

ROMANTYZM  
w literaturze i kulturze  
po 1989 roku

Mapowanie recepcji



# ROMANTYZM w literaturze i kulturze po 1989 roku

Mapowanie recepcji

Pod redakcją

**Danuty Zawadzkiej**  
**Krzysztofa Andruczyka**  
**Magdaleny Dudzińskiej**  
**Moniki Justyny Roman**

Pogranicze



SEJNY 2019

**Recenzenci:**

prof. dr hab. Arkadiusz Baġajewski  
dr hab. Jerzy Borowczyk, prof. UAM

**Redakcja naukowa:**

Danuta Zawadzka  
Krzysztof Andruczyk  
Magdalena Dudzińska  
Monika Justyna Roman

© Uniwersytet w Białymstoku

© Fundacja Pogranicze

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku  
przyznanych w ramach projektu Badania Młodych Naukowców

ISBN: 978-83-66143-10-4

**Wydawca:**

Fundacja Pogranicze  
16-500 Sejny, Piłsudskiego 37  
tel. 87 565 03 69  
e-mail: wydawnictwo@pogranicze.sejny.pl  
<http://www.pogranicze.sejny.pl/oficyna>

**Opracowanie graficzne, skład:** Anita Szejder

**Korekta językowa:** Ewa Gorzaniak

**Druk:** 4+4

# Spis treści

- 7 Wstęp
- Ewelina Głowacka**  
15 Historiozofia podporządkowanych. Z dziejów recepcji mesjanizmu Adama Mickiewicza
- Anna Rzepniewska**  
39 Ludzie niezłomni? Romantyczny wzorzec cierpienia w dramaturgii Mateusza Pakuły
- Krzysztof Andruczyk**  
57 Współczesny apokryf. Recepcja dziejów polskiego romantyzmu w *Matce Makrynie* Jacka Dehnela
- Paulina Skrzyp**  
81 Kobieta, która pisze siebie. Potworne biografie Julii Mrok
- Damian Zubik**  
99 Steampunk i romantyzm. *Czterdzieści i cztery* Krzysztofa Piskorskiego
- Karolina Król**  
119 „Ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zającą”.  
O jednym wierszu Jacka Dehnela i jego związkach z obrazem Friedricha oraz tradycją romantyczną

**Maciej Kubiak**

- 131 Reminiscencje dzieł romantycznych w polskiej muzyce rozrywkowej po 1989 roku

**Magdalena Juźwik**

- 155 *Anna Karenina* językiem tańca niesiona – estetyka baletu romantycznego na współczesnej scenie

**Monika Justyna Roman**

- 173 Lokalne czy narodowe? *Dziady* w Teatrze Wierszalin w Supraślu

**Marzena Radecka**

- 193 Romantyzm i współczesność a nowoczesność. Perspektywa nagród i konkursów literackich

**Krzysztof Andruczyk**

- 213 Próba stworzenia nowego kanonu

- 227 Noty o autorach

- 231 Streszczenia

- 237 Summary

# Wstęp

W opublikowanej przed paroma laty antologii, poświęconej kulturowej historii literatury, znalazł się artykuł Seweryny Wysłouch, która uznała projekt aktywnej recepcji Hansa Roberta Jaussa za niedoceniony, a zarazem dobrze wpisujący się we współczesne realia<sup>1</sup>. Badaczka pisała:

Jaussowska historia literatury pisana z perspektywy czytelnika okazuje się niezwykle pojemna. Zdolna jest objąć nie tylko problemy stylu, poetyki, gatunku, ale także szerokie konteksty estetyczne, społeczne, polityczne. Prowadzi do zakwestionowania historii literatury rozumianej jako historia arcydzieł i literackiego kanonu, do uwzględnienia chętniej czytanej „subliteratury”, to jest literatury popularnej, a także do odpowiedzi na wyzwania płynące ze strony współczesnych mediów, wobec których dotychczasowe metody zawodzą<sup>2</sup>.

Do zaczerpniętych przez Wysłouch z niemieckiego obszaru naukowego, macierzystego dla Hansa Roberta Jaussa<sup>3</sup>, i bogatego nurtu *Rezeptionsästhetik*, przykładów inspirujących badań nad historią mediów i komparatystyką, warto dodać propozycje z kręgu pamięcioznawczego. W ów krąg wprowadza

---

<sup>1</sup> S. Wysłouch, *Dwie propozycje kulturowej historii literatury – „braudelowska” i „jaussowska”*, w: *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 16.

<sup>2</sup> Tamże, s. 17.

<sup>3</sup> Zob. H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999.

repcję teoria pamięci kulturowej Jana i Aleidy Assmannów<sup>4</sup>, czyniąca z literatury ważną dla danej wspólnoty (narodowej, lokalnej, ponadnarodowej) część transgeneracyjnego przekazu o przeszłości, kanon jej wyobrażeń, a także memorialne archiwum, którego depozyty pozwalają na niezbędne modyfikacje kanonu. Szczególnie interesująca w kontekście zbliżenia literatury, pamięcioznawstwa i estetyki recepcji wydaje się zaproponowana przez Astrid Erll koncepcja dziejów pamięci pojętych jako historia mediów, w tym tak zwanych mediów trywialnych, wykorzystywanych w kulturze popularnej<sup>5</sup>. Warto przypomnieć, że kiedy Maria Janion przedstawiała znaną tezę o nieuchronnej zmianie kodu kulturowego i „zmięczeniu paradygmatu” romantycznego w Polsce w związku z upadkiem systemu komunistycznego, jej główna obawa wiązała się właśnie z rozwojem massmediów. Autorka *Gorączki romantycznej* pisała wówczas, w 1996 roku:

Jesteśmy świadkami okrutnego paradoksu: osiągnięta niepodległość, do której zdobycia wszechwładny romantyzm przyczynił się w sposób zauważalny, niweczy teraz podstawę jego oddziaływania. Kształtuje się w kulturze sytuacja odmienna od tej, jaka panowała w dwudziestoleciu międzywojennym, chociaż wielu wyobraża sobie prosty powrót do idei, zachowań i postaw sprzed ponad półwiecza. Odmiennność zaś położenia polega przede wszystkim na fakcie nieznanego dotychczasowym dziejom rozwoju kultury masowej oraz jej technicznych środków przekazu<sup>6</sup>.

Jak się okazało, eksplozja nowych mediów nie „niweczy” oddziaływania romantyzmu, raczej powiększa zasób, zasięg i atrakcyjność środków przekazu, które zachęcają do negocjowania narodowego kanonu pamięci kulturowej,

---

<sup>4</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Warszawa 2008, s. 64–81, A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 74–88.

<sup>5</sup> A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, posłowie i red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2018, s. 186–191.

<sup>6</sup> M. Janion, *Zmięczenie paradygmatu*, w: *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 27.



w tym również do „pojedyneków o romantyzm”, zainicjowanych w 1993 roku<sup>7</sup>. Toczą się one nadal i wydaje się, że recepcja romantyzmu korzystająca z rozrostu mediów pamięci i technik wyrazu pozostaje w związku z „głębokim« istnieniem języka literackiego”<sup>8</sup>, na co miała nadzieję Maria Janion. Świadczy o tym aktywny odbiór dzieł, tematów, historii i bohaterów romantycznych, a także biografii ich twórców, jaki możemy obserwować w kulturze przełomu XX i XXI wieku, oraz sympozja i książki, publikowane w ostatnich dekadach, w których owa recepcja poddawana jest refleksji.

Niniejsza książka stanowi pokłosie interdyscyplinarnej konferencji naukowej, która odbyła się we wrześniu 2018 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Wydarzenie zostało zorganizowane przez doktorantów z Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu UwB i Zespołu Badań nad Pamięcią i Recepcją Literatury pod naukową opieką prof. Danuty Zawadzkiej. Zarówno konferencja, jak również wieńczącą ją monografia stanowią odpowiedź na dostrzegalną potrzebę badania recepcji romantyzmu w polskiej literaturze i kulturze po polityczno-społecznym przełomie 1989 roku. Pytanie o obecność i dynamikę tradycji romantycznej towarzyszy twórcom i badaczom od ukazania się wspomnianego artykułu Marii Janion *Zmierzch paradygmatu*, który zainicjował szeroką debatę na temat przyszłości kultury polskiej, opartej dotychczas – jak wskazywała badaczka – na wyniesionym z romantyzmu paradygmacie tyrtejsko-martyrologicznym.

Zagadnienie kulturowej recepcji romantyzmu po przełomie 1989 roku stało się również przedmiotem licznych studiów, spotkań i kilku cennych monografii. Tematowi temu zostały poświęcone między innymi książki Magdaleny Rabizo-Birek *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* (Rzeszów 2012), Arkadiusza Bağlajewskiego *Obecność romantyzmu* (Lublin 2015), antologie *Dziedzictwo*

---

<sup>7</sup> Nieomal w tym samym czasie, gdy powstała słynna diagnoza Janion, ukazała się książka przynosząca zbiór wystąpień konferencyjnych z 1993 roku, której tytuł zapowiadał krytyczny, a zarazem odnowicielski obrachunek z dziedzictwem I połowy XIX wieku, zob. *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995.

<sup>8</sup> Tamże, s. 26.

*romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej* (Katowice 2013), *Romantyzm użytkowy. Długie trwanie romantyzmu w literaturze polskiej* (Wrocław 2014), *Romantyzm w kulturze popularnej* (2016) oraz dwie edycje konferencji naukowych z cyklu „(Bez)kres romantyzmu” zorganizowanych na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 2016–2017.

Po blisko trzech dekadach, jakie upłynęły od czasu publikacji tekstu wybitnej badaczki, odpowiedź na pytanie o obecność romantyzmu w przestrzeni literatury i kultury polskiej jest jednoznacznie twierdząca. Fakt ten potwierdzają zarówno ukazujące się w ostatnich latach dzieła literackie, jak również niezwykle wpływowe utwory z obszaru popkultury. Do zbiorowej wyobraźni Polaków powróciła Matka Makryna Mieczysławska, literacko „wskrzyszona” przez Jacka Dehnela, dystopijna wizja świata opartego na skrajnej interpretacji etosu bogoojczyźnianego, jaką ponad dwadzieścia lat temu ukazał Jacek Dukaj w powieści *Xavras Wyżryn*, wciąż skłania do refleksji nad możliwością negatywnych aspektów dziedzictwa romantycznego, zaś jednym z najbardziej rozpoznawalnych epizodów gry wideo *Wiedźmin 3: Dzikie Gon* jest obrzęd Dziadów, w którym bierze udział główny bohater. Podobne przykłady recepcji i nawiązań do epoki romantyzmu we współczesnej literaturze i kulturze można mnożyć. Co to jednak oznacza, co mówi o współczesnym rozumieniu i funkcjach romantyzmu, co o kondycji polskich czytelników i uczestników kultury? Potwierdza siłę przyzwyczajenia czy energię przekroczenia? Pragniemy, aby niniejsza monografia przyczyniła się do pogłębienia świadomej recepcji romantyzmu w polskiej literaturze, kulturze i humanistyce.

Rozważania przedstawione w niniejszej monografii otwiera artykuł Eweliny Głowackiej *Historiozofia podporządkowanych. Z dziejów recepcji mesjanizmu Adama Mickiewicza* poświęcony reinterpretacji idei poety z perspektywy krytyki postkolonialnej. Przedstawiona w tekście interpretacja pism autora *Prelekcji paryskich* została poprzedzona rekonesansem naukowej recepcji mesjanizmu, której centrum stanowi tu badawczy „dwugłós” Zofii Stefanowskiej i Marii Janion. Artykuł stanowi również próbę refleksji nad możliwością badania romantyzmu z perspektywy szeroko rozumianej nowej humanistyki, tym więc sposobem wprowadza w krąg refleksji i tematów podejmowanych w niniejszej książce.

Artykuł Anny Rzepniewskiej jest głosem na temat romantycznego paradygmatu cierpienia w kulturze polskiej. W centrum uwagi badaczki znalazł się dramat Mateusza Pakuły *Księżę Niezłom* – już poprzez tytuł odsyłający do pre-tekstów Słowackiego i Calderóna – zestawiony także z innymi dziełami polskiej literatury najnowszej (*Nocą żywych Żydów* Igora Ostachowicza, *Matką Makryną* Jacka Dehnela), w których romantyczne dziedzictwo ofiary i poświęcenia zostało przepuszczone przez pryzmat czasów nam współczesnych.

Wspomniana w artykule badaczki Matka Makryna jest główną bohaterką tekstu Krzysztofa Andruczyka, koncentrującego się na interpretacji powieści Jacka Dehnela z wykorzystaniem narzędzi badawczych wypracowanych na gruncie nowej humanistyki. Zasadniczym tematem artykułu stała się analiza możliwego doświadczenia życiowego Matki Makryny, które w omawianej powieści stanowi punkt wyjścia dla reinterpretacji zarówno tytułowej postaci, jak również nowoczesnej z ducha dekonstrukcji męskocentrycznej narracji o dziejach polskiego romantyzmu, które u Dehnela postrzegane są z perspektywy „Innego / Innej”, postaci z geograficzno-społecznych marginesów dziewiętnastowiecznej Europy.

Problematyka kobiecych narracji została także podjęta w artykule Pauliny Skrzyp, która zestawiała współczesną powieść Joanny Bator *Rok królika z Frankensteinem* Mary Shelley. Badaczka szczegółowo opisała intertekstualne relacje pomiędzy wspomnianymi utworami, przede wszystkim zaś zwróciła uwagę na współczesną recepcję romantycznego tematu sobowtóra, który – jak wskazuje autorka artykułu – stanowi podstawę dla samopoznania i autokreacji bohaterki powieści Bator.

Artykuł Damiana Zubika dotyczy powieści Krzysztofa Piskorskiego pod znaczącym tytułem *Czterdzieści i cztery*. Poprzez analizę powieściowej alternatywnej rzeczywistości XIX wieku oraz osadzonej w nim fabuły badacz wskazał na postmodernistyczną z ducha grę z romantycznym dziedzictwem prowadzoną na kartach omawianego dzieła, które stanowi zarazem jeden z nielicznych przykładów recepcji dziejów polskiego romantyzmu przez pryzmat estetyki steampunku.

Kolejnym tekstem poświęconym twórczości Jacka Dehnela jest artykuł Karoliny Król, w którym przedstawiona została analiza jednego wiersza autora

*Matki Makryny* zatytułowanego *Romantycy*, będącego rodzajem *quasi*-ekfrazy odnoszącej się do malarstwa Caspara Friedricha. Autorka obszernie omawia poetycką strategię warszawskiego pisarza, a także wskazuje na obecność w wierszu grę z pojmowanymi na modłę romantyczną melancholią i wzniosłością.

Artykuł Macieja Kubiaka *Reminiscencje dzieł romantycznych w polskiej muzyce rozrywkowej po 1989 roku* stanowi omówienie twórczości wybranych polskich grup i wykonawców muzycznych – Leszka Możdżera, zespołów Bulldog, Kaliber 44 i innych – w których dziełach zaznaczają się inspiracje szeroko rozumianą kulturą romantyzmu. Analiza tekstowej warstwy omawianych dzieł została dopełniona przez badacza o rozważania nad *stricto* muzycznym aspektem współczesnej recepcji romantyzmu.

Problematyka muzyczna legła również u podstaw artykułu Magdaleny Juźwik *Anna Karenina językiem tańca niesiona. Estetyka baletu romantycznego na współczesnej scenie* – który stanowi próbę analizy romantycznych reminiscencji w baletowych reinterpretacjach powieści Lwa Tołstoja.

Zagadnienie teatralnej recepcji Mickiewicza w kontekście kanonu narodowego i problemów pogranicza legło u podstaw rozważań przedstawionych w tekście Moniki Justyny Roman *Lokalne czy narodowe? „Dziady” w Teatrze Wierszalin w Supraślu*. Analiza supraskiej adaptacji Mickiewiczowskiego arcydramatu została poprzedzona przez badaczkę rekonstrukcją współczesnej mapy recepcji *Dziadów* w kontekście poglądów poety na temat teatru zrekonstruowanych w znanej „Lekcji Teatralnej”.

Tekst Marzeny Radeckiej został poświęcony historii nagród literackich od osiemnastego wieku po współczesność, zaś romantyzm opisywany jest tutaj jako próg nowoczesności, epoka będąca podstawą dla późniejszego rozwoju analizowanego zjawiska.

Rozważania zawarte w niniejszym tomie zamyka artykuł Krzysztofa Andruczyka *Próba stworzenia nowego kanonu*, omawiający antologię *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon* redagowaną przez członkinie zespołu badawczego Archiwum Kobiet działającego przy Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Jak wskazuje autor, eseje zawarte w recenzowanym tomie zmierzają do reinterpretacji klasycznych odczytań na temat najbardziej znanych bohaterów polskiej literatury i kultury, zaś niektóre z nich skupiają się na przybliżeniu postaci nieznanymi bądź zapomnianymi. Omawiana

antologia stanowi tym samym ważny głos w naukowej debacie o możliwości stworzenia nowego, feministycznego, kanonu literatury polskiej.

Ufamy, że książka, którą oddajemy w Państwa ręce, przyczyni się do pogłębienia refleksji badawczej na temat recepcji romantyzmu w polskiej literaturze i kulturze najnowszej, a także skłoni do kolejnych rozważań nad wzajemnymi relacjami pomiędzy romantyzmem a epoką nam współczesną.

Danuta Zawadzka  
Krzysztof Andruczyk  
Magdalena Dudzińska  
Monika Justyna Roman



# Historiozofia podporządkowanych.

## Z dziejów recepcji mesjanizmu Adama Mickiewicza

Gruntowne zmiany polityczne, jakie miały miejsce w 1989 roku, niosły ze sobą także znaczące przekształcenia w kulturze polskiej – Maria Janion ogłosiła wówczas koniec paradygmatu romantycznego w odmianie tyrtejsko-martylogicznej<sup>1</sup>. Śmierć ta miała oznaczać również dezaktualizację sztandarowej idei tej epoki, jaką był mesjanizm. Szybko jednak diagnoza autorki *Gorączki romantycznej* okazała się mylna – przyznała to zarówno sama Janion, jak też inni czołowi badacze romantyzmu<sup>2</sup>.

O niesłabnącej żywotności paradygmatu romantycznego, w tym mesjanizmu, świadczy nie tylko obecność romantycznego dziedzictwa, symboliki i typu patriotyzmu w debacie publicznej, lecz także literatura, nawet ta najnowsza. Za przykład może posłużyć ostatnia powieść Jacka Dehnela *Ale z naszymi umartwymi*<sup>3</sup>, już w tytule nawiązująca do zbioru szkiców Janion, wśród których był i ten o „zmierchu paradygmatu”. Potrzebę powrotu do romantyzmu potwierdza również ogromny tom *Mesjasze*<sup>4</sup> Györgya

---

<sup>1</sup> M. Janion, *Zmierch paradygmatu*, w: tejsze, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umartwymi*, Warszawa 2000, s. 27.

<sup>2</sup> „Dziś obserwujemy oczywisty, centralnie planowany zwrot ku kulturze upadłego, epigońskiego romantyzmu”. Zob. M. Janion, *List do Kongresu Kultury*, „Krytyka polityczna”, [online], 10 października 2016 [dostęp: 22 lipca 2019]. Dostępny w Internecie: <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/janion-szczerze-nienawidze-naszego-mesjanizmu-list-do-kongresu-kultury/>>.

<sup>3</sup> J. Dehnel, *Ale z naszymi umartwymi*, Kraków 2019.

<sup>4</sup> G. Spiro, *Mesjasze*, Warszawa 2009.

Spiró, opowieść o życiu Wielkiej Emigracji i Kole Sprawy Bożej. Z kolei o obecności i aktualności tematu mesjanizmu w nauce świadczy chociażby wydany w kilku wolumenach *Spór o mesjanizm*<sup>5</sup> pod redakcją Andrzeja Wawrzynowicza, którego pierwsza część, *Rozwój idei*, ukazała się w 2015 roku, a druga – *Recepcja krytyczna*, podzielona na dwa tomy, w 2017 roku. Ponieważ w ramach tego artykułu nie jest możliwe całościowe omówienie recepcji mesjanizmu po transformacji, zajmę się wybranym zagadnieniem z dziejów jego recepcji, jakim jest odczytanie mesjanizmu za pomocą krytyki postkolonialnej. Wcześniej jednak pozwolę sobie na ogólniejszą refleksję metodologiczną.

Współcześnie wśród badaczy literatury widoczny jest wyraźny podział ze względu na preferowaną metodologię badań literackich. Pierwsza grupa to zwolennicy tradycyjnych metodologii, zwłaszcza hermeneutyki. Metoda ta, mająca za sobą wielowiekową tradycję, postrzegana jest z ich punktu widzenia jako uniwersalna i holistyczna, a także jako „naturalna”, tożsama z interpretacją jako taką. Według głównych teoretyków myśli hermeneutycznej – Wilhelma Diltheya i Hansa Geорга Gadamera, hermeneuta ma na celu dotarcie do istoty dzieła<sup>6</sup>, a nawet – idąc śladem Schleiermachera – zrozumienie utworu lepiej, niż rozumiał je sam autor. Badacz, próbując odkryć tajemnicę dzieła, włącza w swoje rozważania aspekty filozoficzne, kulturowe, historyczne, by jak najskrupulatniej zrekonstruować tło danej

---

<sup>5</sup> *Spór o mesjanizm. cz. I. Rozwój idei, cz. II. Recepcja krytyczna*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył A. Wawrzynowicz, Warszawa 2015–2017. Jest to antologia tekstów dotyczących mesjanizmu polskiego. Pierwsza część publikacji nosi podtytuł *Rozwój idei* i gromadzi literaturę przedmiotu, a więc teksty o charakterze literackim, krytycznoliterackim, filozoficznym, religijnym i społecznym, wyrażające ideę mesjanizmu. Wybór obejmuje teksty pisane od początku XIX wieku do lat 30. wieku XX. Tom drugi, opatrzony podtytułem *Recepcja krytyczna*, stanowi zbiór tekstów krytycznych i podzielony jest na dwie części: *Faza reakcji* oraz *Faza rewizji*. *Faza reakcji*, na co wskazuje podtytuł, zawiera prace krytyczne pisane na bieżąco, w czasie kiedy mesjanizm powstał i cieszył się popularnością. *Faza rewizji* zawiera ocenę mesjanizmu z perspektywy czasu i egzystowania tej idei na różne sposoby na przestrzeni lat.

<sup>6</sup> „Istota dzieła może umknąć odbiorcy, gdy zbyt skupi się on na jednej z warstw dzieła, np. estetycznej. Taki błąd polega na „całkowitym ignorowaniu właściwego apelu, który dzieło sztuki kieruje ku nam, na korzyść drugorzędnej warstwy snobizmu estetycznego”. Zob. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 3–70.



epoki i odtworzyć pierwotne rozumienie i intencje tekstu. Jednocześnie chciałby odkryć takie znaczenia utworu, które aktualizują go podczas każdej kolejnej lektury – odnawiają sens dzieła tak, że staje się ono zrozumiałe także dla współczesnego odbiorcy.

Druga grupa badaczy to zwolennicy metod mających swoje korzenie w zwrocie poststrukturalistycznym. Są to metody, które pozwalają na nowe odczytania dzieł i na wybór takich perspektyw badawczych, które dotychczas nie istniały, na przykład krytyka feministyczna, postkolonialna, *gender studies*, ekokrytyka i tym podobne. Mieszczą się one w obrębie tak zwanej humanistyki zaangażowanej i często wiążą się z ambicjami lub wręcz postulatami emancypacyjnymi. Ze względu na to, że z założenia metody nowej humanistyki wykluczają możliwość osiągnięcia uniwersalnej perspektywy badawczej, skupiają się one na pewnych określonych punktach widzenia i w ten sposób, zamiast jednej całościowej opowieści, tworzą wiele mikronarracji. W związku z tym pod adresem tak zwanych „słabych metod” padają zarzuty, że ograniczają one interpretację dzieła tylko do jednej jego płaszczyzny (feminizmu, pamięci, ekologii i innych), a co za tym idzie, że takie odczytania dzieł są tendencyjne. Skupiając się na kwestiach pobocznych, pomijają rzekomo to, co w dziele najważniejsze, jego główny sens. Często takim diagnozom towarzyszą stwierdzenia, że humanistyka „po zwrotach” stała się sceną dla coraz to nowych mód metodologicznych, które przemijają tak szybko, jak się pojawiły<sup>8</sup>.

Przedstawiona powyżej krótka charakterystyka tradycyjnej i nowej humanistyki oraz zarzuty sformułowane wobec tej drugiej nie bez powodu złożyły się na wstęp do tematu recepcji i reinterpretacji mesjanizmu. Uważam bowiem, że – paradoksalnie – postkolonialna lektura mesjanizmu Mickiewiczowskiego jest właśnie odczytaniem nie tylko uzasadnionym, dotyczącym zasadniczej treści i jej funkcji, ale też wnoszącym istotne obserwacje, które umożliwiają lepsze zrozumienie tego fenomenu w epoce romantyzmu.

---

<sup>7</sup> J. Halberstam, *Słaba teoria*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2013, nr 115–116, s. 50–61.

<sup>8</sup> Por. S. Balbus, *Metodologie i mody metodologiczne we współczesnej humanistyce (literaturoznawczej)*, „Przestrzenie Teorii” nr 1, Poznań 2002, s. 97–103.

A także umieszcza ona w nowym świetle problem dzisiejszego sposobu aktualizowania i rozumienia tego typu historiozofii. Refleksja postkolonialna prezentuje mesjanizm, odnosząc go do innych idei europejskich tamtego czasu, w tym przypadku dominującej ówczesnie filozofii niemieckiej. Metoda postkolonialna realizuje więc to, co w założeniach swoich posiada hermeneutyka, czyli odtworzenie tła epoki, w której powstało dzieło. Ale oprócz zrekonstruowania mapy myśli danego okresu zwraca też uwagę na istniejący w tej epoce układ sił (politycznych, ekonomicznych czy dyskursywnych i władzy symboli), leżący u podstawy kultury i jej wytworów. Jak pisze Danuta Zawadzka, postkolonializm to rodzaj komparatystyki, z tą różnicą, że zamiast Goetheańskiego „dialogu” i „wymiany” uwikłanych w europocentryczny i uniwersalistyczny, a więc imperialny model kultury<sup>9</sup>, kategoriami badawczymi stają się „zależność” i „dominacja”.

Zanim jednak przejdę do szerszego omówienia tej metody, chciałabym w ogromnym skrócie przypomnieć powojenne badania nad polskim mesjanizmem przed 1989 rokiem. Ten krótki przegląd recepcji mesjanizmu w ostatnich kilku dziesięcioleciach oprę na analizie prac dwóch czołowych badaczek romantyzmu – Zofii Stefanowskiej i Marii Janion.

Wydany w 1955 roku *Katechizm pielgrzymstwa polskiego* Zofii Stefanowskiej to objętościowo niewielki szkic zawierający główne tezy autorki na temat Mickiewiczowskich *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Jednym z poruszonych w rozprawie tematów jest sposób przedstawienia przez Mickiewicza historii i religii we wspomnianym dziele. Zarówno historia powszechna, jak

---

<sup>9</sup> D. Zawadzka, *Litwa komparatystyczna – dawniej i dziś*, w: *Georomantyzm. Literatura – Miejsce – Środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska i D. Zawadzka, Białystok 2015, s. 60–61. Ważnymi pozycjami w zakresie postkolonialnej krytyki romantyzmu polskiego są publikacje redagowane przez M. Kuziaka: *Słowacki postkolonialny*, Bydgoszcz 2010 oraz *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. 1 i 2, Warszawa 2016, a także książka Dariusza Skórczewskiego *Teoria, literatura, dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013. Pomocne mogą być także prace postzależnościowe pisane i redagowane przez Hannę Gosk, m.in.: *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013; *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Kraków 2014; H. Gosk, *Literaturoznawcze inspiracje studiami postkolonialnymi. Impuls postzależnościowy*, „Przeгляд Humanistyczny” 2015 nr 2, s. 8–22; H. Gosk, *Krytyka postzależnościowa – polska odmiana studiów postkolonialnych*, w: „Debaty Artes Liberales”, t. X, Warszawa 2016, s. 39–55.

i religia chrześcijańska zostały ukazane w *Księgach* w sposób wysoce selektywny, a wręcz tendencyjny. Jest to oczywiście zamierzony zabieg, *Księgi* nie miały być bowiem ani religijnym *credo* poety, ani całościową wykładnią historii. Stanowią one – zdaniem Stefanowskiej – realizację aktualnej w latach 30. XIX wieku myśli publicystycznej, podyktowanej doraźnymi celami politycznymi i społecznymi polskich polistopadowych emigrantów<sup>10</sup>.

Badaczka zastanawia się też nad genezą idei Mickiewicza. Za nieporozumienie – co znamienne – Stefanowska uważa doszukiwanie się wpływu dialektyki historycznej Hegla na historiozofię poety<sup>11</sup>. Według niej źródła Mickiewiczowskiej dialektyki tkwią jeszcze w poprzedniej epoce, w oświeceniowej wizji dziejów rozumianej jako walka wolności z despotyzmem<sup>12</sup>. Stefanowska zauważa, że myśl Mickiewicza wyrażona w *Księgach* zawiera dwie sprzeczne poniekąd idee. Z jednej strony poeta żywi wiarę w powszechną rewolucję europejską, która przyniesie wolność także Polsce, z drugiej – jako warunek wyzwolenia Polski stawia doskonałość etyczną jej obywateli<sup>13</sup>. Wynika to z podwójnych standardów, jakie zastosował Mickiewicz w opisie historiozoficznym dziejów. Na innych zasadach toczą się dzieje świata – tam panuje oświeceniowy dialektyzm, a walka przebiega na linii lud – despotyczni władcy – na innych zaś, antyracjonalistycznych, dzieje Polski, gdzie walka rozgrywa się między narodem polskim wiernym Bogu a zsekularyzowanymi krajami Europy Wschodniej i Zachodniej<sup>14</sup>.

Stefanowska opisuje też recepcję *Książ* w czasach ich wydania. Stawia pytanie o to, dlaczego – pomimo tak wyraźnego rewolucyjnego charakteru – dzieło nie zyskało poparcia lewicy emigracyjnej. Zdaniem badaczki odpowiedź wiąże się ze zbyt liberalnym stanowiskiem Mickiewicza w kwestii chłopskiej<sup>15</sup>. Poeta za priorytetowy cel uznał odzyskanie niepodległości przez Polskę, a wszelkie zmiany społeczne odkładał na czas reform w ramach już

---

<sup>10</sup> Z. Stefanowska, *Katechizm pielgrzymstwa polskiego*, Warszawa 1955, s. 86.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże, s. 87.

<sup>14</sup> Tamże, s. 101.

<sup>15</sup> Tamże, s. 107.

istniejącego państwa<sup>16</sup>. Mickiewicz nie doceniał też znaczenia materialnych podstaw życia wspólnoty narodowej dla społecznego postępu<sup>17</sup>.

Z drugiej strony wyraziste przesłanie patriotyczne *Książ* zyskało spore poparcie konserwatywnej części emigrantów<sup>18</sup>. Stefanowska zaznacza jednak – w języku charakterystycznym dla pierwszych lat Polski Ludowej i socjalizmu – że nacjonalizm Mickiewicza był w rzeczywistości tylko skutkiem ubocznym jego dążeń rewolucyjnych, w przeciwieństwie do nacjonalizmu obozu szlachecko-konserwatywnego: „I podczas gdy siłą napędową tych nacjonalistycznych tendencji szlacheckich był lęk przed rewolucją, u Mickiewicza nacjonalizm jest tylko drugorzędnym następstwem liberalnych elementów jego programu, w którym dominującą rolę odgrywa wiara w masy ludowe i zaufanie do ich rewolucyjnej sprawiedliwości”<sup>19</sup>.

*Historia i profesja* to publikacja o siedem lat późniejsza od przywoływanego powyżej *Katechizmu pielgrzymstwa polskiego*, stanowi ona jego rozwinięcie i poszerzenie. Głównym narzędziem interpretacyjnym *Książ narodu i pielgrzymstwa polskiego* jest w książce Stefanowskiej oparta na rozważaniach Ericha Auerbacha kategoria figury<sup>20</sup>. Jak pisze badaczka, figura to „sposób przedstawiania jednej rzeczy przez drugą”, z tym że „oba jej człony są realnościami historycznymi [...]”. Wykład figuralny tłumaczy jedno realne, historyczne wydarzenie, drugim realnym, historycznym wydarzeniem. Pierwsze z nich zapowiada drugie, drugie »wypełnia« (*figuram implere*) pierwsze<sup>21</sup>. Zofia Stefanowska za pomocą figuralnej interpretacji *Książ* wyjaśnia powód sekularyzacji osoby Chrystusa, który występuje w analizowanym dziele nie w roli zbawiciela, a reformatora. Taki zabieg autorka *Historii i profesji* tłumaczy specjalną funkcją chrystologii w utworze Mickiewicza: „po to, żeby los i rola Chrystusa mogły być figurą losu i roli narodu polskiego, postać

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 140.

<sup>17</sup> Tamże, s. 107.

<sup>18</sup> Tamże, s. 140.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Historia i profesja. Studium o „Ksiągach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Łódź 1962, s. 44.

<sup>21</sup> Tamże, s. 44–43.

Chrystusa trzeba było ukazać w wymiarze historii świeckiej, pomijając to wszystko, co nie mogło wypełnić się w losie i roli Polski<sup>22</sup>. I dalej Stefanowska dopowiada: „Jeśli nadrzędnym celem dziejów ludzkości miało być wyzwolenie narodów, a zwłaszcza narodu polskiego, nie zaś zbawienie człowieka, to celowi temu trzeba było podporządkować nawet eschatologię chrześcijańską. Tak – w planie całego utworu – tłumaczy się sekularyzację koncepcji Chrystusa<sup>23</sup>.”

Badaczka powtarza więc tezę o instrumentalnym wykorzystaniu religii w *Księgach*, rozbudowując jej uzasadnienie za pomocą nowych kategorii badawczych. Wyraźnie i wielokrotnie podkreśla świecki charakter utworu: „*Księgi* nie są dziełem o problematyce mistycznej. Są przede wszystkim aktualną broszurą patriotyczną<sup>24</sup>”. Píše też o tym, że sam mesjanizm jest u swoich podstaw ideą polityczną:

Mickiewicz nie pisał eschatologicznej historii ludzkości. Mickiewicz posłużył się tylko schematem eschatologicznym dla rozwikłania zagadki dziejów Polski na tle przeszłych i przyszłych dziejów wolności. Na tym właśnie polega mesjanistyczny charakter utworu: historia narodu to historia jego misji ujętej w eschatologiczne kategorie upadku, odkupienia i reintegracji. Stary, religijny, nienaukowy schemat sprzął Mickiewicz z treścią współczesną. Zamknął w nim manifestacyjnie dziewiętnastowieczną problematykę narodową, zaprzął go do celów aktualnych, wyzyskał do potrzeb politycznych roku 1832. Wielką maszynę zbawienia, przedwiekowy dramat nieba i ziemi puścił w ruch na użytek walki politycznej jednego dnia<sup>25</sup>.

Stefanowska podtrzymuje też opinię na temat braku wpływu na *Księgi* niemieckiej filozofii idealistycznej. Podobieństwo w traktowaniu historii w dziele Mickiewicza i w filozofii niemieckiej nie wynika, jej zdaniem, ze wzajemnych wpływów, tłumaczy je wspólne źródło, którym jest tradycja eschatologicznego

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 47.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 181.

<sup>25</sup> Tamże, s. 69.

ujmowania historii widoczna w literaturze chrześcijańskiej – u mistyków niemieckich i w pietystycznej myśli protestanckiej. „Traktowanie dziejów przeszłych i przyszłych jako jednego, celowego procesu; dramatyczne ujmowanie tego procesu jako ścierania się dwóch sił; przekonanie, że podlega on ustalonym prawom”<sup>26</sup> – to cechy eschatologii chrześcijańskiej przejęte przez filozofię wieku dziewiętnastego, w ramach której uległy sekularyzacji i podporządkowane zostały idei postępu. W tym zestawie cech tkwi źródło analogii między idealistyczną filozofią niemiecką a *Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego*<sup>27</sup>.

Zofia Stefanowska w podsumowaniu swojej ponaddwustutronicowej rozprawy stawia pytanie o aktualność *Ksiąg*. Odpowiedzią, zdaniem badaczki, jest zawarty w tym utworze maksymalizm etyczny: „duch poświęcenia się, głębokie poczucie odpowiedzialności za słowo, odwaga w podejmowaniu najbardziej istotnych problemów, rozmach w wytyczaniu celów”<sup>28</sup>, a więc postawa sprzeciwiająca się „wszelkim postaciom oportunistów”<sup>29</sup>. Badaczka jednak w ocenie aktualności dzieła Mickiewicza nie odnosi się otwarcie do samego rdzenia *Ksiąg*, czyli idei mesjanizmu. Pisze wprawdzie o aktualności romantycznej prozy biblijnej, ale na poziomie poetyki i stylizacji. Być może przyczyną ograniczenia oceny do warstwy estetycznej były ówczesne realia polityczne.

Zupełnie inny wydźwięk ma wypowiedź Stefanowskiej z późnego okresu jej twórczości. W zbiorze pism *Mapa romantyzmu polskiego* mieści się artykuł pod tytułem *Mesjanizm romantyczny*. Po polsku opublikowany w 2000 roku, a zatem powstały w zupełnie innym kontekście społeczno-kulturowym niż pisma z lat przed transformacją, dotyczy aktualności już nie *Ksiąg*, lecz mesjanizmu właśnie. Stefanowska wypowiada się stanowczo i krytycznie względem wszelkich przejawów reanimacji tej narodowej idei:

Mesjanizm polski stracił aktualność. Mam nadzieję, że stracił aktualność. Że nastroje mesjanistyczne (mesjanizujące), jeśli się tu i ówdzie nawet odzywają, należą zwyczajnie do politycznego folkloru. Współczesne

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 59–60.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 221.

<sup>29</sup> Tamże.

zainteresowania mesjanizmem odnoszą się do stanu ducha narodów postkolonialnych, „rozwijających się” (czyli zacofanych). Mesjanizm występuje jako przejaw rozbudzonej świadomości grupowej, narodowej w miejsce trybalnej. Nowo ukształtowane poczucie tożsamości krystalizuje się wokół kategorii narodu wybranego, jego misji, jego przyszłego triumfu. Dla państw europejskich jest to w znacznej mierze problematyka anachroniczna. Powinna być anachroniczna. W Europie czas mesjanizmów był to wiek XIX, zwłaszcza jego pierwsza połowa<sup>30</sup>.

Zdaniem Stefanowskiej mesjanizm nie ma racji bytu w dzisiejszym myśleniu o narodzie, ponieważ sytuacja polityczna w Europie, w tym pozycja Polski, zupełnie się zmieniły. Uległo też zmianie samo podłoże, z którego wyrastała idea mesjanizmu, a więc wiara w celowość historii. O ile więc da się uzasadnić mesjanistyczne narracje wieku dziewiętnastego, o tyle tłumaczenie za ich pomocą procesów politycznych po 1989 roku jest dużym błędem. Stefanowska wręcz stygmatyzuje współczesne tej wypowiedzi przejawy mesjanizmu jako wyraz słabości jego wyznawców, podkreśla kompensacyjną funkcję myślenia mesjanistycznego, które uważa za domenę ludzi i narodów zacofanych.

Analizie powodów, dla których tendencje takie wciąż utrzymują się w Polsce, więcej prac poświęciła druga spośród wymienionych przeze mnie literaturoznawczyń. Maria Janion w swoich badaniach nad romantyzmem nie poprzestaje na poznaniu samej tylko przeszłości, zamkniętych już problemów czasu minionego. Wiele miejsca w jej pracach zajmuje również refleksja nad terażniejszością, która jest przez tę przeszłość uwarunkowana. Często w książkach i artykułach Janion romantyczne wzorce stają się tylko kanwą albo narzędziem do wyjaśnienia współczesności. Z drugiej strony – współczesne kategorie poznawcze pomagają na nowo zinterpretować dawne.

Już w swoich wczesnych pracach Janion podkreśla i opisuje silny wpływ romantyzmu na kształt naszej tożsamości narodowej, systemu wartości i zachowań. W *Gorączce romantycznej* z 1975 roku badaczka powołuje się na Henriego Desroche, który głosi, że „mesjanizm danego narodu kształtuje

---

<sup>30</sup> Z. Stefanowska, *Mesjanizm romantyczny*, w: teje, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014, s. 97.

jego symboliczną matrycę kulturalną<sup>31</sup>. Materiałem wyobraźniowym naszego mesjanizmu stała się, zdaniem Janion, metaforyka wegetatywna, skupiona wokół „rośnięcia”, mocy ukrytej w ziarnach. „Wolność i wiara – zdławione i zagrzebane – na wiosnę zmartwychwstaną. Grób zamyka w sobie odrodzenie”<sup>32</sup>. Z tej perspektywy mesjanizm z III części *Dziadów* to odpowiedź na teodyceę, krzywdy bowiem zostaną wynagrodzone – zmarli zmartwychwstaną i będą odkupieni. Śmierć Polski jest więc pozorna<sup>33</sup>.

Mesjanizm Mickiewiczowski – twierdzi Janion – opiera się na przekonaniu, że dzieje ludzkości stanowią powtórzenie historii świętej. W takim rozumieniu porozbiorowe dzieje Polski są powtórzeniem męki i śmierci Chrystusa<sup>34</sup>. Zabieg ten ma na celu nadanie sensu okrutnej historii: „to, co stało się z Polską w porządku historycznym, daje się zrozumieć tylko przez odwołanie do porządku ponadhistorycznego”<sup>35</sup>. Zdaniem Janion, mesjanizm polski był więc próbą przekroczenia i zniesienia historii i – w ówczesnej ocenie badaczki – próbą niezwykle płodną, która stworzyła „podłoże uczuciowe, myślowe i językowe dla uformowania się nowoczesnych idei narodu i klasy”<sup>36</sup>.

Przyszłe odzyskanie niepodległości stawiało przed obywatelami dylemat: w jakiej postaci miałyby się odrodzić ta nowa Polska? Z jednej strony odczuwano potrzebę ciągłości, z drugiej konieczność przeprowadzenia gruntownych zmian. Odpowiedź Mickiewicza lokowała się na styku rewolucjonizmu i tradycjonalizmu, dlatego jego stanowisko nazywano często „rewolucyjnym tradycjonalizmem”. Wszelkie mesjanizmy z założenia wyposażone są w duży ładunek wyzwoleniczy, są to (jak powtarza Janion za Lanternarim) „religie uciśnionych”, organicznie tkwi w nich „postawa odzyskania – często w sposób gwałtowny – utraconej integralności”<sup>37</sup>.

---

<sup>31</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Wrocław 1975, s. 79.

<sup>32</sup> Tamże, s. 80.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Por. A. Kijowski, *Listopadowy wieczór*, Warszawa 1972, s. 59, cyt. za: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 81.

<sup>37</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 79.



Ogromną rolę w refleksji Marii Janion nad literaturą odgrywa psychoanaliza. Załączki psychoanalitycznego ujęcia kultury XIX wieku widać już w jej wczesnych pracach, a tendencja ta będzie rosła z czasem. W odniesieniu do mesjanizmu istotne dla badaczki stają się najczęściej kategorie takie jak: kompleks, trauma, kompensacja, przemieszczenie. W książce *Romantyzm i historia* z 1978 roku, tworzonej wspólnie z Marią Żmigrodzką, Janion pisze: „mesjanizm należy rozumieć jako próbę przezwyciężenia narodowego kompleksu winy; mit Polski Chrystusowej przerzucał winę na małość ludzi współczesnych, niedorastających do świętości posłannictwa wypełnianego przez minione pokolenia”<sup>38</sup>. Mówienie o kompensacyjnej funkcji mesjanizmu nie było w 1978 roku nowością, ale zastosowanie języka psychoanalizy znacznie zmieniało kontekst wypowiedzianej tezy. Przedstawiało bowiem Polskę w roli pacjenta, którego działania nie wynikają ani z racjonalnych decyzji, ani z romantycznego czucia i intuicji, lecz z kompleksu, a więc pewnego deficytu, choroby.

Janion streściła swój pogląd na mesjanizm w zaledwie kilku zdaniach w pracy *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi* z 2000 roku. Mówi tam o pretensji, jaką żywi do Czesława Miłosza w związku z przedstawianą przez niego wizją mesjanizmu: „zredukował go właściwie do nacjonalizmu, [...] nie dostrzegł w nim myśli historiozoficznej. O mesjanizmie Mickiewicza napisał bardzo negatywnie w *Szukaniu ojczyzny*, jakby nie widząc, że chodzi o pewien pomysł na włączenie człowieka wierzącego w kształtowanie dziejów, o dynamiczną koncepcję uczestnictwa jednostki w historii”<sup>39</sup>.

Nowych narzędzi do reinterpretacji literatury romantyzmu, ale jednocześnie współczesnych zjawisk społecznych powiązanych z imaginariem odziedziczonym po tej epoce, dostarczyła badaczce teoria postkolonialna oparta na *Orientalizmie* Edwarda Saïda. W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* Janion stawia pytanie, czy aparaturę pojęciową stworzoną do opisu strategii dominacji Zachodu nad Orientem można zastosować także do Słowiańszczyzny. Orientalizm – według Saïda – jest „systemem fikcji ideologicznych”,

---

<sup>38</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 70.

<sup>39</sup> M. Janion, *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2017, s. 69.

zbudowanych na binarnych opozycjach: „Zachód jest logiczny, normalny, empiryczny, kulturalny, racjonalny, realistyczny. Wschód zaś jest zacofany, zdegenerowany, niekulturalny, zapóźniony, skostniały, nielogiczny, despotyczny, nie uczestniczy twórczo w światowym postępie”<sup>40</sup>.

Janion udowadnia, że Słowiańszczyzna także nosi znamiona terytorium skolonizowanego, a momentem rozpoczęcia upodrzedniania Słowian była chrystianizacja i „rozwijająca się wokół niej mitologia cywilizacyjna”<sup>41</sup>. Był to proces długotrwały: „upodrzednienie skolonizowanych Słowian w kulturze europejskiej dokonywało się przez wieki – mimo rozmaitych okresów polskiej świetności państwowej. Słowiańszczyzna »traktowana była jako rezerwuwar siły niewolniczej, miejsce eksploatacji i wyzysku«, a charakter Słowian określano jako niewolniczy, bierny i uległy, a więc zasługujący na podbój i zniewolenie”<sup>42</sup>. Badaczka twierdzi, że echem tej chrystianizacji jest do dziś towarzysząca ludom słowiańskim „trauma historyczna”<sup>43</sup>. Za Moniką Rudaś-Grodzką Janion opisuje tę traumę jako „poczucie przynależności do strony słabszych i pokrzywdzonych, zniewolonych i poniżonych, pozbawionych jakiegoś ukrytego dziedzictwa, niesprawiedliwie zapomnianych i, bądź usuniętych na bok, bądź zmiądzonych przez proces, który określono jako dziejowy postęp”<sup>44</sup>. Trauma ta przejawia się w przeświadczeniu o naszej marginalności, a jej skutkiem było wytworzenie mesjanistycznych fantazmatów<sup>45</sup>. Oto jak badaczka opisuje proces tworzenia się w świadomości polskiej mentalności postkolonialnej:

Procesy zaborczego skolonizowania Polski w XIX wieku oraz przeciwstawne im Sienkiewiczowskie marzenia o kolonizowaniu innych wytworzyły nieraz paradoksalną polską mentalność postkolonialną. Przejawia się ona w poczuciu bezsilności i klęski, niższości i peryferyjności kraju oraz jego opowieści.

---

<sup>40</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016, s. 224.

<sup>41</sup> Tamże, s. 18.

<sup>42</sup> Tamże, s. 18–19.

<sup>43</sup> Tamże, s. 17.

<sup>44</sup> Tamże, s. 28.

<sup>45</sup> Tamże, s. 21.

Temu dość powszechnemu poczuciu niższości wobec „Zachodu” przeciwstawia się w obrębie tego samego paradygmatu mesjanistyczna duma w postaci narracji o naszych wyjątkowych cierpieniach i zasługach, o naszej wielkości i wyższości nad „niemoralnym” Zachodem, o naszej misji na Wschodzie. Taka opowieść jest zamkniętym kołem niższości i wyższości, które przeraża się w narodową figurę totalnej niemożności i wiecznej szarpaniny między „europejskim pozorem” (który może wcale nie jest pozorem) a „polską prawdą” (którą podejrzewa się o to, że nie jest absolutem)<sup>46</sup>.

Maria Janion zastanawia się nad możliwością opowiedzenia naszej narodowej historii na nowo, właśnie z wykorzystaniem dorobku i narzędzi teorii postkolonialnej. Nasze narodowe imaginarium – twierdzi Janion – „musi uporać się z pozostałościami odziedziczonej po mesjanizmie megalomanii narodowej”<sup>47</sup>. Pomóc w tym miałyby uświadomienie sobie, że „idee mesjanistyczno-martyrologiczne stanowią najczęściej rekompensacyjną odpowiedź na poczucie niezasłużonej krzywdy społecznej, jaką przyniosła wolnorynkowa transformacja”<sup>48</sup>. Uświadomienie kompleksu, czy też traumy, mogłoby więc pomóc w ich przepracowaniu i skonstruowaniu naszej narodowej opowieści na nowo.

Warto wspomnieć jeszcze o liście Marii Janion do Kongresu Kultury z 2016 roku, gdzie narrację i działania skupione wokół katastrofy w Smoleńsku badaczka ocenia jako nowy mesjanistyczny mit, również o funkcji kompensacyjnej. Janion, wraz ze zmieniającą się sytuacją polityczną, coraz radykalniej ocenia wpływ idei mesjanistycznych na kształt świadomości narodowej: „powiem wprost – mesjanizm, a już zwłaszcza państwowo-klerykalna jego wersja jest przekleństwem, zgubą dla Polski. Szczerze nienawidzę naszego mesjanizmu”<sup>49</sup>. Przy czym należy pamiętać, że w opinii Marii Janion

---

<sup>46</sup> Tamże, s. 12.

<sup>47</sup> Tamże, s. 329.

<sup>48</sup> Tamże, s. 308.

<sup>49</sup> M. Janion, *List do Kongresu Kultury*, „Krytyka polityczna”, [online], 10 października 2016 [dostęp: 22 lipca 2019]. Dostępny w Internecie: <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/janion-szczerze-nienawidze-naszego-mesjanizmu-list-do-kongresu-kultury/>>.

o mesjanizmie, podobnie zresztą jak w refleksji Zofii Stefanowskiej, należy jasno odgraniczyć interpretację idei stworzonej przez Mickiewicza od oceny dalszych losów mesjanizmu, który na przestrzeni lat ulegał przekształceniom i był poddawany manipulacjom.

Jak widać, u obu wymienionych badaczek pojawiła się w pewnym momencie refleksja postkolonialna – dotyczy to prac powstałych około roku 2000 lub później. Zofia Stefanowska pisze o postkolonializmie w odniesieniu do współczesnych narracji tożsamościowych próbujących ożywić dawne wzorce mesjanistyczne i krytycznie ocenia te próby, jako anachroniczne i szkodliwe. Nie wykorzystuje jednak teorii postkolonialnej do zreinterpretowania przeszłości, chociażby mesjanizmu Mickiewiczowskiego. Inaczej jest w przypadku Marii Janion. Badaczka aplikuje kategorie myśli postkolonialnej nie tylko do współczesności, ale także do czasów przeszłych, nawet tak odległych jak chrystianizacja Słowian. Należy jednak zauważyć, że chociaż u Janion znajdziemy odniesienia do krytyki postkolonialnej, to jest ona podporządkowana interpretacji psychoanalitycznej. Postrzeganie historiozofii mesjanistycznej w kategoriach takich jak „niższość” i „wyższość” (słownik myśli postkolonialnej) jest źródłem „kompleksów” i „traumy” (narzędzia psychoanalityczne). Kategorie postkolonialne zostają więc pochłonięte przez psychoanalizę.

Myślę, że wstępnie można postawić ogólną tezę, że obie badaczki perspektywę postkolonialną traktują jako pewnego rodzaju słabość, jako coś wstydlivego, podszytego przeświadczeniem o marginalności skolonizowanych. Mesjanizm zaś byłby więc jednym z samorodnych i spontanicznych skutków tych kompleksów oraz poczucia niższości. I chociaż większość tego typu ocen wypowiedzianych przez badaczki odnosi się do współczesnych zjawisk społecznych, to recepcja mesjanizmu Mickiewiczowskiego także ma długą tradycję przypisywania mu funkcji kompensacyjnej.

Na zupełnie inny wymiar mesjanizmu polskiego zwraca uwagę niemiecki badacz literatury i słowianoznawca Alfred Gall. Mesjanizm w wydaniu Mickiewicza uznaje on za świadomie przyjętą taktykę wyjścia z pozycji podległości wobec Zachodu. W takim rozumieniu Polska ze swoją narracją mesjanistyczną to strateg, a nie – jak w interpretacji psychoanalitycznej – nieświadoma skutków traumy ofiara. Nie twierdzę, że któraś z interpretacji

jest lepsza od drugiej, przeciwnie – obie mają rację bytu i naświetlają nam złożoność zjawiska. Wydaje się jednak, że podkreślanie kompensacyjnych i martyrologicznych znamion mesjanizmu polskiego zdominowało całkowicie dzisiejsze ujęcia, deprecjonując jego wartość i ładunek emancypacyjny. Chciałabym zająć się więc na koniec ową mniej powszechną jego wykładnią.

