznymi i przy tym wcale nienużącymi wyliczeniami i opisami rzeczy – w tym również broni i militariów, które będą odgrywać wyjątkowo ważną rolę w jego opowieści. Ponieważ co pozostaje całkowicie jasne, *Drach* jest powieścią przede wszystkim o Śląsku i autor dokłada wszelkich sił, aby jego model pokrywał się w jakimś stopniu z rzeczywistością. W tym miejscu należy skupić się przez chwilę na narratorze, czyli na tytułowym Drachu, który pozostaje w dużej mierze czymś bardzo nieokreślonym (podobnie z resztą jak druga narratorka w *Morfinie*) – słowo „drach” w gwarze śląskiej posiada wiele znaczeń, m.in. oznacza „latawiec” bądź

„rozrabiakę”, aczkolwiek narrator jest czymś zupełnie innym. Wszelkie określenia, opisy bezpośrednio z nim związane każą go kojarzyć z ziemią (być może jako uosobienie ziemi śląskiej) albo nawet z materią w ogóle.

A teraz wszyscy w ziemi, z ziemi się narodzili i do ziemi powrócili, z błota powstali, błotem się stali i z błota znowu powstaną, bo życie jest bardzo długie, tyle że nie jedno, lecz jego cykl. Josef już nigdy nie spotyka żadnego z nich i tylko ja jeszcze z daleka czuję ich lekkie, rozpuszczone we mnie ciała, ale nie zajmują mnie ich jednostkowe losy, bo wszyscy krążą już we mnie.²

Dlatego *Drach* staje się istotą wszytkowiedzącą, dla której możliwe jest zestawianie razem, prawie że jednocześnie, odległych w czasie wydarzeń i dostrzeganie między nimi powiązań. „Drzewo, człowiek, sarna, kamień – to samo”, przedstawia swoją filozofię, która potwierdza wizję, według której człowiek jest bezwolny, a im więcej wie, tym mniej rozumie.

Drach to również opowieść o walce o tożsamość, która w kwestii śląskiej pozostaje po dziś dzień aktualna, a która miała bardzo tragiczny wydźwięk w perspektywie historycznej, co skrupulatnie ujął w swej powieści autor. Ślężacy na kartach książki stoją pomiędzy „wielkimi Polakami” i „wielkimi Niemcami”, którzy próbują propagandą oszukać ich, wmówić im obcą tożsamość, ale pomimo tych prób większość opiera się skutecznie – jednak nie wszyscy, czego przykładem jest brat Wojciecha Czoika, który dobrowolnie przyjął obywatelstwo niemieckie; Wojciech natomiast zostaje uwięziony przez nazistów, co stanowi tragiczny kontrast w tej walce.

Opisy batalistyczne w powieści *Twardocha* są prowadzone jakby z żabiej perspektywy – autor rzadko posuwa się do relacjonowania wojny według jakiegoś globalnego punktu widzenia, który mógłby ogarnąć ogrom historii spadającego na zwykłego śmiertelnika – ponieważ narrator z reguły patrzy na obserwowane wydarzenia oczami śląskiego żołnierza i relacjonuje przebieg bitwy jakby jego ustami. Nic więc dziwnego, że wojna jawi się narratorowi jako wielka jatka bez dostrzegalnego sensu – opisy rzezi (bo trudno inaczej je nazwać) stają się w powieści bardzo brutalne i jednocześnie bardzo obrazowe.

W tym samym czasie, ale tydzień później, Josef Magnor jest cały pokryty rudym błotem. Marasym, myśli Josef. Muszkieter Kaczmarek od czterech dni rozarty jest w tym błocie i cześć muszkietera Kaczmarka rozarta w błocie oblepia Josefa Magnora, i Josef myśli, że nic z muszkietera Kaczmarka nie zostało, ale to nieprawda, wszystko zostało z muszkietera Kaczmarka, nic nie zniknęło, bo w ogóle nic nie znika, tylko zmienia się porządek rzeczy, ale nie znika nic, i muszkieter Kaczmarek też nie zniknął, tylko wybuch haubicznego pocisku rozrzucił muszkietera Kaczmarka po obszarze wielkości kortu tenisowego.³

² S. Twardoch, dz. cyt., s. 19.

³ Tamże, s. 213.

Śląski żołnierz podczas I wojny światowej to człowiek drugiej kategorii, który nie ma szans na stanowisko oficerskie – jest niemal mięsem armatnim i niczym więcej. Warto w tym miejscu podkreślić wagę pierwszego konfliktu światowego, który w powieści staje się czymś w rodzaju interludium między pierwszą a trzecią częścią utworu. Sam Twardoch podkreślał, że to I wojna światowa odgrywa większą rolę w światopoglądzie historycznym Ślązaków, pośród których jej obraz pozostaje o wiele żywszy od wojny z 1939 roku – w przeciwieństwie do Polaków jako wspólnoty, która jakby nie wykształciła odpowiedniej perspektywy dla niej. „Nie uzewnętrżniła”, jak powiedział pisarz.