Jak już wspomniałam, postkolonialnego odczytania mesjanizmu Mickiewiczowskiego dokonał Alfred Gall<sup>50</sup>. Oprę się tutaj na artykule opublikowanym w zbiorze *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*<sup>51</sup>. W odróżnieniu od analiz Stefanowskiej i Janion, które dotyczyły głównie *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, Gall buduje swoją interpretację na późniejszej historiozofii Mickiewicza, to jest wykładach wygłaszanych w Collège de France. Badacz w rozprawie poświęconej aspektom niemieckim w prelekcjach paryskich<sup>52</sup> pokazuje, że Mickiewicz w swoich wystąpieniach nie tylko świadomie nawiązuje do filozofii niemieckiej, ale też otwarcie mówi o celach takiego zabiegu: „musimy (...) przejmować od Zachodu jego język filozoficzny, aby powszechną myśl słowiańską nawiązać do europejskiej”<sup>53</sup>. Jest to zdaniem badacza zabieg charakterystyczny dla krytyki postkolonialnej,

---

<sup>50</sup> Inne prace Galla z zastosowaniem krytyki postkolonialnej do dzieł i twórców romantyzmu polskiego: A. Gall, *Słowacki postkolonialny. Próba usytuowania tekstów genezyjskich („Król-Duch”, „Książdz Marek”, „Sen srebrny Salomei”, „Samuel Zborowski”) w perspektywie postkolonialnej*, w: *Słowacki postkolonialny*, red. M. Kuziak, Bydgoszcz 2011, s. 145–184.; *Romantyzm polski w perspektywie postkolonialnej: rzecz o zmaganiach z historią: Mickiewicz – Hegel*, w: „Przegląd Humanistyczny”, t. 56, nr 4 (433), Warszawa 2012, s. 31–43.; *Konfrontacja z Imperium: Mickiewicz („Dziady, cz. III”) i Puszkina („Jeździec miedziany”) w perspektywie postkolonialnej*, w: „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska”, nr 8, Słupsk 2010, s. 145–165.

<sup>51</sup> *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, red. M. Kuziak, Kraków 2016. Książka ta jest efektem kilkuletnich badań interdyscyplinarnego zespołu zorganizowanego wokół grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki o nazwie *Romantyzm środkowoeuropejski w perspektywie postkolonialnej*. Publikacja podzielona jest na dwie części. Na tom pierwszy składają się artykuły, na drugi zaś antologia tekstów. Obie części stanowią nowatorską próbę uruchomienia perspektywy postkolonialnej w badaniach nad literaturą romantyzmu polskiego i środkowoeuropejskiego.

<sup>52</sup> A. Gall, *Objawienie i (kontr-)narracja tożsamościowa: aspekty niemieckie w prelekcjach paryskich Mickiewicza*, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. I, red. M. Kuziak, Kraków 2016, s. 425–442.

<sup>53</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, oprac. zb., pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1955, t. I–XVI, [x, 8], cyt. za: A. Gall, *Objawienie i (kontr-)narracja tożsamościowa...* s. 426.

polegający na zawłaszczeniu i przyswojeniu (*appropriation*) dyskursu hegemonicznego, „który zostaje przerobiony i [...] dostosowany do własnych potrzeb”<sup>54</sup>. Potrzebą tą było wprowadzenie Polski, czy ogólniej – Słowiańszczyzny, na arenę dziejów; uczynienie z krajów dotąd marginalizowanych, podmiotów liczących się w polityce europejskiej. Badacz przekonuje, że geneza prelekcji paryskich i zawartego w nich mesjanizmu są bezpośrednio związane z panującą ówczas doktryną, którą Mickiewicz chce przezwyciężyć: „poeta konstruuje swoją wypowiedź jako odpowiedź na dominującą wówczas filozofię niemiecką”<sup>55</sup>, przy czym celem ostatecznym nie jest odwrócenie układu sił, lecz ich zniesienie, wykreowanie uniwersalnej koncepcji ogóлноeuropejskiej<sup>56</sup>.

Gall, mówiąc o aspektach niemieckich w prelekcjach paryskich, ma na myśli głównie nawiązania do Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga. Drugiemu z filozofów poświęca dużo więcej uwagi, opisuje wpływ jego filozofii objawienia na Mickiewicza jako autora prelekcji paryskich, o Heglu zaś wspomina zdawkowo. Chciałabym w tym artykule odwrócić nieco proporcje i, inspirując się refleksją Galla, zająć się w większej mierze wpływem pierwszego z wymienionych myślicieli na koncepcję Mickiewicza.

Zanim jednak włączę filozofię Hegla w obręb refleksji, pragnę przywołać opis Bronisława Baczki, charakteryzujący sposób, w jaki funkcjonowała ona w wieku dziewiętnastym, kiedy to cieszyła się największą sławą:

Heglizm w miarę rozpowszechniania się przekształca się z *s y s t e m u* *f i l o z o f i c z n e g o* w potoczny styl *f i l o z o f o w a n i a* operujący pewnymi obiegowymi schematami i kategoriami. W ramach tego stylu podejmuje się nieraz [...] również wątki niewiele mające wspólnego z doktryną wyjściową. Ten „tani heglizm” [...] zubażał niezmiernie zakres problemowy i spłaszczał całą złożoność filozofii „mędrca berlińskiego”. Polemiki z Heglem dotyczą bardzo często raczej pewnej obiegowej wersji heglizmu,

---

<sup>54</sup> A. Gall, tamże, s. 430.

<sup>55</sup> Tamże, s. 425.

<sup>56</sup> Tamże, s. 426.

która się ustaliła w świadomości epoki, niż samego systemu autora *Fenomenologii*. Heglizm zostaje w tej wersji zredukowany do kilku tez, bardzo uproszczonych, jeśli nie wręcz strywializowanych [...] <sup>57</sup>.

Przy naszych rozważaniach ma jednak mniejsze znaczenie to, jaka w istocie jest myśl Hegła. Znacznie ważniejsze bowiem wydaje się, jaka była recepcja jego filozofii w epoce Hegłowi współczesnej. A więc interesuje nas, jak Mickiewicz rozumiał Hegła, a nie, na ile rozumienie to było poprawne, zgodne z zamiarem samego filozofa. O tym zaś, że podczas pobytu w Berlinie w 1829 roku Mickiewicz „chadzał na Hegła” i nie pozostawał wobec niego obojętny, wiemy z całą pewnością <sup>58</sup>.

Filozofia dziejów Hegła była ideą powszechnie panującą w dziewiętnastowiecznej Europie, przy czym nie należała do koncepcji przyjaznych sprawie polskiej. Zarówno sama filozofia dziejów w swoim kształcie i w ówczesnym rozumieniu, jak i osobista opinia Hegła marginalizowały kwestię istnienia bądź nieistnienia państwowego Polski. W opublikowanych już po śmierci filozofa *Wykładach z filozofii dziejów* wyłożone zostały zasady historiozofii, u podstaw której legło założenie, że dziejami rządzi rozumność, nazywana inaczej rozumem bądź duchem dziejów. Proces rozwijania się ducha w dziejach polega na urzeczywistnianiu wolności: „Dzieje powszechne są zatem posuwającym się od szczebla do szczebla rozwojem zasady, której treścią jest świadomość wolności” <sup>59</sup>. Wprawdzie poszczególne jednostki i narody, działając w historii, spełniają swoje partykularne interesy, nie zważając na dobro wspólne, ale mimo wszystko przyczyniają się do pochodu wolności w dziejach. Podmioty historii są w tym podobne do rośliny, która rozwija się i dojrzewa bez świadomości, że w istocie rządzą nią ściśle określone prawa przyrody. Rozum dziejowy bowiem, choć nie może w żaden sposób wpłynąć

---

<sup>57</sup> B. Baczek, *Horyzonty problemowe polskiego heglizmu*, w: *Spór o mesjanizm*, red. A. Wawrzynowicz, t. II, cz. 2, Warszawa 2017, s. 144–145.

<sup>58</sup> Pisała o tym Dorota Siwicka, zob. teźże, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2008, s. 71 i dalsze (szkic *Mickiewicz na uniwersytecie*).

<sup>59</sup> G.F.W. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. A. Landman, J. Grabowski, t. I, Warszawa 1958, s. 107.



na poczynania ludzi, spośród wszystkich działających w dziejach podmiotów, wybiera sobie te jednostki i narody, które pomagają mu w spełnieniu ostatecznego celu. Nazywa się to „chytrością rozumu”. Tak więc narody wkraczają na arenę dziejów, by zrealizować swoją misję, a potem z areny tej znikają. Jednak nie wszystkie narody dostępują tego zaszczytu<sup>60</sup>. Filozof otwarcie mówił o tym, że Słowianie, jako etnos będący na niższym szczeblu rozwoju, nieposiadający samoświadomości, znajdują się poza historią<sup>61</sup>. W jego wizji Słowiańszczyzny pokutuje wytworzony przez Johanna Gottfrieda Herdera mit agrarny, przedstawiający Słowian jako ludy rolnicze – żyjące według cyklu natury, łagodne, bierne, niezdolne i niechętnie do tworzenia struktur państwowych, prowadzenia polityki wewnętrznej i zagranicznej, toczenia wojen, w przeciwieństwie do ludów zachodniej Europy, które osiągnęły ówczesnie najwyższy poziom samoświadomości. Mickiewicz w prelekcjach paryskich ironicznie komentował poglądy Hegła, które w sposób oczywisty sankcjonowały hegemoniczną pozycję dziewiętnastowiecznych Prus:

Według Hegła wcielony był niegdyś w państwach wschodnich, w królach babilońskich i perskich na przykład osobie króla Ninusa. Potem wybrał Grecję, gdzie nade wszystko zajął się sztukami pięknymi, gdzie wydał świetną epokę artystyczną; następnie przeniósł się do Rzymu, gdzie się przejawiał jako Bóg polityczny. Wreszcie podległ nowej przemianie, biorąc na się postać plemienia germańskiego. Hegel nie powiada wyraźnie, w którym królestwie Bóg przebywa obecnie, ale według jego systematu politycznego nie trudno odgadnąć, że przebywa teraz w Prusiech. Bóg polityczny stał się Prusakim<sup>62</sup>.

Ponadto Hegel twierdził, że cierpienie w wymiarze społecznym i wojny między narodami są czymś nieuchronnym „ze względu na przejmowanie przez

---

<sup>60</sup> Por. J. Migasiński, *Filozofia nowożytna*, Warszawa 2011, s. 320.

<sup>61</sup> Tamże, s. 428–429.

<sup>62</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. IX, Warszawa 1955, s. 232. Po drwiących śmiechach słuchaczy Mickiewicz zapewnia, że nie miał zamiaru wyśmiewać nauk Hegła i dopowiada: „Rzeczywiście, według pojęć Hegła państwem najdoskonalszym, pod którego postacią Bóstwo może się przejawić, jest królestwo pruskie, wraz ze swym królem, swoimi stanami i prawodawstwem takim niemal, jakie istnieje obecnie”.



kolejne narody »historyczne« misji powszechnodziejowej»<sup>63</sup>. Wynika to z nierównomiernego rozwoju politycznego poszczególnych narodów i z walk o swoje miejsce w historii. Jak pisze Jacek Migasiński: „wojna może nieść ze sobą wiele okrucieństw i niesprawiedliwości, ale ma dla Hegla walor etyczny, bo nie jest tylko »zewnętrzną przypadkowością«, lecz zjawiskiem przyczyniającym się do zwycięstwa rozumu w dziejach»<sup>64</sup>. A zatem zdaje się tu panować zasada, że cel uświęca środki. Cel ten wprawdzie jest dobry i rozumny, zakłada ostatecznie zaprowadzenie dobrobytu moralnego całego gatunku ludzkiego, ale zanim się urzeczywistni, najpierw musi przetoczyć się przez historię wielowiekowe pasmo konfliktów społecznych, wojen, a przy tym również ogrom cierpienia narodów i jednostek. Przy takim rozumieniu dziejów musi pojawić się pytanie o moralność.

Stanisław Pieróg pisze, że Mickiewiczowi „nie podobało się takie oblicze dziejów, jakie ukazywali Hegel i jego następcy, filozoficzni ideologowie [...]»<sup>65</sup>, właśnie ze względu na jego niemoralny charakter. Mickiewicz i inni „mistycy”, jak twierdzi badacz, „dawno wyrzekli się już, co prawda, postawy romantycznego buntu, odrzucili estetyczny kwietyzm i poczęli – jak Hegel i jego następcy – szukać w dziejach moralnego sensu»<sup>66</sup>. Jednak w odróżnieniu od Hegla „wierzyli w to, że sens dziejów jest nie tyle dany, ile ma być dopiero dziejom przez ludzkość nadany»<sup>67</sup>. Mickiewicz nie mógł zaakceptować „chytrego rozumu”, wiedząc, że wedle tej koncepcji poszczególne podmioty historii zostaną potraktowane przedmiotowo: „Tragiczni bohaterowie dziejów (jednostki, jak i całe narody) nie będą nigdy cieszyć się szczęściem, gdyż »chytry« rozum wyznaczył im jedynie rolę środków, za pomocą których ma zostać osiągnięty historyczny cel»<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> Zob. J. Migasiński, *Filozofia nowożytna. Postacie, idee, problemy*, Warszawa 2011, s. 322.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> S. Pieróg, *Romantyczny mistycyzm jako forma ideologii*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski i E. Hoffman-Piotrowska, Warszawa 2005, s. 42.

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Tamże.

W *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicz wyraża myśl o niemoralnym charakterze filozofii dziejów Hegla, jednocześnie obnażając jej hegemonialno-podporządkowujące podłoże względem państw o mniejszym znaczeniu politycznym w ówczesnej Europie. Andrzej Wawrzynowicz, parafrazując *Księgi*, także zwraca uwagę na ich postkolonialny wydźwięk:

Mówią wam: „w polityce obowiązuje prawo silniejszego; schowajcie swoje przekonania moralne, bo moralność jest czymś jedynie subiektywnym”. Ale mówią to ci, którzy dopuścili się wobec nas gwałtu i przemocy i chcą, abyście ich działania legitymizowali [...]. Chcą zatem, aby ofiara gwałtu wzięła także moralną współodpowiedzialność za gwałt i niegodziwość sprawcy, żeby uznała „obiektywną konieczność” przemocy i zniewolenia, któremu uległa. A kiedy pytacie ich, dlaczego ich zdaniem należy uznać gwałt za obiektywną konieczność, oni odpowiadają wam: „gwałt był konieczny, bo byliście łakomym kąskiem (każdy by się skusił..., a poza tym przecież obiektywnie ulegliście...!”<sup>69</sup>.

Zachodzi tu proces, który w obszarze studiów postkolonialnych nosi nazwę demaskacji. Mickiewicz obnaża układy sił leżące u podłoża zachodniej filozofii, ukazując jej makiaweliczny charakter. Realizm polityczny – „co jest rozumne, jest rzeczywiste; a co jest rzeczywiste, jest rozumne”<sup>70</sup> – nie jest zdaniem poety żadną wyższą formą świadomości politycznej, lecz właśnie „rezygnacją z rzetelnej myśli politycznej”<sup>71</sup>. Mickiewicz wyraża przekonanie, że „prawda w polityce musi być zgodna z prawdą w jej uniwersalnym aspekcie etycznym”<sup>72</sup>. Wykluczenie aspektu etycznego z myślenia o polityce i usytuowanie w jego miejsce zimnego rozumu uznaje poeta za regres:

[...] ukształtowani w szkole heglowskiej myśliciele nie patrzą na dzieje przez pryzmat ludzkich wartości, ludzkich pragnień i dążeń moralnych, lecz patrzą

---

<sup>69</sup> A. Wawrzynowicz, *Recepcja krytyczna idei mesjanizmu polskiego*, w: *Spór o mesjanizm...*, Warszawa 2017, s. XI.

<sup>70</sup> G. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa 1969, s. 17.

<sup>71</sup> A. Wawrzynowicz, *Recepcja krytyczna...*, s. XI.

<sup>72</sup> Tamże.

na dzieje „rozumnie”, tzn. usiłują odkryć rządzącą dziejami konieczność, a następnie szukają „racji” dla tego, co konieczne, i nadają konieczności status „rozumnej konieczności”. Tym sposobem usprawiedliwiają moralnie konieczność, sankcjonują, a nawet sakralizują ją, czynią ślepą na wartości<sup>73</sup>.

Wyrażenie sprzeciwu wobec tak pojętej filozofii dziejów było konieczne. Mickiewicz jednak zdawał sobie sprawę z tego, że jeżeli chce zostać usłyszany, musi przemówić językiem heglizmu, wytworzyć kontrdyskurs w ramach wrogiej doktryny. Niosło to ze sobą pewne zalety, ale też niebezpieczeństwa: „filozofia niemiecka – pisze Alfred Gall – odgrywa w tym przedsięwzięciu dwuznaczną rolę: z jednej strony jest zagrożeniem dla tożsamości narodowej, zniekształcającym istotę słowiańskości, z drugiej to właśnie ona toruje drogę do porozumienia się z Europą”<sup>74</sup>. Zadaniem poety było takie przeformułowanie idei, by skutecznie włączyć Polskę i całą Słowiańszczyznę w bieg historii. Mesjanizm zachowywał główne przesłanki heglowskiej filozofii dziejów: 1) dzieje mają sens; 2) poszczególne narody pełnią w dziejach określone role; 3) ostatecznym celem jest powszechne dobro. To, co zostało zmienione, to interpretacja roli Polski w tych dziejowych rozgrywkach<sup>75</sup>. Słabość Polski, która według heglowskiego rozumienia dziejów świadczyła na jej niekorzyść, zostaje osadzona w kontekście chrześcijańskim, gdzie zamienia się w siłę. Naród w rzeczywistości pokonany, w mesjanistycznej wizji historii staje się jej głównym podmiotem. Można więc powiedzieć, że mesjanizm jest w pewnym sensie próbą przekierowania ducha dziejów nad Wisłę, tym bardziej że poeta utożsamiał go z Bogiem. Postkolonialny wydzwięk prelekcji paryskich Alfred Gall podsumowuje w ten sposób: „filozofia niemiecka pełni funkcję dyskursu zarówno ucieleśniającego, jak i ujawniającego kulturę

---

<sup>73</sup> S. Pieróg, *Romantyczny mistycyzm...*, s. 43.

<sup>74</sup> A. Gall, *Objawienie i (kontr-)narracja tożsamościowa...*, s. 430.

<sup>75</sup> W inny sposób próbował to także zrobić August Cieszkowski: „Narody zatem wkraczają na arenę dziejów, by zrealizować swą misję, a potem z areny tej znikają – są to tzw. narody historyczne. Nie wszystkie jednak narody w wizji Hegla tego zaszczytu dostępują – i stąd pojawiające się wśród urażonych tą dyskryminacją uczniów Hegla próby „poprawienia” tej wizji. Na przykład August Cieszkowski, który był pod wpływem romantycznego mesjanizmu, do dzieła *Weltgeistu* włączał narody słowiańskie”. J. Migasiński, *Filozofia nowożytna*, s. 320.

hegemonialną, a prelekcje Mickiewiczowskie to swoisty kontrdyskurs, który zamierza wpisać Słowian w obręb kultury europejskiej poprzez zawłaszczenie dyskursu hegemonialnego<sup>76</sup>. Warto także podkreślić wyrażone przez badacza ponadnarodowe intencje wpisane w tę ideę:

Mesjanizm ujawnia wielowarstwowy wymiar, ponieważ nie wyczerpuje się w swej funkcji martyrologicznej w obrębie kultury narodowej, ale stanowi poważną próbę stworzenia nowej wykładni istoty kultury europejskiej, z wyraźnym uwzględnieniem, zmarginalizowanej w myśleniu zachodnim, roli Słowian [...]. Mickiewicz dąży do przewartościowania kultury europejskiej<sup>77</sup>.

Na koniec wróćmy do tematu metodologii z pierwszych akapitów artykułu. Opierając się na opisanym tutaj przypadku, można stwierdzić, że ta (po)nowoczesna, poststrukturalna metoda, jaką jest teoria postkolonialna, wcale nie musi stać w sprzeczności z hermeneutyką. Co więcej, może stanowić jej uzupełnienie. Postkolonializm zastosowany do interpretacji literatury, podobnie jak hermeneutyka, wymaga zbudowania solidnego kontekstu i tła danej epoki, w tym między innymi zrekonstruowania istniejących w niej napięć i układu sił. W przypadku Mickiewicza postkolonialna refleksja nad mesjanizmem może też pomóc w zrozumieniu intencji autora. Przesłania, które towarzyszyło powstawaniu *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, intencji, które stanowiły potem również grunt prelekcji paryskich. Współcześnie mesjanizm, obciążony wieloletnią, nie zawsze bliską pierwotnym założeniom recepcją, postrzegany bywa jako wyraz polskiego nacjonalizmu, megalomanii i skłonności do cierpiętnictwa, a cechy te często uważa się za organicznie wpisane w twórczość i poglądy Mickiewicza. Zupełnie inne oblicze mesjanizmu

---

<sup>76</sup> A. Gall, *Objawienie i (kontr-)narracja tożsamościowa...*, s. 430.

<sup>77</sup> Tamże, s. 426–427. We wstępie do niemieckiego wydania prelekcji paryskich z 1843 roku Mickiewicz odnosi się do treści swoich ostatnich wykładów, uznanych przez niego za najważniejsze, gdzie zaznacza uniwersalny wymiar mesjanizmu: „staraliśmy się ukazać, jak idea mesjanizmu, przygotowywana ruchami historycznymi ludów sławiańskich, wyrobiona we wnętrzu moralnym narodu polskiego, wychodzi na jaw, a wiążąc się z interesami politycznymi Francji i trącając o pytania filozofii niemieckiej, staje się ideą europejską”. A. Mickiewicz, *Dziela*, t. VIII, Warszawa 1955, s. 6.

i jego autora wyłania się, jeśli spojrzymy na tę ideę z perspektywy postkolonialnej. Wtedy wyraźnie widać, że jest to koncepcja stworzona do celów doraźnych, do walki z bieżącymi problemami politycznymi, że treści dzieł nie należy uniwersalizować ani też czytać literalnie. Wówczas też sam mesjanista z fanatyka religijnego i nacjonalisty zmienia się w błyskotliwego stratega.

## **Bibliografia**

- Baczko B., *Horyzonty problemowe polskiego heglizmu*, w: *Spór o mesjanizm*, t. II, cz. 2, red. Andrzej Wawrzynowicz, Warszawa 2017.
- Balbus S., *Metodologie i mody metodologiczne we współczesnej humanistyce (literaturoznawczej)*, „Przestrzenie Teorii”, nr 1, Poznań 2002.
- Dehnel J., *Ale z naszymi umartwymi*, Kraków 2019.
- Gall A., *Objawienie i (kontr-)narracja tożsamościowa: aspekty niemieckie w prelekcjach paryskich Mickiewicza, Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. I, red. M. Kuziak, Kraków 2016.
- Halberstam J., *Słaba teoria*, „Didaskalia” 2013, nr 115–116.
- Hegel G.F.W., *Wykłady z filozofii dziejów*, t. I, Warszawa 1958.
- Hegel G.F.W., *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa 1969.
- Janion M., *Do Europy tak, ale razem z naszymi umartwymi*, Warszawa 2017.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Wrocław 1975.
- Janion M., *List do Kongresu Kultury*, „Krytyka Polityczna” [online], 10 października 2016 [dostęp: 22 lipca 2019]. Dostępny w Internecie: <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/janion-szczerze-nienawidze-naszego-mesjanizmu-list-do-kongresu-kultury/>>.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Migasiński J., *Filozofia nowożytna*, Warszawa 2011.
- Pieróg S., *Romantyczny mistycyzm jako forma ideologii*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffman-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Spiró G., *Mesjasze*, Warszawa 2009.
- Siwicka D., *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2008.

## **Ewelina Głowacka**

Stefanowska Z., *Historia i profecja*, Łódź 1962.

Stefanowska Z., *Katechizm pielgrzymstwa polskiego*, Warszawa 1955.

Stefanowska Z., *Mesjanizm romantyczny*, w: tejże, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014.

*Spór o mesjanizm*, red. A. Wawrzynowicz, Warszawa 2015.

Zawadzka D., *Litwa komparatystyczna – dawniej i dziś*, w: *Georomantyzm. Literatura – Miejsce – Środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015.

## Ludzie niezłomni?

### Romantyczny wzorzec cierpienia w dramaturgii Mateusza Pakuły

„Polski romantyzm żyje czy umarł? Jeszcze trwa czy już przeszedł do historii?”<sup>1</sup> – pyta Tomasz Plata. I dopowiada, że w powszechnej świadomości najprawdopodobniej panuje pogląd, że się skończył, skoro taką odpowiedź miała dać sama Maria Janion w głośnym szkicu *Zmierzch paradygmatu*. „[...] o tekstach Janion pamiętają prawie wszyscy”, chociaż „W przypadku Janion tylko niewielka część publiczności rejestruje cokolwiek poza zdecydowanym stwierdzeniem o krachu paradygmatu romantycznego”<sup>2</sup>. Już tu widać zamieszanie, gdy zestawia się dwa pojęcia – romantyzmu jako epoki z pojęciem romantyzmu jako paradygmatu – które Janion po latach wyraźnie rozdziela<sup>3</sup>. Co wobec tego umarło, a co żyje?

Wybrnąć z tej sytuacji pomaga Arkadiusz Bałajewski, który proponuje wizję bardziej elastyczną: „Otóż w ostatnim dwudziestopięcioleciu zauważamy różne i zmieniające się przy tym formy obecności romantyzmu we współczesności. Można wręcz mówić o różnych romantyzmach”<sup>4</sup>. Nie ma tu słowa o panowaniu romantyzmu czy też o hegemonii jego jednej,

---

<sup>1</sup> T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017, s. 33.

<sup>2</sup> Tamże, s. 11, 30.

<sup>3</sup> „Otóż sądzę, że istnieje wyraźna różnica między romantyzmem a romantycznym paradygmatem kultury. Ogłosiłam nie koniec romantyzmu, lecz koniec paradygmatu kultury romantycznej w Polsce” (M. Janion, *Rozmowa na koniec wieku. O duszy*, w: tejsze, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, wyd. 2, Warszawa 2017, s. 265).

<sup>4</sup> A. Bałajewski, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015, s. 13.

podstawowej odmiany, nie ma radykalnych rozstrzygnięć. Badacz nie każe też romantyzmowi krzyczeć – może się on odzywać szeptem<sup>5</sup>. „Współczesny twórca raczej wybierze pojedynczy utwór, frazę, która zapadnie w jego pamięć, wokół której zapisze kosmos swego wiersza, niż jakiś mgliście pojęty »romantyzm«, romantyczny sposób odczuwania przywołany poza macierzystym kontekstem”<sup>6</sup> – precyzuje Bałajewski sposoby „obecności romantyzmu”. Zauważa też, że w takim procesie recepcji aktywizują się te znaczenia dzieła romantycznego, które nie mogły zostać odczytane w epoce<sup>7</sup>. To obserwacja bardzo istotna dla tego artykułu, którego tematem będzie *Książę Niezłom* (2008) Mateusza Pakuły, zinterpretowany w kontekście innych dramatów z tomu *Biały Dmuchawiec* (2010) i w odniesieniu do *Księcia Niezłomnego* Juliusza Słowackiego (1844)<sup>8</sup>.

Skojarzenie tekstu Pakuły z tworem Słowackiego może się wydawać powierzchowne, jednak nawet gdyby związek tych dwóch dramatów ograniczył się tylko do tytułu, i tak byłoby to odniesienie bardzo znaczące i nie do zlekceważenia. *Książę* [!] *Niezłomny* jest bowiem nie tylko kongenialnym spolszczeniem hiszpańskiego oryginału Calderóna, które niesie wiele dodatkowych sensów („Książę niezłomny” znaczy przecież coś innego, coś więcej niż „Książę stały”, jak zaznacza Beata Baczyńska)<sup>9</sup>. Ten tytuł jest także kluczem do utworu prezentującego bohatera, którego martyrologia „stała się martyrologią zniewolonej Polski, wpisując się na trwale w romantyczno-symboliczny

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 16.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 18.

<sup>8</sup> Artykuł nie będzie interpretacją porównawczą dramatów współczesnego i romantycznego. Utwór Słowackiego zaistnieje w nim jedynie jako punkt odniesienia, pozostający głównie w domyśle. Dlatego też do minimum zostaną ograniczone cytaty z *Księcia Niezłomnego* i z bogatej literatury przedmiotu na jego temat (począwszy od studium *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* Juliusza Kleinera). W przypadku dramatów Pakuły podstawowymi odniesieniami będą recenzje spektakli, dlatego że właśnie w teatrze te dzieła rezonowały najbardziej. Jeśli chodzi zaś o teatralne realizacje dramatu Słowackiego – z adaptacją Jerzego Grotowskiego na czele – nie ma tu miejsca na refleksje na ich temat (wyczerpujące studium przedstawienia – por. S. Ouaknine, „*Książę Niezłomny*”. *Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, tłum. J. Tyszka, Wrocław 2011).

<sup>9</sup> Por. B. Baczyńska, „*Książę Niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław 2002, s. 166.



paradygmat polskiej kultury”<sup>10</sup>. Już przez tę jedną uwagę można spróbować wykorzystać dramaturgię Pakuły do zbadania sposobów funkcjonowania tego „paradygmatu”<sup>11</sup> – czy lepiej: wzorca – w polskiej literaturze współczesnej. „Paradygmatu”, który Maria Janion komentowała z perspektywy Czesława Miłosza jako „pełen wzniosłości opis cierpień i klęsk, [który – A.R.] niekoniecznie pobudza do współczucia dla ofiary, może raczej wyzwalać »popędy sadystyczne«”<sup>12</sup>.

Bohater romantyczny to najczęściej „jednostka cierpiąca – pisze Janion. – Cierpienie to zresztą kluczowe pojęcie w antropologii romantycznej”<sup>13</sup> – konkluduje. Czy do takiej jednostki można również odnieść późniejsze, autorytatywne stwierdzenie badaczki: „Naród, który nie umie istnieć bez cierpienia, musi sam sobie je zadawać”<sup>14</sup>? I czy w tym kontekście można interpretować głównego bohatera *Księcia Niezłoma*? Wydaje się, że kluczowe dla zrozumienia tej postaci jest właśnie zagadnienie cierpienia, tym bardziej że tylko przez cierpienie jest ona w stanie pogodzić się sama ze sobą.

## **Źle przeniesieni?**

Mateusz Pakuła do romantycznego pierwowzoru nawiązuje nie tylko w tytule, lecz także głębiej, wewnątrz dzieła. Na podstawowym poziomie jego utwór stanowi jednak komentarz do współczesnej sytuacji społecznej i obyczajowej w Polsce i pokazuje wpływ, jaki na świadomość Polaków wywarły tragiczne wydarzenia XX wieku. Trudno się przy tym zgodzić z Kamilą

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 99.

<sup>11</sup> Warto zachować dystans wobec tego pojęcia – w świetle wcześniejszych rozważań o jego stosunku do pojęcia „romantyzm”, ale także z powodu jego niejasnej definicji, która zaciera się z każdym kolejnym użyciem tego słowa.

<sup>12</sup> M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejsze, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 22.

<sup>13</sup> Tamże, *Rozmowa...*, s. 264.

<sup>14</sup> Tamże, *Mesjanizm to przekleństwo. List Marii Janion do Kongresu Kultury*, „Gazeta Wyborcza” [online], 10.10.2016 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://wyborcza.pl/7,75410,20813344,mesjanizm-to-przeklenstwo-list-marii-janion-do-kongresu-kultury.html>>.

Paprocką, jakoby po takiej adaptacji „Książę Niezłomny ocalał, nie odarto go z sensów i nie zredukowano”<sup>15</sup>. Na *Księciu Niezłomnym* dokonano tu operacji o odmiennym charakterze, operacji bardziej skomplikowanych. Niewykluczone, że w „naśladowaniu” pozbawiono sensu ideę przyświecającą postaci Słowackiego<sup>16</sup>. I bynajmniej nie dokonało się to przez zabieg przeniesienia akcji z „Maurytanii” przed telewizor.

Bohaterami dramatu są członkowie dość stereotypowo potraktowanej polskiej rodziny, w której na pierwszy plan wysuwa się właśnie telewizor. Oprócz niego występują rodzice – sfrustrowani, zmęczeni życiem i sobą nawzajem pięćdziesięciolatkiem, wybierający się na pielgrzymkę do Medjugoria, a tymczasem oglądający balet o życiu Jana Pawła II. Mają oni trzech synów: piętnastoletniego Łoma, dwudziestoletniego Złoma i dwudziestotrzyletniego Przemka. Pierwszy jest nie najbystrzejszy i wyraźnie cieszy się najmniejszym zainteresowaniem rodziców. Drugi ucieka ze świata rzeczywistego w gry komputerowe, a trzeci – ulubiony syn – studiuje informatykę i nosi koszulkę z napisem „Nie mam pomysłu na bycie oryginalnym”<sup>17</sup>.

Nikt tu z nikim nie rozmawia. Wymiany zdań są krótkie, płytkie, schematyczne. Wypowiedzi bohaterów składają się raczej ze sloganów, niż są odpowiedziami na to, co mówią ich rozmówcy. Kolejne kwestie padają właściwie obok poprzednich, często sprowokowane przez to, co przedstawione na ekranie telewizora. Swoje prawdziwe emocje bohaterowie nazywają jedynie w „piwnicy, ciasnej i wysokiej jak studnia”<sup>18</sup>. W obecności „babodziadów”<sup>19</sup> – Żydów, ukrywających się tam nieustannie od II wojny

---

<sup>15</sup> K. Paprocka, „*Coś co zginęło szuka tu imienia*”, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 1.09.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/133306/cos-co-zginelo-szuka-tu-imienia>>.

<sup>16</sup> W wydaniu Słowackiego (bazującego na Calderónie) to bohater, który „musi [...] do zwycięstwa idei dojść przez pokorę nadludzką, ofiarować osobistość swoją, by ocalić coś, nad tę osobistość własną cenniejszego, by spełnić służbę Bożą – religijną i narodową” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, *Poeta mistyk*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 2003, s. 146).

<sup>17</sup> M. Pakuła, *Książę Niezłom*, w: tegoż, *Biały Dmuchawiec. Pięć sztuk teatralnych*, Kraków 2010, s. 99.

<sup>18</sup> Tamże, s. 101.

<sup>19</sup> Tamże.

światowej, ponieważ nikt nie zdążył im powiedzieć, że ta się już skończyła („No skończyła się ale jak się skończyła to ledwo się skończyła a się zaczęła nowa”<sup>20</sup>). Są oni traktowani jak majątek rodowy: „Moi dziadkowie wzięli ich na przechowanie jak jeszcze były małe”<sup>21</sup> – mówi Mamusia. Rodzice zanoszą im jedzenie i czyszczą kuwetę, czynią im wyrzuty i ich biją – czy to kablem, czy tłuczkiem do mięsa – żeby zachować równowagę psychiczną. Żydzi uwięzieni w podziemiach są tu gwarancją spokoju rodzinnego<sup>22</sup> – o czym świadczy fakt, że dopiero po ich uwolnieniu przez Przemka sytuacja w domu wymyka się spod kontroli.

## **Wciąż żywe trupy**

Tematyka relacji polsko-żydowskich wysuwa się w dramacie na pierwszy plan i przede wszystkim z jej perspektywy jest on najczęściej opisywany. Choćby przez Ostapę Sływyńskiego, który analizuje go jako przykład horroru historycznego (podobnego do *Nocy żywych Żydów* Igora Ostachowicza). Teksty z tego gatunku to według badacza reakcja na „zapomnienie, spowodowane niepełnym włączeniem tragedii polskich Żydów do polskiej historii”<sup>23</sup>. Sływyński pisze: „Niepamięć zawsze była wyborem osobistego i społecznego bezpieczeństwa, ale jej konsekwencje są zawsze takie same: przemilczanie traumy rodzi potwory. Zaczynają ukazywać się żywe trupy, które starzy ludzie »kiedyś już widzieli«”<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 111. Przemek co prawda pyta: „Jaka nowa?”, ale nie dostaje odpowiedzi.

<sup>21</sup> Tamże, s. 110.

<sup>22</sup> Por. *Olsztyn. Premiera i spotkanie z Mateuszem Pakułą*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 7.05.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/116171/olsztyn-premiera-i-spotkanie-z-mateuszem-pakula>>.

<sup>23</sup> O. Sływyński, *Nawiedzony dom historii: co nowego o przeszłości może nam powiedzieć polski horror?*, tłum. Z. Grębecka, Culture.pl [online], 9.11.2017 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://culture.pl/pl/artukul/nawiedzony-dom-historii-co-nowego-o-przeszlosci-moze-nam-powiedziec-polski-horror>>.

<sup>24</sup> Tamże.

Żydzi, usunięci sztucznie z polskiej świadomości, wychodzą z ukrycia, uciekają właśnie dlatego, że – tak jak Polacy – nie są w stanie znieść dłużej tego wyparcia. I odsłaniają istotę Polski – Nekropolonię, którą charakteryzuje Przemysław Czapliński: „W podglebiu polskiego życia powojennego tkwią żydowskie trupy. [...] Wychodzą zewsząd nie dlatego, że wszędzie byli, lecz dlatego, że zewsząd zostali wymazani”<sup>25</sup>. Podobny wątek podejmuje Plata. „Nasza pamięć jest chora, wymaga terapii” – pisze. I tłumaczy:

Właśnie polski współdział w Zagładzie – współdziałal choćby przez zaniechanie – stał się czymś, czego nie potrafiliśmy wytłumaczyć ani nawet wypowiedzieć. Dlatego wypchnęliśmy go ze świadomości. W ten sposób dokonaliśmy gwałtu na własnej tożsamości i pamięci. Niewypowiedziana wina holokaustowa przeobraziła się w naszego trupa w szafie. Z potężną szkodą dla nas samych<sup>26</sup>.

Czy w świetle takich rozważań można uznać głównego bohatera *Księcia Niezłoma* za herosa, który decyduje się nie tylko na przywrócenie zbiorowej świadomości tego, co wyparte, lecz także na tej świadomości uleczenie – kosztem swojego istnienia?

Jeśli byłoby to możliwe, to jedynie na poziomie metaforycznym, chociaż nawet wtedy trudno byłoby obronić taką interpretację. Żydzi u Pakuły nie są trupami jak u Ostachowicza. Przemek umożliwia im ucieczkę (czy raczej ich do niej zmusza) nie pod wpływem głębokiej refleksji nad polską pamięcią zbiorową, ale z powodu przygnębienia po rozstaniu z dziewczyną, zarzucającą mu wspomniany już brak oryginalności, i w wyniku rozczarowania samym sobą. To dlatego Tatusz zaleca mu zejście do piwnicy w celu „wyżycia się na Żydach”<sup>27</sup>. Stamtąd dopiero Przemek dowiaduje się o ich istnieniu, a przerażony sytuacją, postanawia ofiarować uwięzionym wolność i zająć ich miejsce.

---

<sup>25</sup> P. Czapliński, *Źle przemieszani*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22 (42), s. 115.

<sup>26</sup> T. Plata, *Pośmiertne życie...*, s. 138–139.

<sup>27</sup> M. Pakuła, *Książę Niezłom...*, s. 109.

W najprostszej interpretacji młody bohater, który boi się wielu rzeczy, a najbardziej braku pasji, chce się wykazać przynajmniej szlachetnością (rozumianą jako bezinteresowna pomoc słabszym), dlatego wypuszcza więźniów – tak też twierdzi Anna Diduch<sup>28</sup>.

Tytułowy Książę Niezłom, jeden z synów, postanawia zwrócić wojennym ofiarom wolność. Co więcej, poświęca się za nich, składa w ofierze samego siebie. A tą ofiarą (prawie że prześlągalną) próbuje nadać sens swojemu istnieniu, stać się kimś więcej niż synem w normalnej, polskiej rodzinie<sup>29</sup>

– czytamy w informacjach teatru.

Sam autor jednak mówi: „Staram się pisać takie teksty, żeby swoją literackością inspirowały reżysera [a więc zapewne i czytelnika – A.R.] w sposób, jakiego bym się nie spodziewał”<sup>30</sup>. Pakuła już choćby strukturą swoich dramatów – składających się w znacznej mierze z przytoczeń tekstów kultury zarówno wysokiej, jak i popularnej<sup>31</sup> – zachęca do różnorodnych, daleko idących odczytań<sup>32</sup>. Takim często pojawiającym się odczytaniem (na przykład u Piotra Grzymisławskiego) jest interpretacja psychoanalityczna spod znaku

---

<sup>28</sup> A. Diduch, *Fall, fell, fallen*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 19.06.2012 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/141504/fall-fell-fallen>>.

<sup>29</sup> *Olsztyn...*

<sup>30</sup> Cyt. za: J. Puzyna-Chojka, *Teatr niemożliwy?*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 9.08.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/122031/teatr-niemozliwy>>.

<sup>31</sup> Dramaty Pakuły prowokują do poszukiwań, dlatego że całe składają się z cytatów, z których autor zawsze na końcu się tłumaczy, ale zawsze zaznacza też „między innymi” – tak jest ich dużo. W strukturę dramatów Pakuły wplata ponadto wiele scen występów, spektakli, programów telewizyjnych, a na czas ich trwania zatrzymuje nawet numerację stron.

<sup>32</sup> „Nawet bez ograniczania się do ram jednego tekstu: „Zapózyczenia, które mogą dla czytelnika stanowić ciekawe tropy interpretacyjne, można by mnożyć w nieskończoność. Sztuki Pakuły to bowiem swoiste gry intertekstualne, a zarazem gry z wyobraźnią, do których może w każdej chwili dołączyć czytelnik, wtrącając swoje trzy grosze. Kto tak uczyni, ten przekona się, że jego tekstowe światy są niezwykle atrakcyjnymi, fikcyjnymi modelami rzeczywistości, które faktycznie można składać w dowolny sposób” (A. Dąbek, *Sztuki teatralne Mateusza Pakuły*, „Dwutygodnik” 2010, nr 33 [online], 06.2010 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/1282-sztuki-teatralne-mateusza-pakuly.html>>).

Carla Gustava Junga, w której piwnica pełni funkcję nieświadomości (choć Pakuła przewrotnie opisuje dom bohaterów dramatu począwszy od dymu z komina – czy dymu w sposób niedwuznaczny związany z Żydami?), a cały tekst ma strukturę marzenia sennego<sup>33</sup>. Skoro zatem możliwości jest tyle, skoro istnieje taka dowolność, można zaproponować kolejną interpretację: mniej związaną z kwestią polsko-żydowską, a bardziej – ze wzorcami romantycznymi. Interpretację sugerującą, że z cytowanym przed chwilą rozpoznaniem w Przemku tytułowego Księcia Niezłoma może się wiązać dramatyczny proces poszukiwania tożsamości.

## Kwestia adaptacji

W dramatach Pakuły nie dziwi, że bohaterowie nieustannie wchodzą w inne role, a nawet zmieniają tożsamość (jak choćby w *Donkiszocie*, w którym odbywa się zabawa „Kim chciałbyś być?”<sup>34</sup>). W zachowaniu Przemka uderza jednak, że osoba, która schodzi do podziemi – tak samo jak jej poprzednicy, rodzice („Piwnica, ciasna i wysoka jak studnia. Po drabinie z latarką w rękę schodzi Przemek. Pod ścianą siedzą trzy stare brudne babodziady, przytulone do siebie i wytrzeszczone”<sup>35</sup>) – gdzie jest niepewna i dość zagubiona („Idźcie, uciekajcie, ja zostanę tutaj za was i zobaczymy”<sup>36</sup>), szybko odnajduje się w nowej sytuacji. Chłopak po uwolnieniu Żydów zostaje w piwnicy zamiast nich („Pod ścianą siedzi Przemek, przytulony do siebie i wytrzeszczony”<sup>37</sup>). Co więcej: od razu przejmuje też ich funkcję, pełnioną wobec członków jego rodziny – wysłuchuje zwierzeń Łoma, aż ten wzorem rodziców „wyciera twarz w chusteczkę haftowaną, otrzepuje koszulkę i szybciotko wychodzi z piwnicy po drabinie”<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> P. Grzymisławski, *Między słowami*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 8.12.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/128889/miedzy-slowami>>.

<sup>34</sup> M. Pakuła, *Donkiszot*, w: tegoż, *Biały Dmuchawiec...*, s. 157.

<sup>35</sup> Tenże, *Księżę Niezłom...*, s. 101.

<sup>36</sup> Tamże, s. 112.

<sup>37</sup> Tamże, s. 113.

<sup>38</sup> Tamże, s. 124.

Pozwala się to jeszcze zrozumieć jako wspomniane poświęcenie, chęć złożenia ofiary za Żydów przez zastąpienie ich w życiu domowników, którzy się do nich przyzwyczaili. Można też jakoś wytłumaczyć to, że bohater nie umożliwi „babodziadom” ucieczki, ale je do niej zmusza – po długotrwałym więzieniu mogą być one przecież przyzwyczajone do zniewolenia<sup>39</sup>. Jak jednak interpretować to, że Przemek sam proponuje, aby związać go łańcuchem, zanim jeszcze ktokolwiek zasugeruje pozostawienie go w piwnicy? Bohater sprawia wrażenie, jakby chętnie, wręcz skwapliwie wchodził w gotową rolę. Staje się to już oczywiste, gdy oświadcza: „Mogę pić spleśniałą wodę”<sup>40</sup> (to jawne nawiązanie do dramatu Słowackiego<sup>41</sup>). Chłopak zostaje na tydzień powieszony na haku w piwnicy nie dlatego, że chciał się wykazać uwolnieniem Żydów. Zostaje tam dlatego, że zaplanował sobie to uwięzienie. Poświęcenie Przemka nie przypomina „zwykłej” ofiary. Nie stanowi też naśladowania autorytetu znanego z literatury czy historii – z romantyzmu. Jest ucieczką w ten autorytet, który Przemek chce odtworzyć, żeby znaleźć schronienie. Mniej chodzi tu o dobro Żydów, ratowanie rodziny czy nawet zdobywanie zasług, a bardziej – przede wszystkim – o ucieczkę od własnej, jednostkowej egzystencji, w której bohater czuje się bezradny. Zwraca się więc w stronę znanego schematu – „paradygmatu” – w którym wszystkie wzorce postępowania zostały już ustalone i w którym wystarczy się trzymać wytyczonych ścieżek, aby odnieść sukces. Taki sam, jaki odnieśli poprzednicy na tej drodze.

Należy do nich matka Makryna – jako bohaterka powieści Jacka Dehnela, zainspirowana poematem Słowackiego<sup>42</sup>, a przypomniana w monodramie Ireny Jun w warszawskim teatrze Studio. Ona również – i to trafniej oraz, można powiedzieć, szczęśliwiej – rozpoznała wzorzec, o którym mowa: wzorzec cierpienia. „Raz, że wdowa. Dwa, że biedna. Trzy, że stara. Cztery,

---

<sup>39</sup> Por. K. Paprocka, „*Coś co zginęło...*”.

<sup>40</sup> M. Pakuła, *Książę Niezłom...*, s. 116.

<sup>41</sup> „Dać chleba, gdy jeść zażąda; / Spleśniałą wodę niech pije” – rozkazuje Król (J. Słowacki, *Książę Niezłomny*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 7, wyd. 2, Wrocław 1956, s. 60).

<sup>42</sup> Por. J. Słowacki, *Rozmowa z matką Makryną*, oprac. W. Floryan, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 13, cz. 2, Wrocław 1963.

że baba. Pięć, że przechrzta żydowska. Sześć, że brzydka<sup>43</sup> – to wszystko ją wyklucza. Jej prawdziwe cierpienie, spowodowane przez męża tyrana, jest bezwartościowe<sup>44</sup>, dopóki nie stanie się powtórzeniem mąk za ojczyznę. Przemek podobnie usiłuje powtórzyć męki Księcia Niezłomnego. Ostatecznie modli się długo, aż się skrapla – umiera ofiarnie. Grzymisławski widzi w tym „wyraz bezradności wobec natłoku bylejakości rzeczywistości”<sup>45</sup>, jak gdyby zwycięstwo, któremu dodatkowo nadaje w interpretacji wymiar parodystyczno-groteskowy, „niepoważny”<sup>46</sup>. Ale przecież o ile matka Makryna staje się wreszcie księżką (i mimo demaskacji ostatnie lata w powieści Dehnela przeżywa raczej bez upokorzeń), o tyle bohater Pakuły umiera zaledwie jako Niezłom. Dlaczego?

## A imię jego było...

„*Książę Niezłom* jest sztuką o imieniu”<sup>47</sup> – pisze Kamila Paprocka. Rzeczywiście, nietrudno się zorientować, że imiona braci są znaczące. Uzmysławiają to też didaskalia, w których można przeczytać: „Łom na którego wszyscy mówią Łom chociaż wcale nie ma tak na imię”<sup>48</sup>, „Złom na którego nikt nie mówi Złom ale on ma koszulkę z napisem »Z.Ł.O.M.« więc wszyscy tak właśnie o nim myślą”<sup>49</sup> oraz „Przemek nazywa się Przemek a imienia swego nie zna”<sup>50</sup>. Na dalszych stronach rodzice wypominają Przemkowi, że traktowali go jak księcia<sup>51</sup>. Nigdzie jednak w tekście nie pada imię „Niezłom”.

Imiona znaczące w przypadku dwóch pierwszych bohaterów funkcjonują od samego początku, choć są wobec nich zewnętrzne – dla Łoma

---

<sup>43</sup> J. Dehnel, *Matka Makryna*, Warszawa 2014, s. 379.

<sup>44</sup> „Że babę mąż bije – kogo to obchodzi, komu to opowiadać i jak?” (tamże, s. 380).

<sup>45</sup> P. Grzymisławski, *Między słowami...*

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> K. Paprocka, „*Coś co zginęło...*”.

<sup>48</sup> M. Pakuła, *Książę Niezłom...*, s. 93.

<sup>49</sup> Tamże, s. 96.

<sup>50</sup> Tamże, s. 110.

<sup>51</sup> Tamże, s. 115.



narzucone, a dla Złoma przyjęte<sup>52</sup>. Można chyba wnioskować, że w pewien sposób określają ich charakter i przyszłe losy. Tatuś o wszystkich swoich synach mówi „łomy”, co należy rozumieć jako potoczne określenie ich niskich możliwości intelektualnych („A oni głupi są tak strasznie wszyscy łomy kompletne”<sup>53</sup>). Łom to również narzędzie służące do niszczenia, włamywania się. Nie dziwi, że bohater obdarzony tym imieniem jest najmniej lotny ze wszystkich dzieci, a na końcu niszczy – wysadza – dom. Złom jest w dramacie nazwą wirtualnego świata, w którym większość swojego czasu spędza średni syn. Złom to też odpady i miejsce, w którym się je składa. Chłopak noszący to imię – w dużym uproszczeniu – popełnia samobójstwo. Paprocka pisze, że ci bohaterowie „nie mogą się od swoich imion uwolnić i życie muszą wypełniać ich żalosną treścią. [...] Jedynie Przemek nie jest naznaczony imieniem”<sup>54</sup>.

Wydaje się zatem, że główny bohater ma pełną wolność kształtowania swoich losów i siebie. Sam może sobie nadać tożsamość, sam zdecydować o kształcie swojego przyszłego życia. Decyduje się (czy może tylko tyle udaje mu się osiągnąć?) na tożsamość Niezłoma. To imię uzależnione od innych imion – skrócona wersja „Niezłomnego” i negacja „Złoma”<sup>55</sup>. Imię ucięte i zaprzeczone, a więc okaleczone. Nie może ono funkcjonować samodzielnie ani cokolwiek znaczyć bez odniesienia do innych. Jest również imieniem, które – choć „wybrakowane” – bohater musi sam sobie wybrać. Jak bardzo się to różni od sytuacji romantycznego Księcia Niezłomnego, który oświadcza z mocą:

Wiedz, że mię tu sądy Boże  
Skazały, bym wybrał miarę  
Litości, i tu za wiarę  
Skonał jak Książę niezłomny<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Chociaż później można się dowiedzieć, że chłopak go nie lubi – to chyba wyraz jego niechęci do świata niewirtualnego.

<sup>53</sup> M. Pakuła, *Książę Niezłom...*, s. 101.

<sup>54</sup> K. Paprocka, „*Coś co zginęło...*”.

<sup>55</sup> Podobne do imienia „NieDawid” z dramatu *Marcin wieczny Artur* z tego samego zbioru.

<sup>56</sup> J. Słowacki, *Książę Niezłomny...*, s. 76.

Don Fernand z dramatu Słowackiego jak gdyby sam siebie ustanawia z nadania boskiego. Dąży do sprostania pewnemu ideałowi, niemniej jest to ideał przeznaczony tylko dla niego przez Boga. Książę „sam z siebie »robi« siebie”<sup>57</sup> – pisze Jarosław Marek Rymkiewicz.

To, co sam z siebie robi Książę niezłomny, jest bowiem całkowicie zgodne z uprzednim wyrokiem Bożym. Jest z góry przewidziane i z góry – z nieba – nakazane. Don Fernand wybiera to, co miał wybrać, co wybrać musiał, co wybrać mu kazano. Wybiera, ponieważ został wybrany<sup>58</sup>

– kontynuuje badacz. A Krystyna Poklewska dodaje, że główny bohater dramatu Słowackiego należy do postaci z doskonałą ciągłością osobowości, które po prostu „są”, a nie „się stają”<sup>59</sup>.

Wynika z tego zatem, że nie sposób stać się Księciem Niezłomnym, jeżeli się nim nie jest.

Na tle reszty rodziny Przemek to dziwaczny stwór, reprezentant innego niemal gatunku. W dramacie nosi on koszulkę z napisem „Nie mam pomysłu na bycie oryginalnym”, co sugeruje, że kieruje nim poczucie beznadziei, rozchwiana tożsamość i brawura<sup>60</sup>

– pisze Paprocka. Wydaje się, że już takie skrótowe przedstawienie bohatera pokazuje (choć w dalszych fragmentach artykułu mowa o ocaleniu przez niego samego siebie!), że jego próba stania się kimś innym, tym konkretnym innym, jest skazana na niepowodzenie, a jego „sublimacja w akcie strzelistym” pozostaje czczym gestem. Jednym z wielu w świecie zwielokrotnionych luster, opisywanym przez Marię Janion w kontekście wczesnej twórczości

---

<sup>57</sup> J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981, s. 102.

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> K. Poklewska, *Ciągłość i nieciągłość osobowości*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 263–264.

<sup>60</sup> K. Paprocka, „*Coś co zginęło...*”.

Słowackiego<sup>61</sup>. Luster, którymi mogą być kolejne próby przedstawienia czy uobecnienia historii o świętym infancie. Warto pamiętać, że dramat Słowackiego nie był pierwszą z nich.

Wolność od zagrożenia imieniem, swoboda decydowania o sobie jest dla Przemka największym niebezpieczeństwem. Bohater nie może się obyć bez kogoś, kto go uwolni od tej wolności. Nie uwalnia go jego dziewczyna, więc gdy również Żydzi nie zamierzają go uwolnić, musi on ich do tego przymusić. „Babodziady” nie chcą go skrzywdzić, a właśnie to by go jednoznacznie określiło, przynajmniej na jakiś czas – nadało mu status ofiary. Przyniosłoby to ulgę również jego rodzicom – dałoby im prostą odpowiedź i pozwoliło spokojnie wrócić przed telewizor. Mamusia pyta przecież: „Synku kochany czy one ci coś zrobiły?”, Tatusz dodaje: „Czy one cię jakoś zmalretowały czy pobiły czy co?”, wreszcie Mamusia zdradza swoje oczekiwania: „Błagam synku powiedz że tak”<sup>62</sup>. Dlatego właśnie Przemek – w obliczu bierności „babodziadów” – zadaje sobie rany sam, w czym posuwa się dalej niż matka Makryna, ale nie dalej niż bohaterowie innych dramatów Pakuły, na przykład *Donkiszota*. We fragmencie zatytułowanym *Urazy historyczne* jeden z nich opowiada o traumatologu oferującym usługę zadawania ran: „Sam daję znieczulenie, sam strzela, sam cię kuruje. Wszystkie rany zadane jego ręką są wyjątkowo czyste”<sup>63</sup>. O swoim spotkaniu ze specjalistą bohater opowiada:

Facet prosi żebym usiadł i pokazuje mi swoje urazowe portfolio. Naprawdę zna się na rzeczy. Mówi mi że teraz popularne stały się urazy historyczne. He he. Że ludzie chcą mieć rany jak Al Capone, Andy Warhol albo Bonnie i Clyde. To akurat usługa wyłącznie dla par. He he. Zawsze w modzie jest Tupac, Doda i Chrystus. No i oczywiście Joanna d’Arc<sup>64</sup>.

Przemek organizuje sobie podobny salon sam. Sam zadaje sobie „uraz historycznoliteracki”, żeby poradzić sobie z brakiem określonego przez imię życiorysu, który oznacza dla niego nie nieskończone możliwości, ale

---

<sup>61</sup> M. Janion, *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*, w: *Słowacki mistyczny...*, s. 326.

<sup>62</sup> M. Pakuła, *Księżę Niezłom...*, s. 113–114.

<sup>63</sup> Tenże, *Donkiszot...*, s. 152–153.

<sup>64</sup> Tamże, s. 153.

nieskończoną pustkę. Tę właśnie pustkę bohater zapełnia wzorcem romantycznym. Który w Polsce zawsze jest w modzie.

## Podsumowanie

„Ból może być pozytywny”<sup>65</sup> – taką prawdę wpajają Przemkowi rodzice. „Polski romantyzm wychowuje własnych odbiorców, by ci bez trudu akceptowali kondycję ofiary”<sup>66</sup> – twierdzi Plata. Romantyzm – należy zaznaczyć – w wersji popularnej, uproszczonej, odartej z niuansów. „Wymyślony na nowo, stworzony w formie dostosowanej do aktualnych potrzeb”<sup>67</sup>. U Pakuły ukonkretniony do jednego skojarzenia literackiego i jednej dominanty – romantyzm, z którego współcześnie pozostały przede wszystkim klisze, związane z ofiarnictwem i cierpiętnictwem<sup>68</sup>.

Tym właśnie okazuje się dziedzictwo romantyczne w dramacie Mateusza Pakuły – to zbiór znanych wzorów, do którego można się uciec w sytuacji braku pomysłu na własne istnienie. Bezradny bohater pozbawiony „oryginalności” tam szuka swojej nowej tożsamości, której zaletę stanowiłoby to, że byłaby ona w istocie stara – wypracowana, sprawdzona, opatentowana przez kogoś innego. A co najważniejsze: również dla kogoś innego. W świecie sztuczności, w którym jedyne, co prawdziwe, zostaje pozbawione wagi przez medium telewizora czy spektaklu, Przemek szuka „uprawdziwienia” w tym, co się sprawdziło – w historii i kulturze – i choć może nie zapewniło poprzednikom zwycięstwa, to zapewniło im sławę i trwałość: trwałość sławy. Przemek szuka prawdziwości w prawdziwych urazach, którymi mógłby się poszczycić traumatolog z *Donkiszota*: „Mam swoje zasady [...], wszystkie blizny będące moim dziełem są pamiątkami po najprawdziwszych ranach”<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> Tenże, *Książę Niezłom...*, s. 109.

<sup>66</sup> T. Plata, *Pośmiertne życie...*, s. 61.

<sup>67</sup> Tamże, s. 150.

<sup>68</sup> Jak klisza Małego Powstańca, z gruntu romantyczna, przywoływana przez Pakułę w *Marcinie wiecznym Arturze* (por. M. Pakuła, *Marcin wieczny Artur*, w: *Biały dmuchawiec...*, s. 200 [5]).

<sup>69</sup> M. Pakuła, *Donkiszot...*, s. 153.

Mamusia przypomina Przemkowi: „Sam siebie przecież nie przeskoczysz”<sup>70</sup>, i należy jej przyznać rację – w takim sensie, że poszukiwanie własnej, „oryginalnej”, tożsamości poza sobą musi być skazane na porażkę. W *Księżcu Niezłomie* taka porażka nie oznacza jednak dla bohatera utraty wszystkiego. Zostaje mu niestety cierpienie. W tym i wielu innych przypadkach decyzja o wyborze tej drogi wygląda jak w dramacie *Miki mister DJ* Pakuły:

Maria ucisza Jezusa kładąc mu swoją dłoń na ustach i nosie. Jezus się dusi i tarmosi podczas gdy Maria kładąc mu coraz mocniej swoją dłoń na ustach i nosie mówi ze stoickim spokojem.

Wiem tylko już to jedno.

Ty rosłeś po to.

I po to brałam cię w ramiona

byś bólu nadmiernością

poza mojego serca kraniec wystawał.

Teraz mi leżysz w poprzek łona.

Teraz ja ciebie już zrodzić

nie mogę<sup>71</sup>.

I nie pojawia się wtedy ktoś, kto krzyczy z widowni: „Niech ktoś coś zrobi na miłość boską! On może teraz żyć a ona go dobija!”.

## **Bibliografia**

- Baczyńska B., „*Księżę Niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław 2002.
- Baglajewski A., *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.
- Czapliński P., Źle przemieszani, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22 (42).

---

<sup>70</sup> Tenże, *Księżę Niezłom...*, s. 115.

<sup>71</sup> Tenże, *Miki mister DJ*, w: *Biały Dmuchawiec...*, s. 74.

- Dąbek A., *Sztuki teatralne Mateusza Pakuły*, „Dwutygodnik” 2010, nr 33 [online], 06.2010 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/1282-sztuki-teatralne-mateusza-pakuly.html>>.
- Dehnel J., *Matka Makryna*, Warszawa 2014.
- Diduch A., *Fall, fell, fallen*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 19.06.2012 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/141504/fall-fell-fallen>>.
- Grzymisławski P., *Między słowami*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 8.12.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/128889/miedzy-slowami>>.
- Janion M., *Mesjanizm to przekleństwo. List Marii Janion do Kongresu Kultury*, „Gazeta Wyborcza” [online], 10.10.2016 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://wyborcza.pl/7,75410,20813344,mesjanizm-to-przeklenstwo-list-marii-janion-do-kongresu-kultury.html>>.
- Janion M., *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.
- Janion M., *Rozmowa na koniec wieku. O duszy*, w: tejsze, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, wyd. 2, Warszawa 2017.
- Janion M., *Zmierzch paradygmatu*, w: tejsze, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, *Poeta mistyk*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 2003.
- Olsztyn. *Premiera i spotkanie z Mateuszem Pakułą*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 7.05.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/116171/olsztyn-premiera-i-spotkanie-z-mateuszem-pakula>>.
- Ouaknine S., *„Książę Niezłomny”. Studium i rekonstrukcja spektaklu Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, tłum. J. Tyszka, Wrocław 2011.
- Pakuła M., *Donkiszot*, w: tegoż, *Biały Dmuchałwiec. Pięć sztuk teatralnych*, Kraków 2010.
- Pakuła M., *Książę Niezłom*, w: tegoż, *Biały Dmuchałwiec. Pięć sztuk teatralnych*, Kraków 2010.
- Pakuła M., *Marcin wieczny Artur*, w: tegoż, *Biały Dmuchałwiec. Pięć sztuk teatralnych*, Kraków 2010.
- Pakuła M., *Miki mister DJ*, w: tegoż, *Biały Dmuchałwiec. Pięć sztuk teatralnych*, Kraków 2010.
- Paprocka K., *„Coś co zginęło szuka tu imienia”*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 1.09.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/133306/cos-co-zginelo-szuka-tu-imienia>>.
- Plata T., *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017.

- Poklewska K., *Ciągłość i nieciągłość osobowości*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.
- Puzyna-Chojka J., *Teatr niemożliwy?*, Encyklopedia Teatru Polskiego [online], 9.08.2011 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/122031/teatr-niemozliwy>>.
- Rymkiewicz J.M., *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
- Słowacki J., *Książę Niezłomny*, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 7, wyd. 2, Wrocław 1956.
- Słowacki J., *Rozmowa z matką Makryną*, oprac. W. Floryan, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 13, cz. 2, Wrocław 1963.
- Sływyński O., *Nawiedzony dom historii: co nowego o przeszłości może nam powiedzieć polski horror?*, tłum. Z. Grębecka, Culture.pl [online], 9.11.2017 [dostęp: 25.02.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://culture.pl/pl/artykul/nawiedzony-dom-historii-co-nowego-o-przeszlosci-moze-nam-powiedziec-polski-horror>>.





# Współczesny apokryf.

## Recepcja dziejów polskiego romantyzmu w *Matce Makrynie* Jacka Dehnela

### Historia i fikcja

W 1952 roku na łamach „Pamiętnika Literackiego” ukazała się edycja poematu Juliusza Słowackiego *Rozmowa z Matką Makryną*<sup>1</sup>. W artykule poprzedzającym właściwą treść utworu Stanisław Pigoń uznał biografię domniemanej bazylianki za „przykrą mistyfikację, która mogła się powieść jedynie na nie-normalnym gruncie patologii niewoli”<sup>2</sup>. Współczesnego czytelnika może razić radykalność sądu badacza, należy jednak pamiętać, że Pigoń formułował swoją wypowiedź w połowie dwudziestego wieku, w rzeczywistości – co wydaje się równie istotne – Polski Ludowej. Przede wszystkim zaś wypowiedział się prawie trzydzieści lat po publikacji demaskatorskiego studium księdza Jana Urbana *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy* (1923), w którym dokonano ostatecznej dekonstrukcji zarówno biografii fałszywej bazylianki, jak i głoszonej przez nią opowieści. Edytorowi dzieła Słowackiego zależało więc przede wszystkim na obronie publikowanego poematu, który – pomimo, jak pisał Pigoń, „wnętrznej siły”<sup>3</sup> – utrwał i uwznioślał jedną z największych mistyfikacji w historii dziewiętnastego wieku. Skonfrontowanie wypowiedzi

---

<sup>1</sup> Zob. J. Słowacki, S. Pigoń, *Rozmowa z Matką Makryną*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1952, nr 43/3–4.

<sup>2</sup> Tamże, s. 1059.

<sup>3</sup> Tamże.

uczonego z powieścią Jacka Dehnela *Matka Makryna* (2014) i jej ożywioną recepcją czytelniczą<sup>4</sup> pozwala na postawienie tezy o całkowitej przemianie kulturowego wizerunku bohaterki, jaki dokonał się w ostatnich latach. Powieść Dehnela wpisuje się tym samym w wielowątkowy nurt recepcji i re-interpretacji romantyzmu w literaturze polskiej po 1989 roku.

Za tematyczną i gatunkową dominantę twórczości Dehnela można uznać apokryficzność, która uwidacznia się – jak dowodzi Julia Dynkowska – w formule „prze-pisywania”, oznaczającej konstruowanie własnych utworów w oparciu o „pre-teksty”, a więc poprzez intertekstualne bądź intersemiotyczne przetwarzanie dzieł zaliczanych do szeroko rozumianego kanonu<sup>5</sup>. O apokryfie jako głównej formie własnego pisarstwa wypowiedział się również sam Dehnel:

Apokryfy, podejrzane wersje znanych opowieści, boczne ścieżki fascynują mnie od dawna. Zawsze mnie kusiło, żeby zakraść się na plan filmowy, jakim jest nasza wspólna wizja historii i kopnąć kilka reflektorów tak, żeby wydobyły z cienia nie to, co zwykle, czyli dobrze znane postaci i słynne wydarzenia, ale różnych dziejowych pariasów, zapomniane sławy, przypadkowych bohaterów, peryferie<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> W 2015 roku powieść znalazła się w finale Nagrody Literackiej Nike, uzyskała również wysoki wynik w plebiscycie czytelników nagrody, zob. M. Radziwon, *Nike 2015: Czytelnicy stawiają na Olę Tokarczuk*, Wyborcza.pl [online], 3.10.2015 [dostęp: 14.11.2018]. Dostępny w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,75410,18955032,nike-2015-czytelnicy-stawiaja-na-olge-tokarczuk.html>. Dzieło Dehnela stało się również źródłem inspiracji dla Ireny Jun, autorki monodramu *Rozmowa z Matką Makryną Mieczysławską*, którego pierwotna wersja – wystawiona na deskach Teatru Syrena na początku lat 90. XX wieku – stanowiła adaptację poematu Juliusza Słowackiego o tym samym tytule. Nowa wersja spektaklu, wystawiana na deskach warszawskiego teatru Studio, bazuje w równym stopniu na poemacie autora *Króla-Ducha*, jak na powieści Jacka Dehnela, zob. wywiad z reżyserką i odtwórczynią tytułowej roli, I. Jun, *Irena Jun: Już nie muszę szybciej i szybciej biec w „maratonie życia”*. Z *Ireną Jun, aktorką teatralną i filmową, reżyserką, rozmawia Aneta Gieron*, BIZNESiSTYL.pl [online], 30.10.2016 [dostęp: 14.11.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://www.biznesistyl.pl/ludzie/wywiady/4910\\_uz-nie-musze-szybciej-i-szybciej-biec-w-maratonie-zycia.html](https://www.biznesistyl.pl/ludzie/wywiady/4910_uz-nie-musze-szybciej-i-szybciej-biec-w-maratonie-zycia.html)>. Publikacja powieści Jacka Dehnela przyczyniła się więc do powrotu postaci Matki Makryny do zbiorowej świadomości odbiorców i twórców literatury polskiej.

<sup>5</sup> Zob. J. Dynkowska, *Ekfrazy jako apokryf: O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzny z rodziny Goya”*, w: *Literatura prze-pisana. 2. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska i D. Szajnert, Łódź 2016, s. 123–124.

<sup>6</sup> J. Dehnel, *Od autora*, cyt. za Cameral Music [online], 04.04.2018 [dostęp: 15.11.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://cameralmusic.pl/artykul/narodowe-forum-muzyki-pre>>

Trafność przywołanej autocharakterystyki pisarza potwierdza zarówno problematyka, jak i struktura narracyjna *Matki Makryny*. Powieść została napisana w formie zwielokrotnionej autobiografii tytułowej bohaterki, jej dwu alternatywnych, przeplatających się wzajemnie życiorysów. W pierwszym z nich Makryna przedstawia znaną w dziewiętnastym wieku wersję swojego życia, stawia się więc w roli ofiary rosyjskich prześladowań, relacjonującej dzieje siedmioletniego męczeństwa bazylianek mińskich. W drugim zaś, który przybiera postać apokryficznego pamiętnika, bohaterka kreśli nieoficjalną, „prawdziwą” (w powieściowej rzeczywistości) wersję swojego życia. Wspólną cechą obu narracji jest ich referencyjność, każda z opowieści stanowi literacką rekonstrukcję normatywnego źródła, jednak każde z nich posiada odmienny status ontologiczny<sup>7</sup>. Opowieść o męczeństwie bazylianek mińskich bazuje na autentycznych dokumentach z pierwszej połowy dziewiętnastego wieku<sup>8</sup>, źródłem apokryficznej autobiografii bohaterki są natomiast jej nieistniejące, rzekomo zniszczone, zapiski. Powieściowy apokryf w równym stopniu opiera się na naukowo ustalonych faktach dotyczących biografii historycznej Makryny, jak również na, charakterystycznym dla gatunku, falsyfikatowym źródle<sup>9</sup>.

Zarówno przyjęty gatunek powieści (apokryficzny pamiętnik), jak również problematyczny status jej źródeł skłaniają do zastanowienia nad wzajemnymi relacjami pomiędzy fikcją literacką a historiografią, jakie zachodzą

---

zentyje-ksiazke-jacka-dehnela-dysharmonia-czyli-piecdziesiat-apokryfow-muzycznych-34-150662.html>.

<sup>7</sup> Odmiennosc obu biografii Makryny została rowniez zaznaczona w sposob graficzny poprzez zroznicowanie czcionek, jakimi napisana jest kazda z wersji opowieści.

<sup>8</sup> W poslowiu powieści pisarz wymienia nastepujace zrodla, na ktorzych zostala osnuta oficjalna wersja zyciorysu Makryny, sa to: 1) broszura wydana w 1846 roku w Paryzu jako *Opowiadanie Makryny Mieczyslawskiej, Xieni Bazylianek Mińskich o ich siedmioletniem prześladowaniu za wiarę przez x. Maksymiliana Rytlę, x. Aleksandra Jełowickiego, x. Alojzego Leitnera spisane w klasztorze Trojeckiej Góry od d. 6 listopada do 6 grudnia 1845 w Rzymie*, Paryż 1846; 2) poemat Juliusza Słowackiego *Rozmowa z Matką Makryną Mieczysławską*; 3) poznańska wersja opowieści Makryny wygłoszona przed arcybiskupem Leonem Przyłuskim, przechowywana obecnie w zbiorach Biblioteki Kórnickiej; 4) Wspomnienie ks. Aleksandra Jełowickiego dotyczące dzieciństwa Makryny, zob. J. Dehnel, *Od autora*, w: tegoż, *Matka Makryna*, Warszawa 2014, s. 395.

<sup>9</sup> Zob. M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2005, s. 162.

na kartach *Matki Makryny*. Natalia Lemann wskazała, iż badanie literackiego apokryfu powinno przebiegać w ten sam sposób jak analiza źródła historycznego o niepewnym autorstwie, a więc rozpocząć się od rekonstrukcji biografii domniemanego autora źródła w oparciu o dostępne dane naukowe, zestawienia tej wiedzy z analizowanym przekazem i zweryfikowania dotychczasowych wiadomości<sup>10</sup>. Podążając za intuicją badaczki, chciałbym poprzedzić dalsze rozważania rekonstrukcją biografii historycznej Makryny Mieczysławskiej (w ogólnym zarysie). Przyjęta perspektywa będzie punktem wyjścia dla głównego celu niniejszego artykułu, jakim jest omówienie wybranych aspektów dialogu z mitologią polskiego romantyzmu w powieści Jacka Dehnela.

Dziewiętnastowieczna wersja biografii bohaterki rozpoczyna się latem 1845 roku<sup>11</sup>. Do Poznania przybywa wówczas kobieta podająca się za Irenę Makrynę Mieczysławską (?–1869), zbiegłą z rosyjskiej niewoli przeoryszę unickiego klasztoru bazylianek w Mińsku. Według opowieści domniemanej zakonnicy, spisanej w obecności arcybiskupa Leona Przyłuskiego, na przestrzeni siedmiu lat (1838–1845) mińskie bazylianki miały doświadczać brutalnych prześladowań ze strony przedstawicieli duchownych i świeckich władz Cesarstwa Rosyjskiego. W wyniku polityki cara Mikołaja I, dążącego od końca lat dwudziestych dziewiętnastego wieku do wcielenia w życie idei samodzierżawia<sup>12</sup>, duchowni unicy, zamieszkujący dawne ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego, mieli być zmuszani do konwersji na prawosławie, zaś wobec opornych stosowano różne formy represji. Według Makryny szczególnie gorliwym wykonawcą polityki cara był biskup Józef Siemaszko, od 1833 roku ordynariusz diecezji litewskiej i zarazem kluczowa postać opowieści ksieni.

---

<sup>10</sup> Zob. N. Lemann, *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Łódź 2008, s. 100.

<sup>11</sup> Współcześnie głównym źródłem wiedzy na temat zarówno zmyślonej, jak i najbardziej prawdopodobnej wersji biografii Matki Makryny jest monografia księdza Jana Urbana, *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy*, Kraków 1923; zob. także *Opowiadanie Makryny Mieczysławskiej...* (zob. przyp. 7), J. Słowacki, *Rozmowa z Matką Makryną Mieczysławską*, Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, P. Smolikowski, *Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 3, Kraków 1895, s. 224–305.

<sup>12</sup> O dziejach likwidacji Unii Brzeskiej i wcielania w życie idei samodzierżawia na ziemiach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego zob. A. Kołbuk, *Likwidacja unii cerkiewnej na Białorusi według Wasyla Lencyka*, „*Studia Białorusinistyczne*” 2015, nr 9; W. Osadczy, *Święta Ruś. Rozwój i oddziaływanie idei samodzierżawia w Galicji*, Lublin 2007.

Po nieudanych próbach nakłonienia mińskich zakonnice do zmiany wyznania Siemaszko miał doprowadzić do przymusowego osadzenia ich w żeńskim klasztorze w Witebsku, gdzie były rzekomo bite, głodzone i zmuszane do najcięższych prac – w tym do katorżniczych robót przy budowie rezydencji dla swojego oprawcy, podczas których wiele siostr miało ponieść śmierć. Zakonnice więziono następnie w Połocku, gdzie – jak twierdziła Mieczysławska – padły ofiarą gwałtów i brutalnych tortur, oraz w Miadziołach – do dotychczasowych prześladowań oprawcy mieli dołączyć tam pławienie zakonnice w lodowatych wodach miejscowego jeziora. Na przełomie marca i kwietnia 1845 roku Makryna, wraz z trzema towarzyszkami, uciekła z niewoli w miadziolskim klasztorze i po blisko trzech miesiącach uciążliwej i samotnej wędrówki (kobiety postanowiły się rozdzielić, aby utrudnić pościg) przekroczyła rosyjsko-pruską granicę, by finalnie dotrzeć do Poznania. Tam domniemana bazylianka otrzymała listy autorstwa arcybiskupa Leona Przyłuskiego, generała Dezyderego Chłapowskiego i Jana Koźmiana, w których polecono ją opiece działających w Paryżu i Rzymie zakonników Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego, zwanych powszechnie zmartwychwstańcami<sup>13</sup>.

Makryna przybyła do Paryża 10 września 1845 roku, jej przewodnikiem i tłumaczem został ksiądz Aleksander Jełowicki, z którym już na początku października wyruszyła w drogę do Rzymu, aby przed papieżem Grzegorzem XVI złożyć świadectwo o męczeństwie litewskich i białoruskich unitów. Opowieść Matki Makryny, rozpowszechniana na łamach emigracyjnej prasy polskiej i tygodników francuskich, szybko stała się obiektem powszechnego zainteresowania, jak pisał ksiądz Jan Urban: „O prześladowaniach zakonnic przez Rosję mówić zaczęto na ulicach, w klubach, parlamentach nawet”<sup>14</sup>. Po przybyciu do Rzymu na początku listopada 1845 roku Makryna zamieszkała w klasztorze siostr sakrekerek przy Trinità dei Monti. Dwukrotnie spotkała się z Grzegorzem XVI, zaś po śmierci papieża została odwiedzona przez jego następcę, Piusa IX.

---

<sup>13</sup> Zob. P. Smolikowski, *Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1–4, Kraków 1892–1896; A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997, s. 61–81.

<sup>14</sup> J. Urban, *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy*, s. 19.

Dzięki inicjatywie zmartwychwstańców i wydatnej pomocy finansowej polskiej arystokracji Makryna została wkrótce przeoryszą klasztoru ufundowanego w Rzymie specjalnie z myślą o niej, w którym gościła zarówno polskich emigrantów – w tym wszystkich wybitnych poetów romantycznych – jak również cudzoziemców zafascynowanych jej osobą i opowieścią. Spotkania i rozmowy z bazylianką wywarły szczególnie silne wrażenie na Adamie Mickiewiczu, który przybył do Rzymu na początku 1848 roku z zamiarem uzyskania przychylności papieża dla idei Sprawy Bożej. Po wielu rozmowach z poetką Makrynie udało się przekonać go do zarzucenia związków z Towiańskim i przystąpienia do sakramentu spowiedzi<sup>15</sup>. Autorytet Makryny wpływał również na rozstrzygnięcie licznych sporów toczących się w gronie zmartwychwstańców, domniemana bazylianka doprowadziła między innymi do pozbawienia niechętnego jej księdza Piotra Semeneki funkcji przełożonego zgromadzenia. Przemocny wpływ, jaki wywierała Mieczysławska na środowisko Wielkiej Emigracji, zaczął słabnąć na początku lat pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Według autora *Makryny Mieczysławskiej w świetle prawdy*, w Watykanie powstał wówczas projekt odsunięcia bazylianki od pełnienia funkcji przełożonej powierzonej jej klasztoru. Bezpośrednim powodem tej decyzji miało być nieudolne zarządzanie zgromadzeniem oraz kontrowersyjne zachowanie ksieni, która samowolnie opuszczała klasztor, zaś wobec nieposłusznych swojej woli sióstr stosowała kary cielesne<sup>16</sup>.

Już za życia Matka Makryna była postacią kontrowersyjną. Z jednej strony cieszyła się powszechnym poważaniem i niezwykle popularnością, z drugiej zaś kierowano w jej stronę szereg podejrzeń o chęć zafałszowania prawdziwych dziejów likwidacji Unii Brzeskiej<sup>17</sup>. Wszelkie próby demaskacji

---

<sup>15</sup> Szczegółową rekonstrukcję tych wydarzeń przedstawił Bogdan Zakrzewski w esej *Mickiewicz i Matka Makryna Mieczysławska*, w: tegoż, „Spowiednicy” Mickiewicza i Fredry oraz inne eseje, Wrocław 1994.

<sup>16</sup> Zob. J. Urban, *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy*, ..., s. 117–132.

<sup>17</sup> Na opowieść Makryny zareagował również Rząd Cesarstwa Rosyjskiego, którego przedstawiciele wystosowali w 1846 roku dwie noty dyplomatyczne, rozpowszechniane w zachodnioeuropejskiej prasie, podważające autentyczność zeznań domniemanej bazylianki. Rosyjskie *dementi*, które, podobnie jak pierwsze upublicznione relacje traktujące o męczeństwie bazylianek mińskich, zawierały liczne nieścisłości, wywołały odwrotny skutek względem spodziewanego. Powszechna

domnianej bazylianki już w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku były jednak z góry skazane na niepowodzenie. Mieczysławska stała się bowiem ważną figurą na arenie emigracyjnych zmagani dyplomatycznych. Ksiądz Aleksander Jełowicki umiejętnie wykorzystywał autorytet i przepowiednie ksieni do skompromitowania swojego ideowego oponenta – księdza Piotra Semenki – czy uzyskania przychylności obu papieży (Grzegorza XVI i Piusa IX) dla zgromadzenia zmartwychwstańców. Rozpowszechnianie opowieści Makryny w zachodnioeuropejskiej prasie – głównie za sprawą stronników księcia Adama Czartoryskiego – oraz pobyt zakonnicy w Watykanie przede wszystkim miały jednak na celu skompromitowanie polityki Cesarstwa Rosyjskiego przed opinią publiczną Europy i zwrócenie uwagi na dramatyczną sytuację żyjących pod zaborami Polaków.

W dziewiętnastym wieku Makryna przeniknęła do zbiorowej wyobraźni odbiorców kultury polskiej pod postacią męczennicy za narodową sprawę. Do utrwalenia określonego wizerunku domnianej bazylianki w znacznej mierze przyczyniły się dzieła literackie inspirowane opowieścią kobiety, przede wszystkim wspomniany już poemat Juliusza Słowackiego *Rozmowa z Matką Makryną Mieczysławską* oraz – później – dramat Stanisława Wyspiańskiego *Legion*. W obu dziełach Makryna została przedstawiona jako święta męczennica.

Choć już w dziewiętnastym wieku wysuwano szereg wątpliwości co do autentyczności opowieści zakonnicy, przekonującej dekonstrukcji jej legendy biograficznej dokonał dopiero ksiądz Jan Urban w wielokrotnie przywoływanym tu studium *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy* (1923)<sup>18</sup>. Według ustaleń autora publikacji, popartych gruntowną analizą dziewiętnastowiecznych źródeł, opowieść historycznej Makryny Mieczysławskiej była mistyfikacją. Kobieta nazywała się naprawdę Irena Wińczowa i była żoną stacjonującego w Wilnie carskiego oficera, zaś po śmierci męża służyła jako świecka szafarka w jadłodajni dla ubogich prowadzonej przez miejscowy klasztor bernardynek. Pierwsze wersje opowieści miała głosić jeszcze na Litwie<sup>19</sup>. W 1845 roku

---

wiara w opowieść zakonnicy wzrosła jeszcze bardziej, a stanowisko Rosji uznano za nieudolną próbę zafalszowania prawdziwej historii, zob. tamże, s. 59.

<sup>18</sup> Zob. tamże, s. 83–116.

<sup>19</sup> Tamże, s. 132.



w nieznanach okolicznościach przedostała się do Poznania, skąd – już jako Matka Makryna Mieczysławska – wyruszyła do Paryża, gdzie miała stać się wkrótce jedną z bohaterek romantycznej epepei.

Apokryficzna autobiografia Matki Makryny przedstawiona w powieści Jacka Dehnela powstała w oparciu o zdemistyfikowaną wersję dziejów życia tytułowej bohaterki, zaprezentowaną w książce księdza Urbana. Ustalenia tego monografisty zostały uzupełnione przez pisarza o literacką rekonstrukcję prawdopodobnego życiowego doświadczenia Makryny, które mogło zdeterminować jej działalność w środowisku Wielkiej Emigracji. Próba wypełnienia „białych plam” na mapie życia historycznej ksieni została poparta przez Dehnela kreacją fikcyjnego źródła – pamiętnika Makryny Mieczysławskiej. Od strony poetyki omawiana powieść może być więc postrzegana jako pole wzajemnego oddziaływania pomiędzy fikcją literacką a historiografią, co zbliża ją do gatunku określonego przez Kazimierza Bartoszyńskiego mianem pseudopamiętnika<sup>20</sup>. Przyjęty gatunek literacki nierozzerwalnie łączy się także z problematyką *Matki Makryny*, jak dowodzi Natalia Lemann, pamiętnik odróżnia się od innych autobiograficznych form narracyjnych (dziennika czy autobiografii) perspektywą retrospekcji, pozwalającą na ocenę minionych wydarzeń z czasowego i przestrzennego dystansu. Narracja o charakterze pamiętnikarskim nie koncentruje się wyłącznie na opisie wewnętrznych przeżyć opowiadającego, ale – jak pisze badaczka – „rysuje życie autora na szerokim tle społecznym, kulturalnym i politycznym, jest więc w zasadzie relacją o zdarzeniach zewnętrznych, zapamiętanych i opisanych przez narratora”<sup>21</sup>. Choć *Matka Makryna* stanowi wyrazisty przykład narracji postaciocentrycznej<sup>22</sup>, jest również w dużym stopniu opowieścią o dziewiętnastowiecznej Europie, postrzeganej z perspektywy dziejowego pariasa, a więc bohaterki wywodzącej się z szeroko rozumianych peryferii.

---

<sup>20</sup> Zob. K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, w: tegoż, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 77–81.

<sup>21</sup> N. Lemann, *Epicka historiografia...*, s. 109.

<sup>22</sup> Zob. M.L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*. „Poetics Today”, Vol. 34, No. 3, s. 382, ukuty przez badaczkę termin przytaczam za krytycznym omówieniem fragmentu jej artykułu zamieszczonym w książce Krzysztofa M. Maja, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015, s. 19.



Przyjęty gatunek powieści stanowi również interesującą próbę reinterpretacji jednego z podstawowych elementów poetyki apokryficznej, który, za Kazimierzem Bartoszyńskim, można określić mianem „fikcji źródłowości”<sup>23</sup>. W przypadku *Matki Makryny* status źródła opowieści jest problematyczny z uwagi na fakt, że w świecie przedstawionym nie występuje konkretny artefakt (przykładowo w postaci odnalezionego rękopisu bohaterki), który mógłby posłużyć za podstawę dla ontologicznego uprawomocnienia jej opowieści. Na niepewny charakter źródła wskazują również słowa księdza Aleksandra Jełowickiego, które zostały przytoczone w paratekstowej warstwie opowieści jako jedno z jej mott: „Po śmierci Matki Makryny zakonnice jej wszystkie jej papiery spaliły” [MM, 6]<sup>24</sup>. Efemeryczność zapisów bohaterki skłania do refleksji nad metafikcyjnym aspektem powieści Dehnela, w pewnym sensie podkreślonym również przez jej wydawców, którzy w promocyjnym blurbie zlokalizowanym na tylnej okładce książki napisali:

Bohaterka utworów Słowackiego i Wyspiańskiego powraca w nowej, XXI-wiecznej odsłonie. [...] Przez jej wyznania przewija się plejada sławnych postaci. Najważniejsza jest jednak sama bohaterka: całe życie upokarzana i dręczona, znajduje w sobie siłę, by wykorzystując kościelno-narodowe fantazmaty, uzyskać wreszcie należny szacunek i współczucie<sup>25</sup>.

Nasuwająca się teza, w myśl której można by uznać *Matkę Makrynę* za powieść będącą wyłącznie głosem współczesnego autora na temat romantycznych mitów i fantazmatów, który – poprzez słabą ontologię fikcyjnego źródła opowieści – przywdziewa maskę tytułowej bohaterki i za pomocą jej wirtualnego pióra przedstawia własną wizję narodowej przeszłości, jest jednak zbyt dużym uproszczeniem. Napisanie powieści zostało poprzedzone

---

<sup>23</sup> Zob. K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej...*, s. 80.

<sup>24</sup> Cytaty z powieści Jacka Dehnela oznaczam w tekście głównym w nawiasie kwadratowym. Skrót MM oznacza tytuł powieści, zaś cyfra arabska numer strony, z której pochodzi cytat. Przytaczane fragmenty powieści podaję za niniejszym wydaniem: J. Dehnel, *Matka Makryna*, Warszawa 2014.

<sup>25</sup> Tamże, tylna okładka książki.

gruntownymi studiami jej autora nad historią Wielkiej Emigracji i polskiej literatury romantycznej<sup>26</sup>, choć mimo to nie sposób uznać *Matki Makryny* za powieść o charakterze antykwarycznym. Zarówno powieściowa biografia bohaterki, jak również przedstawiana z jej perspektywy wizja dziejów pierwszej połowy dziewiętnastego wieku nierozzerwalnie łączą się z zagadnieniami istotnymi z perspektywy dwudziestego pierwszego wieku, do których w równym stopniu należy kwestia losów jednostek wywodzących się z grup wyłączonych poza nawias historii, jak również wpływ dziedzictwa romantycznego na współczesną rzeczywistość społeczno-kulturową. Zasadnym wydaje się określenie *Matki Makryny* mianem „współczesnego apokryfu”, z jednej strony dzieła reprezentującego cechy powieści historycznej, z drugiej zaś narracji, będącej przestrzenią dla prowadzenia dialogu z kulturowo utrwalonymi wyobrażeniami na temat „epoki trzech wieszczów”. W dalszej części niniejszego artykułu postaram się omówić wybrane wątki owego dialogu, składające się na jeden z licznych przykładów literackiej recepcji polskiego romantyzmu po 1989 roku.

## Historia i podróż – dekonstrukcja romantycznych mitów przestrzennych

21 lutego 1848 roku w rzymskim klasztorze sióstr sakrekerek przy Trinità dei Monti miało miejsce pierwsze spotkanie Adama Mickiewicza z Makryną Mieczysławską. W pisany dzień później liście do Delfiny Potockiej Zygmunt Krasiński przedstawił je w następujących słowach:

Wczoraj p. Ad[am] przyszedł do Mak[ryny]. Na jego widok wstała ku niemu i nic zrazu powiedzieć nie mogła, tylko westchnęła ogromnie. To westchnienie tyle prawdziwej boleści w sobie wyrażało, że p. Ad[am] mówi, iż jak nożem serce mu przeszło; potem jak w epopiejach, wymienili swoje nazwiska: „Ja jestem Ad[am] Mick[iewicz], wygnaniec z Litwy”. – „A ja jestem ona

---

<sup>26</sup> Zob. J. Dehnel, *Od autora, w: tegoż, Matka Makryna...*, s. 393–399.

mniszka, przerzucona przez świat cały z Litwy, na tę ziemię włoską”. To bardzo śliczne! Jakby kronika lub poema średniowieczne!<sup>27</sup>

W spotkaniu bohaterów swojej relacji autor *Agaj-Hana* dostrzegał lub chciał dostrzec scenę poetyczną, początek duchowych zmagania dwu najbardziej wpływowych figur Wielkiej Emigracji. Poetycka imaginacja Krasińskiego nie przesłoniła jednak faktograficznego wymiaru opisywanych wydarzeń, kolejne listy poety, słane z Rzymu do Delfiny Potockiej w przeddzień wybuchu Wiosny Ludów, złożyły się na szczegółową i sensacyjną kronikę nawracania Mickiewicza-towiańczyka przez Matkę Makrynę i ojców zmartwychwstańców. W przywołanym fragmencie szczególną uwagę zwracają słowa ksieni, która charakteryzuje się jako postać bierna, przedmiot działania wyższych – w domyśle metafizycznych – sił, które miały doprowadzić do „przerzucenia jej na ziemię włoską”. List Krasińskiego zwraca uwagę na jeszcze inną kwestię: jednym z głównych wątków dziewiętnastowiecznej mitobiografii Matki Makryny była jej wędrówka z rosyjskiej niewoli do Wiecznego Miasta, którą postrzegano jako odyseję narodowej męczennicy, niosącej prawdę o religijnych prześladowaniach doświadczanych przez Polaków, ciemnionych przez rosyjskiego zaborcę<sup>28</sup>.

Literacka kreacja tytułowej bohaterki *Matki Makryny* sytuuje się w wyraźnej opozycji wobec wizerunku ksieni, jaki wyłania się z przytoczonego listu. W jednym z wywiadów autor powieści stwierdził: „Makryna była o tyle wyjątkowa, w odróżnieniu od tych różnych kresowych mateczek, które siedziały sobie w swoich klasztorach, że podporządkowała sobie ten męski świat i po latach tłamszenia powiedziała »dość«, owdowiała, zebrała się w sobie i zawojowała pół świata”<sup>29</sup>. W powieści Dehnela Makryna jest postacią

---

<sup>27</sup> List Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 22 lutego 1848 roku, w: Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, s. 685–686.

<sup>28</sup> Doniosła rola podróży ksieni została zaakcentowana m.in. w *Legionie* Stanisława Wyspiańskiego. W inicjalnej scenie utworu, rozgrywającej się w Watykanie na audyencji u papieża Grzegorza XVI, Makryna mówi: „Najwyższa radość, o kochanie! / Jezusie, prowadziłeś mnie do tronu”, S. Wyspiański, *Legion*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1989, w. 1–2, s. 3.

<sup>29</sup> J. Dehnel, *Xięgarnia odcinek 122. Jacek Dehnel*, *Xięgarnia.pl* [online], 23.05.2015 [dostęp: 12.12.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://xięgarnia.pl/wideo/xięgarnia-odcinek-122-jacek-dehnel/>>.

sprawczą – zarówno wobec własnego życia, jak i otaczającego ją świata, wbrew dziewiętnastowiecznej imagologii, została przedstawiona jako postać w działaniu. W centrum zainteresowań pisarza znalazła się kwestia osobistego doświadczenia bohaterki – nieporuszana dotychczas ani przez twórców romantycznego mitu Matki Makryny, ani jego późniejszych burzycieli, przez Dehnela zaś uzupełniona za pomocą fikcyjnego dokumentu osobistego – które mogło wpłynąć na działalność kobiety w środowisku Wielkiej Emigracji, a jednocześnie pomóc nam je dzisiaj zrozumieć. Jeden z głównych wątków powieści koncentruje się na zderzeniu Makryny – postaci wywodzącej się z geograficzno-społecznych peryferii dziewiętnastowiecznej Europy – z tak zwaną „wielką historią”, rozgrywającą się w jej kulturowych centrach, Paryżu i Rzymie. Opowieść o dziejach pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, immanentnie wpisana w fabułę apokryficznego pamiętnika Makryny, koresponduje ze znaną tezą uprzestrzennienia historii sformułowaną przez Karla Schlägela. We wstępie do tomu *W przestrzeni czas czytamy* niemiecki uczonego pisał:

Naraz staje się jasne, że „byt i czas” nie ogarniają całego wymiaru ludzkiej egzystencji, a Ferdynand Braudel miał rację, określając przestrzeń mianem „wroga numer jeden”: historia ludzkości jako walka z *horror vacui*, jako nieustający wysiłek pokonywania przestrzeni, jej opanowania i w końcu przyswojenia<sup>30</sup>.

Wychodząc od zarysowanej perspektywy, chciałbym spojrzeć na zagadnienie recepcji dziejów polskiego romantyzmu w *Matce Makrynie* Dehnela przez pryzmat literackiej kreacji doświadczenia przestrzennego tytułowej bohaterki powieści. W centrum moich zainteresowań znajduje się kategoria mitów przestrzennych, które rozumiem jako kulturowo utrwalone wyobrażenia na temat *lieux de mémoire*, „miejsc pamięci” w rozumieniu Pierre’a Nory<sup>31</sup>, a więc – w odniesieniu do przedstawionych tu rozważań – lokacji ważnych na mapie dziejów i recepcji polskiego romantyzmu.

---

<sup>30</sup> K. Schlägel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska i E. Musiał, Poznań 2009, s. 9.

<sup>31</sup> Zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

Fabula autobiograficznego pamiętnika powieściowej Makryny rozpoczyna się w Wilnie, na około rok przed przybyciem bohaterki do Poznania. Opowiadająca przedstawia się jako Irena Wińczowa, żona carskiego oficera – będącego jej pierwszym rzeczywistym oprawcą. Początek historii jest zarazem ilustracją granicznego doświadczenia bohaterki:

Na wznak leżałam, nad sobą mając tylko tę powalę niską i ciemną, a wyżej tylko Boga jedyneho, i mówiłam sobie: „Panie Boże jedyny, na niebie samiutki, jak ja samiutka na ziemi, zlituj się nade mną, weź mnie już tym razem, już zabierz, niechby mi się tym razem głowa od ciosu rozpekła wreszcie, niechby mi tym razem z krwią i mózgi wypłynęły, a z nimi cała pamięć moja i cała rozpacz moja, i całe życie moje przetracone z tym okrutnikiem”. Ale nie usłuchał mnie Pan Bóg w niebiesiach, nie usłuchał, inne miał plany” [MM, 29].

Makryna rozpoczyna opowieść z czasowego i przestrzennego oddalenia od opisywanych miejsc, wydarzeń i postaci, gdy spędza ostatnie miesiące swojego życia w jednej z cel powierzonych jej niegdyś rzymskiego klasztoru. Perspektywa opowiadającej stanowi tym samym punkt wyjścia dla zdystansowanej oceny przeszłości i nakreślenia własnej roli w dawno minionych wydarzeniach. Makryna nie konstruuje jednak swojej historii zgodnie z klasycznym porządkiem narracji autobiograficznej, a więc *ab ovo*. Swoistym impulsem, prowadzącym bohaterkę do rozpoczęcia prac nad spisaniem nieznanego nikomu wersji jej życia, jest sensoryczne wspomnienie bólu i cierpienia, które w symboliczny sposób inicjuje nowy etap jej biografii. Początek opowieści wskazuje tym samym na jej fabułowórcze centrum, jakim jest ciało Makryny. We współczesnej reelekcji humanistycznej problematyka somatyczna stanowi podstawę refleksji nad doświadczeniem przestrzennym człowieka. Jak pisze Yi-Fu Tuan w jednym z rozdziałów monografii *Przestrzeń i miejsce*: „Szukając podstawowych zasad organizacji przestrzennej człowieka, przekonamy się, że wynikają one z dwóch rodzajów faktów: z postawy i struktury ludzkiego ciała oraz relacji (bliskich czy dalekich) pomiędzy ludzkimi istotami”<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 51.

Koncepcja uczonego znalazła dopełnienie w programowym artykule somatopoetyki autorstwa Anny Łebkowskiej, która wskazała, iż: „ciało funkcjonuje jako generator metafor, przyczyniając się do somatyzacji świata, tym samym kształtuje otaczającą je rzeczywistość, określa ją i interpretuje”<sup>33</sup>.

Zlokalizowanie opowieści Makryny w historycznym i kulturowym centrum ruchu romantycznego nie stanowi podstawy dla podjęcia dialogu z Mickiewiczowskim i filomackim dziedzictwem, które do dziś wpisuje się w kulturową geobiografię<sup>34</sup> miasta. Wilno jest przede wszystkim „miejszem autobiograficznym”<sup>35</sup> opowiadającej, przestrzenią jej indywidualnego doświadczenia, które wpływa na późniejszą, emigracyjną biografię bohaterki. Nowy etap życia Ireny Wińczowej rozpoczyna się wraz z nagłą śmiercią jej męża. Kobieta uwalnia się od swojego oprawcy, jednak z uwagi na swój status społeczny i brak środków do życia nie ma wielu szans na przetrwanie w otaczającej ją rzeczywistości: „Raz, że wdowa. Dwa, że biedna. Trzy, że stara. Cztery, że baba. Pięć, że... mniejsza o to. Sześć, że brzydka. Z bliźniami dawnymi na twarzy, a paroma jeszcze całkiem świeżymi” [MM, 38]. Podstawą doświadczenia przestrzennego Makryny jest szeroko rozumiana dyslokacja. Poczucie braku zakorzenienia w przestrzeni o charakterze domowym towarzyszy bohaterce zarówno na początku jej wędrówki, gdy jako bezimienna żebraczka tuła się po miastach i miasteczkach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, jak również u jej kresu, w Rzymie. Bohaterka uosabia tym samym pewne cechy podmiotu nomadycznego w rozumieniu,

---

<sup>33</sup> A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 13. Artykuł został również przedrukowany jako *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury. 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Wąlas, R. Nycz, Kraków 2012.

<sup>34</sup> O kategorii geobiografii zob. J. Kaczmarek, *Podjęcie geobiograficzne w geografii społecznej: zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź 2006 oraz E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 277–296.

<sup>35</sup> Według definicji Małgorzaty Czermińskiej „miejsce autobiograficzne” jest „znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej, pustej. Związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom właściwym metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki” (M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5).

jakie temu terminowi nadała Rosi Braidotti. Nie chodzi jednak tylko o elementarną cechę nomady, za jaką należy uznać nieskrępowane przemierzanie przestrzeni geograficznej i brak zakorzenienia, wędrówka bohaterki nie jest bowiem początkowo efektem jej własnego wyboru, ale zostaje narzucona przez okoliczności zewnętrzne. Jak pisze Braidotti:

Nomadyzm odnosi się do takiego rodzaju krytycznej świadomości, w której sprzeciwiamy się zamknięciu w społecznie zakodowanych sposobach myślenia czy zachowania. Nie wszyscy nomadowie podróżują po świecie; najwspanialsze podróże można odbyć bez opuszczania swojego otoczenia. Stan nomadyczny definiuje obalenie konwencji, a nie dosłownie akt podróżowania<sup>36</sup>.

W przypadku Makryny przełamanie konwencji polega na stworzeniu fikcjonalnej tożsamości, dla której różne formy pokonywania przestrzeni (ucieczka, tułaczka, podróż i – w dalszej perspektywie – pielgrzymka) są istotnymi elementami identyfikacji i uwiarygodnienia jej zmyślonej biografii, które pozwalają bohaterce stać się czynną aktorką dziejowych wydarzeń. Wileńskie doświadczenia Makryny, przede wszystkim zaś jej trauma, stanowią rodzaj bazy dla stworzenia nowej, fikcjonalnej rzeczywistości. Uzasadniając łatwość, z jaką przychodzi jej snucie opowieści o męczeństwie bazylianek mińskich, Makryna stwierdza: „[...] ja o dręczeniu mogę opowiadać godzinami, ja znam dręczenie jak własną kieszeń, jak drugą skórę, ja mam je wypisane bliznami na garbowanej kijami skórze” [MM, 80]. Ciało bohaterki pełni funkcję swoistego archiwum dla obu konstruowanych przez nią opowieści<sup>37</sup>. Każda z blizn, pozostawionych na ciele Ireny Wińczowej przez jej rzeczywistych oprawców, ma swoją osobną historię w opowieści Matki Makryny. Jeden z najbardziej charakterystycznych epizodów obu wersji jej życiorysu (pojawiający się także w *Rozmowie z Matką Makryną Mieczysławską*

---

<sup>36</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 28.

<sup>37</sup> Przytaczam tu kategorię z obszaru teorii teatru i performansu, zob. D. Sosnowska, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, w: *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurand, Białystok 2017.



Juliusza Słowackiego) koncentruje się na zębie [!] bohaterki. W opowieści o męczeństwie bazylianek mińskich biskup Józef Siemaszko usiłuje zmusić księżkę i jej towarzyszkę do przestąpienia progu prawosławnej cerkwi. Sprowokowany przez Makrynę, wybija jej ząb, na co reaguje ona gestem nacechowanym patetyczną symboliką:

Uczułam go na języku, sięgnęłam palcami, wyjęłam i mówię: Weź ten ząb, weź na pamiątkę najpiękniejszego czynu, daj w złoto w Moskwie oprawić, niech ci go zawieszają między ordery, przykrywające twoje serce kamienne, a będzie błyszczał bardziej niż wszystkie carskie gwiazdy i krzyże sadzone, za które duszę swoją sprzedałeś [MM, 61].

Siemaszko jest fikcyjnym odpowiednikiem wileńskiego żandarma, który – po niesłusznym oskarżeniu Makryny o kradzież jedzenia z klasztornej kuchni, w której bohaterka służyła jako świecka kucharka – ma doprowadzić ją do miejskiego więzienia. Mężczyzna okazuje się jednak kolejnym sadystycznym oprawcą bohaterki, więzi ją i dopuszcza się na niej regularnych gwałtów. W apokryficznym pamiętniku Makryny konfrontacja z demonicznym biskupem zostaje zastąpiona przez naturalistyczną scenę okrucieństwa:

To on mi ząb wybił, a ja ten ząb, leżąc twarzą do ziemi przygnieciona, wypatrzyłam na brudnym klepisku, taki zakrwawiony, wysunęłam rękę nieco, chwyciłam – i tak trzymałam, aż żandarm skończył, klin w spodniach zapiął, kłamię w pasie zaciągnął i wyszedł, brzęknąwszy skobłem [MM, 76].

Nomadyzm bohaterki wiąże się również z aktem wędrowania. Makryna konstruuje swoją nową tożsamość dopiero wówczas, gdy – w czasie najbardziej dramatycznego epizodu tułaczki – traci wszystko, co łączyło ją ze starym życiem w Wilnie: „W Mińsku, pod wrotami Świętego Ducha, pierwszy raz popróbowałam zębów, już nie ja-Irena Wińczowa, ale ja-Nikt-i-Znikąd” [MM, 99]. Pokonywanie przestrzeni geograficznej stanowi – obok kreacji fikcyjnej tożsamości – jeden z aspektów transgresji bohaterki. Przekraczanie konwencji i granic przez Makrynę ma zresztą nie tylko charakter metaforyczny. Początek emigracyjnej geobiografii narratorki poprzedzony



zostaje jej mozołną wędrownką – początkowo przybierającą postać codziennego pokonywania trasy pomiędzy klasztorem bernardynek a „pomieszkaniem-budą” na wileńskim Zarzeczcu – później zaś wędrownki ku granicom Królestwa Polskiego:

Mówiono później w Paryżu i Rzymie, że mnie zmyśliły, od załążka księżne i hrabiny, że za ich poduszczeniem wynalazły mnie gdzieś zakonnice, że się szlachta zwoływała, że spiskowcy tajne mieli narady w izbie czarnym suknem wybitej, że na Biblię przysięgali, a dla udowodnienia, że nie puszcza pary z ust, wyrzynali sobie kawałek skóry i kapali na to lakiem gorącym [...] o, wiele mówiono! Bo tym francuskim pieskom, tym posłom, damom dworu, jenerałowym, tym kanapowym Moskalom i Moskalkom [...] nie mieściło się w głowach, że ja sama, Makryna, Irena, Julka, bez żadnej księżnej, bez hrabiny, bez spowiedników i szlacheckich sprzysiężeń, wstałam z barłogu, otrzepałam suknie i poszłam przed siebie; że te nogi skaleczały od kajdan żandarma poniosły tę głowę rozłupaną przez pijanego Wińcza, że te spuchnięte łydki przetargały przez tyle wiorst tyle funtów ścierwa! A przetargały [MM, 104–105].

W czasie wędrownki bohaterka wspomina napotkanym osobom, iż zdąża do Rzymu, aby przedstawić tam opowieść o męczeństwie bazylianek mińskich. Podróż Makryny przybiera więc charakter transgresji, przemiany wewnętrznej, zarówno rzeczywistego, jak i symbolicznego przekraczania granic. Doniosła rola, jaką bohaterka odgrywa w środowisku emigrantów, łączy się zarówno z jej wileńskimi doświadczeniami, jak również ze swego rodzaju genealogią pamięci kulturowej czy też – aby przywołać termin Astrid Erll – „pamięcią wędrującą”<sup>38</sup>, zapisaną w przestrzeni. Bohaterka zjawia się

---

<sup>38</sup> Erll wyprowadza definicję „pamięci wędrującej” ze swoich rozważań nad „pamięcią transkulturową” oraz zadaniami, jakie powinny leć u podstaw studiów nad pamięcią w dwudziestym pierwszym wieku. Badaczka opisuje pamięć transkulturową jako: „bezustanne przemieszczanie się nosicieli (*carriers*), środków przekazu, treści, form i praktyk pamięci, ich ciągłą »wędrownkę« i nieprzerwane przemiany w czasie i przestrzeni, ignorujące społeczne, językowe i polityczne granice”, A. Erll, *Wędrująca pamięć*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, R. Nycz, T. Sapota, przeł. T. Kunz, Warszawa 2016, s. 42–43.

w Paryżu, a następnie w Rzymie jako przybysz z Litwy, a więc geograficznych i społecznych peryferii dziewiętnastowiecznej Europy. Dehnel wydaje się tym samym świadomie grać z charakterystycznym elementem romantycznej imagologii terytorialnej.