Twardoch nie ogranicza się jedynie do brutalnych opisów tylko sfery wojennej: okrucieństwo jest wpisane w świat stworzony przez autora. Czasem czytelnik pod wpływem lektury może zastanowić się nad różnicą pomiędzy zabójstwem na wojnie a zabójstwem w czasie pokoju – Twardoch wydaje się stawiać wyraźny znak równości pomiędzy nimi:

To nie pierwszy trup, jakiego widzi, bo widział swoją martwą prababcie w trumnie, ale rozbita, zniekształcona głowa Augusta Lomani to co innego. Zmiażdżony nos, brak oczu, czaszka, jakby ktoś ją ścisnął wielkim imadłem, w innych niż za życia kształcie. Jeszcze pukając w wyważone drzwi, chłopiec odwraca się i przygląda temu, co było Augustem Lomanią [...]⁴.

Ważny dla powieści Twardocha jest czas teraźniejszy, którego pisarz używa, gdy skupia się na konkretnym wydarzeniu opisywanym – to zdradza czasowość narratora, dla którego czas nie przypomina linii, a raczej szachownicę, po której porusza się wyznaczonymi ruchami. Czas przeszły i czas przyszły pojawiają się jedynie na zasadzie doprecyzowania przestrzennego, czyli gdy narrator przytacza historię pierwszego romansu Josefa, wtedy jest ona opisana za pomocą czasu teraźniejszego – wszelkie odwołania, reminiscencje wydarzeń „sprzed” lub „po” są wprowadzane już za pomocą czasu odpowiedniego dla kolejności opisywanych wydarzeń drugorzędnych. Dlatego wspomnienie jego dzieciństwa jest opisane za pomocą czasu przeszłego, a udział w II wojnie światowej za pomocą czasu przyszłego.

Ważną cechą powieści jest również refreniczność opisywanych sytuacji i zdarzeń fabularnych, co doskonale jest pokazane na przykładzie zabicia czarnoskórego żołnierza podczas drugiej wojny światowej przez Josefa – sytuacja ta na początku zostaje najpierw wspomniana jakby mimochodem, by następnie pojawiać się coraz częściej, stając się coraz bardziej szczegółowa w opisie, aż w końcu dojść do punktu kulminacyjnego, w którym Twardoch daje szczegółowy (okraszając wszystko nieodłącznym elementem metafizyki) opis zabicia wrogiego żołnierza. Opis – ze względu na postać wszystko lub prawie wszystkowiedzącego narratora – umożliwia dostarczenie najintymniejszych informacji o umierającym, które nie były dostępne dla zabijającego.

⁴ Tamże, s. 159.

Struktura w przypadku refreniczności *Dracha* przypomina po trosze membranę – drży w pewien szczególny sposób, tak że pewne sytuacje stają się częściej lub rzadziej przywoływane przez narratora, a ich siła zależy od szczegółowości i rozległości opisu. Mamy więc do czynienia z wydarzeniami na miarę przeżyć wojennych Magnora, którymi „pulsuje powieść”, ale również z takimi, które są niczym innym niż efemerydami – pojawiają się jednorazowo i znikają niczym słabe echo.

Spis treści

Wojciech Koppek

- Bellum civile, bellum externum.
Ambiwalencja obrazów wojny w twórczości Horacego 3

Mariusz Misztal

- The Siege of Nicosia of 1570 in the Poetic Armenian Vision
of *The Lament of the Island of Cyprus* and in the Italian
Historical Narratives 15

Klaudia Smaza

- Pamiętnikarska relacja Wirydianny Fiszerowej
jako cenne źródło historyczne 36

Martyna Grodzka

- Trauma I wojny światowej (shell shock) w poezji
brytyjskich żołnierzy oraz w modernistycznej prozie kobiecej 45

Joanna Nazimek

- Dwa rodzaje dyskursów w polskiej literaturze lagrowej 55

Ryszard Siwek

- Neel Doff – pisarka niezwykła
Między naturalizmem, populizmem, feminizmem a autofikcją 64

Krzysztof Lichtblau

- Polski komiks wojenny z czasów PRL-u 80

Agnieszka Praga

- Powstanie Warszawskie i obóz Durchgangslager 121
w Pruszkowie widziane oczami wysiedlonych mieszkańców Warszawy
i okolic. Doświadczenia indywidualne a współczesna pamięć społeczna 90

Beata Pyżłowska

- Ernsta Jüngera obraz wojny 105

Katarzyna Staniszevska-Kogut

- Wpływ II wojny światowej na społeczność Wilamowic 113

Adam Kowalczyk

- Czarny humor w twórczości Władysława Szlengła
ze szczególnym uwzględnieniem wiersza *Mała stacja Treblinka* 121