W zbiorowej świadomości dziewiętnastowiecznych Europejczyków Litwa nie funkcjonowała jako przestrzeń przynależna do sfery Wschodu, znacznie częściej postrzegana była natomiast jako terytorium Północy. Jak dowodzi Konrad Górski w jednej z klasycznych już prac poświęconych Mickiewiczowskiej *Grażynie*, na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku Litwa jawiła się mieszkańcom Europy Zachodniej jako swoista *terra incognita*, zaś fascynacja tym obszarem geograficznym, szczególnie wśród pruskich elit intelektualnych, stała się powodem rozpoczęcia archeologicznych, etnograficznych i językoznawczych badań<sup>39</sup>. Temat Północy niejednokrotnie pojawiał się także w dobie słynnego sporu romantyków z klasykami. W swoich pismach teoretycznych, szczególnie zaś w pracy *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, Maurycy Mochnacki wskazywał, iż tożsamość kulturowa (zwana przez krytyka zgodnie z ówczesną terminologią „charakterem narodowym”) Polaków została ukształtowana przez historyczne związki z niesprecyzowanymi „ludami Północy”, którymi mieli być najprawdopodobniej Normanowie<sup>40</sup>. W latach dwudziestych dziewiętnastego wieku dyskusje wokół literatury narodowej przybierały charakter zamaskowanego sporu politycznego, zaś opowiedzenie się za „literaturą Północy” stanowiło między innymi synonim zadeklarowania czynnej walki o niepodległość ojczyzny<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Zob. K. Górski, *Uwagi o „Grażynie”*, w: *Mickiewicz – artyzm i język*, Warszawa 1977.

<sup>40</sup> Zob. M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004, s. 20–31.

<sup>41</sup> Jak wskazuje Alina Kowalczykowska w monografii *Warszawa romantyczna*, zwolennicy romantycznej, „rewolucyjnej” literatury rozumieli toczący się wówczas spór romantyków z klasykami nie tylko jako próbę uprawomocnienia nowej estetyki, ale – jak pisze badaczka – jako walkę „patriotów i ugodowców czy nawet zdrajców”, A. Kowalczykowska, *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987, s. 67. Historyczno-kulturowe związki Polaków z „ludami Północy” stanowiły jeden z głównych elementów debaty nad „nową literaturą” i zarazem przyszłością polityczną kraju. W rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* Maurycy Mochnacki, rozważając genezę polskiej wspólnoty narodowej, przeciwstawił „zmysłowy egoizm starożytności” (krytyk miał tu na myśli ostatnie lata istnienia Cesarstwa Zachodniorzymskiego) z „nieznanym męstwem

Literacka reinterpretacja romantycznej Północy w *Matce Makrynie* uwiadacza się zarówno w odniesieniu do geobiografii bohaterki, jak również poprzez literacką grę z dziewiętnastowiecznym wyobrażeniem Rosji zarysowanym w jednym ze wspomnień Makryny:

O czwartej rano w sobotę budzę się w swojej celi, jakby ziań poszedł po murach, po kościach, jakby od tego oddechu lodowatego we wszystkich dzbanach, na wszystkich umywalniach, we wszystkich wiadrach, we wszystkich kuchniach Rzymu naraz na wodzie stanęła cienka tafelka lodu. Oto wiedziałam: Mikołaj, imperator syberyjski w sobolowej szubie, pan poddanych ginących w wiecznych śniegach, zjechał do Wiecznego Miasta [MM, 262–263].

Bohaterka opisuje cara zgodnie ze zbiorowym, symbolicznym wyobrażeniem Rosji, ukształtowanym w dziewiętnastym wieku przez polską literaturę romantyczną. Dystopijny i infernalny wizerunek Imperium Rosyjskiego przeniknął do zbiorowej wyobraźni Polaków przede wszystkim za sprawą takich dzieł jak *Ustęp III części Dziadów* Mickiewicza, *Anhelli* Słowackiego czy *Agaj-Han* Krasieńskiego<sup>42</sup>. Wypowiedź Makryny stanowi więc rodzaj swoistej gry autora powieści z romantycznym wyobrażeniem Rosji. Zabobonny lęk bohaterki przed przybywającym do Watykanu „monarchą Północy” wynika przede wszystkim z jej obawy przed demaskacją, której mógłby dokonać car, przekonując papieża Grzegorza XVI, iż wydarzenia przedstawione przez Makrynę w rzeczywistości nie miały miejsca. Bohaterka dekonstruuje tym samym język romantycznych mitów i symboli, którym posługuje się nie w odniesieniu do losu narodu, ale własnej sytuacji biograficznej. Już po przybyciu do Paryża Makryna dostrzega schematyczność i konwencjonalność wyobrażeń wypracowanych przez polską

---

i zwyczajami” „ludów Północy”, które po latach ucisku podbiły zaborcze imperium rzymskie, zob. M. Mochnacki, *O duchu i źródłach*... s. 30.

<sup>42</sup> O najnowszych badaniach nad tematem geografii wyobrażonej Północy w piśmiennictwie polskiego romantyzmu zob. m.in. D. Zawadzka, *Skandynawia*, w: teje, *Lelewel i Mickiewicz. Paralela*, Białystok 2013; K. Szmid, *Mistyczna Północ. Wyobrażona Ukraina w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Od Syberii po Amerykę. Geografia wyobrażona w literaturze polskiego romantyzmu*, red. A. Kołos, T. Ewertowski, K. Szmid, Poznań 2013; oraz mój artykuł, *Oblicza Północy w „Agaj-Hanie” Zygmunta Krasieńskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6.

literaturę romantyczną, a przejście języka emigracji pozwala jej na odgrywanie roli aktywnej uczestniczki politycznych rozgrywek: „[...] na początek jednak starczyło powtarzać »Bóg, »Polska«, »Moskale« i »mężczeństwo« w różnych porządkach, a łzy już w oczach stawały, sznirpiły nosy i palce same sięgały po różańce” [MM, 119]. Makryna spogląda na Paryż oczyma przybysza z litewskiej Północy, a więc osoby spoza kręgu Wielkiej Emigracji, co pozwala jej na celną charakterystykę opisywanej społeczności:

Zresztą tu każdy, jeden w drugiego, knuje, planuje, spiskuje, snuje projekta, jak Polskę wskrziesić. A wszystko to pustota, wszystko to z nudów, bo siedzą tu, wybidzeni, wymęczeni, jedni lat piętnaście, inni więcej jeszcze – są i tacy, że od czasów cesarza i wyprawy moskiewskiej; wszyscy niemal bez kobit, bo jak szlachcicowi się żenić z córką francuskiego bednarza albo krawca? [MM, 121–122].

Słowa Makryny stanowią wyraźne nawiązanie do jednego z najbardziej charakterystycznych fenomenów Wielkiej Emigracji, który przez Alinę Witkowską został określony mianem „kultury samotnych mężczyzn”<sup>43</sup>. W swoich pracach, poświęconych kulturowym i socjologicznym aspektom wychodźstwa, Witkowska charakteryzowała środowisko polistopadowych emigrantów jako społeczność złożoną głównie z mężczyzn, w przeważającej części weteranów wojennych. Jak wskazuje badaczka, charakterystyczną cechą emigracyjnej społeczności stało się zbiorowe przeżywanie rodzaju choroby, objawiającej się stanem apatii i niemożnością przystosowania do nowych okoliczności życiowych, potęgowanych dojmującą tęsknotą za ojczyzną<sup>44</sup>. Jeden z początkowych rozdziałów monografii *Cześć i skandale* – jak wskazuje Jacek Dehnel, stanowiącej jedną z głównych inspiracji dla powieściowej kreacji środowiska emigrantów<sup>45</sup> – badaczka zatytułowała „Mężczyźni ruszają na Zachód”<sup>46</sup>. Bohaterka *Matki Makryny* przemierza tę samą trasę,

---

<sup>43</sup> Zob. A. Witkowska, *Cześć i skandale...*, s. 31–95.

<sup>44</sup> Zob. teźże, *Towiańczycy*, Warszawa 1989, s. 8–9.

<sup>45</sup> Zob. J. Dehnel, *Od autora*, s. 398.

<sup>46</sup> A. Witkowska, *Cześć i skandale*, s. 31.

którą podążali weterani walk o ojczyznę, jednak, w odróżnieniu od nich, wkracza na scenę dziejowych wydarzeń nie jako ktoś przegrany, ale kształtujący historię podmiot.

W tym miejscu warto postawić pytanie o znaczenie omówionej kreacji tytułowej bohaterki *Matki Makryny* w odniesieniu do zagadnienia recepcji romantyzmu w polskiej kulturze po 1989 roku. Spośród poruszonych przez Dehnela zagadnień na czoło wysuwa się wielokrotnie wspomniana kwestia sprawczości powieściowej Makryny wobec otaczającego ją „świata mężczyzn”. Wyrażna polaryzacja zachodząca pomiędzy płciowymi rolami bohaterki i osób z jej bezpośredniego otoczenia – podkreślana przez Dehnela również w przytaczanym wcześniej wywiadzie – kieruje uwagę ku genderowym aspektom apokryficznej historii rzekomej ksieni bazylianek mińskich. W artykule *Matka Polka*, współtworzącym antologię *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, Kazimiera Szczuka wyodrębniła najbardziej charakterystyczne cechy składające się na dziewiętnastowieczną reprezentację tytułowej figury. Według badaczki, romantyczne wyobrażenie Matki Polki koncentrowało się na podkreśleniu jej cierpienia, bierności i samoofiarowania. Bohaterki literatury romantycznej, uosabiające cechy wspomnianej figury, to przede wszystkim kobiety opłakujące synów, którzy ponieśli śmierć w walce o niepodległość ojczyzny lub doświadczają prześladowań z rąk zaborców<sup>47</sup> (jak przykładowo Pani Rollison z III części *Dziadów* Mickiewicza czy tytułowa bohaterka wiersza poety *Do matki Polki*). Powieść Dehnela wyraźnie wpisuje się w nurt rewizji i reinterpretacji romantycznego wyobrażenia Matki Polki, zdaniem Szczuki, uwidaczniającego się przede wszystkim w dziełach przynależących do szeroko pojętego nurtu feministycznego w literaturze polskiej<sup>48</sup>. Poprzez zawartą w powieści paralelę pomiędzy historią męczeństwa bazylianek mińskich a apokryficzną historią Ireny Wińczowej / Matki Makryny pisarz wskazuje, iż kobieta-ofiarnica stanowiła wyłącznie rodzaj płci kulturowej epoki romantyzmu, zaś tytułowa bohaterka powieści przywdziała tę maskę, aby przetrwać w otaczającym ją „świecie mężczyzn”

<sup>47</sup> Zob. K. Szczuka, *Matka Polka*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń i in., Warszawa 2016, s. 462–465.

<sup>48</sup> Tamże, s. 467–468.

i w dalszej perspektywie stać się aktywną uczestniczką dziejowych wydarzeń. Wędrownica Makryny okazuje się sposobem na określenie sprawczości bohaterki, tym samym zaś stanowi punkt wyjścia dla zdekonstruowania męskocentrycznych narracji o dziejach polskiego romantyzmu.

Analizy przedstawione w niniejszym szkicu ujawniają zarówno potencjał interpretacyjny dzieła warszawskiego pisarza, jak również wskazują na wielość problemów związanych z recepcją romantyzmu w polskiej literaturze i kulturze najnowszej. *Matka Makryna* stanowi przede wszystkim próbę oddania głosu tytułowej bohaterce, której historyczna i kulturowa recepcja koncentrowała się do tej pory na zestawieniu dwu skrajnych figur – męczennicy i oszustki. Polemizując z dualnym wizerunkiem Makryny, pisarz wskazuje na szerszy problem, jakim jest konwencjonalność naszych wyobrażeń o przeszłości, dotyczących zarówno bohaterek i bohaterów polskiego romantyzmu, jak również samej epoki funkcjonującej w powszechnym odbiorze przede wszystkim jako historia „wielkich”, którzy mieli szansę na przetrwanie w zbiorowej pamięci. Dehnel wyraźnie wskazuje jednak, iż jest to pamięć uszkodzona przez erozję upływającego czasu i obrosła dojrzewającymi przez lata mitami.

## Bibliografia

- Andruczyk K., *Geografia wyobrażona Północy w „Agaj-Hanie” Zygmunta Krasińskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6.
- Bartoszyński K., *O poetyce powieści historycznej*, w: tegoż *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009
- Czermińska M., *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Dehnel J., *Od autora*, za Cameral Music [online], 04.04.2018 [dostęp: 15.11.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://cameralmusic.pl/arttykul/narodowe-forum-muzyki-prezentuje-ksiazke-jacka-dehnela-dysharmonia-czyli-piecdziesiat-apokryfow-muzycznych-34--150662.html>>.

- Dehnel J., *Matka Makryna*, Warszawa 2014.
- Dynkowska J., *Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya”*, w: *Literatura prze-pisana. 2. Od zapomnianych teorii do kryminatu*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska i D. Szajnert, Łódź 2016.
- Erlł A., *Wędrująca pamięć*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, R. Nycz, T. Sapota, przeł. T. Kunz, Warszawa 2016.
- Górski K., *Uwagi o „Grażynie”*, w: *Mickiewicz – artyzm i język*, Warszawa 1977.
- Irena Jun: Już nie muszę szybciej i szybciej biec w „maratonie życia”. Z Ireną Jun, aktorką teatralną i filmową, reżyserką, rozmawia Aneta Gieron*, BIZNESiSTYL.pl [online] 30.10.2016 [dostęp: 14.11.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://www.biznesistyl.pl/ludzie/wywiady/4910\\_uz-nie-musze-szybciej-i-szybciej-biec-w-maratonie-zycia.html](https://www.biznesistyl.pl/ludzie/wywiady/4910_uz-nie-musze-szybciej-i-szybciej-biec-w-maratonie-zycia.html)>.
- Kaczmarek J., *Podęście geobiograficzne w geografii społecznej: zarys teorii i podstawy metodyczne*, Łódź 2006.
- Kołbuk A., *Likwidacja unii cerkiewnej na Białorusi według Wasyla Lencyka*, „Studia Białorutenistyczne” 2015, nr 9.
- Kowalczykowa A., *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987.
- Kraśński Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1975.
- Maj K.M., *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015.
- Michalski M., *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2005.
- Mochnacki M., *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004.
- Lemann N., *Epicka historiografia we współczesnej prozie polskiej*, Łódź 2008.
- Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Łebkowska A., *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury. 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- Opowiadanie Makryny Mieczysławskiej, Xieni Bazyliańek Mińskich o ich siedmioletniem prześladowaniu za wiarę przez x. Maksymiliana Ryllę, x. Aleksandra Jetowickiego, x. Alojzego Leitnera spisane w klasztorze Trojeckiej Góry od d. 6 listopada do 6 grudnia 1845 w Rzymie*, Paryż 1846.
- Osadczy W., *Święta Ruś. Rozwój i oddziaływanie idei samodzierżawia w Galicji*, Lublin 2007.



## Krzysztof Andruczyk

- Radziwon M., *Nike 2015: Czytelnicy stawiają na Olgę Tokarczuk*, Wyborcza.pl [online], 3.10.2015 [dostęp: 14.11.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://wyborcza.pl/1,75410,18955032,nike-2015-czytelnicy-stawiaja-na-olge-tokarczuk.html>>.
- Ryan M.L., *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, Vol. 34, No. 3, s. 382.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Schlögel K., *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska i Ł. Musiał, Poznań 2009.
- Słowacki J., Pigoń S., *Rozmowa z Matką Makryną*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1952, nr 43/3–4.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Urban J., *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy*, Kraków 1923.
- Smolikowski P., *Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1–4, Kraków 1892–1896.
- Sosnowska D., *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, w: *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurand, Białystok 2017.
- Szczuka K., *Matka Polka*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń i in., Warszawa 2016.
- Szmid K., *Mistyczna Północ. Wyobrażona Ukraina w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Od Syberii po Amerykę. Geografia wyobrażona w literaturze polskiego romantyzmu*, red. A. Kołos, T. Ewertowski, K. Szmid, Poznań 2013.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstępem opatrzył K. Wojciechowski, Warszawa 1987.
- Witkowska A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.
- Witkowska A., *Towiańczycy*, Warszawa 1989.
- Wyspiański S., *Legion*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1989.
- Zakrzewski B., *Mickiewicz i Matka Makryna Mieczysławska*, w: tegoż, *„Spowiednicy” Mickiewicza i Fredry oraz inne eseje*, Wrocław 1994.
- Zawadzka D., *Skandynawia*, w: tejże, *Leleweł i Mickiewicz. Paralela*, Białystok 2013.



# Kobieta, która pisze siebie.

## Potworne biografie Julii Mrok

Książka Joanny Bator *Rok królika* to opowieść, która odsyła czytelnika do pierwszej połowy XIX wieku, zanim jeszcze zetknie się on z właściwym tekstem powieści. Czwarta strona okładki została opatrzona przez wydawnictwo Znak następującym tytułem: *Pożeraczka opowieści w mieście Frankenstein*. Czytelnicy, którzy uwielbiają tropić przekształcenia tradycji literackiej wcześniejszych epok, od razu i bez wahania muszą pomyśleć o książce Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Choć w książce Bator żadna z bohaterek nie próbuje powołać do życia nowego istnienia z kawałków innych ciał, to sieć nawiązań i aluzji, jaka wytworzyła się pomiędzy tymi dwoma tekstami, jest imponująca. Próba ich zestawienia pokazuje także to, co nas – badaczy żywotności tradycji – interesuje najbardziej, a mianowicie przekształcenia, redefinicje, rekontekstualizacje zjawisk literackich i kulturowych, które sytuujemy na początku XIX stulecia. Zarówno książkę Bator, jak i Shelley zaliczyć można do nurtu powieści grozy, co skłania do podjęcia intertekstualnych badań nad tymi dwoma utworami. Fragmenty *Frankensteina* powstały nad Jeziorem Genewskim. Po zakończeniu jednej z wieczornych dyskusji w willi Diodati każdy obecny miał za zadanie napisanie czegoś przerażającego. W „konkursie” wzięła udział także Mary, a stworzone przez nią opowiadanie przerodziło się później we *Frankensteina*, którego teraz znamy<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Okoliczności powstania powieści przedstawia J. Turney w jednym z rozdziałów swojej książki. Zob. J. Turney, *Ślady Frankensteina. Nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 35–39.

zaś Monstrum na stałe zagościło w naszej kulturze i nic nie wskazuje na to, by jego pozycja była zagrożona.

Atrakcyjną legendę o powstaniu powieści wykorzystał Ken Russel. W *Gotyku* postanowił nawiązać do wydarzeń, które miały miejsce w willi Diodati tamtej nocy. Iwona Kolasińska pisze:

Russel w *Gotyku* przybliży więc widzowi atmosferę tej jednej nocy, z którą legenda wiąże narodziny pomysłu powieści mówiącej o naruszeniu praw Natury – przekroczeniu przez człowieka, zdawać by się mogło nieprzekraczalnej, granicy śmierci. Sen Mary Shelley o „umarłych, którzy żyją” przybrał na kartach jej powieści kształt historii człowieka sięgającego – celem zgłębienia zagadki życia i jego przekazywania – ku śmierci i ręką profana naruszającego straszliwe tajemnice ciała ludzkiego<sup>2</sup>.

Reżyser wykorzystał zatem w filmie szeroki wachlarz rekwizytów zaczerpniętych z literatury gotyckiej – duchy, tajemniczy dom, ciemność, burza, straszne opowieści, a do tego seans spirytystyczny, do którego doszło za namową gospodarza. Clarie (przyrodnia siostra Mary) pełniła funkcję medium i przywołała demona. Dla każdego z bohaterów demon oznaczał coś innego, ponieważ wiązał się bezpośrednio z lękami nie do końca uświadomionymi, które bohaterowie nosili w sobie. Mary prześladowały zwołki noworodków, co ma bezpośredni związek z biografią autorki *Frankensteina*. W filmie to Mary jako pierwsza odgadła przyczyny szaleństwa współtowarzyszy. Winą za wszystko obarczyła Byrona i Shelleya. Dostrzegła w Percym niepoohamowaną chęć tworzenia, a w Byronie pragnienie destrukcji wszystkich i wszystkiego wokół. Dla Mary te dwa przeciwstawne bieguny mają szczególne znaczenie. Według Kolasińskiej:

Destrukcja i kreacja określają ten krąg doświadczeń Mary, w którym Russel zdaje się upatrywać źródeł pomysłu jej przyszłej książki o dr. Frankensteinie przywracającym życie martwej materii i jego Potworze siejącym zniszczenie

---

<sup>2</sup> I. Kolasińska, *Gotycka noc, która stworzyła „Frankensteina”*, w: *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 151.

i śmierć. Nawiązuje tym samym do tego odczytania *Frankensteina* Mary Shelley, które odnajduje w tej książce opowieść autobiograficzną [...]. *Gotyck* Russela sugeruje, że to właśnie w graniczących z monstrialnością przeżyciach osobistych Mary Shelley tkwiły przesłanki do napisania powieści o charakterze „zaszyfrowanej autobiografii”<sup>3</sup>.

Z zacytowanego powyżej fragmentu możemy wywnioskować, że Russel w swojej produkcji nie traci z oczu związku kobiecego pisania z doświadczeniem, przeżyciami i emocjami autorki oraz że sama powieść oraz okoliczności jej powstania ciągle powracają do nas w różnych odstępach. Do kwestii związku osobistych doświadczeń i kobiecego pisania wrócę w dalszej części artykułu. W tym miejscu chciałabym tylko zaznaczyć, że połączenie tych dwóch aspektów zostało wykorzystane także filmie, a sam fakt ciągłej atrakcyjności *Frankensteina* wydaje się niepodważalny. Według Anny Gemry:

Wśród ikon grozy, które, choć stare, przetrwały liczne kryzysy popularności i ciągle są żywe, jedna jest szczególnie interesująca. Składają się na nią bowiem dwie postaci: mimo że stanowią odrębne istoty, odrębne kreacje, ich rozdzielenie jest w zasadzie niemożliwe, ponieważ jedna bez drugiej nie może istnieć. Pojawienie się pierwszej implikuje wystąpienie drugiej; są one od siebie zależne i wzajemnie się dookreślają. [...] *Frankenstein* wylansował dwa z kilku najbardziej nośnych modeli postaci w literaturze i kulturze popularnej: Szalonego naukowca i jego okropne, żyjące dzieło<sup>4</sup>.

Badaczka zwraca uwagę na bardzo ważny aspekt mitu *Frankensteina*. Monstrum stworzone przez naukowca zostało z nim utożsamione poprzez przyjęcie nazwiska Wiktora. Myślę, że mogę zaryzykować nawet stwierdzenie, że znaleźlibyśmy wśród odbiorców kultury takich, którzy mogą nadal nie zdawać sobie sprawy, że *Frankenstein* to nie jest imię nadane przez naukowca nowo powstałemu tworowi.

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 155.

<sup>4</sup> A. Gemra, *Od gotyku do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 249–250.

Takie przekształcenie bardzo dobrze pokazuje, jak ściśle są ze sobą połączone postaci wykreowane przez Mary Shelley. Zastanawiając się nad tym głębiej, warto wziąć pod uwagę bardzo ważny i często pojawiający się motyw literackiego sobowtóra. Motyw ten odślania przede wszystkim zainteresowania romantyków kwestią samopoznania. Za najistotniejszy obszar romantycznej filozofii człowieka należy uznać właśnie chęć poznania siebie i świata. Sobowtór byłby zatem medium służącym samopoznaniu bohatera. W powieści Mary Shelley *Monstrum* jest w pewnym sensie sobowtorem Wiktora. Warto zwrócić uwagę na to, jak wiele zwielokrotnień i podwojeń znajdziemy również w utworze Joanny Bator, począwszy od Julii Mrok i Anny Karr. Nie możemy pominąć także związków Julii Mrok i Sandry Jasnej, Aleksandra i Ala oraz ironicznie potraktowanej pary, jaką są najbardziej znane siostry Frankenstein: Mariola i Fabiola. W tym miejscu trzeba się zastanowić nad figurą sobowtóra:

Z antropologicznego punktu widzenia sobowtór jest najpierwotniejszym obrazem istoty ludzkiej, rozpoznawanym przez człowieka w swym odbiciu w lustrze wody i we własnym cieniu, jawiącym się w snach lub halucynacjach. Skłonność do obiektywizowania tego obrazu, obdarzania go samoistnym bytem i aktywnością, stanowi fundamentalny fenomen psychiki: jaźń przypisuje wyalienowanemu obrazowi cechy alternatywnej podmiotowości; widmo bywa przyoblekane w ciało, uzależnia się od modelu i staje się groźnym antagonistą. Sobowtór zatem to nie tyle wierna kopia, nie tyle *alter ego*, ile raczej *ego alter*, „inny sam ja” [...]. Za prefigurację motywu sobowtóra w literaturze można też przyjąć motyw bliźniąt, często rozgrywany w konwencji komediowej [...]. Zwłaszcza w dramaturgii Szekspira perypetie rozłączonej pary bliźniąt, zamiana ról i towarzyszące temu przebieranki [...] zwiastują romantyczne rozwinięcie tematu rozdwojenia ludzkiej natury, poszukiwania utraconej połowy egzystencji i dążenia do ambiwalentnej pełni<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Z. Majchrowski, *Sobowtór*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 884–885.

Główna bohaterka we *Frankenstein* odkrywa istnienie swojej potwornej siostry, która mści się za doznaną krzywdę na dwojce tamtejszych mężczyzn i pozbawia ich życia. Julia Mrok poznaje swoją prawdziwą historię dzięki rozmowie z Wiktoria Frankowską – świadkiem wypadku, przez który dziewczynki zostały rozdzielone. Co ciekawe, kiedy właścicielka Spa pod Królikiem zaczyna opowiadać, jest wręcz przekonana, że Sandra i Julia to bliźniaczki, ale z każdym kolejnym zdaniem przekonanie bohaterki o podobieństwie słabnie, a uwidaczniają się różnice, co ostatecznie prowadzi do konkluzji, że dziewczynki muszą być bliźniaczkami dwujajowymi, czyli właśnie niepodobnymi do siebie. Sposób, w jaki zostały nazwane: Julia Mrok i Sandra Jasna, nasuwa pytanie o ich przeciwne natury. Paradoksalnie to Sandra Jasna jest morderczynią, a Julia Mrok nie przejawia podobnych skłonności, choć rozmyślnie planuje upozorowanie swojego samobójstwa. Pojawienie się Sandry w Ząbkowicach Śląskich mogłoby być interpretowane jako ciemna strona natury Julii, a jej wyjazd z Warszawy jako próba odnalezienia samej siebie poprzez wolne odkrywanie ciemnej strony własnego „ja”. W tym kontekście na uwagę zasługują jeszcze dwaj mężczyźni, którzy pojawili się w życiu głównej bohaterki: Aleksander i Al. Pogmatwana relacja tej trójki skłania do postawienia sobie pytania, czy ich naprawdę było dwóch, czy też Al jest tylko innym Aleksandrem. W gruncie rzeczy bohaterowie są swoimi przeciwieństwami, a Julia Mrok tylko gdy mieszka z obydwojma, jest zadowolona, choć brakuje jej do pełni szczęścia jakiejś części siebie, na poszukiwanie której wyrusza z Warszawy. Ten sam problem czytelnik napotyka, gdy poznaje Mariolę i Fabiolę. Nigdy nie wiadomo, która jest którą. Główna bohaterka, żeby się nie pogubić, uznaje postać Julii Mrok za autentyczną, a wszystkie inne jej wcielenia za falsyfikaty. W powieści możemy przeczytać następujący fragment:

W wyniku wypadku, którego nie pamiętam, albo genetycznego kaprysu, o którym jeszcze mniej mam do powiedzenia, straciłam kawałek lewej małżowiny, która wygląda jakby ukąsiły ją małe usta. To kalekie ucho ma wyjątkową właściwość. Przyciąga opowieści jak cukier osy i ci, którzy pragną podzielić się swoją historią, wprost rzucają się na nie, tak że czasem się boję, że je odgryzą do końca, a resztę mojego ciała zeżrą, wysysając nawet szpik z kości. Jeśli można po czymś rozpoznać oryginalną wersję mnie – cokolwiek

miałoby to znaczyć, to właśnie po lewym uchu, noszącym ślad małych ust, czułym i nienasyconym<sup>6</sup>.

Oryginalna wersja bohaterki ma widoczny defekt, którym jest brak kawałka małżowiny i to jest jej znak rozpoznawczy. Dla niej samej najważniejsza jest jednak zdolność ucha do przyciągania opowieści. Ten uszkodzony fragment ciała konstituuje tożsamość bohaterki. Dzięki niemu może być tym, kim chce – pisarką. Pisanie kobiece tworzy kolejną płaszczyznę nawiązań do *Frankensteina*, głównie poprzez to, że napisała go kobieta. Ma to oczywiście związek z teoriami, które mówią, że wiek XIX to przede wszystkim czas, który można określić jako wiek pisarstwa kobiet<sup>7</sup>. Krystyna Kłosińska, referując badania Sandry Gilbert i Susan Gubar, pisze:

W czytanych przez siebie tekstach XIX-wiecznych pisarek Gilbert i Gubar odkrywają palimpsestowość (kobiecą dwulicowość) w figurach szalonych, potwornych kobiet, które stanowią zdublowane „ja” autorek. Kobieta potwór uosabia literatkę poszukującą mocy do artykulacji „ja” [...] <sup>8</sup>.

Tym samym możemy zauważyć, że Mary Shelley stworzyła potwora (Nowego Adama) i sama jest potworem dlatego, że pisze:

Powieść Shelley jest zarazem czytana jako zapis osobistego jej doświadczenia: szczególnie doświadczenia „macierzyństwa grozy”, które stało się jej obsesją. Córka matki zmarłej podczas jej narodzin wpisała doznania sieroctwa, anonimowości w swą ponurą fantazję, która mówi o micie narodzin i micie źródła<sup>9</sup>.

Wspomniany mit narodzin jest także obecny w *Roku królika*, ma jednak przynajmniej dwa wymiary. Pierwszy byłby zbliżony do tego, jak rozumiane

---

<sup>6</sup> J. Bator, *Rok królika*, Kraków 2016, s. 9–10.

<sup>7</sup> Zob. K. Kłosińska, *Kobieta pisarka i XIX-wieczna wyobraźnia literacka*, w: *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 152–168.

<sup>8</sup> K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka...*, s. 184.

<sup>9</sup> Tamże, s. 198.

jest przez Krystynę Kłosińską pisarstwo Shelley, które ma silne podłoże autobiograficzne. Matka Mary zmarła przy jej narodzinach. Nowe życie jest końcem innego życia, a przy tym brakiem obecności źródła. Mary musiała poszukiwać swojej historii, co łączyłoby ją przede wszystkim z Monstrum z kart *Frankensteina*, ale także z autorką romansów historycznych dla kobiet z kart *Roku królika*. Julia Mrok/Anna Kar również poszukuje źródła – rodziny, której nigdy nie miała, matki, której nie pamiętała i siostry, o której istnieniu nie wiedziała. Kolejnym widocznym nawiązaniem jest to, że Anna Kar także pisze i tworzy „nowe życie”. Sandra z *Marcowych dzieci* jest w podobnej sytuacji co Mary, Julia i Anna. Tworzą, kreując potworne, pełne zbrodni światy, jednocześnie pytając o własną tożsamość, jej płynność i możliwość kształtowania siebie. Czasem trudno rozróżnić, kiedy fikcja literacka staje się życiem, kiedy zaś odwrotnie. Bohaterki *Roku królika* nieustannie snują opowieści, „pożyczając” od siebie fragmenty biografii. Tworzą i niszczą na przemian. Granica pomiędzy życiem a pisaniem zostaje prawie całkowicie zatarta. One żyją dzięki pisaniu i poprzez pisanie. Tożsamości łądząco podobnych do siebie bohaterek są bardzo płynne. Sprawa częściowo się wyjaśnia, gdy dowiadujemy się o planowanej ucieczce Julii z domu, a może przede wszystkim z własnego życia. Autorka romansów historycznych przyznaje się czytelnikowi: „[...] w tamtym okresie przepoczwarczenia i przygotowań, między Julią Mrok i Anną Karr stworzyłam jeszcze jedną postać, półprzeżytego awatara bez twarzy”<sup>10</sup>. Wiemy już zatem, że Julia jest w trakcie tworzenia zupełnie nowej siebie, a w dodatku podzieliła to na „stadia rozwoju”. Wersji przejściowej Julia Mrok nie poświęciła zbyt wiele czasu, ale we wspomnianej kreacji można odnaleźć nawiązanie do postaci Monstrum z książki Shelley. Nowy Adam także nie miał swojej twarzy, otrzymał cudzą, oderwaną od ciała wykopanego z grobu przez Wiktora, któremu przyświecała idea naukowego przeniknięcia tajemnicy życia oraz jego odtworzenia za pomocą narzędzi nauki – ta miałaby zastąpić Boga. Jak Monstrum zostało porzucone przez swojego Stwórcę, tak półprzezroczysty awatar po stworzeniu został wyrzucony do kosza – Julia Mrok zmieniła, czy precyzyjniej rzecz

---

<sup>10</sup> J. Bator, *Rok królika...*, s. 16.

ujmując: przepoczwarzyła się w Annę Karr. W tym momencie drogi Julii i Anny się rozchodzą, choć nadal pozostają ze sobą nierozzerwalnie połączone. Julia Mrok znika w niewyjaśnionych okolicznościach, a Anna Karr wyjeżdża z Warszawy w poszukiwaniu Królika Grozy (to jest mordercy blondynek) do Ząbkowic Śląskich, które funkcjonują pod nazwą Frankenstein. Z opowieści głównej bohaterki dowiadujemy się, że:

Dawna ja [Julia Mrok – P.S.] żyła z dwoma mężczyznami i obu kochała na swój sposób. Nowa ja pragnęłam zniknąć bez śladu, bo nawet jeśli były mniej dramatyczne wyjścia, tylko do tego ostatecznego miałam przekonanie. [...] Dawna ja to Julia Mrok, nowa ja nazywam się Anna Karr i jestem nikim. Muszę więc dopiero z tego, co porzuciła tamta, wybrać rzeczy godne zachowania, czy po prostu konieczne, jeśli zamierzam zaistnieć w formie na tyle wyrazistej, by ludzie na mnie nie siadali i nie przytrząskiwali mnie drzwiami<sup>11</sup>.

W tym fragmencie bardzo widoczne jest nawiązanie do powieści Mary Shelley. Tak jak Monstrum Wiktora było pozszywane z kawałków różnych ciał, tak Julia Mrok vel Anna Karr musi pozszywać swoją nową tożsamość z fragmentów dawnej biografii, nie wiedząc, jaki będzie efekt tej pracy. Nowa bohaterka, Anna Karr, jest sobowtórem Julii Mrok i jej tożsamość, świadome „ja”, musi zostać skonstruowane poprzez zbudowanie narracji. W tym momencie Anna Karr nie ma żadnej tożsamości, dopiero tkając opowieść o sobie z fragmentów innych biograficznych opowieści, jest w stanie coś powiedzieć i stać się kimś. Nie może jednak tak naprawdę zacząć od zera, z czystą kartą, żeby uprawdopodobnić swoje istnienie, musi mieć biograficzne punkty wspólne z Julią Mrok. W kontekście całej powieści najważniejszym elementem (i to cielesnym) okazało się lewe, nadgryzione ucho:

To ucho łączyło Julię Mrok i Annę Karr i dotknąwszy go teraz, poczułam, że niezależnie od tego kim stanę się w wyniku tej maskarady, moje wygryzione lewe ucho zachowa swoją właściwość. Nie wiedziałam jeszcze, do czego

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 26.



zdolne okazały się pozostałe części ciała Anny Karr, ale ta jedna zaczynała mnie lekko mrowić, choć miałam wrażenie – nieco inaczej niż wtedy, kiedy należała tylko do Julii Mrok. Ciekawa byłam, co to znaczy<sup>12</sup>.

Ciało Anny Karr jest tym samym ciałem, które należało do Julii Mrok, choć zaznaczają się pewne różnice, a to właśnie dzięki tym niewielkim różnicom – przy zachowaniu dużego podobieństwa – kształtuje się nowa tożsamość. Sobowtór Julii Mrok, Anna Karr, tworzy swoje nowe „ja”, choć nadal ściśle, a na dodatek nierozdzielnie pozostaje ono złączone z Julią. Podobnie moglibyśmy rozumieć związek pomiędzy Wiktorem Frankensteinem a Monstrum. Stwórca i jego dzieło już na zawsze byli ze sobą złączeni, choć Wiktor starał się wyprzec wspomnienie o nieudanym do końca eksperymencie. Monstrum jednak czuło się samotne i obecność Wiktora w swoim życiu uważało za konieczne. Stwórca nie mógł wyprzec się swojego dzieła bez względu na to, jakim było dla niego rozczarowaniem. Dodatkowo możemy zauważyć, że Nowy Adam ma wiele cech Wiktora, choć ten go opuścił i nie chciał wziąć odpowiedzialności za istnienie, które powołał do życia. Tak samo Anna Karr nie mogła powstać bez Julii Mrok, choć paradoksalnie jej powstanie miało unicestwić Julię, żeby umożliwić pojawienie się Anny. Co ciekawe, uciekająca Julia Mrok opowiada czytelnikowi o sobie:

Pustka, którą wcześniej wypełniałam na oślep opowieściami mężczyzn, stała się czymś w rodzaju grzybni w nieustannym procesie obumierania i wzrostu. Lepiłam z pępeków, blizn, nosów, ust i zębów, przyszywałam kończyny do innych korpusów, tkałam z włosów i ścięgien, zonglowałam gałkami ocznymi, obmacywałam w pamięci twardość mięśni i gładziłam fakturę skóry, skalpowałam, zrywałam paznokcie, by je nałożyć na inne dłonie<sup>13</sup>.

Po odczytaniu powyższego fragmentu mamy nieodparte wrażenie jakbyśmy znaleźli się w laboratorium Wiktora w samym środku procesu tworzenia.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 55.

<sup>13</sup> Tamże, s. 58.

Jednak to Julia Mrok opisuje proces powstawania swojego pierwszego romansu historycznego dla kobiet. Uwidacznia się zatem jeden z najistotniejszych aspektów powieści Bator, a mianowicie kwestia kobiecego pisania. Zgodnie ze słowami głównej bohaterki, jej życie zdominowane przez męskie historie, których słuchała, w pewnym momencie dokonało zwrotu i zamiast być tylko bierną słuchaczką, postanawia ona przyjąć rolę kreatorki. Jej pierwszy utwór stanowi jednak zlepek różnych ciał spotkanych w życiu. Są to te ciała, o których opowiadali jej mężczyźni. Czy można zatem spróbować wysnuć wniosek, że kobiece pisanie jest tak potworne jak Monstrum Frankenstein?

Ewa Kraskowska wyróżnia najważniejsze tematy powieści kobiecej, wśród których umieszcza związek pisania i ciała<sup>14</sup>. Nie bez przyczyny bowiem zdecydowana większość głównych bohaterek to pisarki. Tekst spod ich ręki ściśle jest oparty na biografii i spełnia ten postulat pisarstwa kobiecego, który nakazuje wręcz nigdy nie tracić z oczu indywidualnego doświadczenia kobiety. Należy wziąć jednak pod uwagę, że to doświadczenie w kulturze zdominowanej przez mężczyzn nie jest cenione. Krystyna Kłosińska pisze:

Metafory organiczne, które ujmują pisanie kobiece jako wyciekanie, wylewanie się i zarazem jako czynność oddzielania, wydzielania organicznych odpadków, można zinterpretować jako wyraz męskiego lęku przed utratą z całości ciała jego części i przed nacechowaniem tej całości „brakiem”. [...] Wydzielanie, upławy, utratą terroryzują wyobraźnię kobiety. Są zarazem jej przeznaczeniem [...] <sup>15</sup>.

Nie da się zatem oddzielić pisania od kobiecego ciała. Jedną z głównych metafor, która opisuje pisarstwo kobiet jest tkanina/pajęczyna. Katarzyna Majbroda w jednym z rozdziałów książki *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po roku 1989* stara się przyjrzeć właśnie metaforom używanym w badaniach nad tekstami spod znaku krytyki feministycznej. Badaczka pisze:

---

<sup>14</sup> E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

<sup>15</sup> K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 100.

Co istotne, w świetle zajmującej nas tutaj problematyki, [krytyki feministycznej – P.S.], w ujęciu kognitywnym, metafory pojęciowe zapewniają somatyczno-biofizyczne postawy poznania poprzez wsteczne powiązanie myślenia abstrakcyjno-pojęciowego z poznaniem zmysłowym, gwarantując tym samym spójność i jednolitość naszego doświadczenia. [...] W piśmiennictwie feministycznym wspomniana metafora ma najczęściej charakter ukryty i funkcjonuje nie tyle jako zwerbalizowane porównanie, ile jako swoista struktura amalगतowa powstała w wyniku przeniesienia cech domeny źródłowej (tkanina, pajęczyna) na domenę docelową (tekst literacki) [...]<sup>16</sup>.

Pisanie jest zatem, wedle powyższej metafory, snuciem z siebie historii, daniem części siebie w tekście. Metafora pajęczyny dla krytyki okazuje się drogą interpretacyjną i kluczem do interpretacji tekstów pisanych przez kobiety. Krytyczki feministyczne mają za zadanie rozsnuwanie, rozplątywanie pajęczej nici. Dzięki takiej strategii docierają do źródła tekstu, czyli w tym przypadku kobiecego doświadczenia nierozzerwalnie związanego z ciałem. Kobieta autorka ma wręcz obsesję na punkcie swojego ciała, które w końcu staje się samym tekstem. Zarówno tekst ten, jak i kobiece ciało z wszystkimi jego możliwymi wydzielinami nie są jednak piękne, a wręcz zupełnie odwrotnie – potworne. Kazimiera Szczuka pisze:

W szczelinach opowieści o nadziejach i upadku męskiej, naukowej obsesji podboju świata, ukrywa się jeszcze inna, całkowicie niejawna opowieść, która nie ma swego fabularnego początku ani kresu. Nie należy do realistycznego porządku narracji, do świadomego dyskursu tekstu, jest jego „tajnym ładunkiem”, przemyconym z głębi nieświadomych struktur języka i ciała na powierzchnię kultury. Jest to opowieść o prześladowczym, nierozzerwalnym związku między piszącą a pisanim, między kobietą a jej dziełem, rodzącym się z mięsa i z pisma, w szaleństwie i cierpieniu<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2012, s. 518.

<sup>17</sup> K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Kraków 2001, s. 174.

To, co u Shelley nie należy do narracyjnego porządku tekstu, u Bator staje się centralnym zagadnieniem – to właśnie kobieta i jej dzieło (w tym przypadku książka) są przedmiotem analiz. Julia Mrok daje nam jednak do zrozumienia, opisując powstawanie pierwszej swojej książki, że kobiece tworzenie jest i tak odtwórcze w porównaniu do boskiego, to znaczy męskiego aktu, gdzie dzieło powstaje tylko za pomocą wewnętrznej siły kreacji. Monstrum Wiktora, którego powstanie sprzeciwiło się aktowi boskiego stworzenia, oddając ten akt w ludzkie ręce, ponosi konsekwencje tej pychy. Nowy Adam dla swojego stwórcy okazał się potworem, a sam stwórca nie udźwignął odpowiedzialności za dzieło stworzenia – uciekł, okazał się za słaby. Mimo że Wiktor przychylił się do prośby Monstrum, żeby stworzyć dla niego partnerkę, taką samą jak on, to szalony naukowiec nie był w stanie powołać do życia całego gatunku, który mógłby wymknąć się spod jego kontroli. Julia Mrok natomiast miała o tyle komfortową sytuację, że jej „potwory” powstawały tylko na papierze i nie zagrażały faktycznemu porządkowi męskiego świata. Gdyby się jednak nad tym głębiej zastanowić, można by dostrzec, że popularne fabuły Julii Mrok zagrażały męskiej hegemonii tworzenia opowieści. Julia Mrok ustępuje jednak przynajmniej chwilowo pola mężczyznom. Musi zająć się tworzeniem Anny Karr w drodze do Ząbkowic Śląskich. Rozpoczynająca podróż bohaterka mówi do siebie:

W zaparowanym lustrze, na którym ktoś napisał imię Sandra, była jednak Anna Karr, wyraźniejsza niż przedtem. Moje nowe ciemne oczy Yolandi z Die Antwoord, moje włosy Sary z Zemsty Sary, harda mina dziewczyny spod stacji metra Warszawa Centralna. Bricolage mojej nowej tożsamości z wciąż widocznymi szwami<sup>18</sup>.

Co ciekawe, Julia Mrok, tworząc Annę Karr, nie korzysta – jak Wiktor – z zewnętrznie pozyskanego materiału. Ona czerpie głównie ze swojej biografii, odpowiednio ją modyfikując i modelując tak, by jak najbardziej do niej pasowała. Choć bohaterka zdawała sobie sprawę z konieczności uśmiercenia

---

<sup>18</sup> J. Bator, *Rok królika...*, s. 68.

Julii Mrok, którą była wcześniej, podczas pobytu w Ząbkowicach Śląskich miała okazję spojrzeć na własne życie i siebie samą z zewnątrz, za sprawą krótkiego artykułu w gazecie:

Byłam czytelniczką swojego poprzedniego życia czekającą na następny rozdział, a świat dowiedział się właśnie, że Julia Mrok znikła bez śladu. Ludzka ciekawość, źle ukrywana satysfakcja innych autorek, kalkulacje wydawczyny i mediów, jak historię Julii Mrok można wykorzystać do własnych celów<sup>19</sup>.

Nasza główna bohaterka miała okazję poznać siebie poprzez tekst, co może być aluzją do losów Mary Shelley, która swoją rodzinę także poznawała poprzez czytanie tekstów autorstwa rodziców. Pomimo podskórnego żalu nad wykorzystywaniem swojego zniknięcia przez innych, bohaterka Bator zrobiła to samo. Szkielet jej tożsamości stanowi cały szereg doświadczeń Julii Mrok. Nowa tkanina to życie Anny Karr – zupełnie dowolnie ułożone. Biografia nowej bohaterki nie ma zakorzenienia w rzeczywistości, ale czy nie jest tak, że to opowieści, które konstruujemy konstytuują naszą tożsamość i kreują rzeczywistość uznawaną przez nas następnie za „prawdziwą”? Julia Mrok przecież nadal żyła, choć bohaterka po przeczytaniu artykułu w gazecie myśli:

Julia Mrok umierała nieodwołalnie, bo Aleksander i Al zgłosili zaginięcie, przypieczętowując jej i swój los. Miałam nadzieję, że wkrótce pojawią się kolejne nagłówki, a Anna Karr będzie coraz bardziej osobna, coraz mniej związana z tamtym domem, gdzie dwóch mężczyzn i kobieta eksperymentowali na własnym żywym mięsie tak długo, aż naprawdę połała się krew<sup>20</sup>.

Pożegnanie z Julią Mrok jest koniecznym procesem, który spełniał funkcję odróżniającą poprzednie życie od tego obecnego. Obie bohaterki dysponują podobnym zestawem cech, poddanych różnym rekombinacjom i dlatego efekty finalne są odmienne. Mimo wszystko Anna Karr z tak jasnym

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 262.

<sup>20</sup> Tamże, s. 264.

i uświadomionym pierwowzorem samej siebie nie może zaistnieć w pełni. Bohaterka Bator zdaje sobie z tego doskonale sprawę:

Na szali Anny Karr było tak niewiele. Rodzina adopcyjna wymyślona na prędcę, sklecona z byle czego na potrzeby tych, którzy chcieli poznać moją przeszłość, i ta druga rodzina, odkryta we Frankenstein, rzekomo prawdziwa, ale w istocie złożona z widm, cudzych fotografii, fragmentów pożyczonych opowieści i majaków<sup>21</sup>.

Anna Karr rysuje się nam jako postać całkowicie nierzeczywista, nieistniejąca. Bohaterce brakuje namacalnych śladów obecności rodziny, którą stworzyła, ale z drugiej strony każdy dodany do rodzinnego portretu szczegół w jej wyobraźni oraz pożyczone przedmioty uprawdopodobniają jej historię – po pierwsze, dla społeczności Ząbkowic Śląskich, a po drugie, co istotniejsze, dla niej samej. Opowiadanie tych samych historii, tylko za każdym razem bardziej szczegółowo, z prawdopodobieństwa istnienia prowadzi kobietę do prawdy o istnieniu ludzi, których wymyśliła.

*W Marcowych dzieciach* żeruję przecież nie tylko na historii Julii Mrok i Sandry Jasnej, klejąc z ich ciał swoją bohaterkę, krojąc i dopasowując skórę, kości i włosy, ale każdy kogo tu spotykam, zostaje przeze mnie obmacany jako potencjalna karma dla fabuły. [...] Moje potworne ucho wysysa krew z opowieści innych ludzi, żywię się szpikiem własnego życia, pożerając powoli samą siebie<sup>22</sup>.

Powyższy opis, choć zmetaforyzowany, jest przede wszystkim upiorny. Mimo że bohaterka osiąga powoli swój cel, nie jest do końca zadowolona z finalnego efektu. Proces powstawania jej nowej powieści napawa ją wstrętem. Powstała kolejna kobieta z fragmentów innych rzeczywistych i tekstowych postaci. Choć cały plan pisania / tworzenia wydawał jej się słuszny i dobrze przeprowadzony,

---

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 326.

to w jakimś stopniu przypomina ona Wiktora, który przebywa w Szkocji i po raz drugi otwiera swoją pracownię, aby stworzyć kobietę podobną do Adama, w wymiarze rzeczowym, a nie – jak u Bator – tekstowym:

[...] przemierzyłem góry na północy kraju i zatrzymałem się aż na najdalszym skraju Orkadów. Tam postanowiłem urządzić swoją pracownię. [...] Zamknąwszy się w swojej samotni, przedpołudnia poświęcałem na pracę; wieczorami natomiast, jeśli pogoda pozwalała, szedłem i wsłuchiwałem się w ryk fal liżących mi stopy. [...] Takiego planu zajęć trzymałem się zaraz po przybyciu na wyspę. W miarę upływu czasu jednak moja praca coraz bardziej mnie brzydziła i przerażała. Bywało, że przez kilka dni nie mogłem się zmusić do wejścia do laboratorium, czasem, wręcz przeciwnie na całe dni i noce pogrążałem się w gorączkowej harówce, iżby co rychlej dokończyć dzieła. Jakież plugawe było to zajęcie. [...] Pracowałem jednak wytrwale i robiłem coraz większe postępy. Zwieńczenia mych trudów wyglądałem z bojaźliwą i namiętą nadzieją. Nie miałem śmiałości jej w sobie podkopywać, towarzyszyło jej wszakże niejasne przecucie nieszczęścia, od którego serce zamierało mi w piersi<sup>23</sup>.

Wiktor po raz kolejny podjął się próby stworzenia człowieka, targany wyrzutami sumienia po rozmowie z Monstrum. Trzeba jednak przyznać, że pomimo ogromnej niechęci do pierwszego dzieła, wytrwale i z nadzieją pracował nad drugim. Zdawał sobie lepiej sprawę z potworności całego procesu, którego przecież żałował, ale w istocie go powielał. Trudno jednoznacznie ocenić, czy tylko strach przed zemstą Nowego Adama dodawał mu sił. Wszystko zmienia refleksja, jakiej się oddaje w laboratorium:

Słońce już zaszło, księżyc wynurzył się właśnie z morza – nie miałem dość światła, by pracować dalej, pogrążyłem się przeto w chwilowej beczynności, zastanawiając się, czy lepiej odłożyć robotę do rana, czy też pracować dalej z niustającym uporem, iżby jak najszybciej ją ukończyć. [...] Teraz

---

<sup>23</sup> M. Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, przeł. M. Płaza, Czerwonak 2013, s. 193–195.

byłem o krok od stworzenia istoty następnej, o równie niedocieczonym usposobieniu. Mogła ona stać się tysiącokrotnie bardziej złośliwa niż jej towarzysz i znajdować rozkosz w łotrostwach dla samych łotrostw, nie wyłączając mordu. Stwór przysiągł, że uwolni człowieka od swego sąsiedztwa i zaszyje się na pustkowiu – lecz była to jego przysięga, nie jej: nowa istota, która wedle wszelkiego prawdopodobieństwa miała być myśląca i rozumna, mogła nie zgodzić się na układ zawiązany przed jej narodzeniem<sup>24</sup>.

Wiktor, tak jak bohaterka Bator, nie mógł przewidzieć ostatecznego efektu swojej pracy. Stworzona przez niego kobieta po ożywieniu mogła stać się – niczym Adam – całkowicie wolna i niemająca ochoty podporządkować się męskim układom. Taka świadomość przestraszyła Wiktora i pomimo ogromnego wysiłku nie zdecydował się na ożywienie materii po raz drugi. Nowa istota była dla niego wielką niewiadomą, choć on – jej stwórca – mógł opisać i zanalizować każdy fragment jej ciała, składającego się z wielu różnych. Nowe życie nie stanowi jednak sumy fragmentów, lecz całkowicie nową jakość, dlatego Wiktor nie mógł ręczyć za jej zachowanie (tak samo zresztą jak jej potencjalny towarzysz). Podobnie jest w *Roku królika* – na niewiele zdało się Julii Mrok kawałkowanie i selekcjonowanie własnej biografii podczas tworzenia dla siebie nowej tożsamości i nowej bohaterki książki. Anna Karr okazała się dla siebie samej wielką niewiadomą, której zadaniem była podróż w głąb siebie i poznanie na nowo. Bohaterka *Marcowych dzieci* przypominała tylko ogólny zarys postaci, który cały czas domagał się nowych cech, przy czym efekt finalny pozostawał nieznanym.

Tożsamości nie można zatem widzieć jako gotowego zestawu cech i zachowań, raczej jako proces ciągłego tworzenia, zmian i przesunięć. Zawsze pojawiają się miejsca, które są niedookreślone. Julia w trakcie pobytu w Ząbkowicach nie jest już taka, jaka myślała, że będzie, i to ona sama stanowi dla siebie największe zaskoczenie. Tym samym bohaterka Bator ciągle musi poszukiwać samej siebie w sieci, którą stworzyła, a dodatkowo musi się zgodzić na to, że nie będzie finalnego i stałego efektu końcowego. Konstruuje

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 197.



kolejne wcielenia, by po „zużyciu” swojego sobowtóra i zdekonstruowaniu go, ze szczątków stworzyć kolejną wersję siebie. W trakcie lektury czytelnik obserwuje, jak bohaterka przechodzi przez swoje kolejne wcielenia.

Może jednak za to wszystko tak naprawdę odpowiedzialne jest to dziwne miejsce, w którym znalazła się Anna Karr? Miasteczko spowite gęstą mgłą, brudne, w większości opustoszałe, z dziwnym urzędem wiecznie zamkniętym oraz uliczkami, które codziennie biegają gdzie indziej. Miasto wariatów, dewiantów seksualnych, samobójców i morderców, a w samym jego centrum znajduje się największa w Europie klinika eutanazyjna z pełnym serwisem na życzenie i usługami grabarskimi w cenie. Miasto to potwór, który wsysa mieszkańców i jeśli ich oddaje, to tylko martwych – w nurtach rzeki lub całkowicie pozbawionych zdrowych zmysłów. Nawet główna bohaterka w pewnym momencie zastanawia się, czy potrafi patrzeć z dystansem na to, co dzieje się w tym mieście, czy stała się już jego częścią i powoli zaczyna tracić resztki zdrowego rozsądku. Z Frankenstein nie ma ucieczki, a im dłużej się w nim przebywa, tym większe zachodzi prawdopodobieństwo, że wyzwoli w człowieku tę najciemniejszą stronę, z której istnienia on sam nie zdawał sobie do końca sprawy.

Powieść Bator, choć w pierwszym odbiorze wydaje się tylko atrakcyjnym współczesnym kryminałem, posługującym się sztafażem powieści grozy, dotyczy istotnych kwestii antropologicznych, czyli tego, kim jesteśmy i na ile siebie poznajemy oraz jak istotny jest to proces. Książka zwraca uwagę na ważność snucia, tworzenia opowieści, bo to dzięki nim człowiek istnieje i konstytuuje swoją tożsamość. Dodatkowo poruszany jest w niej wciąż aktualny wątek pisarstwa kobiet, które nadal poszukują miejsca na swoje opowieści i doświadczenia wśród tych męskich – tworzących i tłumaczących świat. Książka Joanny Bator, nawiązując na kilku płaszczyznach do powieści Mary Shelley, wykorzystuje dziewiętnastowieczny motyw sobowtóra, dodatkowo go zwielokrotniając i pokazując przez to skomplikowany proces samopoznania, autokreacji i wielowymiarowości ludzkiej natury, która wymyka się zarówno kompletnemu opisowi, jak i możliwości pełnego poznania. Nasza tożsamość nie jest zatem gotowa, jest procesem nieustannego tworzenia, co w książce zostało przedstawione w postaci ciągle poprawianych i rozrastających się fragmentów *Marcowych dzieci* – dopisywania, wymazywania, przetwarzania i pisania na nowo tych samych historii.

**Bibliografia**

- Bator J., *Rok królika*, Kraków 2016.
- Gemra A., *Od gotyku do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gilbert S.M., Gubar S., *Bliźniacza siostra grozy: potworna Ewa Marii Shelley*, przeł. T. Bliźcowski i A. Kowalcze-Pawlik, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków 2011.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.
- Kłosińska K., *Marry Shelley „Frankenstein”*, w: tejsze, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
- Kolasińska I., *Gotycka noc, która stworzyła „Frankensteina”*, w: *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Kraskowska E., *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Majbroda K., *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków 2012.
- Majchrowski Z., *Sobowtór*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, Wrocław 2009.
- Marcela M., *Monstruarium nowoczesne*, Katowice 2015.
- Shelley M., *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, przeł. M. Płaza, Czerwonak 2013.
- Sobolczyk P., *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmieńca*, Gdańsk 2017.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Kraków 2001.
- Turney J., *Ślady Frankensteina. Nauka, genetyka i kultura masowa*, przeł. M. Wiśniewska, Warszawa 2001.

# Steampunk i romantyzm.

## *Czterdzieści i cztery* Krzysztofa Piskorskiego<sup>1</sup>

*Czterdzieści i cztery*, wydana w 2016 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego powieść Krzysztofa Piskorskiego, to jak na razie największy sukces pisarza. Jego miarą jest to, że powieść otrzymała dwa wyróżnienia uznawane w środowisku literatury fantastycznej za najbardziej prestiżowe, czyli Nagrodę im. Janusza A. Zajdla<sup>2</sup> (w kategorii „Powieść”) oraz Nagrodę Literacką im. Jerzego Żuławskiego<sup>3</sup>. Zwycięstwo można uznać za jeszcze bardziej znaczące, gdyż w przypadku „Zajdla” wyboru dokonują sami czytelnicy, a dokładniej uczestnicy konwentu Polcon<sup>4</sup>, z kolei Nagroda Żuławskiego to głos badaczy, bowiem w skład jury wchodzi literaturoznawcy zajmujący się fantastyką<sup>5</sup>.

Przyczyn sukcesu można się doszukiwać przede wszystkim w pomysłowych i udanych mariażach gatunkowych. Z jednej strony *Czterdzieści i cztery* to literatura przygodowa, stawiająca na wartką akcję, ukazująca heroiczne

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł w pierwotnej wersji został opublikowany na łamach czasopisma „Acta Humana” 2017, nr 8.

<sup>2</sup> To drugie takie wyróżnienie dla Piskorskiego. Wcześniej otrzymał je w 2013 roku za *Cienioryt*.

<sup>3</sup> W poprzednich latach Piskorski był bliski zdobycia głównej nagrody, ostatecznie zajmując drugie miejsce, a więc zdobywając tzw. „Złote wyróżnienie” – w 2009 roku za pierwszy tom dylogii *Zadra* i w 2014 roku za *Cienioryt*.

<sup>4</sup> Więcej informacji o nagrodzie można znaleźć na poświęconej jej stronie internetowej: *Zajdel.art.pl* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://zajdel.art.pl/>> [dostęp: 6 listopada 2017].

<sup>5</sup> Pełen skład jury, jak i wyniki głosowania są dostępne na stronie internetowej nagrody. Zob. *Nagroda Literacka im. Jerzego Żuławskiego* [online]. Dostępny w Internecie: <<http://www.nagroda-zulawskiego.pl/>> [dostęp: 6 listopada 2017].

czyny barwnych postaci w zagrożonym rozpadem świecie. Z drugiej strony bardziej doświadczeni czytelnicy literatury science fiction odnajdą wplecione w główny wątek takie problemy, jak występowanie światów równoległych oraz ich podbój i kolonizacja, ewokujące akcenty filozoficzne i spekulacje naukowe czy raczej *quasi*-naukowe. Ponadto tematyka charakterystyczna dla science fiction zostaje tu uzupełniona o motywy zaczerpnięte z mitologii słowiańskiej, co jest zabiegiem typowym dla fantasy, czyli drugiej gałęzi nurtu fantastyki<sup>6</sup>. Piskorski sięga do cieszącego się uznaniem w obrębie kultury popularnej steampunku i osadza go na szerszym tle epoki romantyzmu w formie – inwariantnej dla tego nurtu – historii alternatywnej. Połączenie to jest tematem rozważań w niniejszym tekście, w którym chcę prześledzić elementy steampunkowe powieści, a także przejawy obecności romantyzmu na różnych poziomach utworu i odnieść do siebie obie płaszczyzny. Oprócz tego artykuł ma udowodnić, że przywoływanie tradycji romantycznej i łączenie jej z konwencją steampunkową przez pisarza-fantastę wykracza poza reguły gatunku i że dbałość o atrakcyjność czytelniczą, widoczna w kreacji bohaterów i świata, idzie w parze z prowadzoną w przemyślany i postmodernistyczny sposób grą z tradycją.

Nie ma jednej obowiązującej definicji steampunku. Natalia Lemann, autorka bodaj najbardziej kompleksowej na polskim gruncie próby jego definiowania, pisze, że jest to:

[...] podgatunek literatury science fiction, derywowany od cyberpunku. Podczas gdy cyberpunk opisuje przyszłościowe światy zaawansowanych technologii informatycznych i rozważa między innymi konsekwencje intensywnego rozwoju biotechnologii i cybernetyki dla rodzaju ludzkiego

---

<sup>6</sup> Przez literaturę fantastyczną rozumiem kategorię nadrzędną, mieszczącą w sobie gatunki fantasy i science fiction, zgodnie z najpowszechniejszą bodaj i raczej niebudzącą sprzeciwów klasyfikacją, zakładającą jej dychotomiczność (niektórzy badacze jako trzeci gatunek w obrębie fantastyki wliczają też horror). Por. F. Jameson, *Wielka schizma*, w: tegoż, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Kraków 2011, s. 69–85; D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 51–100. Należy jednak zaznaczyć, że nie wszyscy badacze uważają taki podział za odpowiedni. Zob. np. K. Uniłowski, *Fantastyka i realizm*, w: *Literatura popularna*, t. 2, *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos [i in.], Katowice 2014, s. 15–28.

(meta- i posthumanizm), to steampunk eksploruje przeszłość, głównie wiek XIX, opisując i badając konsekwencje alternatywnego i zhiperboli-zowanego w stosunku do rzeczywistego przebiegu rewolucji przemysłowej (wiek pary: maszyna parowa i mechanika)<sup>7</sup>.

Charakterystyczne i wyróżniające ten podgatunek spośród innych nurtów science fiction jest to, że przedstawia on czasy wiktoriańskie, jednak inne niż te znane nam z historii, gdyż stojące na wyższym poziomie zaawansowania technologicznego<sup>8</sup>, osiągniętego dzięki energii pary<sup>9</sup>. Tym samym steampunk zalicza się do opowieści alternatywnych, gdyż nowatorskie wynalazki doprowadziły do innego biegu wydarzeń.

Z cyberpunkiem łączy go zaprezentowanie rozwoju technologicznego, przeważnie o dystopijnym charakterze, i wpływu, jaki wywiera on na społeczeństwo – miejscem akcji w obu gatunkach są zazwyczaj duże miasta, w których najbardziej się to uwidacznia. Jednakże o ile cyberpunk wybiera futurystyczny *entourage*, opisując środowisko zaawansowanej sieci informacji i komputeryzacji, o tyle steampunk zwraca uwagę na przeszłość, doszukując się w XIX wieku wielu do dziś aktualnych i kontrowersyjnych tematów. Poza rewolucją przemysłową opisywane są kwestie takie jak: kolonizacja, niesprawiedliwość społeczna, pruderyjna i opresyjna obyczajowość<sup>10</sup>. Dokonująca się zmiana poziomu życia przeważnie nie znosi barier epoki, charakteryzujących się między innymi tłumieniem emancypacji kobiet czy uciskiem ludu, natomiast jednym z najważniejszych założeń steampunku jest skonfrontowanie postępującej technologii ze skostnieniem społecznym.

---

<sup>7</sup> N. Lemann, *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1, s. 344.

<sup>8</sup> Mike Perschon określa to jako dwa komponenty estetyki steampunku – „neo-wiktorianizm” i „technofantasy”. Trzeci komponent stanowi „retrofuturyzm”. Zob. M.D. Perschon, *The Steampunk Aesthetics. Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture*, Edmonton 2012, s. 1–13 [online]. Dostępny w Internecie: <<https://era.library.ualberta.ca/files/mo39k6078>> [dostęp: 6 listopada 2017], DOI: <https://doi.org/10.7939/R3DW5F>.

<sup>9</sup> Para (ang. *steam*) stanowi zresztą pierwszy człon nazwy.

<sup>10</sup> Podaję tylko te elementy, które są kluczowe dla analizowanego utworu. Znacznie więcej zagadnień problemowych wymienia w swoim artykule Lemann. Zob. N. Lemann, *Steampunk...*, s. 344–345.

Da się zauważyć wzrastające z roku na rok zainteresowanie steampunkiem, które sprawiło, że dziś można go uznać za jeden z najważniejszych nurtów fantastyki, a także szerzej: przybierający na sile trend w popkulturze. Dostrzegła ona w steampunku ogromny potencjał, uwidaczniający się w połączeniu obrazu wciąż fascynującego współczesnych ludzi XIX wieku z ła-two przyswajalnymi spekulacjami naukowymi, pionierstwem technicyzacji i wynalazczości. Dodatkowo mechanizm historii alternatywnej uruchamia w odbiorcy ciekawość i pobudza wyobraźnię. Dlatego też steampunk wykroczył poza literaturę i zadomowił się w wielu różnych środkach przekazu, takich jak: film (animowany *Steamboy*), komiks (*Liga Niezwykłych Dżentelmenów*), manga i anime (*Fullmetal Alchemist*), gry fabularne (*Iron Kingdoms*) i komputerowe (*Arcanum: Przypowieść o Maszynach i Magyi*).

Dużą popularnością steampunk cieszy się również w Polsce. Niemniej zauważyć można pewną prawidłowość. Pomimo sukcesu, jaki niewątpliwie ten podgatunek fantastyki osiągnął w naszym kraju (doczekaliśmy się nawet serii komiksów steampunkowych – *Pierwsza brygada* oraz cenionej na całym świecie gry fabularnej *Wolsung*<sup>11</sup>), to jest on nadal dość słabo reprezentowany w literaturze. Sytuacja zgoła odmienna od anglosaskiej, gdzie powstało wiele utworów w tej konwencji. Oczywiście nie oznacza to, że takie dzieła nie pojawiły się wcale, za prawdopodobnie najbardziej reprezentatywne można uznać *Aposiopesis* Andrzeja W. Sawickiego i *Światy Solarne* Jana Maszyczyszyna, aczkolwiek rodzimi pisarze rzadko sięgają po steampunkową stylistykę. Być może przyczyna tkwi w tym, że to jednak kod bliższy kulturze anglosaskiej.

Właściwie dziś mówi się o steampunku nie tylko jako o wyrosłym z literatury nurcie popkultury, lecz jako o stylu życia, obejmującym chociażby specyficzną modę oraz pewnego rodzaju ideologię<sup>12</sup>. O popularności świadczy też powstanie w jego obrębie podgatunku zwanego dieselpunkiem,

---

<sup>11</sup> O grze *Wolsung* w kontekście odniesień do romantyzmu pisała Magdalena Litwin. Zob. M. Litwin, *Polska jako Rzeczpospolita Przeklęta – ślady romantyzmu w narracyjnych grach fabularnych na przykładzie systemu „Wolsung”*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016, s. 171–186.

<sup>12</sup> Zob. tamże.

przedstawiającego alternatywne wynalazki lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku<sup>13</sup>.

Dla Piskorskiego inspiracją był steampunk w klasycznej wersji – w rozmowie z Katarzyną Wężyk autor przyznaje, że najważniejszym dla niego źródłem natchnienia przy pisaniu powieści była historia XIX wieku połączona z niezwykle technologią, zapoczątkowana przez *Maszynę różnicową*<sup>14</sup>.

*Czterdzieści i cztery* ma przede wszystkim charakter przygodowy: szkielec fabuły stanowi misja głównej bohaterki – Elizy Żmijewskiej. Jej zadanie polega na zabiciu przebywającego w Londynie rodaka, Konrada Załuskiego, skazanego przez Radę Emigracyjną za zdradę narodu. Szybko okazuje się, że oskarżony to dla bohaterki ktoś bliski, łączy ich wspólne dzieciństwo i młodość spędzone na Litwie, przerwane wyjazdem mężczyzny i wybuchem powstania listopadowego.

Bardziej interesujący od fabuły jest jednak świat przedstawiony w powieści. Arena wydarzeń to Europa końca pierwszej połowy XIX wieku, a precyzyjnie: czas akcji obejmuje 1844 rok. Jednak jest to Europa odmienna od znanej nam z historii. Element steampunkowy stanowi energia próżni, zwana „etherem”<sup>15</sup>, której odkrycie pozwoliło na osiągnięcie wyższego stadium zaawansowania technologicznego. Pomysł pochodzi z wcześniejszych utworów Piskorskiego, a dokładniej z dylogii *Zadra* (tom I wydany w 2008 roku, tom II – rok później), opisującej czasy napoleońskie, w których zapoczątkowano wykorzystywanie energii etheru. *Czterdzieści i cztery* to niejako kontynuacja tamtych powieści, gdzie projekt „etherowej rewolucji” wkroczył w dojrzałą fazę.

Ether to w zasadzie wariacja na temat tradycyjnej pary, która pozwala nie tylko w steampunkowy sposób zrewolucjonizować przemysł, ale także umożliwia wprowadzenie – przynależnych innym odłamom science fiction – podbojów pozaziemskich. Nie chodzi tu jednak o wojaże międzyplanetarne rodem ze *space opery*. Dzięki etherowi ludzie nauczyli się przenosić do innych

---

<sup>13</sup> Zob. N. Lemann, *Steampunk...*, s. 345.

<sup>14</sup> Zob. K. Piskorski, *Mickiewicz puszcza parę. Rozmowa z Krzysztofem Piskorskim, autorem powieści „Czterdzieści i cztery”*, rozm. przepr. K. Wężyk, „Gazeta Wyborcza”, 08.10.2016.

<sup>15</sup> Taki zapis stosuje autor w powieści.

rzeczywistości – światów równoległych, różniących się od naszego. Podróż do innych wymiarów to wiekowy i dość popularny topos w literaturze science fiction<sup>16</sup> – jego początek Brian McHale sytuuje w powieści *Flatlandia, czyli Kraina Płaszczków* Edwina Abotta (1884)<sup>17</sup>. Za najbardziej intrygujące warianty tegoż motywu amerykański badacz uznaje te o równoległym czy alternatywnym świecie, oparte na spekulacji historycznej<sup>18</sup>, do których zalicza się także utwór Piskorskiego.

Z założenia etherowa brama była prostym mechanizmem, opartym na jednym z pierwszych odkryć Alessandra Volty, który w 1810 roku wpadł na trop energii próżni, zwanej później etherem. [...]

Brama etherowa była rozwinięciem tej koncepcji; wielkim łukiem, po którym etherowe cewki wędrowały w górę i w dół na zębatych przewodnicach, sterowanych przy pomocy panelu kontrolnego. Odpowiednie ułożenie cewek pozwalało wytworzyć w łuku bramy etherową kurtynę, która po krótkim czasie wypalała z przestrzeni pod łukiem cały ether i otwierała okno do innego świata.

Volta do śmierci myślał, że ten świat jest tylko jeden. Ale trzydzieści lat po jego odkryciach sławni uczeni, tacy jak Faraday czy Dalmont, wiedzieli już, że ether to nie tylko energia, która otacza nas ze wszystkich stron jak powietrze. Ether był też środowiskiem. Oceanem, w którym pływały bańki równoległych światów. Manipulując precyzyjnie etherową kurtyną, można było sprawić, by otworzyło się okno do pozornie podobnych, ale bardzo różnych rzeczywistości<sup>19</sup>.

Przytoczony fragment ujmuje istotę koncepcji Piskorskiego. Ujawnia też kolejne obecne w *Czterdzieści i cztery* cechy przynależne do steampunku. W powieści pojawia się bardzo wiele opartych na etherze wynalazków.

---

<sup>16</sup> Podobnie jak i sam eter – przywołać można chociażby *Wieki światła* Iana MacLeoda czy cykl *Rapsodia* Elizabeth Haydon. Na marginesie warto dodać, że zagadnienie to leżało w obszarze zainteresowań również romantyków – wspomnieć wypada choćby o rozprawce Zygmunta Krasieńskiego: zob. Z. Krasieński, *O eterze*, przeł. L. Staff, w: tegoż, *Pisma*, t. 7, Kraków 1912, s. 173–179.

<sup>17</sup> Zob. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 88.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> K. Piskorski, *Czterdzieści i cztery*, Kraków 2016, s. 35–36.



Najważniejszy z nich to brama etherowa, która pozwala przenosić się do światów równoległych. Jednak poza umożliwianiem podróży do alternatywnych wersji Ziemi mechanizm ten pomaga również w kontroli obywateli. Wokół bram zorganizowane są bowiem punkty patrolowe, przypominające przejścia graniczne. Każdy, kto chce je przekroczyć, podlega procedurze polegającej na odczytaniu myśli za pomocą urządzenia zwanego obręczą Farii. Wprowadzone zostają tym samym elementy dystopijne, które – jak zauważa Lemann – są związane z krytycyzmem wobec rozwoju technologicznego, jaki występuje w cyberpunku i steampunku<sup>20</sup>.

„Ojców” tych wynalazków możemy podzielić na dwie grupy: są to bohaterowie fikcyjni, wśród nich Maurice Dalmont czy mnich Faria oraz postaci autentyczne, aczkolwiek powieściowi Alessandro Volta i Michael Faraday różnią się od historycznych imienników. Obaj uczeni, zamiast elektrycznością, zajmują się próżnią, przyczyniając się do odkrycia energii etheru i późniejszych podróży międzywymiarowych. Alternatywne losy dotyczą też pozostałych wielkich ludzi XIX wieku. Napoleon Bonaparte nie umiera na zesłaniu na Wyspie Świętej Heleny, lecz jest sztucznie podtrzymywany przy życiu, oczywiście za pomocą energii etheru. George Byron nie ginie w walczącej o niepodległość Grecji, ale wraca do Londynu i zakłada brytyjski oddział Łoży Nowego Świtu – zbudowanej podobnie do masońskiej organizacji, walczącej z postępem technologicznym wykorzystującym ether. Juliusz Słowacki staje na czele Rady Emigracyjnej i to właśnie on zleca zabójstwo Załuskiego. Przykłady odstępstw od rzeczywistego biegu dziejów można mnożyć, a tego typu zabieg charakterystyczny jest zarówno dla utworów z nurtu historii alternatywnych, jak i steampunku. To również jedna ze strategii postmodernistycznych, określana przez McHale’a jako ontologiczna, polegająca na naruszaniu granicy między światami<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Zob. N. Lemann, *Steampunk...*, s. 346.

<sup>21</sup> Zob. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna...*, s. 122–123. Zdaniem badacza powieść postmodernistyczna i powieść fantastycznonaukowa mają wiele punktów stykowych wyrastających z faktu, że w obu z nich rządzi dominanta ontologiczna, acz objawiająca się w każdej z nich na różne sposoby. Obustronna relacja między nimi uwidacznia się zresztą we wzajemnym przeplataniu się wątków, tj. obecności elementów fantastycznych w literaturze postmodernistycznej i postmodernistycznych w literaturze fantastycznonaukowej. Tamże, s. 85–104. O postmodernistyczności

Miejszem akcji są przede wszystkim dwie europejskie metropolie: Londyn i Paryż. Duże miasta to w zasadzie inwariantna część literatury steampunkowej, gdyż pozwalają najlepiej pokazać rewolucję przemysłową. To także skupiska obywateli funkcjonujących wedle podziałów klasowych. Okazuje się, że rozwój dokonujący się za sprawą etheru nie wpływa na poprawę losu ubogich dzieci w Londynie, nie zapobiega też cierpieniu ofiar wojny domowej w Paryżu, nie uwalnia kobiet spod władzy skostniałych konwenansów. Czasem wydaje się wręcz, że tylko nasila te procesy, pogłębiając różnice społeczne.

W utworze Piskorskiego imperia nie rezygnują z ekspansywnej polityki, przenosząc ją w inne sfery. Dochodzi do zdobywania nowych krain, do których dostęp uzyskano dzięki energii etheru. Bramy etherowe stają się przedmiotem rywalizacji mocarstw o wpływy – odwieczny podbój świata zmienia się w podbój wszechświata. Nowe tereny to dla możliwych spżarnia, hala przemysłowa i kopalnia surowców. Oznaczone kolejnymi liczbami wersje Europy traktowane są nie jako terytoria równorzędne wobec naszej rzeczywistości, lecz podległe, odgrywające rolę wyznaczników skuteczności polityki imperialnej. Przybywającą do Londynu Elizę czeka taki oto widok:

Wnętrza kamienic były wolne od pomieszczeń wyższych niż dorosły człowiek i schodów szerszych niż jego barki. Izby – wolne od słońca, bo wiele pokoiów dla oszczędności nie miało okien. Zresztą te, które je miały, także były od światła wolne, bo wolność pozwalała budować mury tuż przy murach sąsiada, więc spiętrzone kamienice przesłaniały się nawzajem jak rośliny w dżungli, które walcząc o życie, wspinają się do słońca. Wolność od znie-nawidzonych urzędników oraz regulacji pozwalała wyrzucać śmieci prosto na małe, ciemne podwórka, więc budynki roiły się od szczurów i karaluchów. Karaluchy leżyły się w szczelinach murów, które pękały, bo były wolne prawie od zaprawy, podobnie jak stropy – od solidnych belek<sup>22</sup>.

---

steampunku świadczy też stosunek do historii – luźne żonglowanie faktami historycznymi wpisuje się w zaproponowaną przez Haydena White'a kategorię „przeszłości wirtualnej”, wyrażającej brak namacalności przeszłości, istnienie jedynie śladów, bez oryginalnej przyczyny. Zob. H. White, *Literatura a fikcja*, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. R. Borysławski [i in.], Kraków 2009, s. 69.

<sup>22</sup> K. Piskorski, *Czterdzieści i cztery...*, s. 73–74.

Owa gorzka i ironiczna „wolność” to owoc braku wprowadzenia reguł rządzących cywilizowanym światem. Kojarzy się z sytuacją opresji kolonialnej, w której kraje peryferyjne traktowano jako obszary mające służyć państwom bogatszym do rozwoju przemysłu. Zasiedlanie nowych terenów stanowi kolejną analogię z praktykami kolonizacyjnymi nowożytności – obok przepełnionych ideałami badaczy i pionierów przybywają tam różnego rodzaju oszuści, spekulanci i ludzie pozostający w konflikcie z prawem. Wszystkie te czynniki składają się na świat przepełniony biedą, bylejakością i tymczasowością. Chęć ekspansji, przejawiająca się w brutalnym kolonializmie, idzie w parze z zamknięciem się na Innego. Przyświecającą kontaktom ze światami równoległymi ideą jest ich zdobycie, a poszerzenie wiedzy na temat wieloświata to nie imperatyw poznawczy, ale droga do osiągnięcia celu.

Ostatecznie okazuje się, że te praktyki wyrządzają krzywdę nie tylko kolonizowanym, ale też i kolonizatorom. Korzystanie z bram etherowych powoduje nadmierne eksploatowanie tej energii, co skutkuje kolapsem rzeczywistości, wywołującym kurczenie się światów i w efekcie ich wzajemne przenikanie się. Polityka podbojów nowych rzeczywistości sprowadza na Ziemię zagrożenie w postaci śmiertelnych istot, które w wyniku ewolucji wyspecjalizowały się w walce z ludźmi. Steampunkowa niechęć do uprzemysłowienia kosztem społeczeństwa łączy się tu z krytyką kolonializmu jako dwóch uzupełniających się zagrożeń.

Ucisk ludu skutkuje ruchem rewolucyjnym, jakim jest Wiosna Ludów – niezwykle ważnym dla steampunkowości utworu, a jeszcze bardziej w kontekście obecności tradycji romantycznej, o czym w dalszej części wywodu. Rozwój technologiczny sprawia, że jednym z głównych mechanizmów opowieści alternatywnej w utworze jest niezmiennosc wydarzeń historycznych w porównaniu z prawdziwymi wypadkami, lecz z odmiennym ułożeniem ich w czasie. Historia niejako „przyspiesza”, większość wydarzeń rozgrywa się wcześniej niż miało to miejsce w rzeczywistości, stąd chociażby przedstawiona w *Prologu* walka powstańców listopadowych pod dowództwem Emilii Plater odbywa się w 1830 roku, nie zaś rok później. Największa zmiana dotyczy Wiosny Ludów, zaczynającej się w 1844 roku, a więc wyprzedzającej tę prawdziwą o cztery lata. Jak zauważa Lemann, drugi człon nazwy steampunk („punk” z ang. to między innymi ‘zgniły’, ‘śmieć’, ‘ prostytutka’)

wprowadza subwersywność, objawiającą się przepracowywaniem XIX wieku w kontekście współczesności<sup>23</sup>. Widać to we wspomnianej wcześniej i silnie zaakcentowanej w utworze Piskorskiego niechęci do manifestacji władzy, objawiającej się polityką kolonizacyjną, niezważającą na sytuację społeczeństwa, co z kolei owocuje buntem w postaci Wiosny Ludów – upersonifikowanej jako duch nawiedzający pokrzywdzonych obywateli, młodych kontestatorów i przywódców, takich jak Giuseppe Garibaldi. Owa subwersywność to także kolejny dowód na postmodernistyczny charakter steampunku. Jak zauważa Hayden White, stosunek postmodernizmu do tak zwanego „dziedzictwa historycznego” sprowadza się do „oceny przeszłości ze względu na jej użyteczność dla terażniejszości”<sup>24</sup>.

Obok *stricte* steampunkowych pojawiają się też elementy zaczerpnięte z innych odmian fantastyki. Pozaludzkie rasy, nowe światy wraz z podróżami do nich i ich podbojami to komponenty przynależne zasadniczo do podgatunków science fiction<sup>25</sup>. Otoczkę fantastyki naukowej Piskorski uzupełnia również o inspiracje mitologiczne, pochodzące z wierzeń słowiańskich. Główna bohaterka jest bowiem kapłanką boga Źmija, potrafiącą manipulować mistycznymi mocami o duchowej i tellurycznej proweniencji. To motyw często wykorzystywany w literaturze fantasy, podobnie jak występowanie różnego rodzaju fantastycznych istot – duchy i zombie – które także pojawiają się w niniejszej powieści.

W utworze wyraźnie zauważalna jest obecność tradycji romantycznej, a w zasadzie pewnego rodzaju gra z nią. W posłowie do książki oraz wywiadach<sup>26</sup> Piskorski stwierdza, że romantyzm nie jest często spotykany

---

<sup>23</sup> Zob. N. Lemann, *Steampunk...*, s. 346–347.

<sup>24</sup> H. White, dz. cyt., s. 69–70.

<sup>25</sup> Najsilniej zaakcentowane jest to zwłaszcza w szerokim nurcie science fiction kontaktowej, czyli skupiającej się na pierwszym kontakcie ludzi z obcymi rasami inteligentnymi oraz w *space operach*, w których elementem dominującym są podróże międzyplanetarne. Zob. D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków...*, s. 61–67.

<sup>26</sup> Chodzi tu o wspomnianą już rozmowę zamieszczoną na portalu *Polter.pl* oraz tę z bloga *Pożeracz.pl*. Zob. K. Piskorski, *Zakochany we frazie, czyli wywiad z Piskorskim, cz. 1*, rozm. przepr. J. „Pożeracz” Nowak [online], 27.10.2016. Dostępny w Internecie: <https://pozeracz.pl/wywiad-krzysztof-piskorski-1/> [dostęp: 13 listopada 2017].

w literaturze popularnej, a jako główną przyczynę pomijania epoki wymienia traumę szkolną. Można się z tym zgodzić, bo o ile umieszczanie akcji w minionych czasach jest obecnie powszechne, o tyle autorzy chętniej sięgają do innych okresów historycznych<sup>27</sup>. Nie można jednak powiedzieć, że w przypadku literatury fantastycznej romantyzm był naprawdę pomijany: począwszy od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku to dość częsty punkt odniesień<sup>28</sup>. Pojawiło się wiele utworów, w których obecne były nawiązania do tej epoki, a w niektórych z nich stały się one tematem nadrzędnym. Wystarczy przywołać takich autorów jak: Jacek Dukaj (*Xavras Wyzrym*, *Lód* i opowiadanie *Gotyk*), Marcin Wolski (*Wallenrod*) czy – wyrosli z fantastyki, a dziś zaliczani do głównego nurtu – Wit Szostak (*Dumanowski*) i Szczepan Twardoch (*Wieczny Grunwald*, *Morfina*). W 2016 roku pojawiły się kolejne dwie powieści odwołujące się do tradycji romantycznej, reprezentujące gatunki political fiction (*Polska 2.0* Jacka Inglota) oraz hard science fiction (*Orzeł biały* Marcina Przybyłki). Żaden z tych utworów nie reprezentował jednak steampunku, toteż utwór Piskorskiego jest pod tym względem pionierski.

Pojawiające się w *Czterdzieści i cztery* odwołania do romantyzmu można podzielić na dwie grupy. Pierwsza ma charakter bezpośredni, a przy tym właściwie nie wykracza poza przeniesienie w obręb powieści kilku rekwizytów charakterystycznych dla formacji, zmodyfikowanych przez konwencję steampunku. Zaliczyć do nich można wydarzenia historyczne, jakie rozgrywają się w trakcie utworu, a zatem powstanie listopadowe i Wiosnę Ludów, które jednak – co zostało już podkreślone – zgodnie z wykładnią steampunku i historii alternatywnej zachodzą wcześniej i przybierają inny obrót. Ponadto kontekstem staje się Wielka Emigracja – wspomina się między innymi o Andrzeju Towiańskim czy zmartwychwstańcach.

Kolejnym przykładem takich odniesień jest pojawianie się postaci związanych z epoką. Przede wszystkim mowa tu o trzech poetach: George’u Byronie,

---

<sup>27</sup> Preferowane są raczej: tematyka średniowieczna, jak chociażby w przypadku utrwalonej – tołkienowskiej – tradycji high fantasy czy na drugim biegunie – XX wiek (dwudziestolecie międzywojenne, II wojna światowa – jako tło np. retrokryminałów).

<sup>28</sup> Wojciech Szyda stwierdza, że romantyczne inklinacje, jakie zauważa u Twardocha, Orbitowskiego i Dukaja, będą w literaturze fantastycznej postępować. Zob. W. Szyda, *Digitalizacja religii. Z Wojciechem Szydą rozmawia Michał Larek*, rozm. przepr. M. Larek, „Czas Kultury” 2009, nr 6, s. 22.

Adamie Mickiewiczu i Juliuszu Słowackim. Wybór symptomatyczny, gdyż obejmuje dwóch wieszczów narodowych i najpopularniejszego w Europie romantyka. To także bodaj najbardziej znani współcześnie w Polsce poeci tej epoki. Wciąż żyje w utworze, choć w stanie wegetacji, Napoleon Bonaparte – będący dla wielu ówczesnych ludzi postacią posagową, uosobieniem idei czynu, przykładem tego, jak wybitna jednostka może wpływać na historię – wzór szczególnie dla Polaków: jako walczący o wolność i sprawiedliwość<sup>29</sup>.

Obecność trzech wielkich poetów wpisuje się w szerszy kontekst – literacki. W powieści często pojawiają się dyskusje o literaturze i jej wpływie na życie, bohaterowie cytują urywki dzieł, wreszcie poetką jest sama Eliza Żmijewska. Niektóre fragmenty powieści oparte są na motywach pochodzących z wielkich utworów romantycznych: scena udaremnionego rozstrzelania Elizy kojarzy się z *Kordianem*, a opis matecznika z *Prologu* to trawestacja *Pana Tadeusza*.

Tę zabawę literacką widać jeszcze wyraźniej w sposobie kreowania kolejnych rozdziałów. Każdy rozpoczyna się od motto, z których wiele to fragmenty wierszy romantycznych lub stanowiących inspirację dla epoki – zarówno polskich, jak i brytyjskich autorów. Jednak dość często Piskorski modyfikuje treść cytatów, tak by odnosiły się one do świata utworu. Dla przykładu *Ulysses* Alfreda Tennysona zostaje przemianowany na *Nowego Ulissesa* i wspomina o „wieku wieloświata” (termin nawiązujący do rewolucji technologicznej w powieści), *Śmierć pułkownika* Mickiewicza dotyczy wydarzeń z *Prologu* powieści, a w *Reducie Orдона* bohater zamiast na działo wstępuje na kulomiot, walcząc z „carskim pomiotem” jak strzygi, „żarptaki” i „trupcy ożywione”<sup>30</sup>. Takie zmiany są wyraźnie sygnalizowane, gdyż każdą z nich opatruje przypis informujący, że mamy do czynienia z wersją „Europy”, to znaczy pierwszego ze światów, odpowiednika naszej Europy. Alternacje są niewielkie, dotyczące pojedynczych słów lub wersów. Te intertekstualne fragmenty można nazwać

---

<sup>29</sup> Jak stwierdzają Maria Janion i Maria Żmigrodzka – tak polską, jak i europejską legendę Napoleona ukształtował romantyzm. Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 214.

<sup>30</sup> K. Piskorski, *Czterdzieści i cztery...*, s. 462.

za Henrykiem Markiewiczem kontrafakturami<sup>31</sup>. Dodatkowo mechanizm ten przynależy do sfery popkulturowej, bez skomplikowanego zakodowania, co zgodne jest z postulatem Noëla Carrola o przystępności sztuki masowej<sup>32</sup>. Autor postępuje tu z pewną finezją, z umiejętnością dopasowania klimatu epoki do steampunkowych realiów. Wpisuje się to także w często stosowany w tym nurcie zabieg alternatywizacji literatury i kultury<sup>33</sup>.

Drugi typ nawiązań sprowadza się do rewaloryzacji haseł i idei romantycznych, a raczej ich pojmowania, jakie wytworzyło się w naszej kulturze na przestrzeni lat. Niezastąpiona w ich tropieniu i identyfikacji jest pochodząca z lat dziewięćdziesiątych XX wieku koncepcja Marii Janion o paradygmacie romantycznym, będącym w rozumieniu badaczki pewnym stylem kultury polskiej. Na ten swoisty kanon składają się wartości duchowe zbiorowości, takie jak: ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa, zaś ich charakter określają dwie interpretacje – tyrtejska i martyrologiczno-mesjańska<sup>34</sup>. Wywodzi się on z „wielkiego romantyzmu”, podanego epigońskiemu przekształceniu i utrwaleniu w poezji krajowej, która nurty tyrtejski i mesjański uczyniła obowiązującym wzorem (tyrtejski wzywał do boju i czynu, mesjanistyczny opiewał polskie zasługi w cierpieniu za ludzkość)<sup>35</sup>. Kolejne epoki kanon ten zaś przekształcały, zmieniając i dostosowując romantyzm do swoich potrzeb<sup>36</sup>. Tak postrzegany romantyzm przejmuje też popkultura, w której niejednokrotnie ogranicza się on do haseł:

---

<sup>31</sup> Kontrafaktury zdaniem Markiewicza są jednym z rodzajów intertekstualizacji. Są to „przeniesienia większości składników i budowy płaszczyzny językowej prototekstu ze zmianą ich sensu podstawowego”. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 222.

<sup>32</sup> Zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.

<sup>33</sup> Zob. N. Lemann, *Steampunk...*, s. 346.

<sup>34</sup> M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejsze, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”, Warszawa 1996, s. 8.

<sup>35</sup> Maria Janion stwierdza, że choć Mickiewicz funduje romantyzm polski, to jego kanon stwarza poezja krajowa, jednostronnie odbierająca poezję wieszczą jako romantyzm tyrtejski. Zob. tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 17–18, 166.

<sup>36</sup> Jak chociażby dwudziestolecie międzywojenne, w którym przekształcanie i dopasowywanie legendy romantycznej Marta Piwińska nazwała wręcz „klasowym i partyjnym zawłaszczaniem romantyzmu”. Zob. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 253.



tyrteizm, mesjanizm, ojczyzna, patriotyzm czy wzajemna niechęć Mickiewicza i Słowackiego.

Taki też romantyzm pojawia się w powieści Piskorskiego. Mowa tu zwłaszcza o dyskursie narodowowyzwoleńczym, uwidaczniającym się już w samym tytule utworu. „Czterdzieści i cztery” ma co prawda wiele możliwych znaczeń: to czas akcji (1844), liczba wcieleń Konrada Załuskiego z alternatywnych rzeczywistości, liczba pokoleń córek Żmija, których ostatnie reprezentuje Eliza Żmijewska, przede wszystkim jednak jest to odwołanie do „Widzenia ks. Piotra” z III cz. *Dziadów*. Jedno z najbardziej tajemniczych i popularnych prorocत्व epoki, głoszące przybycie zbawiciela narodu, przez lata stało się przedmiotem wielu badań, dociekań i polemik<sup>37</sup>. W świecie *Czterdzieści i cztery* wybawicielem ojczyzny ma być Konrad Załuski. Imię odsyła do dwóch Mickiewiczowskich postaci – Konrada z *Dziadów* i Konrada Wallenroda, reprezentujących modele romantycznego patriotyzmu. Bohater utworu Piskorskiego stanowi właściwie ich syntezę, przyjmując najbardziej charakterystyczne cechy obu. Porzuca sielskie życie na Litwie, opuszczając nie tylko ojczyznę, ale i kobietę, którą kocha. Wybiera obczyznę, stając się magnatem przemysłu etherowego, ale jednocześnie kultywuje pamięć o rodzinnym kraju i ukochanej. Zostaje uznany za zdrajcę ojczyzny, gdyż nie bierze udziału w powstaniu listopadowym, a Rada Emigracyjna wydaje na niego wyrok śmierci. Jego los bardzo podobny jest do tego, jaki stał się udziałem Wallenroda. Co więcej, okazuje się, że powieściowy Mickiewicz dedykuje *Konrada Wallenroda* właśnie Załuskiemu, widząc w nim pierwowzór swojej postaci i oczekując z jego strony poświęcenia dla ojczyzny.

I rzeczywiście – maskę podobną do roli mistrza zakonu krzyżackiego stanowi dla bohatera bycie koryfeuszem rewolucji etherowej. Załuski nie pomógł w powstaniu listopadowym, ponieważ jego celem nie było jedynie odzyskanie niepodległości, lecz uczynienie z Polski światowego mocarstwa. Korzystając z możliwości eksploracji światów równoległych, nawiązuje kontakt ze swoimi odpowiednikami z innych rzeczywistości i razem sprzysięgają się w krucjacie przeciwko pomniejszaniu dziejowej roli Polski. Przy użyciu

---

<sup>37</sup> Zob. np. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998, s. 159, 313–314.



nowej technologii buduje nowoczesny statek powietrzny nazwany „Bułatem”, którym wspiera Polaków walczących w czasie Wiosny Ludów. To jednak tylko wybieg, jego głównym zamiarem jest bowiem podmiana rzeczywistości za pomocą specjalnie stworzonej w tym celu maszyny. Szereg tego typu zabiegów ma sprawić, że zostanie tylko Polska – władająca całym światem. Wymaga to poświęcenia życia milionów ludzi, co wpisuje się w imperatyw stawiania ojczyzny ponad jednostki. Działania Załuskiego to realizacja słów Konrada z *Improwizacji* o władzy nad duszami.

Postać Załuskiego wciela w życie ideały utrwalonego w kulturze romantyzmu tyrtejskiego. W pewnym sensie na przeciwnym biegunie sytuuje się Eliza Żmijewska. Swój patriotyzm potwierdza ona udziałem w powstaniu listopadowym, aczkolwiek okupuje to traumą objawiającą się w powracających koszmarach. Szansą na zamknięcie tego rozdziału staje się dla niej misja zabicia Załuskiego, dawnego ukochanego i – jak zakłada – zdrajcy ojczyzny. Wykonanie zadania ma pomóc w rozliczeniu się z własną przeszłością oraz w przezwyciężeniu wątpliwości dotyczących ceny, jaką należy płacić za niepodległość Polski. Powracające obrazy ginących towarzyszy tylko pogłębiają jej rozterki. Mimo to znów wykonuje swoją powinność wobec ojczyzny, zabijając Konrada. I choć okazuje się, że było to jedynie jedno z jego wcieleń, gest ten świadczy o gotowości poświęcenia spraw prywatnych dla narodu. Pomimo wahania Żmijewska bierze udział w Wiośnie Ludów, stając z innymi rodakami po stronie zwolenników Napoleona. Ostatecznie nie przedkłada jednak Polski nad ogólnie pojmowane dobro ludzkości. Przeszkadza w realizacji planu Załuskiego, nie godząc się na śmierć tak wielu ludzi w imię ojczyzny. Poczynania bohaterki stanowią głos przeciwko dosłownemu traktowaniu ideału tyrtejskiego. Korespondują z nimi także jej wypowiedzi, wymierzone przeciwko romantycznej poezji. Niezwykle ważna dla romantyków liryka została później przez epigonów wyniesiona do rangi religii uczuć patriotycznych<sup>38</sup>, zasadniczo do dzisiaj tak funkcjonując w powszechnej świadomości. Poezji, jako wyrazicielce uczuć patriotycznych i natchnieniu do walki o wolność narodu, sprzeciwia się bohaterka. Polemizuje z Mickiewiczem,

---

<sup>38</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna...*, s. 16.

zarzucając mu przeinaczanie historii, podyktowane chęcią tworzenia „fantomów ku pokrzepieniu serc”<sup>39</sup>, łudzących rodaków i dających fałszywą nadzieję i pocieszenie. Sprzeciw wobec dyrektywy poświęcenia wszystkiego dla Polski ujmują słowa, jakie Eliza wypowiada w rozmowie z tetygonem Xa’ru. Przedstawicielowi obcej rasy powinność wobec swojego narodu tłumaczy, posługując się znanym mu pojęciem roju i zauważając, że ojczyzna nie jest jedyną wspólnotą, do jakiej należeć może jednostka:

Ludzie są członkami wielu rojów jednocześnie [...]. Swoich rodzin, swoich miast, swoich krajów, swoich kontynentów. Gdy duży rój upadnie, często walczą za te mniejsze roje. A bywa i tak, że człowiek uważa się za członka pewnego roju, ale dopiero po czasie dociera do niego, że się mylił<sup>40</sup>.

Potwierdzeniem tych słów staje się epilog utworu, w którym dowiadujemy się, że Polacy zrezygnowali z walki o wpływy w macierzystym świecie i skupili się na kolonizacji równoległych wymiarów, stając się narodem pielgrzymów, czym w pozytywny sposób przystosowali kolejny z wzorców tej epoki<sup>41</sup>.

Do kręgu odniesień romantycznych odsyła również wspomniana wcześniej *Wiosna Ludów*. To doniosłe wydarzenie historyczne – jak zauważają Maria Janion i Maria Żmigrodzka – jest jednocześnie kulminacją i kresem epoki<sup>42</sup>. Gdy to apogeum „rewolucyjnej egzaltacji romantycznej” upadło, nastąpiła konieczność przeformułowania myśli na temat społeczeństwa i narodu. *Wiosna Ludów* stała się realizacją marzenia o zrywie ogólnoeuropejskim<sup>43</sup>, a dla Polaków szansą na odzyskanie niepodległości. Siła i głębia tego wydarzenia tkwi we wcielaniu ideałów Wielkiej Rewolucji Francuskiej, wielbionej przez romantyków i uznawanej za „początek całej ery rewolucji”<sup>44</sup>. Podobnie

---

<sup>39</sup> K. Piskorski, *Czterdzieści i cztery...*, s. 527.

<sup>40</sup> Tamże, s. 441.

<sup>41</sup> Mowa tu o wzorcu pielgrzymy, który opisał Mickiewicz w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*.

<sup>42</sup> M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 141.

<sup>43</sup> Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia...*, s. 508.

<sup>44</sup> Tamże, s. 131.

jest w utworze Piskorskiego – za winnych burzącego porządek fermentu uważa się poetów, których twórczość zagrzewa ludzi do czynu. Zauroczeni ideałami epoki napoleońskiej Polacy stają się awangardą walczącego w Paryżu ludu, tocząc bój o powrót pogrążonego w letargu cesarza na tron. Okupione ofiarami zwycięstwo okazuje się bezcelowe – przywrócenie władzy Napoleonowi to mrzonka. Poświęcony rewolucji duży epizod paryski można nazwać manifestem przeciwko wojnie, która zostaje ukazana jako zła i szkodliwa dla wszystkich, niezależnie od motywacji, dla jakich została podjęta.

Wiosna Ludów w *Czterdzieści i cztery* to miejsce spotkania romantyzmu i steampunku. Dziewiętnastowieczne uwielbienie rewolucji jako czynu traktowanego na równi z religią<sup>45</sup> wynika z obecnego w niej pierwiastka wolności, jaką zapowiada walka z absolutystycznym porządkiem. Łączy się to ze steampunkowym sprzeciwem wobec ucisku społeczeństwa w czasach wiktoriańskich. Punkt wspólny stanowi kontestacja zastałej rzeczywistości i starcie z obowiązującymi normami. Podobnie w przypadku polityki kolonizacyjnej przyjętej w utworze – kolejnego styku romantyzmu ze steampunkiem – która ogranicza prawa słabszych i ich zniewala, umacniając tym samym władzę silniejszych, wreszcie stanowi zagrożenie dla wszystkich wymiarów. Podbój wieloświata idzie w parze z tłumieniem niepodległościowych starań Polaków. Jak Rosja niewoli Polskę, tak rządzący wykorzystują lud. Romantyzm obecny w powieści wprowadza rodzimy kontekst, który przenosi się później w skali makro na steampunkową otoczkę – w obu przypadkach występuje bunt przeciwko mocno utwierdzonej władzy, manifestującej swoją dominację.

Przykłady obecności w *Czterdzieści i cztery* tradycji romantycznej świadczą o jej żywotności na wielu płaszczyznach: literatury najnowszej, fantastyki, kultury popularnej oraz w powszechnej świadomości współczesnego społeczeństwa. Piskorski zdaje sobie sprawę z ciągłej aktualności romantyzmu i wykorzystuje tę epokę – a właściwie dzisiejsze wyobrażenia o niej – jako tło przedstawionego świata oraz schemat kreacji bohaterów, dzięki czemu powieść może sprostać niemałym oczekiwaniom czytelników literatury fantastycznej dotyczącym tych dwóch aspektów. Jednocześnie autor sięga

---

<sup>45</sup> Zob. M. Janion, *Czas formy...*, s. 88.

po tradycję romantyczną nie tylko w celu uatrakcyjnienia powieści steampunkowej, ale i przedstawia – widziane z dzisiejszej perspektywy – hasła, idee i mity epoki, podejmując z nimi dialog.

*Czterdzieści i cztery* to zatem utwór mocno osadzony w steampunku, zawierający wiele charakterystycznych dla tego podgatunku elementów, które zostają uzupełnione o odwołania do dziewiętnastowiecznej tradycji. Piskorski wybiera najbardziej reprezentatywne i znaczące motywy, postaci i wydarzenia polskiego oraz europejskiego romantyzmu, poddając je steampunkowemu zabiegowi alternatywizacji. Przetworzony w ten sposób romantyzm doskonale wpisuje się w konwencję literatury przygodowej, jaką niewątpliwie reprezentuje *Czterdzieści i cztery*. Autor stosuje łatwe do identyfikacji elementy paradygmatu romantyczno-symbolicznego, które spełniają horyzont oczekiwań czytelnicznych wobec literatury popularnej. Potrafi jednak przy użyciu tych kategorii zbudować dyskurs rewaloryzujący utrwalone hasła romantyzmu powiązane z narodem. Polemika ze skanonizowaną i popularną do dziś postawą tyrtejską wiąże się z krytyką niesprawiedliwości społecznej, kolonializmu i dziewiętnastowiecznej obyczajowości, znamiennej dla steampunku. Całość to kolejny przykład obecności paradygmatu romantycznego – jak również gry z nim – w polskiej fantastyce, wpisujący się w podgatunek science fiction i spełniającego zarazem wymagania kultury popularnej.

## Bibliografia

- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
- Dybizbański M., *Romantyczna futurologia*, Kraków 2005.
- Jameson F., *Wielka schizma*, w: tegoż, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Miszk, Kraków 2011.
- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Zmierzech paradygmatu*, w: tejże, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”, Warszawa 1996.
- Janion M., Źmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.

- Kraśński Z., *O eterze*, przeł. L. Staff, w: tegoż, *Pisma*, t. 7, Kraków 1912.
- Lemann N., *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1.
- Litwin M., *Polska jako Rzeczpospolita Przeklęta – ślady romantyzmu w narracyjnych grach fabularnych na przykładzie systemu „Wolsung”*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.
- Nagroda Literacka im. Jerzego Żuławskiego* [online] [dostęp: 6 listopada 2017]. Dostępny w Internecie: <<http://www.nagroda-zulawskiego.pl/>>.
- Oramus D., *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010.
- Perschon M.D., *The Steampunk Aesthetics. Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture*, Edmonton 2012, [online]. Dostępny w Internecie: <<https://era.library.ualberta.ca/files/m039k6078>> [dostęp: 6 listopada 2017], DOI: <<https://doi.org/10.7939/R3DW5F>>.
- Piskorski K., *Czterdzieści i cztery*, Kraków 2016.
- Piskorski K., *Mickiewicz puszcza parę. Rozmowa z Krzysztofem Piskorskim, autorem powieści „Czterdzieści i cztery”*, rozm. przepr. K. Wężyk, „Gazeta Wyborcza”, 08.10.2016.
- Piskorski K., *Zakochany we frazie, czyli wywiad z Piskorskim, cz. 1*, rozm. przepr. J. „Pożeracz” Nowak [online], 27.10.2016. Dostępny w Internecie: <<https://pozeracz.pl/wywiad-krzysztof-piskorski-1/>> [dostęp: 13 listopada 2017].
- Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973.
- Szyda W., *Digitalizacja religii. Z Wojciechem Szydą rozmawia Michał Larek*, rozm. przepr. M. Larek, „Czas Kultury” 2009, nr 6.
- Uniłowski K., *Fantastyka i realizm*, w: *Literatura popularna*, t. 2, *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos [i in.], Katowice 2014.
- White H., *Literatura a fikcja*, w: *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. R. Borysławski [i in.], Kraków 2009.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998.
- Zajdel.art.pl* [online] [dostęp: 6 listopada 2017]. Dostępny w Internecie: <<http://zajdel.art.pl/>>.