Michał Lesiak

- Film wojenny w perspektywie genologicznej 130

Paweł Stroiński

- Szeregowiec Ryan, czyli wojna i (a) pamięć 140

Ludmiła Małgorzata Sobolewska	
Interpretacje nieobecności i obecności historii w artystycznych projektach wizualnych	148
Sylvia Kępa	
Dlaczego wojna nie ma w sobie nic z kobiety? Żołnierki II wojny światowej w reportażach Swietłany Aleksijewicz. Mapa mentalna	157
Magdalena Kuczek	
Czas wyboru. O <i>Morfinie</i> Szczepana Twardocha	165
Monika Knurowska	
Некоторые особенности универсального пространства войны в романе Олега Ермакова <i>Знак зверя</i>	174
Katarzyna Kotaba	
Czy wojna jest dla dzieci? O obrazach wojny w literaturze dla najmłodszych	184
Mirosław Warcholek	
Лексемы: «война», «борьба» и их употребление в современном русском языке	193
Natalia Gorczowska	
Bitwa pod Brenną czy pod Starymi Pupami? O nazwach bitew i wojen w polskich powieściach fantasy	203
Marta Dziedzicka	
Funkcja motywu miłości w kształtowaniu onirycznego obrazu okupacji w twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Borowskiego	213
RECENZJE	
Klaudia Smaza	
Budowanie sławy i pamięci – z nowych studiów nad literaturą dawną	222
Justyna Krzysiek	
Zawsze o Norwidzie	227
Jan Burnatowski	
Postpamięć, afekt, odpowiedzialność. Przypadek <i>Małej Zagłady</i> Anny Janko	231
Angelika Łuszcz	
Pustka odziedziczona	236
Magdalena Kuczek	
Komiks jako medium pamięci historycznej	244
Adam Kowalczyk	
Wymiary wojny	249

Contents

Wojciech Koppek Bellum civile, bellum externum. Ambivalence of war images in Horace's works	3
Mariusz Misztal The Siege of Nicosia of 1570 in the Poetic Armenian Vision of <i>The Lament of the Island of Cyprus</i> and in the Italian Historical Narratives	15
Klaudia Smaza Memoirs of Wirydianna Fiszerowa as a valuable source of historical data	36
Martyna Grodzka First World War shell shock in British poetry of soldier-poets and modernist prose of women writers	45
Joanna Nazimek Two types of discourse in Polish "gulag literature"	55
Ryszard Siwek Neel Doff – Writer Extraordinaire Between Naturalism, Populism, Feminism and Autofiction	64
Krzysztof Lichtblau Polish comic books from the Polish People's Republic period	80
Agnieszka Praga Warsaw Uprising and Durchgangslager 121 in Pruszków as seen by deported citizens. Individual experiences vs contemporary public history	90
Beata Pyżłowska War described by Ernst Jünger	105
Katarzyna Staniszevska-Kogut The impact of World War II on the community of Wilamowice	113
Adam Kowalczyk Black humor in Władysław Szlengel works, with particular focus on Mała stacja Treblinka (A small station called Treblinka)	121
Michał Lesiak War film in genealogical perspective	130
Paweł Stroiński Saving Private Ryan. War and (vs) memory	140

Ludmiła Małgorzata Sobolewska	
Interpreting the presence and absence of history in artistic visual projects	148
Sylwia Kępa	
Why does war have nothing from a woman? World War II protagonists in the reportage of Swietłana Aleksijewicz. Mental map	157
Magdalena Kuczek	
Days of Choice. About Morfina (Morphine) by Szczepan Twardoch	165
Monika Knurowska	
Universal Space of War in Oleg Yermakovis Sign of the Beast	174
Katarzyna Kotaba	
Is war suitable for children? Images of war in children's literature	184
Mirosław Warchońek	
Lexemes "War", "Battle" and Their Use in The Modern Russian Language	193
Natalia Gorczowska	
Battle of Brenna or battle of old Bottocks? War and battle names in Polish fantasy novels	203
Marta Dziejzicka	
The Theme of Love and its Function in Creation oneiric Portrayal of Occupation in K.K. Baczyński's and T. Borowski's works	213
REVIEWS	
Klaudia Smaza	
Building Fame and Memory - from the New Studies on the Old Literature	222
Justyna Krzysiek	
Always about Norwid	227
Jan Burnatowski	
Postmemory, Affect, Responsibility. The Case of <i>Mała Zagłada</i> by Anna Janko	231
Angelika Łuszcz	
Void Inherited	236
Magdalena Kuczek	
Comic as a Medium of Historic Memory	244
Adam Kowalczyk	
Shapes of War	249