## „Ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca”.

O jednym wierszu Jacka Dehnela  
i jego związkach z obrazem Friedricha  
oraz tradycją romantyczną

### *Romantycy*

(C.D. Friedrich: *Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc*)

Jak odwrócona koncha – w środku jasność, brzegi  
ciemne i zawinięte. Oni, dwaj, w opończach  
myślą (a może piszą), o zbójcach i końcach,  
obalonych posągach, strzygach po klasztorach.  
Ale grubość materii zdradza ich wybiegi:  
ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca,  
częste wizyty w karczmach, częstsze – u dochtora<sup>1</sup>.

Twórczość Jacka Dehnela charakteryzuje złożony i niejednoznaczny stosunek do tradycji romantycznej, którego opis wymaga szczegółowych studiów, ostrożności w posługiwaniu się uogólnieniami i pieczołowitości w odnajdywaniu rozsianych w wielu utworach tropów konwersacji poety z romantycznym paradygmatem. O ile Dehnel zdecydowanie odrzuca romantyzm

---

<sup>1</sup> J. Dehnel, *Romantycy*, w: tegoż, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, s. 26.

w wydaniu martyrologicznym<sup>2</sup>, o tyle zdaje się być w pewien sposób zafascynowany romantyczną melancholią. Dodatkowo, ze zdumiewającą konsekwencją, przybiera maskę stylizatorską i często stosuje zabieg antydatowania wierszy, „jakby chciał przeskoczyć niedobre stulecie, znaleźć się w świetle tkanin i zapachów, kolorów i świateł, w atmosferze, którą może swoją poetyką sztuką przenieść do współczesności”<sup>3</sup>.

Aurę dawności kreuje poeta między innymi w wierszu *Romantycy* zamieszczonym w wydanym w 2007 roku tomie *Brzytwa okamgnięcia*. Utwór ten, co zostało wyeksponowane w podtytule, przynosi bezpośrednie nawiązanie do obrazu Caspara Davida Friedricha *Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc*.

Wiersz Dehnela jest z jednej strony żartobliwą *quasi*-ekfrazą<sup>4</sup> dzieła jednego z najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa romantycznego, z drugiej zaś kreuje bliską romantycznej melancholijną aurę. Poeta swobodnie inspirowany obrazem i wybiega myślami poza przedstawioną na płótnie scenę, zwracając uwagę na cielesne aspekty człowieczeństwa i drobnomieszczańskie upodobania tytułowych romantyków. Co ciekawe, „romantyczność” ukazanych w wierszu mężczyzn zostaje przedstawiona za pomocą stereotypowych symboli – w ten sposób ostrze Dehnelowskiej ironii zwraca się nie tylko ku ulegającym cielesnym pokusom bohaterom, ale także ku różnym współczesnym zbanalizowanym odczytaniom romantycznego dziedzictwa, bazującym na popularnym sztafażu.

Na początek warto zastanowić się, jaki rodzaj relacji wiąże utwór Dehnela z obrazem Friedricha. Nie przypadkiem wiersz współczesnego poety nazwałam *quasi*-ekfrazą. Biorąc pod uwagę rozpoznania Adama Dziadka

---

<sup>2</sup> Zob. J. Dehnel, *Powstańcy kanapowi*, w: tegoż, *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Warszawa 2013, s. 90–93.

<sup>3</sup> I. Łukasiewicz, *Rżenie jednorożca*, „Odra” 2005, nr 12, s. 56.

<sup>4</sup> Wiersz nie zawiera opisu, który spełniałby wymogi Horacjańskiej formuły *ut pictura poesis*, ale zawiera rozbudowaną refleksję inspirowaną obrazem. Zob. S. Wysłouch, „*Ut pictura poesis*” – stara formuła i nowe problemy, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 5–18. Badaczka zwraca uwagę na bardzo ważną zmianę w sposobie istnienia sztuki w poezji najnowszej: „Nie-opisowy, ale metatekstowy charakter współczesnych wierszy o sztuce zmusza do przesunięcia punktu ciężkości z opisu na szeroko pojmowaną intertekstualność. Z przedmiotu odniesienia – na dialog międzytekstowy”. Zob. tamże, s. 15.



„Ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca”. O jednym wierszu Jacka Dehnela...

dotyczące relacji intertekstualnych między poezją a sztuką, skłaniam się ku określeniu *Romantyków* mianem *Bildgedicht*:

Ogólnie rzecz biorąc, pojęcie odnosi się do wierszy zainspirowanych jakimś obrazem lub twórczością jakiegoś malarza. *Bildgedicht* jest postrzegane jako swobodna wariacja słowna na temat jakiegoś obrazu; podkreślam tu słowa „swobodna wariacja”, ponieważ to właściwie na nich opiera się to, co odróżnia owo pojęcie od ekfrazy (przynajmniej od takiego znaczenia ekfrazy, zgodnie z którym jest ona dokładnym opisem dzieła sztuki, a nawet jego substytutem)<sup>5</sup>.

W przypadku utworu Dehnela nie można mówić o ekfrazie *sensu stricto*. Opisu jako takiego w wierszu jest niewiele – jedynie pierwsze zdanie informuje o tym, jak wygląda przedstawiona na obrazie przestrzeń, w której znajdują się mężczyźni. Poetyckie porównanie oświetlonego blaskiem księżyca krajobrazu do odwróconej konchy przywodzi na myśl obraz muszli z perłą w środku. Owa perła byłaby źródłem jasnego koloru kontrastującego z ciemną barwą zewnętrznej powłoki muszli. Na obrazie Friedricha źródłem światła jest księżyc – to jego blask może w człowieku rodzić poczucie niesamowitości i skłaniać do refleksji.

Co ciekawe, poza księżycem, który zostaje przywołany w podtytule wiersza i owym porównaniem przestrzeni do konchy, natura w utworze Dehnela praktycznie nie istnieje. Gdyby nie znajomość obrazu Friedricha, której poeta niejako się domaga, zostawiając w wierszu czytelne nawiązanie, czytelnik mógłby w ogóle nie przywoływać z pamięci pięknych szczegółów pejzażu. Bazując na samym tekście wiersza, raczej wyobrażałabym sobie mężczyzn kontemplujących krajobraz miejski – być może stojących przed szybą, za którą znajduje się wystawa kapeluszy odwróconych do góry dnem, a których widok przypominać mógłby odwróconą konchę.

Brak refleksji dotyczącej natury, tak przecież ważnej w obrazach Friedricha, jest moim zdaniem sygnałem znaczącym. Swobodna inspiracja poety

---

<sup>5</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 12.

malarskim dziełem kieruje uwagę czytelnika przede wszystkim na kwestie związane z człowiekiem i jego egzystencją.

Wzmianka o dwóch mężczyznach pojawia się w wierszu niemal od samego początku, już od drugiego wersu. Przyroda natomiast pominięta w inicyjalnym opisie – pojawia się dopiero pod koniec utworu, w postaci martwego zająca, z którego zrobiono pasztet. Natura zostaje tym samym ukazana, inaczej niż w tradycji romantycznej, jako zasadniczo podległa człowiekowi.

Co ciekawe, mężczyźni są charakteryzowani jedynie przez pryzmat cielesnego aspektu człowieczeństwa. „Grubość materii zdradza ich wybiegi”. Wydaje się – co słusznie zauważyła Magdalena Rabizo-Birek<sup>6</sup> – że obserwator patrzy na tytułowych romantyków z wyraźnym zgorszeniem.

Wyeksponowanie cielesności może łączyć się z ironiczną tonacją wiersza. Przesadne zwrócenie uwagi na problemy człowieczej materii wydaje się być kąśliwym przytykiem do romantycznego pojmowania cielesności jako „klucza do alfabetu natury”<sup>7</sup>.

Podmiot liryczny pisze o „wybiegach” dwóch mężczyzn, które okazują się być tożsame z przyjemnościami związanymi z jedzeniem mięsa oraz pićciem alkoholu, a więc rozrywkami niewymagającymi intelektualnego wysiłku. Są one także dostępne jedynie osobom dobrze usytuowanym, które stać na wykwintne trunki. Drobnomieszczańskie przyjemności przywoływane w wierszu w żaden sposób nie przyczyniają się do poprawy warunków życia osób innych niż oddający się uciezce mężczyźni. Można nazwać je egoistycznymi.

---

<sup>6</sup> „Żartobliwa »dekonstrukcja« Dehnela odslania rewers lub drugie oblicze niemieckich romantyków. Przypisywanie im drobnomieszczańskie upodobania wyraźnie gorszą poetę. Zamiłowanie do tuczących mięsnych potraw i słodkich napojów alkoholowych dezawuuje w jego oczach głębię duchowych uniesień. Jest to jednak dość wyjątkowy, a nawet zaskakujący wizerunek Friedricha na tle jego polskiej recepcji, być może wymierzony w rozrastające się ponad miarę formy jego kultu w Polsce (na przykład obrazu tego artysty, jaki wyłania się z książek Chwina)”. Zob. M. Rabizo-Birek, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 106.

<sup>7</sup> „Drogi cielesnego poznania zaczęto cenić coraz wyżej. Ciało bowiem, należąc do dwóch porządków jednocześnie, do porządku natury i do porządku ludzkiego, łączy nas z całością świata. Z kosmosem. Zrozumieć własną cielesność to – dla romantyków, zwłaszcza niemieckich – znaczyło więc zdobyć klucz do alfabetu natury”. Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 125.

„Ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca”. O jednym wierszu Jacka Dehnela...

Skłonność do wyszukanych potraw i wykwintnych trunków nie zaspokaja jednak wszystkich potrzeb tytułowych romantyków. Świadczy o tym wzmianka podmiotu lirycznego o myślach obserwowanych przez niego ludzi:

myślą (a może piszą), o zbójcach i końcach,  
obalonych posągach, strzygach po klasztorach.

Tego rodzaju przemyślenia są z jednej strony stereotypowymi zachowaniami „użytkowników” romantycznej kultury, z drugiej zaś wprowadzają do wiersza element niepokoju. Kreują one melancholijną aurę, która wiąże się z niewyraźnością poczucia straty. W przeciwieństwie do człowieka dotkniętego żalobą, która, według Freuda, polega na przepracowywaniu utraty, osoba doświadczająca melancholii swojej szkody nie odnajduje, co powoduje w osobie nią dotkniętej poczucie tęsknoty i braku. Marek Bieńczyk pisze o tym zjawisku w następujący sposób: „Melancholia – mechanizm tego wspomnienia mnożący kolejne obrazy braku i straty, jest bezkresnym rozpamiętywaniem w świecie, który nie przestaje się przeobrażać, lecz przemienia się szybciej niż „serce człowieka”<sup>8</sup>.

Świat ukazany w wierszu Dehnela zdaje się być w ciągłym ruchu, zwiastującym kolejne końce i początki. Mężczyźni myślą o „zbójcach i końcach”, co można odczytać jako strach o materialne przedmioty, które przechodzą z rąk do rąk, o posiadane rzeczy, które mogą okazać się łupem dla zbójców. Obalone posągi sugerują nastanie końca pewnego wzorca kultury.

W tym kontekście bardzo ciekawe są przemyślenia Aliny Świeściak związane z lekturą eseju Bieńczyka:

Analizując fenomen melancholii romantycznej, Marek Bieńczyk widzi w niej, co prawda, *via negativa*, ale jako stan bezpośrednio poprzedzający odrodzenie i przemianę. Melancholia romantyczna byłaby więc właściwa dla pewnej kulturowej fazy przejściowej, znamionowałaby schyłek i zapowiadała

---

<sup>8</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 12.

początek. Podobnie słaby melancholijny podmiot byłby podmiotem sprzed metamorfozy, podmiotem zapowiadającym nowe, silniejsze jego wcielenie<sup>9</sup>.

Właśnie tak postrzegałabym sytuację przedstawioną w wierszu. Sądzę, że Dehnel maluje obraz końca pewnego świata i jednocześnie zapowiada początek jakiejś nowej rzeczywistości.

Z motywem przemijalności wiąże się także obecność strzygi straszącej po klasztorach. *Wielki słownik języka polskiego* definiuje strzygę jako „istotę nadprzyrodzoną, w której można rozpoznać zmarłą kobietę powracającą na ziemię za karę za złe uczynki”<sup>10</sup>. Jest to zatem postać łącząca świat umarłych ze światem żywych. Nie przynależy do żadnego z nich całkowicie, a zatem – możemy przypuszczać – wszędzie musi czuć się wyobcowana i doświadczać poczucia straty.

Mężczyźni mający świadomość obecności strzygi w jednym z sakralnych budynków również mogą odczuwać niepokój związany z przemijaniem ludzkiego życia. Los ukaranej kobiety może okazać się przestrożą. Przypomina on wszakże o nieuchronności śmierci i mającej wraz z nią nadejść zmianie formy istnienia. Strzyga nadal przebywa na ziemi, jednak w zupełnie innej, niematerialnej postaci. Poczucie straty wpisane jest w samą definicję strzygi – aby kobieta stała się tą nadprzyrodzoną istotą, musiała najpierw umrzeć i zostać ukarana za złe czyny. Ta strata jest odmienna od tej opisaną przez Freuda, ponieważ jest sprofilowana wobec siebie samego. Obecność strzygi może być w wierszu znakiem tajemnicy, często przywoływanej przez romantycznych twórców.

Drugie znaczenie słowa „strzyga” jest metaforyczne. Miano to może odnosić się do „kobiety, do której mówiący czuje niechęć z powodu jej postępowania lub wyglądu”<sup>11</sup>. Awersja również związana jest z poczuciem braku – za jej pomocą wyraża się tęsknota za pożądaną cechą, której dana osoba nie posiada.

---

<sup>9</sup> A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 11.

<sup>10</sup> *Strzyga*, *Wielki słownik języka polskiego* [online] [dostęp: 20.12.2018]. Dostępny w Internecie: <[http://www.wsjp.pl/index.php?id\\_hasla=71926&id\\_znaczenia=5187818&l=23&ind=0](http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=71926&id_znaczenia=5187818&l=23&ind=0)>.

<sup>11</sup> Tamże.

Melancholia pojawia się także wraz z poczuciem niemożności zrozumienia cudzej egzystencji. Konieczność podjęcia życiowych wyborów wiąże się z porzuceniem innych rozwiązań i wyborów. Widząc człowieka w danym momencie życia, godzi się zaledwie próbować wyobrazić sobie, jakie alternatywne rozwiązania mogłyby go czekać. Podmiot liryczny wie, że może jedynie próbować domyślać się, czym obecnie zajmują się osoby znajdujące się na obrazie Friedricha. Na wahanie podmiotu opowiadającego opisywaną w wierszu scenę wskazuje użycie słowa „może” – „myślą (a może piszą)” – czytamy. Czyżby mężczyźni byli pisarzami? Nie jest to pewne. Wiersz Dehnela ostatecznie niczego w tym zakresie nie rozstrzyga. Także obraz niemieckiego malarza nie pozwala jednoznacznie określić profesji przedstawionych postaci. Nie wiemy również, w jakim wieku są ci mężczyźni, ani co ich ze sobą łączy. Przychodzą mi tutaj na myśl słowa Świeściak, zwracającej uwagę, że w twórczości Dehnela:

Ulubionym pomysłem na wiersz jest dla gdańskiego poety melancholijne wmyślanie się w fotografię lub dzieło sztuki, prowadzące zawsze do tego samego: stwierdzenia nierozstrzygalności losów przedstawionych tam osób, ich przypadkowości i tożsamości (wszystkie losy zakończone, dostępne tylko jako ślady na zdjęciu lub dziele sztuki, są tym samym – nierozstrzygalnością), by następnie przenieść to doświadczenie ulotności na grunt własnego życia<sup>12</sup>.

Przekonanie o obcowaniu jedynie z częścią prawdy o danym człowieku nie pozwala Dehnelowi kategorycznie opowiedzieć się za jednym hipotetycznym rozpoznanem relacji między mężczyznami, ani też ostatecznie rozstrzygnąć, czym się oni zajmują. Jednoznaczność rozwiązania byłaby sprzeczna ze świadomością, że dotknięci melancholią mężczyźni, zgodnie z podtytułem książki Bieńczyka, „nigdy nie odnajdą straty”, a tym samym nie dopełnią swej tożsamości.

Wiersz oscyluje zatem wokół poczucia przemijalności oraz wiedzy, że świat bezpowrotnie się zmienia. Posługując się stereotypowymi kliszami

---

<sup>12</sup> A. Świeściak, *Dwa obrazy melancholii w poezji współczesnej (Maciej Woźniak i Jacek Dehnel)*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy-tematy-motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009, s. 139.

romantycznej poetyki, Dehnel pokazuje dodatkowo przemijalność niektórych sposobów obrazowania w literaturze. Tym samym dezawuuje w pewien sposób także ten obszar współczesnej twórczości, który okazuje się epigoński wobec romantyzmu. To, co należało do romantycznego światopoglądu, owocując określonymi praktykami pisarskimi, obecnie nie jest już aktualne. Dlatego też wiersz Dehnela napisany jest w sposób, który wyraźnie ekspozuje dystans wobec przywoływanego wzoru kultury<sup>13</sup>. Poeta nieprzypadkowo posługuje się w nim ironią i komizmem, które sugerują pewien sceptycyzm autora w stosunku do przywoływanego kulturowego wzorca.

Budowany w wierszu dystans podmiotu lirycznego wobec romantycznej konwencji sprawia, że także melancholia zostaje w pewnym stopniu niejako wzięta w nawias jako pewna bliska romantyzmowi postawa egzystencjalna. *Bildgedicht* inspirowane obrazem Friedricha uwypukla najbardziej zauważalne cechy malarstwa niemieckiego artysty, ale staje się też okazją do podjęcia konwersacji z manierą uosabiającą kulturowy wzorzec. Dzieło świętego malarza staje się znakiem pewnej konwencji<sup>14</sup> i pewnej postawy.

Obraz Friedricha staje się także przypomnieniem o utraconej, istniejącej niedgdyś, idei syntezy sztuk. Współczesny odbiorca przekonany jest zasadniczo o nieprzekładalności języków różnych gatunków sztuk<sup>15</sup>. Nie podważając stosowności prób takiego przekładu, wie, że spełnia się w nim intertekstualny dialog, który widoczny jest zarówno w odnajdywanych podobieństwach, jak i eksponowanych różnicach. Jest konwersacją, a nie powtórzeniem.

---

<sup>13</sup> Ciekawe efekty mogłoby dać prześledzenie relacji wierszy Dehnela z innymi sztukami, nie tylko malarstwem, ale także fotografią czy filmem. Odwołania do sfery wizualnej znajdują się już w debiutanckim tomie poety, *Żywotach równoległych*. Jeden z wierszy nosi tytuł *Na nieznanym ciotek fotografię*. Zdaje się on być efektem „wmyślenia się” w zdjęcie, którego reprodukcję umieszczono na sąsiedniej stronie tomiku. Podobny gest podejmie później Dehnel w *Fotoplastikonie*, tym razem pisząc nie wiersze, a krótkie prozy. Zob. J. Dehnel, *Żywoty równoległe*, Kraków 2004, s. 34–35; tegoż, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.

<sup>14</sup> „Malarstwo Friedricha współcześnie służy jako modelowe urzeczywistnienie trzech kategorii estetycznych, które na przełomie XX i XXI w. stały się niezwykle popularne w refleksji estetycznej i w sztuce: epifanii, melancholii i wzniosłości”. Zob. M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni...*, s. 94.

<sup>15</sup> A. Kowalczykowska, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 186.

„*Ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca*”. O jednym wierszu Jacka Dehnela...

W przypadku wiersza Dehnela istnieje niebezpieczeństwo potraktowania żartobliwego *Bildgedicht* zbyt poważnie. Badając relację między *Romantykami* a obrazem Friedricha, nie można zapomnieć, że choć podszyty melancholijną refleksją, wiersz jest w gruncie rzeczy zabawny. Przy interpretacji tego utworu zbyt przywiązanie do romantycznej idei korespondencji sztuk oraz odczucia cudowności i baśniowości świata może wręcz przeszkadzać. Alina Kowalczykowa podkreśla, że nie zawsze dzieło literackie i obraz dopełniają się, tworząc spójną interpretację:

[...] w dopełnianiu miejsc niedookreślenia dzieła pomoc innych sztuk bywa zawodna, niekiedy wręcz zwodnicza, zasugerowani malarskim ujęciem pewnych tematów możemy bowiem przeoczyć, że inne znaczenie miewają one w literaturze<sup>16</sup>.

Badaczka zwraca także uwagę na konieczność uwzględnienia w interpretacji kontekstu epoki, z której wywodzi się autor<sup>17</sup>. To znamienne, że współczesny odbiór sztuki różni się od obcowania z dziełem w epoce romantyzmu. Żartobliwość wiersza Dehnela może zatem okazać się ironicznym gestem wobec przyzwyczajęń dominujących w epoce Caspara Friedricha. W romantyzmie bowiem:

[...] dążenie do syntezy sztuk [...] oraz wprowadzona przez F. Schlegla teza o alegoryczności wszelkiej sztuki [...] sprawiały, że dominującym problemem odbioru malarstwa było odczytywanie ukrytych w nim znaczeń symboliczno-alegorycznych, pomijające niejednokrotnie jego formę przedstawieniową. Działo się tak zarówno w trakcie interpretacji, jak i w sferze postulatów stawianych przez twórców literackich malarzom, którzy często sami przydawali swoim dziełom takie właśnie znaczenia (np. C.D. Friedrich, P.O. Runge)<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 188.

<sup>17</sup> Tamże, s. 189.

<sup>18</sup> W. Okoń, *Malarstwo a literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 529.

W utworze Dehnela trudno doszukiwać się interpretacji symboliczno-alegorycznej jako autorskiej intencji<sup>19</sup>. Przedstawieni w wierszu mężczyźni są zwykłymi mieszczanami, a nie znakiem odsyłającym do czegoś poza nimi. Poeta skupia się na świecie człowieka, a nie abstrakcyjnych ideach. Przedmiotem namysłu jest życie dwóch przedstawionych na obrazie mężczyzn, którzy mogli przecież mieć swój pierwowzór w istniejących realnie osobach.

Wiersz Dehnela zdaje się podejmować gest podobny do tego wykonanego przez Wystana Hugh Audena w *Morzu i zwierciadle*: dzieło stworzone w minionej epoce już się skończyło, ale możliwe jest dopisanie dalszej części historii<sup>20</sup> oraz namysł nad tym, co dzieje się, gdy znika pozór sztuczności i postaci z utworu artystycznego wydają się być rzeczywistymi osobami.

Świadomość nierozstrzygalności ludzkich losów, potęgująca uczucie melancholii, pozwala współczesnemu twórcy snuć jedynie domysły dotyczące dzieła sztuki, do którego się odnosi. Interpretowany wiersz potwierdza rozpoznanie, jakie Karol Maliszewski poczynił w kontekście *Fotoplastikonu*. Pisał on:

Język obcy fotografii skrzętnie oswajany przez poetę, tłumaczy nam czule, przywołuje na myśl języki innych artefaktów. Języki malarstwa, rzeźby, filmu, architektury, muzyki – do wszystkich w jakiś sposób Dehnel nawiązuje. Trzeba się tych języków nauczyć, żeby stać się świadomym odbiorcą dzieł sztuki<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Mam tutaj na myśli oczywiście opisaną przez U. Eco *intentio auctoris*. Zob. U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 72.

<sup>20</sup> Ten sens dochodzi do głosu w pracy Pawła Goglera, który odwołując się do rozpoznania Michała Pawła Markowskiego, pisze o „narratywizacji” jako jednym z przykładów „pretekstowych nawiązań” w twórczości poetyckiej do dzieła malarskiego. Zob. P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 143. Badacz wskazuje także na zmianę charakteru literackich nawiązań do malarstwa: „[...] malarstwo w literaturze zmieniło swą funkcję. Sama poezja coraz częściej staje się świadectwem poczynań hermeneutycznych, które określa się mianem »spotkania z obrazem« jako jedną z perspektyw naszego bycia-w-świecie. I przy tym wspólnym dla wielu poetów obszarze najbardziej chyba interesujące jest, jakie znaczenie ma owo »spotkanie z obrazem« dla każdego z nich i jak przy wszystkich, niepowtarzalnych różnicach poeta poprzez język nawiązuje do tradycji, jak re-interpretuje sztukę, jaką funkcję pełni ona w jego poezji”. Zob. tamże, s. 152.

<sup>21</sup> K. Maliszewski, „Obrazowość” poetycka. Notatki o niektórych twórcach i przejawach, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 20, s. 122–139.



„Ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca”. O jednym wierszu Jacka Dehnela...

Niewątpliwie takim właśnie świadomym uczestnikiem kultury jest Jacek Dehnel, którego wiersze świadczą o świetnej erudycji i orientacji w sztuce minionych epok. Poeta świadomie czerpie z tradycji, wybierając z niej te elementy, które mogą zostać przez niego twórczo przetworzone w nową artystyczną jakość.

### **Bibliografia:**

#### **Podmiotowa:**

- Dehnel J., *Żywoty równoległe*, Kraków 2004.
- Dehnel J., *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007.
- Dehnel J., *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.
- Dehnel J., *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Warszawa 2013.
- Dehnel J., *Krivoklat*, Kraków 2016.
- Dehnel J., *Serce Chopina*, Stronie Śląskie 2018.

#### **Przedmiotowa:**

- Bartoszek Ł., *Cykl „Venezia albo Zuzanna i starcy” Jacka Dehnela jako przykład intertekstualności w ożywianiu wodnego żywiołu wyobraźni*, w: *Wyobrażenia poetycka XXI wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel i M. Marchaj, Kraków 2014.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Eco U., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Gärtner H., *O romantycznej ikonografii Caspara Davida Friedricha*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały po Sympozjum Komitetu Nauki o Sztuce Polskiej Akademii Nauk Nieborów, 26-28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzedzka, Warszawa 1977.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4.
- Janion M., *Kuźnia natury*, Gdańsk 1994.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.

## Karolina Król

- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.
- Jaworski M., *Inny romantyzm (w polskiej poezji najnowszej)*, w: K. Hoffmann, M. Jaworski, P. Śliwiński, *Po całości... Szkice, punkty*, Poznań 2016.
- Kowalczykowska A., *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Maliszewski K., „*Obrazowość*” poetycka. *Notatki o niektórych twórcach i przejawach*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 20.
- Okoń W., *Malarstwo a literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław 1994.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Praz M., *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jakiel, Warszawa 1981.
- Rabizo-Birek M., *Romantycyści i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.
- Strzyga, Wielki słownik języka polskiego [online] [dostęp: 20.12.2018]. Dostępny w Internecie: <[http://www.wsjp.pl/index.php?id\\_hasla=71926&id\\_znaczenia=5187818&cid=23&ind=0](http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=71926&id_znaczenia=5187818&cid=23&ind=0)>.
- Świeściak A., *Dwa obrazy melancholii w poezji współczesnej (Maciej Woźniak i Jacek Dehnel)*, w: *Nowa poezja polska: twórcy, tematy, motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009.
- Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, w: *tejże, Wyprzedaż semiotyki*, red. M. Brzóstowicz-Klajn i B. Kaniewska, Poznań 2011.

# Reminiscencje dzieł romantycznych w polskiej muzyce rozrywkowej po 1989 roku

## Wstęp

Wiek XIX przyniósł kulturze europejskiej niespotykany dotychczas w historii zwrot ku sztuce, w szczególności ku literaturze. Szczególnym rodzajem owego zwrotu okazał się polski romantyzm – choć mocno zakorzeniony w tradycji europejskiej, to odmienny ze względu na dążenia niepodległościowe. Maria Janion i Maria Żmigrodzka we wstępie do *Romantyzmu i historii* konstatują: „literatura umiała – zwłaszcza w Polsce – dowieść swego priorytetu, opętać wyobraźnię współczesnych tak, że wierzyli w jej pierwszeństwo i przewodnictwo”<sup>1</sup>. Zdaniem autorek postawa taka ma swoje korzenie jeszcze w czasach preromantycznych, a głównym jej źródłem jest Wielka Rewolucja Francuska<sup>2</sup>, stawiająca u podstaw równość, wolność i braterstwo, które na ziemiach polskich w czasie powstania styczniowego zostały zastąpione przez równość, wolność i niepodległość. Rozbiory, coraz większa opresja zaborców i pozbawienie narodu polskiego miejsca na mapie ówczesnej Europy doprowadziły z czasem do przeniesienia aspiracji niepodległościowych również na płaszczyznę sztuki. Jej wyrazicielami stali się między innymi Mickiewicz, Słowacki i Norwid. W *Gorączce romantycznej* Maria Janion podkreśla:

---

<sup>1</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 5.

<sup>2</sup> Tamże, s. 5.

Narodowi, który utracił swój byt państwowy, romantyzm ofiarował rozległą, niepodległą i niezależną krainę ducha, lecz nie porzesał na tym. Zbudował bowiem również wizję przyszłości: człowieka, Polski, ludzkości, i wskazał drogi, które do niej prowadzą<sup>3</sup>.

Zaangażowana w dążenia niepodległościowe twórczość polskich romantyków była spoiwem łączącym Polaków znajdujących się pod presją zaborców. Łączyła w sobie skrajności: elementy ludyczne, opisy obrzędów magicznych oraz wyobrażenia bóstw i demonów, które silnie działały na wyobraźnię żyjących w tamtych czasach odbiorców. Okazuje się jednak, że po blisko dwu wiekach myśl romantyczna jest w pewnym sensie wciąż aktualna, a twórcy chętnie odnoszą się do dokonań ówczesnych artystów. I choć idee walki wyzwoleniczej straciły dziś na znaczeniu<sup>4</sup>, artyści korzystają z dorobku romantyków nie tylko w sferze tak zwanej kultury wysokiej, lecz coraz częściej w ramach wytworów kultury popularnej. Świadczyć o tym może niedawna publikacja pod redakcją Danuty Dąbrowskiej i Magdaleny Litwin *Romantyzm w kulturze popularnej*<sup>5</sup>.

Zainteresowanie dorobkiem polskiego i europejskiego romantyzmu dostrzec można w wielu obszarach współczesnej kultury pop. Jednym z nich jest muzyka. W niniejszym artykule zostanie naszkicowana obecność reminiscencji romantycznych w polskiej muzyce tak zwanej rozrywkowej, po 1989 roku. Choć mariaż romantyzmu i muzyki rozrywkowej może się z dzisiejszej perspektywy wydawać kontrowersyjny i nieoczywisty, w ostatnich dekadach na polskiej scenie muzycznej wyraźnie wzrosło zainteresowanie

---

<sup>3</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 23.

<sup>4</sup> Chodzi tu o ogół wykonawców i tematykę poruszaną w piosenkach. W muzyce rockowej istnieje faszyzujący gatunek rocka narodowego, u podstaw którego leżą hasła narodowyzwolenicze, odnoszące się bezpośrednio do narodowej tożsamości. Choć zarówno w czasach romantyzmu, jak i obecnie w tekstach (piosenek) spotkać można hasła nawołujące do wyzwolenia narodu, to zaznaczyć należy, że u podstaw obecnie tworzonych piosenek w stylu prawiowego rocka narodowego leżą ksenofobia, rasizm, antysemityzm oraz homofobia – pojęcia wytworzone w duchu dwudziestowiecznej myśli filozoficznej, które obce były myśleniu romantycznemu. Przykładami zespołów tworzących w tym gatunku są: Konkwista 88, Husaria, Legion, Kresowiec, Horytnica.

<sup>5</sup> *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016.

ówczesnymi twórcami. Nawiązania bezpośrednie, jak i te niedostrzegalne na pierwszy rzut oka, dochodzą do głosu w polskiej muzyce od wielu lat, ale zmienia się ich funkcja. Przykładów potwierdzających przyjętą tutaj tezę jest wiele, jednak dla zobrazowania posłużę się twórczością Stanisława Staszewskiego, który w piosence *Baranek* wykorzystuje i przetwarza fragment z *Dziadów* Adama Mickiewicza:

Na głowie kwietny ma wianek  
W ręku zielony badylek  
A przed nią bieży baranek  
A nad nią lata motylek<sup>6</sup>.

Zmiana funkcjonowania paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej, jaka nastąpiła po 1989 roku, skłania do refleksji i poszukiwania nowych znaczeń znanych szerokiemu gronu odbiorców motywów, zapożyczeń oraz tematów związanych z epoką romantyzmu, które funkcjonują również w muzyce popularnej. W centrum niniejszej refleksji umieszczone zostaną reminiscencje dzieł polskiego i europejskiego romantyzmu, do których odwołują się kolejne generacje polskich muzyków (na przykład Chłopcy z Placu Broni, Kaliber 44, Sokół & Pono, GrubSon, Jelonek, Pezet, Tymon Tymański i Leszek Możdżer, Bulldog).

## **Trudności metodologiczne i stan badań**

Fenomen, jakim jest muzyka popularna i funkcjonująca w ramach tego nurtu forma piosenki (songu), stanowią wyzwanie dla współczesnego literaturoznawstwa. Hybrydowa natura piosenki skłania do zastosowania niecodziennych rozwiązań metodologicznych, a patrzenie na piosenkę jako na twór składający się jedynie z tekstu i muzyki prowadzić może do uzyskania niepełnego obrazu utworu. Piosenka jest tworem, który powstaje

---

<sup>6</sup> S. Staszewski, *Baranek*, w: tegoż: *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*, Warszawa 2015, s. 13.

z trzech uzupełniających się elementów, to jest muzyki, tekstu i interpretacji wokalne – żadna z tych kategorii nie może stanowić odseparowanego przedmiotu badań, gdyż obecność i wymowa każdego z wymienionych elementów zależna jest od siebie nawzajem. Tak więc analizowanie samego tekstu piosenki (w oderwaniu od muzyki i interpretacji) stanowi błąd metodyczny, który wpływa na zafalszowany obraz prowadzonych badań. Piotr Michałowski w swoim artykule, „*Dziwny jest ten świat*”. *Romantyzm polskich protest songów*, podkreśla hybrydową naturę piosenki na przykładzie utworu Czesława Niemena: „Otóż w oderwaniu od muzyki i śpiewu mielibyśmy do czynienia z bardzo słabym wierszem, porażającym banałem ogólników, a nawet bliskim grafomanii”<sup>7</sup>. W odróżnieniu od autotelicznych tekstów *stricte* poetyckich, оголоcony z walorów muzycznych i interpretacyjnych tekst piosenki popularnej nie jest w stanie funkcjonować samodzielnie. Tezę tę popiera również w swych badaniach Wojciech Siwak, który jako jeden z pierwszych badaczy polskich kładzie nacisk na interdyscyplinarne badanie fenomenu piosenki popularnej (rockowej): „Jak już powiedzieliśmy, podstawowa forma, jaką jest utwór rockowy, konstruowana jest w trzech warstwach: muzyki, tekstu i wykonania”<sup>8</sup>. Z zarysowanych tu problemów wyłania się jeszcze jedna istotna dla studiów nad piosenką sprawa, mianowicie trudności z zastosowaniem właściwej nomenklatury. Sama definicja „muzyki popularnej” winna zawierać w sobie wszelkiego rodzaju wytwory kultury masowej, z uwzględnieniem funkcji, jakie te dzieła powinny spełniać. W prowadzonych badaniach dominuje jednak tendencja do coraz mocniejszego rozszczepiania pojęć, gatunków muzycznych, inter- i subdyscyplin związanych z muzyką popularną. Niemiecki badacz Jens Reislöf wyszczególnia w swoich rozważaniach nad współczesną piosenką popularną listę gatunków, stylów i dyscyplin, na którą składa się ponad sto różnych stylów muzycznych. Wśród nich znaleźć można i takie, które obecnie nie funkcjonują w ramach tak zwanej kultury popularnej, a są to między innymi:

---

<sup>7</sup> P. Michałowski, „*Dziwny jest ten świat*”. *Romantyzm polskich protest songów*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej...*, s. 119.

<sup>8</sup> W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 24.

aria, chanson, kuplety, barkarole czy kantaty<sup>9</sup>. Aby uniknąć nieporozumień i trudności metodologicznych, należy wyjść z założenia, że przedstawione w niniejszym artykule utwory stanowią dorobek muzyki rozrywkowej, która jest częścią szerszego kontekstu, jakim jest kultura masowa (popularna). Piosenki omawiane w niniejszym przyczynku związane są z różnymi gatunkami muzycznymi – popem, rockiem, rapem, reggae, muzyką alternatywną, etc., jednak funkcjonowanie w ramach jednego paradygmatu kultury popularnej stanowi cechę wspólną wspomnianych utworów. Theodor Adorno, który blisko osiemdziesiąt lat temu definiował i charakteryzował ówczesny stan muzyki rozrywkowej, zauważa w *Dialektyce Oświecenia*: „Wszelka kultura masowa pod rządami monopolu jest identyczna, a jej szkielet, fabrykowane przez monopol rusztowanie pojęć, zaczyna się zarysowywać”<sup>10</sup>. Z dzisiejszej perspektywy widać to, o czym Adorno pisał w latach trzydziestych dwudziestego wieku – monopolizacja kultury masowej, jej wtórność wobec dorobku klasyków, otwartość na odbiorcę i oferowanie tych samych produktów pod nowym szyldem, są cechami charakterystycznymi tej gałęzi współczesnej kultury. W innym miejscu Theodor Adorno dopowiada, jakimi prawidłami kieruje się kultura masowa:

Na razie technika przemysłu kulturalnego doprowadziła jedynie do standaryzacji i produkcji seryjnej oraz poświęciła to, czym logika dzieła różni się od logiki systemu społecznego. Nie wynika to jednak z praw rozwoju techniki jako takiej, a tylko z jej funkcji w dzisiejszej gospodarce<sup>11</sup>.

Badacz nie pozostawia wątpliwości – uprzemysłowienie, jakie dokonało się w dwudziestym wieku w obszarze kultury, napędza ogromną maszyną przemysłową, której zasięg i oddziaływanie na muzykę rozrywkową ugruntowało jej ekonomiczne znaczenie.

---

<sup>9</sup> J. Reislöh, *Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*, Münster 2011, s. 22–24.

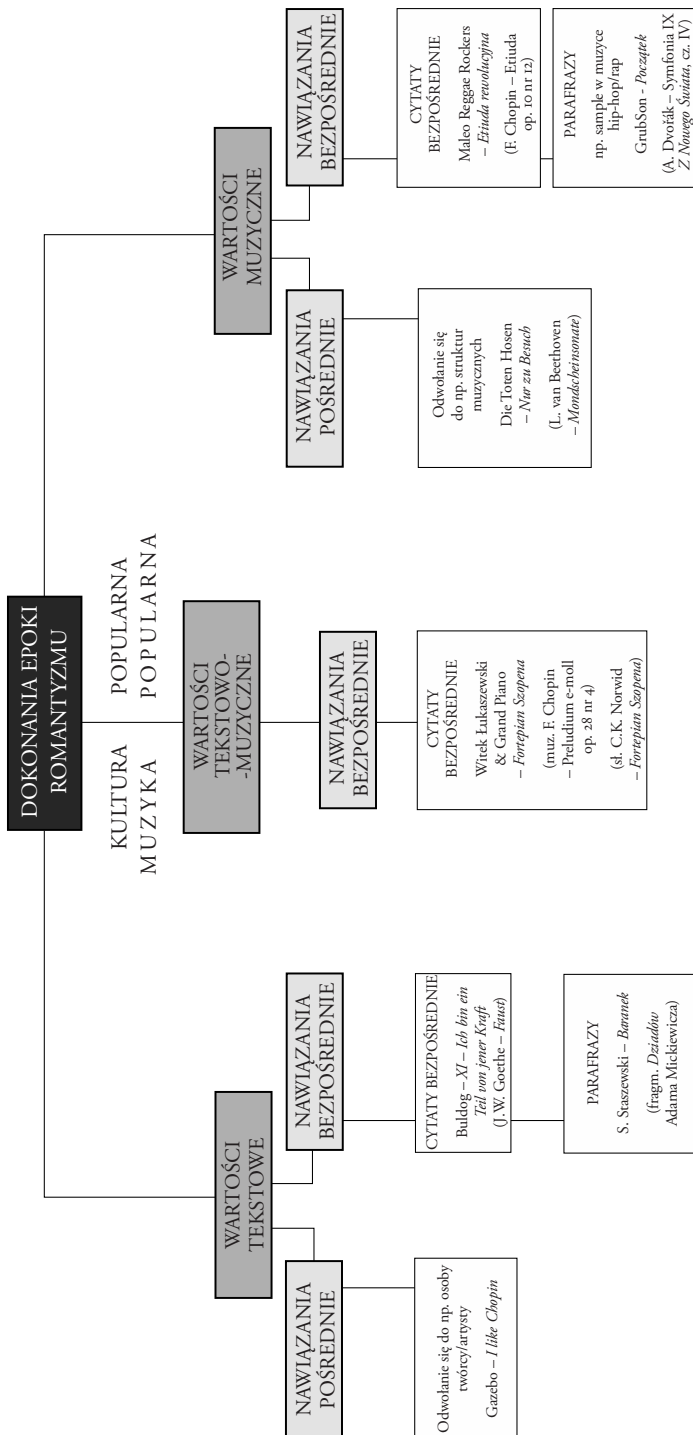
<sup>10</sup> T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przejrzał i pośl. opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994 s. 138–139.

<sup>11</sup> Tamże, s. 139.

Na potrzeby niniejszego artykułu dokonałem niezbędnego rozeznania w tematyce i przywoływanych motywach, cytatach i kontekstach w polskiej muzyce rozrywkowej napisanej od 1989 roku do współczesności. Spośród ponad stu artystów, których twórczość została przeze mnie przeanalizowana, wybrałem zaledwie niewielką część z najbardziej reprezentatywnymi i oczywistymi dla przeciętnego słuchacza przykładami. Aby dokonać wstępnej selekcji w obrębie przywoływanych motywów romantycznych, wprowadzić należało trzy kategorie występujących w piosenkach wartości i odwołań: tekstowych, muzycznych oraz tekstowo-muzycznych, które występują zarówno w nawiązaniach bezpośrednich, jak i pośrednich. Chcąc zilustrować powyższą metodę, prezentuję model teoretyczny wraz z przykładami zaczerpniętymi ze światowej muzyki popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej.

Stworzenie takiego modelu pozwala na pewne rozeznanie i skatalogowanie elementów romantycznych, pojawiających się we współczesnych piosenkach muzyki pop. Co ciekawe, już po pierwszej selekcji materiału, który złożył się na badania wskazanego obszaru, można zauważyć, że w obrębie muzyki popularnej inspiracje malarstwem romantycznym nie występują. Synestezja sztuk ogranicza się w większości przypadków do łączenia wartości muzycznych i słownych, a ich konfiguracje, modyfikacje i wzajemne oddziaływanie stanowią siłę napędową piosenek, w których takie elementy występują.





## Wartości tekstowe

### Elżbieta Adamiak – *Trwaj chwilo, trwaj*

Piosenka pochodząca z albumu *Zbieram siebie*<sup>12</sup> (2009) z tekstem Przemysław Dakowicza<sup>13</sup> już poprzez tytuł ujawnia swoje nawiązanie do tradycji romantyzmu europejskiego. Cytat z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, który stał się kamieniem węgielnym tekstu piosenki Elżbiety Adamiak, przywołuje skojarzenia z historią tytułowego Fausta. Oswojenie zła, które w przekonaniu bohatera dramatu daje spore możliwości, zostaje przefiltrowane w piosence, która odwołując się do faustowskiej historii, wprowadza nowy kontekst. Podobnie jak u Goethego, głównym motywem poruszonym w tekście piosenki jest odwieczna walka dobra ze złem:

Niech naręcza rąk wirują w krąg, dopóki działa czar księżycy.  
I w tęsknot grze, w zmysłowym śnie, niech się objawi tajemnica.  
Witaj w krainie wiecznej przyjemności!  
Wystarczy otrzeć się o zło, wystarczy otrzeć się o zło  
A zło już tak nie złości [...]<sup>14</sup>

Akceptacja zła, która następuje przez jego oswajanie, prowadzi podmiot do rozważań nad życiem, którego kruchość i ulotność ujawnia się podczas nocnych przemyśleń. Jednak inaczej niż u Goethego, w piosence nie występują personifikacje czy wcielenia przedstawicieli obu stron; na próżno szukać tu wyobrażeń bóstw, świętych czy samego diabła. Całość transcendentnego pojedynku zostaje osadzona w człowieku, jednostce, która zdana jest na siebie

---

<sup>12</sup> *Ela Adamiak – Zbieram siebie* [online], 16.11.2009 [dostęp: 1.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://news.o.pl/2009/11/16/ela-adamiak-zbieram-siebie/#>>.

<sup>13</sup> *Przemysław Dakowicz*, Wikipedia. Wolna Encyklopedia [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw\\_Dakowicz](https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw_Dakowicz)>.

<sup>14</sup> Elżbieta Adamiak & Adam Nowak. *Trwaj chwilo, trwaj – jesteś taka piękna*, Tekstowo.pl [online] [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://www.tekstowo.pl/piosenka,elzbieta\\_adamiak\\_\\_adam\\_nowak,trwaj\\_chwilo\\_trwaj\\_\\_jestes\\_taka\\_piekna\\_.html](https://www.tekstowo.pl/piosenka,elzbieta_adamiak__adam_nowak,trwaj_chwilo_trwaj__jestes_taka_piekna_.html)>.

i to w niej ma dokonać się ostateczny wybór. Altruizm faustowskiego bohatera zostaje przeciwstawiony hedonizmowi jednostki, która w świetle objawionej tajemnicy zaczyna doceniać życie i wszelkie jego aspekty:

Trwaj, chwilo, trwaj, jesteś taka piękna!  
Dziś tylko głupcy śpią!  
Ta noc uderzy nam do głów... upijmy się nią.  
Porwij nas, porwij nas,  
Rzeko zmysłów wezbrana,  
Niech się w tym pędzie zablizni sumienia rana...<sup>15</sup>

Skierowanie się ku zmysłowej stronie świata bliskie jest spojrzeniu romantyków, do których – parafrazując Mickiewicza – „Czucie i wiara silniej mówi [...] / Niż mędrca szkiełko i oko”<sup>16</sup>. Wspomniany hedonizm nie ma pobudek czysto zmysłowych, nie jest wynikiem kaprysu podmiotu, pragnącego za wszelką cenę uniknąć tego, co nieprzyjemne. Postawa podmiotu wynika z aksjologicznego spojrzenia na problem egzystencji w świecie, w którym nieustannie dokonywać należy wyborów pomiędzy tym, co dobre i złe. W świetle niniejszych słów należy zwrócić uwagę na cytat, będący zarazem tytułem piosenki Elżbiety Adamiak. Słowa te wypowiedziane przez Fausta są spełnieniem jego paktu zawartego z Mefistofeilesem, po użyciu których bohater odda swą duszę diabłu. W piosence słowa te nabierają nowego znaczenia, stanowią dopiero początek drogi, którą obiera podmiot, celebrując w ten sposób niedoceniane w prozie codzienności życie. Stanowią one zwrot ku temu – by użyć tu słów z terminologii Freudowskiej – co nieuświadomione, ukryte: „Zanim się rozum z drzemki zbudzi, / Dajmy się, dajmy się ponieść! Dajmy się ponieść żądz powodzi!”<sup>17</sup>. Owo otwarcie podmiotu na sferę transcendentalną prowadzi do ujawnienia ukrytych dotąd pokładów nieuświadomionej życiowej energii, która tłumiona przez rozum realizuje

---

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *Romantyczność*, w: tegoż: *Dzieła poetyckie*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 29.

<sup>17</sup> E. Adamiak & A. Nowak, *Trwaj chwilo, trwaj – jesteś taka piękna*, dz. cyt.

się w nocy, podczas zaspokajania żądz. Realizacja ukrytych pragnień stanowi rodzaj wewnętrzznego oczyszczenia, które prowadzi do uzyskania równowagi emocjonalnej oraz jest swego rodzaju lekarstwem na wyrzuty sumienia, nękające podmiot: „Porwij nas, porwij nas, / Rzeko zmysłów wezbrana, / Niech się w tym pędzie zablizni sumienia rana...”<sup>18</sup>.

Warstwa muzyczna i interpretacyjna piosenki jest równie nieoczywista, jak sam tekst. Piosenka *Trwaj chwilo, trwaj* jest duetem utrzymanym w tonacji molowej (a-moll), z zastosowaniem akordu w tak zwanym minorze eolskim, czyli dominanty w trybie molowym (e-moll), która z uwagi na brak dźwięku prowadzącego znajduje swoje rozwiązanie harmoniczne w subdominancie, lub – jak w tym utworze – przechodzi w postać właściwą dominanty w trybie durowym (E-dur w refrenie). Sama instrumentacja piosenki przywołuje skojarzenia z etniczną muzyką Bałkanów oraz muzyką klezmerską – skrzypce, akordeon, tamburyn, gitara rytmiczna oraz wyraźnie osadzony w sekcji rytmicznej, ciągle pulsujący kontrabas, który spełnia w utworze funkcję *continuo*, nadają piosence rytmiczny, niemalże taneczny charakter. Rytmiczny, taneczny wstęp z solo akordeonu i skrzypiec wprowadza zmodyfikowany temat, który będzie powtórzony w strukturach wokalnych oraz podobnie jak w budowie barokowej fugi – na zasadzie *stretta* – krótkiego elementu związanego z tematem lub jego częścią w drobnych i szybkich wartościach rytmicznych. W piosence owe *stretta* następują w miejscach, w których fraza jest przeciągana przez wokalistów i stanowią one uzupełnienie tematu muzycznego oraz wprowadzają ożywienie jednostajnie pulsującego rytmu 4/4. Tło instrumentalne przeciwstawione zostaje spokojnemu, miejscami sennemu śpiewaniu wokalistki, które w połączeniu z narastającym napięciem harmonicznym tworzy efekt kontrastu. Również sposób prowadzenia fraz w piosence nie jest spójny – w miejscu, gdy wokalistka śpiewa: „Zanim się rozum z drzemki zbudzi”, aby wprowadzić nastrój senności, następuje przeciąganie frazy poprzez melizmatyczny śpiew samogłosek oraz zastosowanie pauzy w połowie wersu. Elementem wzmocnienia i ożywienia struktur wokalnych jest wprowadzenie drugiego głosu. Adam Nowak

---

<sup>18</sup> Tamże.

z zespołu Raz Dwa Trzy towarzyszy wokalistce w tej piosence, wykonując pierwszy refren solo, później w duecie z Adamiak oraz wtóruje podczas drugiej zwrotki. Zastosowanie drugiego głosu solowego potęguje i wzmacnia strukturę muzyczną oraz wprowadza do piosenki efekt świeżości (poprzez odmienny rodzaj frazowania, dynamikę śpiewania i samą barwę głosu).

## **Buldog – XI**

Do dramatu *Faust* Goethego nawiązuje również w swojej piosence zespół Buldog, wplatając cytaty w oryginalnym brzmieniu w tekst wiersza Stanisława Barańczaka<sup>19</sup>. Grupa założona przez Piotra Wieteskę niejednokrotnie sięgała do tekstów poetyckich Tuwima, Staffa czy Barańczaka, dodając im oprawę muzyczną. Album *Chrystus miasta*, który ukazał się w 2010 roku, oprócz jednej piosenki napisanej przez ówczesnego wokalistę, Tomasza Kłaptocza, bazuje na tekstach wspomnianych poetów. Przywołanie cytatu z dramatu Goethego, wkomponowanie go w tekst poetycki Barańczaka zmienia charakter i wydźwięk piosenki. Sam Barańczak pisał o tomie *Podróż zimowa* następująco:

Choć związek między moimi utworami a muzyką Schuberta jest bardziej intymny i ścisły, moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze<sup>20</sup>.

Mając na uwadze fakt, że sam poeta pisał teksty do muzyki Schuberta z cyklu *Winterreise*, oraz to, że zespół Buldog skomponował własną muzykę do tego tekstu, mamy do czynienia z wtórnym umuzyycznieniem tekstu literackiego, które w obrębie muzyki popularnej nie jest zjawiskiem pożądanym ani częstym. Oprócz tego kolejną sprawą ważną z perspektywy niniejszego artykułu jest fakt umieszczenia cytatu Mefistofelesa w brzmieniu oryginalnym.

---

<sup>19</sup> Wiersz XI z cyklu *Podróży zimowej*.

<sup>20</sup> Cyt. za M. Zalewski, *Podróż w afekcie*, stronypoezji.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://stronypoezji.pl/monografie/podroz-w-afekcie/>>.

Podkreślam to, ponieważ dokonano tu celowego zabiegu artystycznego, którego interpretacji dostarczają nam sami muzycy w nagranych do piosenki teledysku. „[Ich bin – M.K.] Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft”<sup>21</sup> – śpiewają w refrenie muzycy przebrani za hitlerowskich żołnierzy lub ich truchła. Przywołanie w tym kontekście cytatu „Ja jestem częścią owej siły, której władza / pragnie zło zawsze czynić, a dobro sprowadza”<sup>22</sup> wykonanego przez wspomnianych żołnierzy otwiera nowe pasmo znaczeń dla tekstu Barańczaka, rozrachunkowe wobec historii drugiej wojny światowej. Takie odczytanie tekstu polskiego poety, którego dopowiedzeniem jest cytat z preromantycznego dramatu, stanowi rzadkość wśród artystów sceny rockowej. Znaczenia temu dodaje także fakt, że poprzez pozostawienie czasownika z fragmentu niemieckojęzycznego w pierwszej osobie, każdy z przedstawionych żołnierzy zostaje w taki sam sposób napiętnowany winą za wyrządzone okrucieństwa. Wina zostaje tu więc zindywidualizowana również z tego powodu, że każdy z nich jest częścią systemu, którego totalitarne korzenie doprowadziły do masowych zbrodni na całym świecie. Przywołany przez muzyków fragment stanowi więc dowód na ponadczasową możliwość odczytania romantycznych idei, które przefiltrowane przez współczesność otwierają się na nowe konteksty i znaczenia. Struktura muzyczna piosenki czerpie swą siłę napędową z rozbudowanej sekcji rytmicznej – na szczególne uwzględnienie zasługuje tu charakterystyczny, marszowy rytm, stanowiący szkielet utworu, wokół którego konstruowana jest aranżacja i linia melodyczna. Charakterystyczny dla muzyki rockowej rytm 4 / 4 okazuje się sprzyjający osadzeniu w nim tekstu literackiego, posiadającemu już własną rytmikę. Wokalista poprzez sposób śpiewania nadaje tekstowi Barańczaka dynamiczny charakter, jaki związany jest z melorecytacją. Aby wzmocnić cytowany fragment niemieckojęzyczny, grupa wokalistów śpiewających ten pasaż dokonuje celowego akcentowania tekstu. Poprzez użycie przedniojęzykowego „r” i charakterystycznego, marszowego tembru głosu, wspomniany

---

<sup>21</sup> J.W. von Goethe, *Faust*, cyt. za: SPIEGEL Kultur [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/>>.

<sup>22</sup> J.W. von Goethe, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, cyt. za wolnelektury.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/goethe-faust.pdf>>.

fragment nawiązuje do estetyki wypowiedzi z czasów panującego w Niemczech hitleryzmu. Dodatkowo omawiany fragment wzmocniony jest poprzez struktury czysto muzyczne – sekcja dęta osadzona w niskich rejestrach oraz wydłużone, mocno brzmiące uderzenia gitar podkreślają akcentowane miejsca taktów (pierwszą i trzecią wartość rytmiczną w układzie metrycznym 4/4).

## **Wartości muzyczne**

**Kaliber 44 – *Normalnie o tej porze*, GrubSon – *Początek*,  
Maleo Reggae Rockers – *Etiuda rewolucyjna*,  
Leszek Możdżer – *Etiudy***

Kaliber 44 – jedna z najważniejszych polskich grup tworzących w estetyce rapu / hip-hopu wydała w 2000 roku album *3:44*, na którym znalazła się piosenka *Normalnie o tej porze*. Za ten właśnie album grupa została uhonorowana przez Związek Producentów Audio Video muzyczną nagrodą Fryderyk w kategorii rap / hip-hop<sup>23</sup>. Utwór rozpoczyna w nieco zmienionej wersji początkowy fragment *Poloneza gis-moll* Fryderyka Chopina (op. posthumum), skomponowanego około 1824 roku<sup>24</sup>. Choć nawiązania do twórczości polskiego kompozytora nie są rzadkie w obrębie kultury popularnej, to zdumiewa fakt, że najczęściej reminiscencje dzieł Chopina pojawiają się w muzyce hip-hopowej i rapie. Raperzy chętnie nawiązują do twórczości mistrzów tak zwanej muzyki *klasycznej*, wybierając odpowiedni fragment, który oddaje charakter utworu bądź stanowi dominantę kompozycyjną danego songu. Ciekawi również fakt, że większość z przywoływanych cytatów jest silnie zrytmizowana – na próżno w obrębie odwołań i cytatów wziętych z muzyki klasycznej szukać dzieł eksperymentalnych czy takich, w których struktury rytmiczne ustępują na rzecz innych elementów. Stąd

---

<sup>23</sup> Fryderyki.pl [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://www.zpav.pl/fryderyk/nominowani/index.php?year=2000>>.

<sup>24</sup> F. Chopin, *Polonez gis-moll*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/5>>.

przywołany fragment *Poloneza* gis-moll, dodatkowo przetworzony i osadzony jako ciągłe powracająca jednostka muzyczna w piosence, staje się – podobnie jak riff w utworach rockowych – dominantą kompozycyjną. Sample z przearanżowaną warstwą muzyczną lub też te zachowane w oryginale spełniają – moim zdaniem – ważną funkcję w obrębie muzyki hip-hopowej i rapu: dzięki przywołaniu fragmentu z muzyki klasycznej utwór taki zyskuje walor pełnoprawnego dzieła sztuki, manifestując przy tym powiązania z tak zwaną kulturą wysoką. Marc Dietrich i Martin Seeliger w książce *Deutscher Gangsta-Rap* stwierdzają, że:

Rap nie egzystuje w żadnym wypadku w próżni. Chodzi tu raczej przede wszystkim o kierunek muzyczny lub praktykę kulturową, która bardzo mocno wzoruje się przede wszystkim na zmarginalizowanych grupach lub ludziach ze skłonnością do bycia „człowiekiem z ulicy”<sup>25</sup>.

Odnosząc się do powyższego stwierdzenia, można założyć więc, że kapitał symboliczny prezentowany w twórczości artystów rapowych/hip-hopowych jest ograniczony ze względów socjalno-poznawczych lub jest wynikiem stylizacji utworu, jaka ma miejsce wśród raperów młodej generacji. Przywołanie fragmentu z muzyki klasycznej (w tym przypadku fragmentu dzieła Fryderyka Chopina) nie wnosi do piosenki wartości związanych z istotą samego dzieła cytowanego oraz nie rozwija – zarówno w płaszczyźnie tekstowej, jak i muzycznej – wątków, elementów i struktur pierwowzoru, do którego się odwołuje. Owo przywołanie o wiele bardziej za to uprawomocnia byt takiego tworu, którego częścią staje się wybrany fragment. Pamiętać należy o tym, że odwołanie się do pierwowzoru, w tym przypadku do fragmentu dzieła jedyne polskiego artysty, któremu poświęcony jest Narodowy Instytut, niesie ze sobą wiele oczekiwań i nadziei na nowe odczytanie romantycznego pierwowzoru. Danuta Dąbrowska w swoim artykule *Romantyzm*

---

<sup>25</sup> *Deutscher Gangsta-Rap Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, Bielefeld 2012, red. M. Dietrich, M. Seeliger, s. 24. Cytat oryginalny: *Rap existiert keineswegs im luftleeren Raum. Vielmehr handelt es sich um eine Musikrichtung oder kulturelle Praxis, die besonders stark an marginalisierte Gruppen oder Menschen mit Bezug zum »Mann auf der Straße« angelehnt ist*, Cytat polskojęzyczny w tłumaczeniu autora.



*a popularny nacjonalizm. Teksty piosenek prawicowych zespołów rockowych* nawiązuje do problemu współczesnych reminiscencji dorobku romantycznego w kulturze popularnej:

[...] im dalej od historycznego romantyzmu, tym bardziej idee i dyskusje tej epoki ulegają uproszczeniu, zmanipulowaniu i dostosowaniu do aktualnych potrzeb, tworząc raz za razem nowe interpretacje romantycznej spuścizny nakładające się na siebie niczym palimpsest, ale też coraz bardziej odrywające się od pierwowzoru, zacierające całe jego skomplikowanie<sup>26</sup>.

Owo postępujące uproszczenie w rozumieniu i odnoszeniu się do spuścizny romantycznej staje się w dzisiejszej dobie pewnego rodzaju normą, za którą kryje się chęć dotarcia do jak najszerszego grona odbiorców.

Nawiązania do dorobku kultury *wysokiej* (romantycznej) pojawiają się u przedstawicieli rapu niezwykle często. Warto podkreślić fakt, że polscy raperzy sięgają chętniej do dorobku romantycznego niż na przykład do pojawiających się równie często w obrębie światowej muzyki popularnej motywów i cytatów zaczerpniętych z muzyki barokowej. Podobnie jak w *Normalnie o tej porze*, piosenka *Początek* rapera GrubSona, rozpoczyna się cytatem z IX Symfonii *Z Nowego Świata* Antonina Dwořáka. Charakterystyczny wstęp z finału (część IV: *Allegro con fuoco*), którego fanfarowe brzmienie zostało przetworzone przez rapera, przewija się przez całą piosenkę w postaci powracającego motywu o jednakowych wartościach muzycznych (sampla). Raper nie rozwija zapożyczonego tematu, nie odnosi do niego wartości słownych czy interpretacyjnych. Użyta parafraza, choć obecna jest w całej piosence, nie otwiera nowych przestrzeni znaczeniowych i nie (de)konstruuje przywołanych struktur muzycznych. Osadzenie cytatu z symfonii czeskiego kompozytora spełnia jednak w utworze *Początek* dwie funkcje: po pierwsze, organizuje wartości rytmiczne, jest *szkieletem*, na którym opiera się podstawowy wyróżnik muzyki hip-hop (oraz rapu) – rozbudowana warstwa rytmiczna; po wtóre – wprowadza do utworu uprzywilejowaną ze względów

---

<sup>26</sup> D. Dąbrowska, *Romantyzm a popularny nacjonalizm. Teksty piosenek prawicowych zespołów rockowych*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej...*, s. 141.

estetycznych i historycznych wartość w postaci parafrazy, która jest spoiwem łączącym funkcjonujące w obrębie tego gatunku niezależnie od siebie elementy słowne, muzyczne i interpretacyjne.

Kolejnymi przykładami nowych odczytań utworów romantycznych są współczesne aranżacje dzieł dziewiętnastowiecznych kompozytorów. Już w latach osiemdziesiątych Jimmy Page – gitarzysta legendarnego zespołu Led Zeppelin – sięgnął do repertuaru Fryderyka Chopina, wykonując na estradzie jego etiudy<sup>27</sup>. Zainteresowanie muzycznymi dziełami romantycznymi towarzyszy polskiej muzyce popularnej, która czerpiąc z ich zasobu, przetwarza, organizuje i wystawia na polemikę oryginały. Praca z utworami Chopina, Dvořáka czy Rossiniego niesie ze sobą wiele trudności nie tylko interpretacyjnych, lecz przede wszystkim – technicznych. Poziom trudności (re)interpretowanych dzieł skłania niekiedy twórców muzyki popularnej do огоłocenia pierwowzoru z jego złożoności i skomplikowania na rzecz silnie zrytmizowanych, uproszczonych (a przez to łatwiejszych w odbiorze) namiastek, które dzięki sile aranżacji zyskują rację bytu wśród wytworów muzyki popularnej. Artyści sięgają do najbardziej rozpoznawalnych dzieł muzyki klasycznej, które dzięki ich znaczeniu historycznemu na stałe wdarły się w świadomość wielu odbiorców.

Zespół Maleo Reggae Rockers umieścił na swojej płycie *Rzeka dzieciństwa* wśród przearanżowanych piosenek Krajewskiego, Niemena czy Nalepy *Etiudę rewolucyjną* Fryderyka Chopina<sup>28</sup>. Wzięcie na warsztat tak trudnego technicznie dzieła niesie ze sobą ryzyko nadmiernego uproszczenia struktur i wewnętrznych napięć harmoniczych, jakie są obecne w cytowanym dziele. Zespół zachował wierność tonacji (c-moll) oraz oryginalnej metryce 4/4, jednak aranżacja różni się ze względu na zastosowane rozwiązania estetyczne i muzyczne. Zespół zrezygnował z szybkiego tempa (*Allegro con fuoco*, wartość ćwierćnoty: 160 BPM<sup>29</sup>) na rzecz rytmu synkopowanego (perkusja)

---

<sup>27</sup> Jimmy Page's Chopin Prelude n. 4 – Arms Concert New York 1983, YouTube.com [online], 29.07.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=QATICdf7b-o>>.

<sup>28</sup> Maleo Reggae Rockers, Booklet do albumu *Rzeka dzieciństwa*.

<sup>29</sup> F. Chopin, *Etiuda rewolucyjna* [online], [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP00316-Chopin\\_-\\_OP10\\_12.PDF](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP00316-Chopin_-_OP10_12.PDF)>.

oraz akcentowania drugiej oraz trzeciej i czwartej wartości rytmicznej (gitarą, organy), nadając tym samym taneczny charakter utworowi Chopina. Sam wstęp – w oryginale rozpoczynający się mocnym uderzeniem akordu (G7 – G-dur z septymą w pierwszym przewrocie) w wysokim rejestrze oraz charakterystyczne pasaże z opadającą frazą w rejestrach dolnych – zostaje zastąpiony lekkim wprowadzeniem tematu, który u Chopina w prezentowanej przez zespół formie rozpoczyna się dopiero w dziesiątym takcie<sup>30</sup>. Utwór skomponowany na fortepian zostaje przearanżowany na zespół muzyczny z sekcją dętą, która przejmuje funkcję ekspozycyjną modulowanego tematu, prezentowanego w formie jedno- i dwugłosowej (w oryginale – forma dwu- i czterogłosowa). Na szczególną uwagę zasługuje tu zastąpienie trudnej technicznie formy linii basowej, zapisanej w szesnastkach – która stanowi u Chopina element rozpoznawczy omawianej etudy – pulsującym ciągle basem, który podobnie jak perkusja porusza się w sposób synkopowany, nadając tym samym tanecznego (niemal skoczego) charakteru. Dokonując nowej aranżacji *Etiudy rewolucyjnej* Chopina, zespół Maleo Reggae Rockers pozbawił ją wirtuozowskiego charakteru, osłabił dynamikę i ogołocił z wewnętrznych napięć harmonicznymi. I choć temat i motyw przewodni z cytowanego dzieła nie uległy w znacznym stopniu zniekształceniom, to nie ulega wątpliwości, że dzieło utraciło swe pierwotne znaczenie, a nowe odczytanie *Etiudy rewolucyjnej* sprowadziło się do wyłączenia krótkiego cytatu i osadzenia go w niewydolnych strukturach muzyki roots reggae.

Podobnej reinterpretacji dzieła romantycznego dokonał Leszek Możdżer, grając podczas Przystanku Woodstock wraz z Tymonem Tymańskim etudy Fryderyka Chopina. Pianista i kompozytor, biorący na warsztat utwory Chopina, osadzili ich struktury w formie wariacji jazzowych, dokonując ich jazzowego przearanżowania. W przeciwieństwie do sposobu aranżacji grupy Maleo Reggae Rockers, Możdżer pozostawia wirtuozowskie partie, które grane są przez fortepian bądź to w formie solowej, bądź jako akompaniament podczas partii solowej saksofonu, puzonu czy basu<sup>31</sup>. Możdżer

---

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> *Możdżer/Tymański – Chopin Etiudy: Przystanek Woodstock*, YouTube.com [online], 22.11.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUpEBfOAOUs>>.

łączy brzmienie jazzowe z elementami muzyki latynoskiej czy bluesowej, wplatając je pomiędzy rozbudowane pochodny zaczerpnięte z oryginału. Całości towarzyszy prosta rytmika utrzymywana przez zestaw perkusyjny oraz uproszczona w porównaniu z pierwowzorem (*Etiuda c-moll* nr 12, op. 25) linia basu. Sekcja dęta pełni funkcję ekspozycyjną – przedstawia główny motyw w rozciągniętych wartościach rytmicznych, które podkreślają ustępy grane wcześniej przez fortepian – technika imitacyjna, którą zastosował aranżer, służy wzmocnieniu przywoływanym fragmentów etiudy Chopina. Dzięki aranżacji Możdżera utwór ten nie traci wewnętrznych napięć harmonicznym, a poprzez nasilenie się wartości instrumentalnych i rytmicznych zmianie ulega faktura kompozycji. Z ostrych opadających i wznoszących się nieustannie pochodów i pasażów Możdżer wydobywa pierwotne struktury melodyczne i uwytatnia je poprzez instrumentację (zastosowanie opozycji struktur stałych, to jest powracającego fragmentu w sekcji dętej ze strukturami przestrzennymi, jak na przykład partia solowa saksofonu, puzonu, trąbki czy kontrapunkt fortepianu). Pianista prezentuje w na nowo odczytanych etiudach zderzenie dwu biegunów: tradycji z nowoczesnością, zachowując przy tym pasaż dzieła oryginalnego. Aranżacja Możdżera łączy w sobie klasyczne techniki warsztatowe, przemyślaną strukturę, swego rodzaju dramaturgię objawiającą się w natężeniu i napięciu harmonicznym oraz nowoczesne, jazzowe brzmienie, sensualizm i szczególnego rodzaju wrażliwość na barwę dźwięku. Wszystkie te cechy sprawiają, że utwór staje się ciekawy nie tylko z powodów formalnych (to jest czysto harmonicznym), lecz również ze względu na przyjemność w słuchaniu.

Paralelnych przykładów związanych z nowymi, niekiedy kontrowersyjnymi, aranżacjami dawnych dzieł jest wiele, jednak ze względu na objętościowych nie jestem w stanie ich tu przybliżyć i dokładnie omówić. Warto wymienić te najbardziej rozpoznawalne, jak na przykład wykonanie przez Jelonka na Przystanku Woodstock (2014) przearanżowanej wersji uwerury do *Wilhelma Tella* Rossiniego, którą muzyk wykonał z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Gorzowskiej<sup>32</sup>. Raperzy Pono i Sokół

---

<sup>32</sup> *Jelonek – William Tell Overture – 20. Przystanek Woodstock 2014*, YouTube.com [online], 29.01.2015 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_oBoxMk3Uhl](https://www.youtube.com/watch?v=_oBoxMk3Uhl)>.

z okazji 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina<sup>33</sup> nagrali utwór *Preludium*<sup>34</sup>, w którym wykorzystali początkowe takty z *Preludium c-moll* op. 28, nr 20. Podobną motywacją kierowali się Numer Raz, Seta i Sir Michu, którzy w 2010 opublikowali piosenkę opowiadającą o dorobku i postaci Chopina – *Hip-Chopin*<sup>35</sup>, opierając się na *Etiudzie rewolucyjnej*, przybliżonej w postaci sampla. Zespół Kabanos nagrał piosenkę *Moja piosenka*<sup>36</sup>, której tytuł nawiązuje do wierszy C.K. Norwida, choć podkreślić należy, że u podstaw powstania utworu nie leżą żadne przywołania twórczości poetyckiej Norwida. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych utworów, posiadających swe źródło w dziele romantycznym, jest *Kocham wolność*, zespołu Chłopcy z Placu Broni. Wartości tekstowe zawarte w tym utworze korespondują z dziełem Juliusza Słowackiego *Oda do wolności* i, podobnie jak pierwotny tekst poety, piosenka powstała w burzliwych czasach przemian, w których należało na nowo zidentyfikować siebie i wartości ważne dla społeczeństwa. Jacek Dyląg, gitarzysta zespołu, opowiada o podróży do Mińska, której zwieńczeniem było powstanie piosenki *Kocham wolność*: „Wszędzie szarość, poczucie inwigilacji, kontroli, właśnie totalnego braku wolności. Kiedy wysiedliśmy po powrocie z pociągu na Centralnym, z radości pocałowaliśmy Warszawę w peron. A przecież Polska wtedy nie była kwitnąca ani kolorowa...”<sup>37</sup>. Piosenka, u podstaw powstania której leżą idee romantycznego buntu wobec zastanej rzeczywistości, została uhonorowana przez słuchaczy Programu Trzeciego Polskiego Radia pierwszym miejscem w 9. Polskim Topie Wszech Czasów w roku 2016<sup>38</sup>. Nasuwa się konkluzja, że w czasach, kiedy wolność narażona

<sup>33</sup> Hip-hop.pl [online] [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.hip-hop.pl/news/projec%20tor.%20php?id=1271947274>>.

<sup>34</sup> *Pono feat. Sokol – Preludium*, YouTube.com [online], 22.04.2010 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=fT8a4BhK6jY>>.

<sup>35</sup> *NUMER RAZ/SETA/SIR MICHU – HIP-CHOPIN*, YouTube.com [online], 09.04.2009 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qXE3BoZdhc>>.

<sup>36</sup> Kabanos: Booklet do albumu *Balonowy Album*.

<sup>37</sup> Cyt. za: J. Skaradziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst. I muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak 2017, s. 475.

<sup>38</sup> *9. Polski Top Wszech Czasów w Trójce. Wyniki*, PolskieRadio.pl, 27.04.2016 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.polskieradio.pl/9/201/Artykul/1615037,9-Polski-Top-Wszech-Czasow-w-Trójce-Wyniki>>.

jest na różnego rodzaju zagrożenia, w kulturze dochodzą do głosu uspięte idee romantyczne, które – przefiltrowane przez współczesność – pomagają stanąć w obronie wartości i godności człowieka.

## Podsumowanie

Zmiana funkcjonowania paradygmatu romantycznego, jaka nastąpiła w Polsce po 1989 roku, okazała się często wykorzystywanym punktem odniesienia w obrębie muzyki rozrywkowej. Autorzy sięgają do dorobku twórców romantycznych, zapożyczając wartości, motywy i elementy kultury polskiego i europejskiego romantyzmu. Przekształcenie owych wartości przez codzienność i współczesne rozumienie, które staje się podstawą utworów (wtórnej wszakże) kultury popularnej, nadaje wytworom muzyki rozrywkowej cechy specyficzne. Romantyczne pierwowzory, do których odwołują się współcześni artyści, często są w ich dziełach tylko namiastką, drobną częścią oderwaną od kontekstu kulturowego i historycznego. Stają się mało czytelnym znakiem, który pozbawiony pierwotnego znaczenia, traci na sile oddziaływania. Czerpanie z dorobku kultury romantycznej (w szczególności odwołania muzyczne) mogą stanowić dla twórców muzyki rozrywkowej wyzwanie, ze względu na wysoki poziom trudności technicznych i zawartej w nich wirtuozerii. Z tego powodu oryginalne struktury harmoniczne ulegają częstokroć degradacji i gwałtownemu uproszczeniu (*Etiuda rewolucyjna* Dub Maleo Reggae Rockers) bądź trafiają do utworu w postaci fragmentu zaczerpniętego w bezpośredni sposób (na przykład sample w muzyce hip-hop, rap). Warto jednak zauważyć, że obok produktów o uproszczonych walorach estetycznych, egzystują i takie, których poziom artystyczny wykracza dalece poza wąskie ramy muzyki *stricto* rozrywkowej (na przykład Leszek Możdżer – *Etiudy*). W obrębie szeroko rozumianej muzyki rozrywkowej dominuje tendencja do coraz gwałtowniejszego uproszczania idei i form romantycznych, przez co tracą one znaczenie i stają się jedynie bezrefleksyjnie akceptowanym znakiem kultury, który przyjmuje w swej istocie formę palimpsestową. Również odwołania do tekstów romantycznych nie wnoszą do współczesnej kultury nowego spojrzenia na pierwowzory, lecz

czierpią z nich fragmentaryczne motywy, elementy, które są rozpoznawane przez odbiorców i utożsamiane z tak zwaną kulturą wysoką. Zabieg taki ma na celu uprawomocnienie nowo powstałego wytworu, który dzięki przywołaniu w sposób pośredni lub bezpośredni romantycznego oryginału, staje się pełnoprawnym dziełem sztuki.

Wtórność w obrębie kultury rozrywkowej, stanowiąca jej cechę immanentną, zmusza niejako twórców do cytowania sztuki klasycznej. Pozostaje jedynie zadać pytanie, w jakim stopniu i jak dalece można uprościć idee romantyczne, aby były one zrozumiałe przez przeciętnego odbiorcę kultury rozrywkowej? Odpowiedzi na to pytanie częściowo udzielił już w latach trzydziestych XX wieku Antoni Słonimski, pisząc trafnie w swoich *Kronikach*: „Są w tym dymy po wieszczach narodu”<sup>39</sup>.

## **Bibliografia**

### **Literatura cytowana:**

- Adorno T., Horkheimer M., *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek. Warszawa 1994.
- Dąbrowska D., *Romantyzm a popularny nacjonalizm. Teksty piosenek prawicowych zespołów rockowych*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016.
- Deutscher Gangsta-Rap Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, red. M. Diedrich, M. Seeliger, Bielefeld 2012.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Michałowski P., „Dziwny jest ten świat”. *Romantyzm polskich protest songów*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska i M. Litwin, Szczecin 2016.
- Mickiewicz A., *Dzieła poetyckie*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982.
- Reisloh J., *Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*, Münster 2011.

---

<sup>39</sup> A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, Warszawa 2001–2003, s. 51.



## Maciej Kubiak

Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

Skaradziński J., Wojciechowski K., *Piosenka musi posiadać tekst. I muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak 2017.

Ślonimski A., *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, Warszawa 2001–2003.

Staszewski S., *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*, Warszawa 2015.

### Booklety:

Kabanos – Booklet do albumu *Balonowy album* (2015).

Maleo Reggae Rockers – Booklet do albumu *Rzeka dzieciństwa* (2011).

### Źródła internetowe:

Chopin F., *Etiuda rewolucyjna* [online], [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP00316-Chopin\\_-\\_OP10\\_12.PDF](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP00316-Chopin_-_OP10_12.PDF)>.

Chopin F., *Polonez gis-moll*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/5>>.

*Ela Adamiak – Zbieram siebie*, O.pl [online], 16.11.2009 [dostęp: 1.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://news.o.pl/2009/11/16/ela-adamiak-zbieram-siebie/#>>

Elżbieta Adamiak & Adam Nowak. *Trwaj chwilo, trwaj – jesteś taka piękna*, Tekstowo.pl [online] [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://www.tekstowo.pl/piosenka,elzbieta\\_adamiak\\_\\_\\_adam\\_nowak,trwaj\\_chwilo\\_trwaj\\_\\_\\_jestes\\_taka\\_piekna\\_.html](https://www.tekstowo.pl/piosenka,elzbieta_adamiak___adam_nowak,trwaj_chwilo_trwaj___jestes_taka_piekna_.html)>.

Fryderyki.pl [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://www.zpav.pl/fryderyk/nominowani/index.php?year=2000>>.

Goethe J.W. von, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, cyt. za wolnelektury.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/goethe-faust.pdf>>.

Hip-hop.pl [online] [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.hip-hop.pl/news/projec%20tor.%20php?id=1271947274>>.

*Jelonek – William Tell Overture – 20. Przystanek Woodstock 2014*, YouTube.com [online], 29.01.2015 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_oBoxMk3Uhl](https://www.youtube.com/watch?v=_oBoxMk3Uhl)>.



- Jimmy Page's Chopin Prelude n. 4 – Arms Concert New York 1983*, YouTube.com [online], 29.07.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=QATICdf7b-o>>.
- Moździerz/Tymański – Chopin Etiudy: Przystanek Woodstock*, YouTube.com [online], 22.11.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUpEBfOAOUs>>.
- NUMER RAZ/SETA/SIRMICHU – HIP-CHOPIN*, YouTube.com [online], 09.04.2009 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qXE3BoZdhc>>.
- Pono feat. Sokol – Preludium*, YouTube.com [online], 22.04.2010 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=fT8a4BhK6jY>>.
- Przemysław Dakowicz*, Wikipedia. Wolna Encyklopedia [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw\\_Dakowicz](https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw_Dakowicz)>.
- SPIEGEL Kultur [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/>>.
- Zalewski M., *Podróż w afekcie*, stronypoezji.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://stronypoezji.pl/monografie/podroz-w-afekcie/>>.
9. *Polski Top Wszech Czasów w Trójce. Wyniki*, PolskieRadio.pl, 27.04.2016 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.polskieradio.pl/9/201/Artykul/1615037,9-Polski-Top-Wszech-Czasow-w-Trojce-Wyniki>>.



# *Anna Karenina* językiem tańca niesiona – estetyka baletu romantycznego na współczesnej scenie

## Wstęp

Romantyzm był w balecie czasem szczególnym, wówczas sztuka ta zyskała miano autonomicznej. XIX wiek to epoka primabalerin, zwiewnych i eterycznych tancerek, subtelnie unoszących się na pointach nad sceną.

Na współczesnej scenie baletowej próżno szukać takich tytułów romantycznych baletów jak *Giselle* (choć należy zaznaczyć, że *Giselle* i jej reinterpretacje powróciły ostatnio na teatralne deski<sup>1</sup>) czy *Sylfida*. Królują za to tytuły baletów klasycznych z końca XIX wieku, jak chociażby *Jeziorno łabędzie*, *Dziadek do orzechów*, *Śpiąca królewna* czy *Romeo i Julia*. Co pozostało dziś na baletowej scenie z najświetniejszej epoki w tej dziedzinie sztuki? Co romantyzm wniósł i pozostawił we współczesnym balecie?

W niniejszym artykule chciałabym omówić balet *Anna Karenina*, który jest przekładem intersemiotycznym – oto językiem tańca opowiadamy wielką literaturę rosyjską. Co więcej, „piszemy” ruchem i gestem o epoce minionej na współczesnej scenie baletowej. Stosując narzędzia komparatystyczne, chciałabym pokazać związki i relacje pomiędzy literaturą a sztuką tańca. Planuję przywołać produkcję z 2017 roku w choreografii Tomasza Kajdańskiego

---

<sup>1</sup> *Giselle* w Operze Bałtyckiej – premiera: 14.10.2018 r. chor.: Emil Wesołowski (I akt), Izabela Sokołowska-Boulton i Wojciech Warszawski (II akt); *Giselle* w Operze Wrocławskiej – premiera: 27.10.2018 r. chor.: Zofia Rudnicka i Ewa Głowacka.

do muzyki Rodiona Szchedrina, która przekłada powieść Lwa Tołstoja na język tańca. Jak estetyka romantyczna pokazana została na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu? Co zostało wyeksponowane? Warto zauważyć, że powstała w Poznaniu produkcja jest drugim dziełem choreograficznym w Polsce, które dokonuje przekładu tej wielkiej powieści – pierwszy balet *Anna Karenina* powstał w Warszawie w 2008 roku (zaraz po premierze światowej baletu *Anna Karenina* w Kopenhadze, 2004).

Choreograf Tomasz Kajdański z pietyzmem podszedł do literatury, a pomogli mu w tym scenograf Dorin Gal i autorka projekcji multimedialnych Live Vanderschave. Artyści wspólnie odtworzyli scenerię, w której rozgrywa się akcja rosyjskiej powieści. Ze scenografią i czasem powstania utworu literackiego współgra technika tańca, której użył choreograf, co jeszcze bardziej podkreśla muzealność baletu. Okazuje się, że melodramatyczność można zaatańczyć – szanując estetykę romantyczną i eksponując współczesność. Korespondencja sztuk i epok jest tu kluczowa, ponieważ należy pamiętać, że sama powieść *Anna Karenina* do romantycznych nie należy, jednak czas jej powstania (powieść powstała w latach 1873–1877) przypada na okres dominacji w sztuce tańca baletu klasycznego i estetyki romantycznej. W momencie gdy w literaturze epoka romantyczna zakończyła się, w balecie wciąż dominowała.

### **Temat główny *Anny Kareniny***

W posłowie do reedycji wydanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy tłumaczenia rosyjskiej powieści możemy zapoznać się z komentarzem Jarosława Iwaszkiewicza, który prezentuje własne, autorskie rozpoznanie obecnego w utworze problemu:

Instynkt artysty i widzenie prawdy życia stwarza z postaci Anny jedną z najpiękniejszych postaci literatury światowej. A jednocześnie wiedza życia daje Tołstojowi możliwość oczyszczenia Anny z wszelkiego cienia winy i przeniesienia oskarżenia na rzeczywistego winowajcę, na ustrój społeczny, w którego ramach szczerą, namiętną naturą Anny nie może się pomieścić. W rezultacie powieść Tołstoja staje się oskarżeniem społeczeństwa stwarzającego warunki

życia Anny. I jeżeli Tołstoj usiłuje konfliktowi Anny ze społeczeństwem przeciwstawić patriarchalną idyllę Lewina – z jego wsią i chłopami – to zamiar ten Tołstojowi się nie udaje. Nie ma w nim bowiem prawdy<sup>2</sup>.

W przytoczonym komentarzu Iwaszkiewicz trafnie problematyzuje główny temat powieści – najważniejszą rolę odgrywa w niej społeczeństwo oraz rzeczywistość społeczno-kulturowa, w której zanurzona jest główna bohaterka. To środowisko, w jakim zachodzi proces socjalizacji i enkulturacji, jest największą siłą kształtującą jednostki. Iwaszkiewicz zarzuca Tołstojowi brak prawdy, bowiem autentyczność XIX-wiecznego utworu często utożsamiano z ekspozycją idyllicznych obrazów spokojnej, malowniczej i pracującej wsi, w ramach której toczą się wszelkie konflikty, wewnątrz wspólnoty. Tymczasem Tołstoj przekracza umiłowane wówczas tematy na rzecz prezentacji problemów (nieco bardziej metafizycznych) związanych z psychologią jednostki, a nie całego ogółu danej grupy społecznej. Autor demaskuje to, co często przez jego poprzedników skrywane było pod maską wiejskości. Ukazuje problemy tkwiące w otoczeniu społecznym, które kształtuje osobowość i los jednostki.

*Anna Karenina* jest powieścią psychologiczną z końca XIX wieku, w której realizm postaci i ich „zewnętrznosc” koresponduje z metafizyką i sferą emocji – „wewnętrznosc”. Niewątpliwie uczucia i osobiste „wewnętrzne” przeżycia mają wpływ na działania bohaterów. Relacje i postępowania Anny i Wrońskiego spotykają się z ostracyzmem społecznym i potępieniem ze strony środowiska, które nie potrafi zaakceptować postępowania wykraczających poza obowiązujące normy kulturowe. Jarosław Jakubowski w artykule *Zagadka miłości Anny Kareniny (próba analizy egzystencjalnej)* pisze:

Być może jednak owe trudności Anny i Aleksego w osiągnięciu wspólnego, harmonijnego życia, określone wcześniej jako wewnętrzne źródło nieszczęśliwości ich miłości wynikają koniec końców z przyczyn „zewnętrznnych” w stosunku do niej? Czy napięcia i nieporozumienia między nimi nie są

---

<sup>2</sup> J. Iwaszkiewicz, Posłowie, w: L. Tołstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, t. II, Warszawa 1984, s. 907.

tylko efektem nieuregulowanych relacji ze „światem”? Inaczej mówiąc, czy „wewnętrzna” przyczyna nieszczęśliwości ich miłości nie daje się zredukować do przyczyny „zewewnętrznej”, czyli presji wywieranej na nich przez świat? Zasadności odpowiedzi twierdzącej na to pytanie nie można chyba całkowicie wykluczyć. Trudno bowiem określić jednoznacznie, czy i ewentualnie w jak dużym stopniu brak normalnych relacji towarzyskich może wpływać destrukcyjnie na miłosne pożycie Anny i Aleksego<sup>3</sup>.

Powyższy cytat zwraca uwagę na dualizm tego, co „zewewnętrzne” i „wewnętrzne”, uczucia, jakie towarzyszą bohaterom oraz postrzeganie ich działań przez społeczeństwo, mają niebagatelny wpływ na relacje pomiędzy kochankami. Nieszczęśliwa, romantyczna miłość przeplata się w tym przypadku z głęboką psychologizacją bohaterów i prezentowaniu uczuć Anny i Wrońskiego w perspektywie soczewki społeczeństwa, w jakim żyją – tu postrzeganie ludzi, którzy obserwują relacje i poczynania zakochanych, odbija się na stabilności ich uczuć. Tym samym emocjonalność i uczuciowość, tak bardzo charakterystyczna dla romantycznej miłości, zostaje wpisana w realizm i chłodny psychologizm, nadając uczuciom charakter odmienny od idealistycznych obrazów.

Cóż lepiej zaprezentuje metafizyczne i psychologiczne tematy na scenie, jeżeli nie taniec? Jest narracją niewerbalną, za pomocą języka gestu, ruchu i dźwięku wytańczona zostaje na scenie literatura z całym bogactwem swojej problematyki, którą czasem trudno jest wyrazić słowami. Bowiem taniec jest narracją wolną, czystą i zdolną zaprezentować najbardziej szaleńcze obrazy, ciało uwalnia w nim wszelkie swoje ograniczenia, eksponuje to, co w komunikacji werbalnej nie mogłoby być w pełni ukazane. Mało tego – taniec estetycznie i subtelnie prezentuje tematy trudne, a dzięki temu oswaja je i przełamuje związane z nimi tabu.

Lew Tołstoj stworzył przekonujący i głęboko psychologiczny portret kobiety tęskniącej za namiętnością w społeczeństwie rządzonej przez konwensanse. Jego powieść doczekała się wielu adaptacji, a w role Kareniny wcielały się najwybitniejsze aktorki z Gretą Garbo i Sophie Marceau na czele. Jeden

---

<sup>3</sup> J. Jakubowski, *Zagadka miłości Anny Kareniny (próba analizy egzystencjalnej)*, w: „Filo-Sofija”, 2012/3, nr 18, s. 152.

z najbardziej uznanych rosyjskich kompozytorów dwudziestego wieku, Rodion Szczedrin, stworzył baletową wersję tego literackiego bestsellera. Napisa-  
sana z wielkim rozmachem partytura odzwierciedla bogactwo emocjonalnych i psychologicznych półtonów uczuć i namiętności bohaterów.

Choreografia poznańskiej inscenizacji spoczęła w rękach Tomasza Kajdańskiego – ówczesnego szefa baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu – wyspecjalizowanego zarówno w pracy aktorskiej z tancerzami, jak również w łączeniu klasycznej i współczesnej szkoły ruchu.

## **Libretto baletu *Anna Karenina***

Obszerna, pisana z epickim rozmachem powieść Lwa Tołstoja wymagała przystosowania do warunków scenicznych. Irena Turska w *Przewodniku baletowym*<sup>4</sup> w taki oto sposób charakteryzuje libretto baletu *Anna Karenina*:

Anna Karenina – balet w trzech aktach, siedemnastu obrazach. Libretto: Boris Lwow-Anichin (wg powieści Lwa Tołstoja); muzyka: Rodion Szczedrin; choreografia: Maja Plisiecka, Natalia Ryżenko, Wiktor Smirnow-Golowanow (Krystyna Gruszkówna); scenografia: Walentin Lewental (Marian Stańczak); Premiera: Moskwa 10.04.1972, Teatr Wielki; Premiera polska: Bydgoszcz 25.04.1979, Opera i Operetka; Osoby: Anna – Maja Plisiecka (Anna Rutkowska); Wroński – Marius Liepa (Krzysztof Zakrzewicz), Karenin – Mikołaj Fadiejczew (Henryk Kańczyk); Kitty – Nina Sorokina (Maria Fiałkowska); Drożnin, Betsy Twerska, książę Twerski, Sierioża – syn Anny, Niania, Tuszkiewicz, Korsuński, Machotin, księżna Sorokina, Zjawa, Julia i Romeo, goście, oficerowie, mieszczanie.

Akcja rozgrywa się w Petersburgu i we Włoszech w XIX wieku.

Akt I: Prolog. Na dworze petersburskim Wroński spotyka powracającą z podróży matkę i przy tej okazji poznaje Annę. Radość powitania zakłóca tragiczny wypadek, śmierć nieznanego osobnika pod kołami pociągu.

---

<sup>4</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Warszawa 2014, s. 21–23.

*Bal.* Wroński tańczy z Kitty, gdy wchodzi Anna. Oczarowanie Wrońskiego Anną pogrąża Kitty w smutku.

*Zamieć.* Przypadkowe spotkanie Anny i Wrońskiego na ulicy w czasie śnieżnej zamieci. Zbliży się Karenin, obaj panowie wymieniają chłodne ukłony, Anna odchodzi z mężem.

*Salon Betsy.* Przyjęcie w domu Twerskich. Pani domu romansuje z Tuszkiewiczem, co jest starannie zamaskowane, a więc tolerowane przez petersburskie towarzystwo. Przybywają Kareninowie. Wroński wyznaje miłość Annie, która ulega jego urokowi, odmawia mężowi opuszczenia z nim przyjęcia.

*Gabinet Karenina.* Powrót Anny do domu. Mąż zarzuca jej nieodpowiednie zachowanie na przyjęciu u Twerskich.

*Sen Wrońskiego.* W sennych marzeniach jawią się Wrońskiemu różne kobiety jego życia, które teraz stały się nieważne, gdyż marzy on tylko o jednej ukochanej Annie.

*Anna i Wroński.* Ich miłosny duet jest spełnieniem upragnionego szczęścia, a zarazem przejawem dręczącej Annę rozpacz.

*Akt II. Wścigi konne.* W gronie oficerów biorących udział w gonitwie znajduje się Wroński, na trybunach zaś – Kareninowie. Upadek Wrońskiego budzi przerażenie Anny i jej gwałtowną reakcję na zachowanie się męża.

*Gabinet Karenina – Podwójne życie Anny.* Karenin porzuca myśl o pojedynku z Wrońskim i oznajmia Annie, że ich współżycie winno zachować pozory przykładowego małżeństwa. Anna pojmuje, że jej związek z Wrońskim musi pozostać w ukryciu.

*Choroba i sen Anny.* W gorączkowych majaczeniach wydaje się Annie, że obaj – Karenin i Wroński, są jej mężami. Złowieszcza zjawa zapamiętana z wypadku z dworca niesie zapowiedź zguby.

*Pokój Anny.* Nie dbając o zachowanie ostrożności, Wroński przychodzi do domu Kareninów. Po namiętym wyznaniu wzajemnej miłości Anna opuszcza z Wrońskim dom.

*Akt III. Włochy.* W małym włoskim miasteczku Anna i Wroński przeżywają swe szczęście, zmącone jednak tęsknotą Anny za synkiem.

*Ceremonia Pałacowa.* Tymczasem w Petersburgu Karenin otrzymuje wysokie odznaczenie.



*Spotkanie Anny z synem.* Anna przychodzi ukradkiem do domu Karenina. Jej spotkanie z Sieriożą przepełnione jest tklivością i smutkiem. Przerывa jej Karenin, rozkazując żonie opuścić dom.

*Włoska opera.* Anna decyduje się na odważny w jej sytuacji krok: zjawia się w Operze, stając się przedmiotem zainteresowania wytwornej i ciekawskiej publiczności.

*Rozpacz Anny.* Annę dręczą podejrzenia, że miłość Wrońskiego traci swą siłę, w wyobraźni widzi jego ślub z nieznaną dziewczyną.

*Śmierć Anny.* Wspominając tragiczny wypadek na dworcu w dniu poznania Wrońskiego, Anna decyduje się ponieść śmierć pod kołami pociągu<sup>5</sup>.

## ***Anna Karenina na baletowej scenie***

Co zatem widzimy dziś na baletowej scenie? Jaka narracja o miłości rosyjskiej arystokratki jest zatańczona? W prologu następuje retrospekcja zdarzeń: Wroński dociera na stację kolejową, na której Anna popełniła samobójstwo. Uświadamia sobie, że jego życie straciło sens, po czym następuje prezentacja wydarzeń, które poprzedziły tragedię.

W akcie I Anna przybywa do Moskwy, żeby odwiedzić swojego brata Stiepana. W pociągu poznaje hrabinę Wrońską i jej syna. Na balu Anna i Wroński tańczą ze sobą przez cały wieczór. Kiedy Anna wraca do Petersburga, Wroński podąża za nią. Po powrocie męża – Karenina – i syna, Anna wraca do rutyny codziennego życia. Ponownie spotyka Wrońskiego w salonie księżnej Betsy Twerskiej, gdzie przyjmuje jego zaloty. Karenin ostrzega ją, by nie łamała powszechnie znanych praw moralnych, lecz Anna ignoruje go.

W akcie II widzimy scenę, w której elity towarzyskie Sankt-Petersburga gromadzą się na wyścigach konnych w Krasnym Siole. Kiedy koń Wrońskiego upada, Anna daje upust emocjom i wyznaje Kareninowi, że kocha Wrońskiego. Karenin żąda, by opuściła wyścigi wraz z nim dla zachowania pozorów.

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 21–23.

W następstwie tych zdarzeń Anna choruje i prosi Karenina o wybaczenie, a on przyrzeka, że puści jej zdradę w niepamięć. Po powrocie do zdrowia Anna dowiaduje się, że Wroński próbował popełnić samobójstwo – ucieka z nim do Włoch. Kiedy Anna wraca do Rosji, by spotkać się z synem, Karenin wyrzuca ją z domu. Anna jest zrozpaczona i upokorzona. Dręczona przez zazdrość i samotność rzuca się pod pociąg.

Obserwujemy więc na scenie baletowej taneczny dramat, którego finał jest tragiczny. Widzimy miłość i namiętność, skomplikowane relacje rodzinne, zdradę, chorobę i samobójstwo. I okazuje się, że splot dramatycznych wydarzeń mógłby wyglądać inaczej, gdyby nie środowisko społeczne i rzeczywistość sztywnych konwenansów, w której przyszło żyć bohaterom. Co gorsza – wszystko odbywa się w imię moralności. Pytanie – czy zasady i moralność powinny prowadzić do psychologicznego rozpadu człowieka, a w konsekwencji do jego samobójstwa?

W jakim stopniu sama powieść stanowiła dla choreografa źródło inspiracji w poznańskiej inscenizacji baletu? Oczywiście jest, że powieści nie można w całości zatańczyć. Tołstoj zawarł w niej ogromne bogactwo uczuć i stworzył atmosferę, której nie sposób pokazać na ograniczonej fizycznie scenie w jeden wieczór. Kluczowe jest przypomnienie sobie fragmentów powieści, którymi się nasiąknęło w trakcie lektury i które chce się przekazać w ruchu. Należy skupić się na najważniejszych wątkach. W balecie istotna jest muzyka, dlatego w przypadku *Anny Kareniny* przepisanej na język tańca przestudiowanie twórczości Szchedrina ma niebagatelne znaczenie. Powinno się poznać każdy moment muzyki, każdy jej dźwięk, po to, aby ruch sceniczny współgrał z przekazem muzycznym. Tancerz musi wiedzieć, jak zareagować na każdy dźwięk.

Poznańska premiera baletu odbyła się 13 maja 2017 roku, natomiast dużo wcześniej – 10 kwietnia 1971 roku – na scenie Teatru Bolszoi miała miejsce światowa prapremiera kompozycji z muzyką Rodiona Szchedrina. Wówczas utożsamiana z romantyzmem powieść przełożona została na język tańca i zaadaptowana na potrzeby baletowej sceny.

W jaki sposób można zbliżyć się do świata przedstawionego i postaci z *Anny Kareniny* w tej współczesnej, powstałej w 1971 roku adaptacji? Rodion Szchedrin nadał tej historii wyraźne ramy i podyktował możliwości. Wspólnie

z autorem libretta, Borysem Lwowem-Anochinem, dokonał pewnego symbolicznego skrótu, który uwypukla najważniejsze dla niego wątki, skupione wokół tematów miłości i namiętności. Ta zamierzenie poukładana struktura narracyjna wypełniona jest jednocześnie bardzo emocjonalną i szczerą materią muzyczną, najpiękniej uwydatnioną w licznych duetach miłosnych. Kompozytor zadedykował to dzieło własnej żonie i ta osobista motywacja również ma swój wpływ na emocjonalną temperaturę poszczególnych scen. Jego bardzo osobiste, intymne przesłanie potrafił jednak ukazać w sposób uniwersalny i ponadczasowy, zrozumiały dla wszystkich, którzy zetkną się z tym dziełem czy to przez muzykę, czy poprzez taniec.

W poznańskiej inscenizacji główną konwencją taneczną jest balet klasyczny, także ponadczasowy i zrozumiały, budzi on podziw, wzruszenie i okazuje się być wciąż bardzo potrzebny dzisiejszej publiczności. Oczywiście pojawiają się również elementy tańca współczesnego, ale to właśnie na klasykę położony został duży nacisk.

Czy w poznańskiej realizacji znajdujemy przestrzeń dla realiów tej historii – silnie narzucających się skojarzeń z miejscem i czasem akcji, a więc dziewiętnastowieczną Rosją?

## **Muzyka w realizacji baletowej *Anny Kareniny***

Kompozycja Szchedrina to muzyka rosyjska *par excellence* – o tym nie można zapomnieć, słyhać to w każdym takcie, w dynamice i ekspresji muzycznej, w warstwie emocjonalnej i duchowej. Bardzo ważne jest, aby nie wydzierać *Anny Kareniny* z tego kontekstu kulturowego. Czas akcji okazuje się tu bardzo istotny. W rosyjskiej prozie tego okresu – nie tylko autorstwa samego Tołstoja – interesujący jest sposób bycia i budowanie relacji międzyludzkich w oparciu o bardzo charakterystyczne maniery. Nie są one tak dworskie i sztucznie egzaltowane jak w kręgach zachodnioeuropejskich, to nie jest maskarada, która ukrywa kompleksy i słabości. Rosyjskie konwenanse społeczne mają w sobie coś tajemniczego, otulają duszę. W tych gestach i spojrzeniach (portretowanych również przez Tołstoja) kryją się ogromne namiętności, zwłaszcza w sferze miłosnej. Emocje stają się tym silniejsze, im

bardziej konwenans je ogranicza – w końcu to wszystko zostaje przełamane i wybucha w uniesieniach. Rosyjska, dziewiętnastowieczna miłość ma nie tylko cielesny wymiar – choć ten jest bardzo ważny – ale także duchowy, metafizyczny. Próba zatańczenia tej narracji sprawia, że widzimy w ruchu rodzaj napięcia pomiędzy tradycyjnym, kulturowym modelem zachowania, a naturalną, pierwotną żądzą, która go łamie.

W tańcu i w muzyce publiczność poznańska odnajduje więc rosyjską wrażliwość duchową i emocjonalną, ekspresję ludzkiego wnętrza. Przy próbie zatańczenia prozy na scenie należało posłużyć się teatralnym skrótem, zaprezentować to, co jest esencją treści. Warto też było skorzystać z teatralnej technologii, do której na co dzień jesteśmy przyzwyczajeni. Połączenie scenografii z projekcjami multimedialnymi w sposób naturalny dla współczesnego odbiorcy i wzbogacony estetycznie stworzyło tło dla tego, co w tym balecie najważniejsze, czyli relacji bohaterów. Aby je odpowiednio przedstawić, nie wystarczyło dokonać ich przekładu na ruch, ale trzeba było użyć także umiejętności aktorskich, których oczekuje się od tancerzy.

## Inspiracje do stworzenia dzieła

Co zainspirowało Tomasza Kajdańskiego do stworzenia choreografii będącej taneczną narracją rosyjskiej literatury? W przypadku baletu *Anna Karenina* najpierw była wielka powieść Lwa Tołstoja. Jednak to nie ona bezpośrednio zainspirowała twórców baletu do podjęcia tematu tragicznych losów Anny i przełożenia ich na język tańca. W 1967 roku Maja Plisiecka, wówczas już jedna z głównych gwiazd baletu Teatru Bolszoi i baletu radzieckiego w ogóle, zagrała w filmie fabularnym na podstawie *Anny Kareniny* Tołstoja. Nie grała postaci tytułowej, ale księżną Betsy Twerską (w Annę wcieliła się Tatiana Samojłowa, znana między innymi z filmu *Lecą żurawie*). Muzykę do filmu skomponował mąż Plisieckiej, uważany za jednego z ciekawszych kompozytorów radzieckich, wspomniany Rodion Szczedrin. Mroczna, emocjonalna partytura nie zmieściła się jednak w całości w filmie. Maja Plisiecka w swych wspomnieniach pisała, że reżyser Meir Zarchi bezlitośnie ją pociął. Tancerka, zainspirowana pracą przy filmie – choć, jak wspomina, nie zgadzała się

z niemal każdą uwagą reżysera i uwypukleniem nie tych tematów i wątków, które ona sama uważała za ważne – postanowiła wraz z mężem do gotowej już niemal muzyki stworzyć własny balet.

Adaptacja słynnej powieści Lwa Tołstoja, przedstawienie narracji za pomocą tańca i gestu powoduje, że tematy tabu na scenie można zaprezentować o wiele łatwiej, aniżeli posługując się tylko słowem mówionym. Śledzimy historię kobiety, która musi wybierać między wizją związku w małżeństwie a wypełnioną miłością relacją, która z przelotnej znajomości staje się romansem. Wokół bohaterki stworzony zostaje obraz świata społecznego, który jest pełen ograniczeń, uprzedzeń i hipokryzji – nie pozwoli jej żyć własnym życiem pełnym westchnień i uczuć. Mimo wyraźnego dramaturgicznego rysu, prologu i epilogów, które jednoczą całą narrację, można zauważyć, że produkcja jest podzielona na serię krótszych sekwencji. Dzięki temu utwór nie traci swojej linii narracyjnej, mimo że zaprezentowane zostały tylko jego fragmenty, a nie całość dzieła. Oglądamy scenę po scenie, obrazy, które przerywa krótka transformacja i cisza, będąca niezwykle emocjonalnym obrazem scenicznym.

## Założenia estetyki romantycznej we współczesnym balecie

W 1760 roku opublikowany został traktat *Listy o tańcu i baletach*<sup>6</sup> autorstwa Jeana-Georges'a Noverre'a, w którym podkreślono związek pomiędzy tańcem, muzyką i scenografią. Niezwykłe rozpowszechnienie się tańca klasycznego nastąpiło w czasach romantyzmu. Jedną z wielkich postaci tej epoki był tancerz, nauczyciel i choreograf Carlo Blasis. Jest on uważany za ojca szkoły techniki baletowej. W swoim *Traktacie o sztuce tańca*<sup>7</sup> stworzył podwaliny „metodyki nauczania” tańca klasycznego. Jego nauki stały się ważnym bodźcem do przyszłego rozwoju baletu.

---

<sup>6</sup> Zob. J.G. Noverre, *Listy o tańcu*, w: Noverre J.G., *Teoria i praktyka tańca*, tłum. I. Turska, Wrocław 1959.

<sup>7</sup> Zob. C. Blasis, *Traktat o sztuce tańca*, w: Flavia Pappacena, *Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820–1830 – Carlo Blasis' treatise on dance 1820–1830*, Lucca 2005.

Warto zaznaczyć, że Blasis propagował charakterystyczny dla włoskiej szkoły tańca klasycznego styl wykonawstwa, który cechowała wirtuozowska technika, surowa dbałość o prawidłowość póz, żywy, energiczny styl oraz nieco sztywne ruchy, w których zauważyć można mocno wyprężone ręce z ostro zgiętymi łokciami; Noverre natomiast reprezentował styl charakterystyczny dla francuskiej szkoły tańca klasycznego, którą cechowała płynność i lekkość ruchów, dbałość o wdzięk i elegancję oraz łagodzenie mechanicznej precyzji wykonawczej. Praktyka ta polegała na tym, że ręce są bardziej luźne niż w szkole włoskiej, o wyraźnie zaokrąglonych łokciach.

Noverre sam był choreografem, jednak znany jest głównie jako teoretyk tańca, a jego dzieła do dziś są jednymi z najbardziej znaczących, jeżeli chodzi o teoretyczną podstawę tańca klasycznego.

Noverre wskazał siedem podstawowych ruchów w balecie: skłon, rozciągnięcie, podniesienie, skok, ślizg, sus, obrót. Odtąd wszyscy tancerze i choreografowie baletu na własną rękę wzbogacali tę francuską tradycję, interpretowali ją albo poprawiali. Zachęta Noverre'a do swobodnego ruchu ciała, a zwłaszcza określone przez niego reguły tego ruchu mają znaczenie pierwszorzędne. Jeszcze bardziej rewolucyjne było ustanowienie przez niego podstawowej zasady, której nie umiał odrzucić żaden z jego następców – to, że tych siedem ruchów nie da się zrozumieć w izolacji, że nie można ustanowić zasad dotyczących każdej części ciała, jeżeli rozważane są osobno<sup>8</sup>.

Mogę stwierdzić, że Noverre łączył w sobie dwie przeciwstawne tendencje. Z jednej strony dążył do unowocześnienia języka tańca poprzez rozwój techniki, jednak rozumianej nie jako bezmyślne, oparte na tresurze wirtuozerstwo, ale zgodny z fizjologią ludzkiego ciała system. Noverre wierzył, że tak skonstruowany język będzie umożliwiał przekazywanie treści bez udziału słowa. W tym sensie można powiedzieć, że jego program służył autonomizacji tańca. Z drugiej strony użycie tego języka podporządkowane miało być właśnie przekazywaniu treści dramatycznych, na wzór starożytnej tragedii,

---

<sup>8</sup> E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Kraków 2005, s. 222.

będącej syntezą sztuk. W tym sensie można powiedzieć, że Noverre widział taniec jako sztukę heteronomiczną, podporządkowaną idei imitacji piękna natury rozumianego w ówczesnym słownictwie estetycznym jako naśladownictwo, które w widzu wywoływałoby pewnego rodzaju przeżycia emocjonalne, niczym antyczne *katharsis*. Noverre dostrzegał wyjątkowość sztuki tańca, łączącej w sobie elementy związane z przebiegiem w czasie, charakterystyczne dla muzyki oraz związane z działaniem w przestrzeni, typowe dla malarstwa i rzeźby. Dlatego postrzegał taniec teatralny jako połączenie muzyki, malarstwa, rzeźby i poezji.

Taniec w pewien sposób był analogią poezji, tu jednak specyficznym językiem miał być ruch. Idee te zostały w przyszłości przejęte przez francuskich poetów, takich jak Malarmée, którzy również w strukturze spektaklu baletowego widzieli podobieństwa do struktury wypowiedzi poetyckiej.

Założenia reformy Noverre'a szybko zaczęły znajdować zwolenników wśród choreografów, baletmistrzów i tancerzy. Powstawały nowe przedstawienia, oparte o zasady *ballet d'action*<sup>9</sup>, czerpiące tematy już nie tylko z mitologii, ale również z codziennego życia. Choć często sposób ich przedstawiania był bardzo wyidealizowany i nie miał wiele wspólnego z rzeczywistością, to jednak pojawienie się nowych tematów było sygnałem zmiany upodobań twórców i publiczności. Szczególnie ważne było podejście do tańca jako środka, który ma wyrażać treści pozataneczne, dramatyczne. Całą akcję dramatyczną opowiadać należy za pomocą wyrazistego tańca. Ruch jest najważniejszym elementem przedstawienia baletowego, a muzyka ma być dobierana tak, by jak najlepiej z tym ruchem współgrać. Była to jak na owe czasy teza awangardowa. Dostrzec w niej można już było oznaki nadchodzącej epoki romantyzmu, która dla sztuki tańca była okresem dynamicznego rozwoju, gdyż taniec właśnie okazał się być idealnym medium wyrażania idei i nastrojów romantycznych. Poza tym można zaryzykować tezę, iż właśnie wtedy kategoria tańca i sztywnego w swych regułach baletu zaczęła być

---

<sup>9</sup> *Ballet d'action* – to ruch baletowy zainicjowany przez Jeana-Georges'a Noverre'a w 1760 roku. Wymaga on ekspresji charakteru i emocji wyrażonych poprzez ciała i twarze tancerzy, a nie poprzez skomplikowane stroje i rekwizyty. Ruch rozpoczął się z powodu negatywnej reakcji Noverre'a na zarzuty, iż tancerze nadmiernie koncentrują się na wiedzy technicznej i zaniedbaniu prawdziwego celu baletu.

wzbogacana o aspekty performatywne. Owa performatywność wysunięta zostanie na pierwszy plan w wieku dwudziestym i reinterpretacjach utworów baletowych. Zanim jednak do tego doszło, cała epoka poprzedzająca czasy nowego spojrzenia na balet ukształtowała tak zwany kanon tańca klasycznego, który to w reinterpretacjach dziewiętnastowiecznych baletów uległ dekonstrukcji i licznym przekształceniom.

Celem przytoczenia myśli Jeana-Georges'a Noverre'a w sztuce tańca jest pokazanie jej uniwersalności i ponadczasowości. Oto XVIII-wieczne założenia zdają się być aktualne nie tylko w romantyzmie, bowiem to właśnie balet romantyczny najpełniej je wykorzystywał i rozwijał, ale co ważne – myśl Noverre'a zyskała aprobatę również w epokach późniejszych, zyskała użyteczność w baletach klasycznych, ale także pamiętamy o niej współcześnie. Zasadą tych założeń jest komparatystyczne i interdyscyplinarne podejście do sztuki tańca, choć zapewne wówczas nikt o nich tak nie myślał. Nadrzędną cechą „reformy” Noverre'a jest łączenie eteryczności, zwiewności, dbałości o szczegóły z wirtuozją tańca i jego popisowymi, klasycznymi wariacjami, pamiętając przy tym o syntezie ruchu z innymi dziedzinami sztuki, jak chociażby ideą korespondencji baletu z literaturą, poezją. Odnosząc te przemyślenia do baletu *Anna Karenina* w choreografii Tomasza Kajdańskiego, zauważam w tym utworze właśnie komparatystyczne podejście do dzieła, w którym autor świadomie i umiejętnie łączy estetykę romantyczną, balet klasyczny, współczesne wariacje taneczne i nowoczesną audiowizualność w balecie, który inspirowany jest światową literaturą i stanowi choreograficzny przekład tego, co pierwotnie było narracją i słowem pisanim.

## Zakończenie

Wybierając kluczowe wątki i sytuacje z powieści Tołstoja, autor libretta oraz inscenizatorzy baletu dążyli do podkreślenia konfliktu Anny Kareniny z obłudnym, arystokratycznym i urzędniczym środowiskiem ówczesnego Petersburga. Na tym tle przedstawiono ponadczasową ludzką tragedię, rozgrywającą się między trojgiem nieszczęśliwych ludzi: Anną, Wrońskim i Kareninem. Muzyka utrzymana w klimacie lirycznych i dramatycznych utworów



XIX wieku nawiązuje głównie do stylu twórczości Piotra Czajkowskiego, przy czym Szchedrin posługuje się bardziej nowoczesną techniką kompozytorską.

Irena Turska pisze: „Szeroko rozbudowana problematyka społeczna, filozoficzna, psychologiczna i obyczajowa w twórczości Lwa Tołstoja onieśmieliła choreografów w podejmowaniu prób adaptacji baletowych jego powieści. Do nielicznych wyjątków należy więc baletowa adaptacja powieści *Zmartwychwstanie* (libretto P. Medecin, muzyka A. Tansman, Nicea 17.03.1962)<sup>10</sup>. Jak się okazuje, pełna epickiego rozmachu problematyka powieści nie onieśmieliła Tomasza Kajdańskiego, wręcz przeciwnie. Choreograf podjął trud adaptacji *Anny Kareniny*, stworzył balet oryginalny, intrygujący i stanowiący przekład intersemiotyczny, który doskonale uwspółcześnia dziewiętnastowieczny repertuar.

Na postawione we wstępie pytanie: co romantyzm, którego reminiscencje wybrzmiewają w powieści Tołstoja, wniósł i pozostawił we współczesnym baletcie, należałoby odpowiedzieć: przede wszystkim estetykę, która jest uniwersalna i ponadczasowa. Pomimo coraz to nowszych produkcji *Anny Kareniny* na baletowej scenie za każdym razem widzimy obrazy doskonale wyważone dramaturgicznie, spójne i skłaniające widza do refleksji. Pod warstwą obrazów z eterycznymi tancerkami odnajdujemy sceny pełne dramatyzmu i społecznego zaangażowania, bowiem opowiadające o najbardziej aktualnych problemach kulturowych. Widzimy zatem, że romantyczna estetyka jest doskonałym nośnikiem treści ważnych, ponieważ nie odsłania problemów od razu – ona nakazuje stopniowo te problemy odkrywać, oswajać się i zastanawiać nad nimi.

Problematyka *Anny Kareniny* ukazuje działanie, obecność lub brak norm i zasad moralnych oraz konsekwencje ich nieprzestrzegania w konkretnych okolicznościach. Prezentuje na baletowej scenie pojęcia moralne, poprzez przedstawienie za pośrednictwem języka ruchu i gestu, świat, w którym zachodzą wieloznaczne i kunsztownie opisane interakcje moralne między bohaterami. Owa wieloznaczność sytuacji i bogactwo charakterów sprawiają, że trudno wpisać to, co się dzieje w powieści, i co widzimy na scenie, w szablon etyczny. Wydaje się nawet, że próba filozoficznego ujęcia tego problemu

---

<sup>10</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Warszawa 2014, s. 23.

skutkować może tylko jakąś formą narzucania mu prokrustowych kategorii etycznych, które zamiast ze współczuciem, ale i sprawiedliwością oddać to, co się w nim dzieje, ogołacają go do surowych kategorii, w obrębie których nie można wyważyć wszystkich detali. „Tolstoj miał tego świadomość, pisząc swą powieść, ponieważ w punkcie wyjścia zakładał, że chce ukazać problem zdrady małżeńskiej oraz jej konsekwencje w jednoznaczny sposób, opisując je przez pryzmat czarno-białych kategorii moralnych”<sup>11</sup>. Tak jak w powieści narracja prowadzona jest w sposób, dzięki któremu czytelnik zauważa różne perspektywy etyczne rozumienia czynu głównej bohaterki, tak w balecie *Anna Karenina* Tomasz Kajdański komponuje choreografię, która nie jest linearna, zapraszając widza do, z jednej strony podążania za postaciami na scenie, z drugiej zaś do samodzielnego interpretowania i rozumienia ruchów i gestów scenicznych. Dzięki włączeniu w spektakl taneczny nowoczesnych narzędzi audiowizualnych oraz zastosowaniu w dziele struktury choreograficznej, która łączy technikę tańca klasycznego i estetykę romantyczną (zarazem) z elementami tańca *modern*, zyskujemy spektakl doskonale zaadaptowany współcześnie, o nielinernej strukturze, dzięki której widz zauważa różne perspektywy i spojrzenia na prezentowany problem – dostrzega absolutny i romantyczny taniec, eteryczne i zwiewne ciała po to, aby za moment dostrzec klasyczne i wirtuozyjne popisy taneczne, będące zobrazowaniem stanów emocjonalnych bohaterów, a w kolejnej sekwencji tanecznej obserwować współczesne wariacje choreograficzne. Ta korespondencja pomiędzy stylami, technikami i estetykami sztuki tańca stanowi odpowiedź na wielowątkowość obecną w utworze *Anna Karenina*.

## Bibliografia

Baiocchi R., *Wielka księga baletu*, Ożarów Mazowiecki 2009.

Barba E., Savarese N., *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Kraków 2005.

---

<sup>11</sup> Z. Oldenbourg, *Anna Karenina*, przeł. K. Dolatowska, w: *Tolstoj w oczach krytyki światowej*, red. P. Hertz, Warszawa 1972, s. 348.

- Anna Karenina językiem tańca niesiona – estetyka baletu romantycznego na współczesnej...
- Biała A., *Literatura i taniec*, Częstochowa 2013.
- Blasis C., *Traktat o sztuce tańca*, w: *Flavia Pappacena, Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820–1830 – Carlo Blasis' treatise on dance 1820–1830*, Lucca 2005.
- Dostojewski F., *Białe noce*, przeł. W. Broniewski, G. Karski, Warszawa 1986.
- Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
- Hertz P., *Tołstoj w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1972.
- Iwazkiewicz J., *Postłowie*, w: L. Tołstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Hłakowiczówna, t. II Warszawa 1984.
- Jakubowski J., *Zagadka miłości Anny Kareniny (próba analizy egzystencjalnej)*, w: „Filo-Sofija” 2012/3, nr 18.
- Marek T., *Wstęp*, w: A. Waganowa, *Zasady tańca klasycznego*, przeł. O. Sławska, Katowice 1952.
- Noverre J.G., *Teoria i praktyka tańca*, tłum. I. Turska, Wrocław 1959.
- Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.
- Tokarczyk J., *Balet. Kryształowy labędz carskiego Petersburga*, Warszawa 2013.
- Tołstoj L., *Anna Karenina*, przeł. K. Hłakowiczówna, Warszawa 1984.
- Turner V., *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowicz, Warszawa 2005.
- Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Warszawa 2014.
- Turska I., *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958.



# Lokalne czy narodowe?

## *Dziady* w Teatrze Wierszalin w Supraślu

„Adam Mickiewicz stworzył polski teatr i dramat” – stwierdza Dariusz Kosiński w swojej publikacji *Polski teatr przemiany*<sup>1</sup>. Zdaniem badacza argumentów na potwierdzenie tej tezy jest wiele, a najważniejszego i najmocniejszego z nich dostarczają *Dziady*, w których można doszukać się mniej lub bardziej rozwiniętych modeli i zarysów

1) narodowego teatru metafizycznego, 2) teatru wspólnoty, 3) teatru przemiany, 4) teatru rytualnego, 5) teatru śmierci, 6) teatru muzyczności, 7) teatru rapsodycznego i 8) teatru politycznego<sup>2</sup>.

Dramat Mickiewicza, pisze Kosiński, „powtórzył »grecki cud« i przekształcił obrzęd w teatr”. To właśnie w *Dziadach* Mickiewicz podniósł to, co chłopskie, pomijane, zapominane do rangi narodowego i zniwelował przepaść między kulturą elitarną a kulturą ludową. Dodatkowo w części III „arcydramat” został rozwinięty w model działania przemieniającego<sup>3</sup>.

*Dziady* drezdeńskie widziane z perspektywy głównego bohatera to przede wszystkim proces transformacji, który rozpoczyna zmiana imienia, a wprowadzony w dynamikę wraz z wyruszeniem w metafizyczną podróż w zaświaty.

---

<sup>1</sup> D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 109.

<sup>2</sup> Tenże, *Teatra Polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 148.

<sup>3</sup> Tenże, *Polski Teatr Przemiany...*, s. 110.

W walce z Bogiem Konrad ponosi porażkę, ale to właśnie dzięki niej wkra-  
cza w przestrzeń otwarcia na przemianę:

Improwizacja ma charakter bliski szamańskiemu seansowi wyprawy w za-  
światy, podejmowanemu przez szczególnego reprezentanta wspólnoty, którego  
zadaniem jest postawienie diagnozy i uzyskanie odpowiedzi na kluczowe dla  
jej istnienia pytania. Ponadlokalny i ponadhistoryczny wymiar tej podróży  
wiąże się z przedmiotem owych pytań o naturę Boga, sens świata i obec-  
ność zła<sup>4</sup>.

W *Dziadach* badacze widzą również mechanizm performatywnego usta-  
nawiania wspólnoty, polegający na tym, że niejako tworzy się ona w akcie  
rozpoznawania i ustanawiania na nowo fundamentalnych dla niej wartości.  
Część IV arcydramatu traktowana jest z kolei jako model przedstawienia prze-  
kraczającego granice sceny „by sięgnąć ku rzeczywistości i na nią wpłynąć”<sup>5</sup>.  
II część *Dziadów* to natomiast teatr śmierci, czy też teatr spotkania żywych  
i umarłych<sup>6</sup> – traktowana jest jako realizacja teatru zadusznego, do której  
nawiązywali dwaj najwięksi twórcy polskiego teatru śmierci: Stanisław Wy-  
spiański i Tadeusz Kantor<sup>7</sup>.

Swoją wizję dramatu (i teatru) Adam Mickiewicz rozwinął w wykładach  
paryskich. Najważniejszy dla tradycji polskiego teatru wykład, znany pod  
nazwą Lekcji Teatralnej, został wygłoszony w Collège de France 4 kwietnia  
1843 roku, w ramach trzeciego kursu *Literatury słowiańskiej*. Jest to jedna  
z najważniejszych spośród istniejących w języku polskim wypowiedzi na te-  
mat teatru. Z wykładu dowiadujemy się, że Mickiewicz widzi dramat nie tyle  
jako sztukę, ale „jako jedną z dziedzin życia i jedną z form duchowego dzia-  
łania<sup>8</sup>, a jego zadaniem jest »pobudzać, a raczej [...] zniewalać do działania

---

<sup>4</sup> Tenże, *Teatra Polskie. Historie...*, s. 146–147.

<sup>5</sup> Tamże, s. 147.

<sup>6</sup> Zob. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.

<sup>7</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, s. 142.

<sup>8</sup> T. Terlecki, *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, w: tegoż, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 82–87.

duchy opieszale»<sup>9</sup>. Poeta traktował więc ten rodzaj artystycznej wypowiedzi jako narzędzie przemiany, rodzaj medium syntetyzującego i przenoszącego na zbiorowość siły ujawniane w czynach indywidualnych<sup>10</sup>, podkreślając jednocześnie, że dla uzyskania efektu, jakim jest zmiana społeczna, należy obrać drogę szukania i tworzenia kształtów jeszcze nieistniejących, własnych. I to przede wszystkim w tym geście badacze widzą matecznikową, źródłową moc jego dzieła<sup>11</sup>.

Nie jest przesadą twierdzenie, że właściwie każdy, kto po 1832 roku uprawiał w Polsce działalność teatralną, mógł i wciąż może odwołać się do *Dziadów*, znajdując w nich, jeśli nie gotowe wzory, to przynajmniej inspirację<sup>12</sup>. To właśnie z Mickiewicza czerpali twórcy najważniejszych polskich projektów teatralnych, tacy jak Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa<sup>13</sup>, Jerzy Grotowski<sup>14</sup> czy Tadeusz Kantor w swoim Teatrze Śmierci. Te tradycje z kolei stały się motywacją dla scenicznych poszukiwań, między innymi dla Włodzimierza Staniewskiego, Teatru Węgałty czy Teatru Wierszalin, który działa w Supraślu.

*Dziady* Adama Mickiewicza są obecne w polskim teatrze od zawsze, nie tylko jako baza teoretyczna, która służyła za źródło inspiracji do teatralnych poszukiwań, ale także jako tekst sceniczny („niesceniczny” dramat wystawił już przecież Stanisław Wyspiański). Arcydramat Mickiewicza, jak żaden inny, ukształtował narodową wyobraźnię Polaków, a jego ważne inscenizacje stawały się częścią debaty publicznej w newralgicznych momentach politycznych. Wystarczy przypomnieć chociażby *Dziady* Kazimierza Dejmka, zrealizowane w Teatrze Narodowym, które uważa się za jedną z przyczyn

---

<sup>9</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: tegoż, *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe, t. X, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 192.

<sup>10</sup> Myśl jest zbliżona do późniejszego modelu stworzonego przez Victora Turnera i Richarda Schechnera – V. Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

<sup>11</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, s. 120.

<sup>12</sup> Tenże, *Teatra polskie. Historie...*, s. 144.

<sup>13</sup> D. Kosiński, W. Świątkowska, *Teatr Reduta*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], 2019 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1215/teatr-reduta>>.

<sup>14</sup> Stosunek Grotowskiego do tradycji Mickiewiczowskiej ukazywało jasno jego przedstawienie według *Dziadów* (1961). Zob. Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998.

wydarzeń Marca 1968 roku<sup>15</sup>. Nie brak także współczesnych realizacji, będących komentarzami do przełomowych wydarzeń dla polskiej wyobrażonej wspólnoty narodowej. Takie przedstawienie to na przykład *Mickiewicz. Dziady. Performance* Pawła Wodzińskiego „[...] w którym tradycyjny podział na kolaborantów i spiskowców został zastąpiony zupełnie innym antagonizmem: establishment *versus* wykluczeni”<sup>16</sup>, a które stanowi komentarz do tego, co działo się w Polsce po katastrofie w Smoleńsku 10 kwietnia 2010 roku. Arcydramat Mickiewicza na polskich scenach pojawiał się w ostatnich latach często i regularnie. Sprzyjały temu z pewnością ważne rocznice, a zaliczyć do nich trzeba między innymi 250-lecie teatru publicznego oraz setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości<sup>17</sup>. Jacek Kopciński, badacz teatru, w swoim szkicu *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry* zauważa to wzmożone zainteresowanie dramatem romantycznym i szczegółowo analizuje dwie zupełnie różne jego realizacje, przypisując je do odrębnych nurtów: teatru krytycznego i teatru wspólnoty wyobrażonej. Do pierwszej kategorii zalicza przedstawienie Michała Zadary z 2016 roku, do drugiej natomiast dwa spektakle Pawła Passiniego, zrealizowane rok wcześniej w Opolu oraz Brześciu<sup>18</sup>.

Kopciński twierdzi, że w podejściu obu reżyserów do tekstu można znaleźć wiele różnic. Najważniejsza z nich to postawa artystyczna, która u Zadary polega na podkreślaniu dystansu, u Passiniego natomiast na utożsamianiu się z wymową realizowanego spektaklu. „Zadara mówi »oni«, Passini »ja« lub »my«” – pisze badacz, a następnie dodaje:

---

<sup>15</sup> *Dziady*, reż. S. Wyspiański, Teatr Miejski w Krakowie, premiera 31.10.1901 r.; *Dziady*, reż. K. Dejmek, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 25.11.1967 r.

<sup>16</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry*, w: tegoż, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa-Kraków 2016, s. 261; P. Cieślak, „*Dziady*” Pawła Wodzińskiego w *Teatrze Polskim w Bydgoszczy*, „Rzeczpospolita” [online], 07.05.2011 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.rp.pl/arttykul/653607-Dziady-Pawla-Zawodzinskiego-w-Teatrze-Polskim-w-Bydgoszczy.html>>.

<sup>17</sup> Warto tutaj wspomnieć o *Dziadach* zrealizowanych w Teatrze Narodowym przez E. Nekrosiusa, których premiera miała miejsce 10 marca 2016 r.

<sup>18</sup> *Dziady*, reż. M. Zadara, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 20 lutego 2016; *Dziady*, reż. P. Passini, Opolski Teatr Lalki i Aktora, premiera 14 marca 2015; *Dziady. Twierdza Brześć*, reż. P. Passini, neTTeatre, Brzeski Akademicki Teatr Dramy, premiera 17 października 2015.



Zadara chciałby radykalnie zredefiniować jej [wspólnoty – przyp. M.R.] tożsamość, a nawet ustanowić na nowo w opozycji do dawnej, wyznaczając na mapie naszej wyobraźni nowe punkty orientacyjne. Passini natomiast, idąc po śladach Grotowskiego i Kantora, właśnie poprzez uruchamianie figur zbiorowego imaginarij najpierw w sobie, później w widzach, w Polsce i na Białorusi – spróbował dotrzeć do źródeł wspólnotowej tożsamości. Z jednej strony sondując jej tajemnice, uwalniając lęki, przetwarzając traumy, z drugiej strony zaś ożywiając jej duchowe pokłady, traktując kod symboliki narodowej jako kod dostępu do transcendencji<sup>19</sup>.

*Dziady* Michała Zadary i Pawła Passiniego Kopciński traktuje jako dwa zupełnie różne sposoby recepcji dramatu Mickiewicza, dla których jedyną częścią wspólną zdaje się być tekst. Tak duża odrębność wizji artystycznych stanowi punkt wyjścia do stworzenia kategorii, za pomocą których można by nazywać i opisywać współczesne interpretacje tego romantycznego dzieła.

Kopciński umieszcza przedstawienia Zadary i Passiniego na dwóch różnych biegunach – teatru krytycznego i wspólnoty wyobrażonej. Zdaję sobie sprawę, że są to bardzo pojemne kategorie, a co za tym idzie łatwo udowodnić ich słabe punkty. Mimo to chciałabym z nich skorzystać i posługując się naszkicowaną przez badacza ramą, sprawdzić, gdzie w jej obrębie można by umieścić spektakle Piotra Tomaszuka – tworzącego na Podlasiu reżysera o ogólnopolskiej renomie – które zostały zrealizowane w Teatrze Wierszalin. Supraśkie sceniczne interpretacje twórczości Mickiewicza na potrzeby tego tekstu nazywam „Projektem *Dziady*”. W jego ramach w ciągu ostatnich dwóch lat w Teatrze Wierszalin można było obejrzeć trzy realizacje oparte na tekstach Adama Mickiewicza. Są to: *Dziady. Noc pierwsza* – interpretacja IV i II części arcydramatu, *Dziady. Noc druga*, która została zrealizowana na podstawie jego III części oraz *Wykład* – teatralna wykładnia *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*. „Projekt *Dziady*” to pierwsze tak bezpośrednie odwołanie do twórczości wieszczka. W wielu spektaklach Tomaszuka doszukiwano się odniesień do romantyzmu, znalazł je chociażby w *Bogu Niżyńskim* Jacek Sieradzki:

---

<sup>19</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne...*, s. 275.

Zaszyty w odległym Supraślu dramaturg i inscenizator jest dziś być może ostatnim spadkobiercą romantyków, z ich wizją człowieka nieredukowalnego do roli biernej ofiary okoliczności zewnętrznych. Także z ich narcyzmem i z predylekcją do wyzywania Stwórcy na pojedynki<sup>20</sup>.

W innych realizacjach nawiązania te pośrednio można było odczytać w gestach i symbolach, sugerujących łączność z Tadeuszem Kantorem i Jerzym Grotowskim. Należy do nich znak Teatru Wierszalin, którym została mandala Osterwy i Grotowskiego, tyle że z literą „w” wpisaną w jej środek. Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek – twórcy teatru – w ten sposób na poziomie symbolicznym nawiązali do tradycji Reduty i Laboratorium:

[...] przyjęliśmy założenie, że pracę w teatrze należy traktować jako coś ostatecznego, jako „akt całkowity”, dokonujący się na scenie i poza nią, w procesie tworzenia spektaklu. Obecna w Teatrze Laboratorium idea pracy permanentnej stanowiła dla nas antidotum na kompletną erozję etosu pracy, trwającą w polskim teatrze od początku lat dziewięćdziesiątych. Tak zresztą jest do dziś<sup>21</sup>.

Wierszalin nie był bezpośrednią kontynuacją dokonań Grotowskiego, nie miał też naśladować jego działań. Stał się natomiast inspiracją i motywacją do tworzenia teatru, który wypracowuje „oryginalny, niepowtarzalny kod artystycznej ekspresji”<sup>22</sup>. W Supraślu od początku wykorzystuje się także figury, obiekty plastyczne, które niosą swoje własne, odrębne znaczenie i posiadają całkowicie oryginalne możliwości artystycznego wyrazu – to z kolei nawiązanie do poszukiwań Tadeusza Kantora.

---

<sup>20</sup> J. Sieradzki, *Bóg Taniec Tomaszuk – ostatni romantyk, były prowokator*, „Przekrój” 2006, nr 45 [online], [dostęp 20.11.2019]. Dostępny w Internecie <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/48042,druk.html>>.

<sup>21</sup> P. Tomaszuk, *Teatr to coś ostatecznego*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], [dostęp: 26.09.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/40476/teatr-to-cos-ostatecznego>>.

<sup>22</sup> Tamże.

Pomimo tych nawiązań Tomaszuk oficjalnie nie deklarował związków z polską tradycją romantyczną, zrobił to dopiero przed premierą *Dziadów. Nocy pierwszej* na łamach „Gazety Wyborczej”:

Mickiewicz rodzi się jako zamysł na lata. Możemy założyć taki ośrodek badań nad twórczością Mickiewicza w teatrze. Coraz bardziej dochodzę do wniosku, że jeżeli miałbym wyznaczyć sobie jakieś zadanie na koniec, to zadanie takie by mnie bardzo interesowało<sup>23</sup>.

Projekt ten miałby być zatem zadaniem wieloletnim, niejako podsumowującym dotychczasową twórczość Tomaszuka, w ramach którego zespół teatralny wraz z reżyserem, który na scenie gra samego Mickiewicza, stworzyłby „wielką całość”, czyli – w tym przypadku – pełną teatralną interpretację dorobku wieszczą<sup>24</sup>. Motywacją podjęcia takiego wyzwania jest także położenie geograficzne Wierszalina – Supraśl: „Jesteśmy niedaleko, 200 km od miejsca, gdzie Mickiewicz się urodził, gdzie spędził młodość. A gdzie mamy teatralnie sprawdzać tę twórczość, jak nie w Wierszalinie?”<sup>25</sup>. Deklaracja oznaczałaby więc, że dla Tomaszuka literatura i działalność Mickiewicza „mniej lub bardziej jawnie wchodziła w relacje z miejscem pochodzenia, doświadczenia, przeznaczenia”<sup>26</sup>. Jest to przeświadczenie zgodne z założeniami badań regionalistycznych i geopoetyki, którą „interesują deskrypcje miejsc w tekstach kultury”<sup>27</sup>. W swojej twórczości Piotr Tomaszuk także korzystał ze znaczeń, jakie niesie ze sobą lokalizacja jego teatru – małe miasteczko na polsko-białoruskim pograniczu, gdzie cerkwie prawosławne znajdują się

---

<sup>23</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych*, Wyborcza.pl [online], 19.01.2018 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,22920755,wierszalin-pyta-o-obcych-i-siega-po-mickiewiczowska-trawestacje.html>>.

<sup>24</sup> Zob. M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.

<sup>25</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych*.

<sup>26</sup> E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, *Wstęp*, w: *Georomantyzm. Literatura, miejsce, środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015, s. 10.

<sup>27</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 480.

obok kościołów, miejscowi mówią z wydłużającym samogłoski akcentem, a w codziennych rozmowach nierzadko posługują się gwara. Nawiązania do tej specyficznej przestrzeni najczęściej można odnaleźć w części wizualnej przedstawień. Scenografia zazwyczaj składa się z drewnianych zabudowań przypominających te, które można spotkać na Podlasiu, są też spektakle takie jak na przykład *Święty Edyp*, w których wykorzystano autentyczną garderobę i rekwizyty znalezione przez reżysera w okolicznych wsiach.

Wierszalin przez niemal trzy dekady działalności stał się niejako wizytówką Podlasia, każdy, kogo chociaż trochę interesuje ta dziedzina sztuki, będzie umiał wskazać to miejsce na polskiej mapie teatralnej. Nie sposób go jednak traktować jako teatr historii lokalnych *sensu stricto*. W repertuarze znajdziemy realizacje podejmujące tematy dotyczące pamięci regionu, ale nie jest on przez nie zdominowany. Spektakle, które bezpośrednio opowiadają o historii Podlasia, to przede wszystkim *Pasja Zabłudowska*, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, *Wszyscy święci. Zabłudowski cud* oraz *Wziółowstąpienie*.

Fakt, że Piotr Tomaszuk uznaje i podkreśla związek tekstu Mickiewicza z miejscem, jakim jest Supraśl (czyli z pograniczem), skłania do próby usytuowania spektakli Teatru Wierszalin w obrębie „teatru wspólnoty wyobrażonej”, którego przykładem dla Jacka Kopcińskiego jest Paweł Passini i jego *Dziady*. Żeby jednak sprawdzić, czy takie przyporządkowanie jest uzasadnione, należałoby przeanalizować, co tak naprawdę dla Pawła Passiniego i Piotr Tomaszuka oznacza przestrzeń, w jakiej stworzyli swoje przedstawienia.

Jak zauważa Kopciński, Passini niejednokrotnie deklarował, że „traktuje *Dziady* serio”<sup>28</sup>. Przy czym owo serio rozumie jako uważną lekturę dramatu, która jest dla niego „przepastna i specyficzna”. Przepastna, ponieważ zaprezentowane w nim archaiczne obrzędy czynią z *Dziadów* „tekst [...] trudny do zrozumienia dla współczesnego odbiorcy”, specyficzna natomiast, bo „dzieło Mickiewicza ma w sobie ogromną moc i nie niweluje jej nawet szkolna, obowiązkowa lektura.”<sup>29</sup> Co ważne, Passini podkreśla też

---

<sup>28</sup> Grzebiemy w „*Dziadach*” jak w białoruskiej ziemi, z P. Passinim i P. Dołowy rozmawia A. Legierska, Culture.pl [online], 24.10.2015 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://culture.pl/pl/artykul/grzebiemy-w-dziadach-jak-w-bialoruskiej-ziemi-wywiad>>.

<sup>29</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne...*, s. 269.

swój osobisty stosunek do dramatu, który nazywa „pierwotną znajomością *Dziadów*, od urodzenia”. Reżyser podjął więc próbę nowoczesnej aranżacji obrzędu, która niczym guślarskie zaklęcie „ma moc przypominania, budzenia, uruchomienia tego, co w świadomości i wyobraźni ludzi współczesnych zapomniane, zastygłe”<sup>30</sup>. Zainteresowanie duchowym i sprawczym wymiarem tekstu Mickiewicza najwyraźniej widać u Passiniego w *Dziadach* zrealizowanych w Brześciu. W tym spektaklu reżyser razem ze swoją dramaturg Patrycją Dołowy włączyli do scenariusza fragmenty wspomnień wspólnoty lokalnej, które koncentrują się wokół II wojny światowej<sup>31</sup>.

Zastanawialiśmy się, jak połączyć obrzędy, które nie mieszczą się w cerkwi czy w kościele, z tym, co niewypowiedziane w historii i co ciągle znika nam z oczu, czyli ze współczesnymi historiami z czasów wojny i stalinizmu, które dopiero teraz powoli dochodzą na Białorusi do głosu<sup>32</sup>.

Przedstawienie Passini potraktował jako ważny element pracy polsko-białoruskiej pamięci, który poprzez wydobywanie przemilczanych faktów i wydarzeń stał się narzędziem uruchamiającym proces przetwarzania traum:

Ważny był moment wspólnego działania, zrozumienia, że jesteśmy w tym razem. Proces naszej pracy to było wspólne rozwalanie ścian. Uświadomienie, że historie, które opowiadamy, nie są obce, nie są z importu, tylko są ich własne. Guśła brzmią po białorusku dokładnie tak, jak słyszał je Mickiewicz. To jest to!<sup>33</sup>

Dialog przeszłości z terażniejszością w spektaklu Passiniego odbywa się w kilku w językach: oprócz białoruskiego także w jidysz, po polsku i rosyjsku. Reżyser korzysta ze specyfiki pogranicza, by wydobyć z archiwum pamięci to, co bolesne i niewygodne, ale niezbędne w budowaniu tożsamości wspólnoty.

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 271.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> *Grzebiemy w „Dziadach” jak w białoruskiej ziemi...*

<sup>33</sup> Tamże.

Miejsce dla Pawła Passiniego to przede wszystkim historie ludzi, którzy są z nim związani. Ich nieprzepracowane traumy, bolesne wspomnienia, przemilczane doświadczenia. Ich prywatność, która stała się częścią „wielkiej historii”. Czy tym samym jest ono dla Piotra Tomaszuka? Wywiady udzielane przez reżysera i analiza jego spektakli skłaniają do odpowiedzi, że dyrektor Wierszalina traktuje miejsce w odmienny sposób.

Teatr Wierszalin w 1991 roku założyli Tadeusz Słobodzianek i Piotr Tomaszuk. Nazwa teatru pochodzi od tej, którą Prorok Ilja i jego wyznawcy nadali przyszłej stolicy świata, a której budowę rozpoczęli w okolicach wsi Grzybowskiżczyna. Próba stworzenia nowego centrum Ziemi miała związek z działalnością sekty grzybowskiżkiej:

[powstałej – M.R.] w środowisku etnicznie białoruskim, na pograniczu dwóch odłamów: prawosławnego i katolickiego; w niedużej i stosunkowo ubogiej prawosławnej wsi Grzybowskiżczyna, która leży na południowo-wschodnim krańcu powiatu sokólskiego<sup>34</sup>.

Spektakl, będący opowieścią założycielską teatru, czyli *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, dzieli szesnaście lat od powstania teatru. Pierwsze pytanie, jakie się w związku z tym nasuwa, dotyczy tego, dlaczego reżyser czekał tak długo, by opowiedzieć o historii, która tłumaczy nazwę teatru i przyczynę jego powstania? Myślę, że na to pytanie Piotr Tomaszuk, pośrednio, odpowiedział w jednym z wywiadów:

Nie czułem się zdeterminowany, by opowiadać historie tylko z Białostocżczyny. Uważam, że równie fascynująca droga może przydarzyć się w teatrze w momencie, gdy – jak w „Świętym Edypie” – sięgamy do mitu greckiego, który z kolei został przetworzony przez chrześcijaństwo i w „Gesta Romanorum” pojawia się jako historia o świętym grzeszniku<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> W. Pawluczuk, *Sekta grzybowskiżka – doktryna i ideologia*, w: *Rocznik białostocki*, red. W. Antoniewicz, t. IX, Białystok 1968, s. 314.

<sup>35</sup> *Na prowincji lepiej słychać Boga*, [z P. Tomaszukiem rozmawia P. Sztarbowskij], „Opcje”, [online], 11.01.2007 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso\\_assertion\\_id=FB586FCEEAC643F2](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso_assertion_id=FB586FCEEAC643F2)>.

Ta wypowiedź może świadczyć o tym, że reżysera bardziej interesują i inspirują uniwersalne historie, europejskie i ogólnoświatowe dziedzictwo, ich analiza i reinterpretacja – niż pamięć *stricte* lokalna. Tę tezę mógłby potwierdzać chociażby dobór tematów i dzieł literackich, jakie stały się kanwą jego przedstawień – opowiadają one często o manichejskiej walce dobra ze złem. *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* to spektakl osnuty wokół historii sekty grzybowskiej założonej przez Eliasza Klimowicza.

Szymon Aleksander, sługa Boży i Pana naszego Jezusa Chrystusa, i proroka Ilji, którego oczekiwaliśmy prawie 2000 lat. Oto doczekaliśmy się przyjścia Proroka i ja obwieszczam wam, że naprawdę jest on Prorokiem Ilją, jak napisane jest w rozdziale II, wierszu 14 od Mateusza. Kto ma uszy niech słucha. Nie ciało i krew odkryły mi to, ale sam Pan Jezus Chrystus mieszkający w niebiosach<sup>36</sup>.

Tymi słowami zaczyna się przedstawienie Tomaszuka. Aktorzy wygłaszają najdroższą wiadomość na różne sposoby. Za pierwszym razem obwieszczenie wypowiedziane jest w ekstatycznym uniesieniu, za drugim monolog zaczyna przypominać bełkot opętanego szaleńca, za trzecim zaś słowa padają z ust szydery, który kpi ze swojego audytorium. Słuchacze przyjmują obwieszczenie na klęczkach, z rękami podniesionymi w górę, jak do modlitwy. Uniesienie udziela się zebranych i zamieniają się oni w głosicieli dobrej nowiny. Odtąd, wyśpiewywany przy akompaniamencie dzwonów, tytuł książki Pawła Daniluka: Prorok *pryszot k wdowie Polsze i prisielsia u ruczaja kak i staryj prorok Ilja*<sup>37</sup> będzie spajał ze sobą poszczególne epizody, nadawał im charakter obrzędu i czynił je podobnymi do nabożeństwa w cerkwi prawosławnej. Wszystko to dzieje się na scenie przypominającej ołtarz, przestrzeń wypełniają prawosławne krzyże, na największym z nich umieszczone są chrześcijańskie symbole męki pańskiej: obcęgi, gwóźdź, gąbka i drabina oznaczająca powiązanie pomiędzy niebem a ziemią. Ołtarz otaczają sztachety. To przemieszanie

---

<sup>36</sup> P. Tomaszuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, nagranie Teatru Telewizji TVP Kultura, Supraśl 2008.

<sup>37</sup> Tamże.

*sacrum z profanum*, świątyni z elementami zabudowań wiejskich, wskazuje na związek pomiędzy wyznawaną wiarą a życiem codziennym. Prorok swoim objawieniem przywraca zapomniane obrzędy religijne, na powrót wypełnia dzień powszedni mieszkańców świętością.

Tomaszук przyjsie Ilji przedstawia jako cudowne objawienie, które staje się motywacją do zbiorowego poszukiwania religijności. I o tym właśnie jest to przedstawienie: o tajemnicach ludzkiej duchowości, o tęsknocie za prawdą i ładem w świecie. Reżyser uniwersalizował więc znaną lokalną historię<sup>38</sup>, utrwalił jej pozycję w pamięci funkcjonalnej i być może uruchomił proces kanonizacji<sup>39</sup>. Jednym z elementów przedstawienia, które dodatkowo ten proces wzmacnia, są bezpośrednie odwołania do polskiej tradycji teatralnej poprzez wprowadzenie postaci Sprzątaczkі Śmierć z *Umarłej Klasy* Tadeusza Kantora. Tak o tym geście pisał Jacek Sieradzki:

Użycie cytatu tłumaczy się prosto: każdy ma swoją umarłą klasę – powiada Tomaszuk. Skoro robimy portret żywej do niedawna społeczności, która pozostała już tylko w bladoszarych odbitkach pamięci, niech w zasięgu wzroku pojawi się gdzieś symbol, odniesienie do praktyki artysty, który w penetrowaniu pamięci i w podnoszeniu zapamiętanego do wymiaru dzieła sztuki był mistrzem nad mistrze<sup>40</sup>.

To właśnie uniwersalność spektaklu i nawiązywanie do polskiej teatralnej tradycji przydały mu atrakcyjności i zwracają uwagę recenzentów, jury konkursów teatralnych i widzów z całej Polski.

Przedstawienie spełnia więc jedno z zadań teatru lokalnego – podejmuje próbę przeniesienia historii miejsca do pamięci narodowej, jednak w niepełnej wersji. W *Reportażu o końcu świata* nie zostały wyeksponowane ważne, ale przez wiele lat w narracji historycznej pomijane wydarzenia, które

---

<sup>38</sup> W. Pawluczuk, *Wierszalin trzydzieści lat później*, Białystok 1999.

<sup>39</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013, s. 74–89.

<sup>40</sup> J. Sieradzki, *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, „Dialog” 2008, nr 1 [online], 13.02.2008 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso\\_assertion\\_id=1A6B38EAF5B8D0B1](http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso_assertion_id=1A6B38EAF5B8D0B1)>.



uksztalały Podlasie i były główną przyczyną powstawania ruchów milenarystycznych – bieżństwo<sup>41</sup>. Warto się zastanowić, czy ten gest – pominięcia lokalnego idiomu pamięci – nie potwierdza cytowanego wcześniej fragmentu wywiadu z reżyserem, w którym mówi, że „nie czuł się zobligowany do opowiadania historii tylko o Białostoczczyźnie”. I czy nie staje się dowodem na to, że Supraśl jest dla Tomaszuka miejscem, w którym przede wszystkim można odnaleźć „oddalenie i samotność” oraz „lepiej słyszeć Boga”<sup>42</sup>?

Co ważne, zarówno *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, jak i pozostałe wymienione przeze mnie przedstawienia o tematyce lokalnej łączy istotna cecha: można w nich dostrzec refleksję nad jednym z typów religijności ludowej, określanym jako „wrażliwość mirakularna”, która oznacza otwartość i podatność na wszelkie „cudowne zdarzenia”<sup>43</sup>. Jak zauważyła Katarzyna Sawicka-Mierzyńska:

Okazuje się, że czy mieszkańcy podlaskiej prowincji tego chcą, czy nie, cudowność, metafizyka czy – żeby użyć sformułowania przyświecającego tym rozważaniom – będąca właściwie ich ekwiwalentem i konsekwencją wrażliwość mirakularna, są tym, co przyciąga do nich uwagę „centrum” i czyni w jego oczach atrakcyjnymi<sup>44</sup>.

Małgorzata Mikołajczak w tekście *Geografia wyobrażona regionu – wstęp do regionalnej komparatystyki* pisze, że tak zwana magizacja pogranicznej przestrzeni jest nośnym kulturowo konceptem. Chętnie korzystają z niej władze miast i województw w celu promocji regionu<sup>45</sup>. Czy zatem taka selekcja

---

<sup>41</sup> Zob. W. Pawluczuk, *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972, s. 94–146, Bieżństwo w polskiej pamięci zbiorowej szerzej zaistniało w 2015 roku, w jego rocznicę oraz dzięki książce A. Prymaki-Oniszk, *Bieżństwo 1915 roku*, Wołowiec 2016.

<sup>42</sup> Zob. *Na prowincji lepiej słyszeć Boga*, [z P. Tomaszukiem rozmawia P. Sztarbowski], dz. cyt.

<sup>43</sup> K. Sawicka-Mierzyńska, *Prowincja – kraina cudów*, w: *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, D. Lisak-Gębala, E. Rybicka s. 303.

<sup>44</sup> Tamże, s. 319–320.

<sup>45</sup> M. Mikołajczak, *Geografia wyobrażona regionu – wstęp do regionalnej komparatystyki. Geopoetyki*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski i in., Kraków 2014, s. 7.

regionalnej tematyki to świadomy wybór reżysera? Czy właśnie w ten sposób rozumie on pogranicze – jako miejsce „magiczne” i dlatego wyjątkowe? Pytania pozostawiam otwarte, zachęcają one jednak do stawiania kolejnych, między innymi o to, co lokalność i związek z miejscem oznacza dla Tomaszuka, gdy mówi o niej w kontekście realizacji *Dziadów*.

„Te *Dziady* trzeba oglądać w Supraślu, gdzie współgrają z krajobrazem, głosami na powietrzu, wieczorną mgłą i sąsiedztwem wspaniałego monasteru, gdzie nikomu nie trzeba wyjaśniać, czemu Ksiądz mówi ze wschodnim zaśpiewem i intonuje greckokatolickie hymny”<sup>46</sup> – pisze o *Dziadach. Nocy pierwszej* Dariusz Kosiński w „Tygodniku Powszechnym”. Słowa Kosińskiego, wybitnego badacza teatru, wskazują na to, że *Dziady* Mickiewicza niejako pasują do Wierszalina. To wrażenie potęgują: przygaszone żółte światło, zapach kadzidła, prawosławna ikona i chór dzieci ubranych w stare, podarte szaty. Zaaranżowana w ten sposób przestrzeń oddziałuje na zmysły, sprawia, że tekst działa. Ten performatywny wymiar supraskiego spektaklu wzmacnia świadomość, iż miejsca urodzenia i dojrzewania Mickiewicza były częścią pogranicza rozumianego jako środowisko kształtujące go w taki sposób, że jak pisała Maria Piwińska, „granice nie były dla nich nieprzekraczalne także w sferze myśli twórczej”<sup>47</sup>. Na Supraśl jako idealną lokalizację do wystawienia IV części *Dziadów* wskazywał także Konrad Szczebiot w recenzji dla miesięcznika „Teatr”:

Czy istnieje bardziej odpowiednie miejsce do oglądania *Dziadów* niż miejscina znajdująca się w połowie drogi pomiędzy Warszawą i Wilnem, nad którą dominuje dziś prawosławny, a dawniej unicki klasztor? Teatr lepszy od znajdującej się w starej drewnianej chacie instytucji-laboratorium, skupionej w swych poszukiwaniach na przyswajaniu i przypominaniu rytmu archaicznej i pogranicznej polszczyzny<sup>48</sup>?

---

<sup>46</sup> D. Kosiński, *Terytorium „Dziady”*, „Tygodnik Powszechny” [online], 07.05.2017 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/terytorium-dziady-147889>>.

<sup>47</sup> M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 248.

<sup>48</sup> K. Szczebiot, *Uszy szeroko otwarte*, „Teatr” 2017, nr 2 [online], [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy\\_szeroko\\_otwarte/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy_szeroko_otwarte/)>.

W cytowanym fragmencie autor podkreśla adekwatność miejsca wystawienia spektaklu. Potencjał Wierszalina, podobnie jak geniusz Mickiewicza, miałby zatem wynikać z usytuowania się na granicach kultur<sup>49</sup>, bo zarówno twórczość autora *Dziadów*, jak i ich reżysera inspirowana jest mieszającymi się na pograniczu tradycjami lokalnych grup, ich kontaktów i wpływów międzykulturowych. Tendencja do łączenia dramatu z konkretną przestrzenią poprzez bezpośrednie nawiązywanie do wyobrażenia o przygranicznym miasteczku jest zauważalna także w realizacji *Dziady. Noc druga*. Tutaj również znaczącą rolę odgrywa scenografia – scenę od widowni oddziela rama z drzew, tworzą ją dwie lipy, stojące w dwóch rogach sceny. Drzewa są stare, mają grube pnie i ucięte korony. Lipa to jeden z symboli Wierszalina, szyld z nazwą teatru przybity został do identycznego drzewa, rosnącego przy bramie prowadzącej na podwórze. Ten gest także można interpretować jako utekstowanie przestrzeni, wskazuje na to Jacek Kopciński:

Wiele podobnych lip rośnie w Supraślu, te dwie są jednak szczególne, bo „święte”, pełne obrazków, różańców i drewnianych krzyżyków, z daszkiem, z półczkami na świeczkę i drobną ofiarę. Na Podlasiu można jeszcze takie drzewa znaleźć i pomodlić się przy nich, po polsku i po rusku, modlitwą chrześcijańską, choć dawniej te stare pnie słyszały pewnie i pogańskie zaklęcia<sup>50</sup>.

Miejsce Supraśl miałoby zatem wydobywać „magię” tekstów Adama Mickiewicza i pomagać widzom być niejako bliżej dramatu i obrzędu, które opisał romantyk. Byłoby to zgodne z deklaracjami reżysera, który podkreśla, że „Wierszalina stara się być ambasadorem kultur Podlasia, jego oniryczności, wzajemnych wpływów prawosławia i katolicyzmu”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> G. Charytoniuk-Michiej, *Obrzęd Dziadów w dokumentach i cyklu Mickiewicza*, Warszawa 2011, s. 59.

<sup>50</sup> J. Kopciński, *Dziady pod lipą*, „Teatr”, 2017 nr 9 [online], [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1821/%E2%80%9Dziady%E2%80%9D\\_pod\\_lipa/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1821/%E2%80%9Dziady%E2%80%9D_pod_lipa/)>.

<sup>51</sup> *Dziady w Supraślu i oskarżenie księdza*, Z P. Tomaszukiem rozmawia M. Żmijewska, Wyborcza.pl [online], 27.10.2016 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,87318,20903372,dziady-w-supraslu-i-oskarzenie-ksiedza.html>>.

Przestrzeń nie pełni więc funkcji takiej, jak w realizacji Pawła Passiniego. Piotr Tomaszuk nie wchodzi w bezpośredni dialog z lokalną wspólnotą, nie opowiada jej historii (politycznej czy społecznej), nie mówi jej językiem. Posługuje się raczej kodem, na który składają się wyobrażenia o pograniczu, jego duchowości i estetyce. Lokalność jego *Dziadów*, podobnie jak wielu innych wierszalińskich przedstawień, to przede wszystkim ich warstwa wizualna: obrazy, kostiumy aktorów, rekwizyty nawiązujące do wielokulturowości Podlasia na poziomie symbolicznym. Te różnice w postrzeganiu miejsca przez reżyserów pozwalają tylko w pewnej części przypisać spektakle Piotra Tomaszuka do kategorii „teatru wspólnoty wyobrazonej” w rozumieniu Jacka Kopcińskiego.

W myśleniu Piotra Tomaszuka o Adamie Mickiewiczu można też znaleźć punkty wspólne z rozumieniem poety przez Michała Zadarę, którego interpretacje *Dziadów* Jacek Kopciński w swoim szkicu zaliczył do nurtu teatru krytycznego. Obydwaj reżyserzy wychodzą z bardzo podobnego założenia: teksty Mickiewicza nigdy nie zostały dokładnie przeczytane. Próbują więc odzyskać ich pierwotne znaczenie, ustanawiając w ten sposób nowy sposób czytania arcydramatu, lekturę, która ma być bardziej wnikliwa i precyzyjna niż dotychczasowe.

Między innymi dzięki „Dziadom” i graniu „Dziadów” w całej Polsce zrozumiałem, jak ważną rzeczą jest ratować Mickiewicza przed naszym polskim poczuciem, że go znamy, i przed naszym polskim przyzwyczajeniem do tego, że go nie czytamy – w związku z tym, że go tak dobrze znamy. A ponieważ go tak dobrze znamy, to tak naprawdę nie wiemy, co ten Mickiewicz napisał<sup>52</sup>.

W tym fragmencie wywiadu Piotr Tomaszuk mówi o misji ratowania Mickiewicza przed nieodpowiednim odczytywaniem i podkreśla, że ten proces sprawił, iż „przestaliśmy słuchać jego [Mickiewicza – M.R.] poezji”. Zdaniem reżysera, wieszcz jest przede wszystkim artystą słowa, a szkolna lektura jego tekstów niszczy prawdziwy przekaz, sprawia, że tracą na wartości.

---

<sup>52</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych...*

Dopiero „prawdziwe” i „głębokie” odczytanie sceniczne *Dziadów* może przywrócić ich pierwotne znaczenia i odczarować stereotypy, które urosły wokół dzieł poety z Nowogrodka. A to z kolei mogłoby pozwolić dotrzeć do sedna polszczyzny, bo tak właśnie Tomaszuk postrzega arcydramat. Nie sposób w myśleniu Tomaszuka nie zauważyć podobieństw do metod interpretacyjnych Zadari. Reżyser, który postanowił wystawić Mickiewicza bez żadnych skrótów, w wywiadach także nieustannie podkreślał tekstowy wymiar *Dziadów*, tak jak współtwórcę Teatru Wierszalin akcentuje ważność Mickiewiczowskiej żywej mowy. Jak pisał Jacek Kopciński, „romantyczny arcydramat to dla niego ogromny zbiór słów: dialogów, monologów, ale także didaskaliów, prologów, dedykacji, mott i wszelkich paratektstów, zapisanych i przeznaczonych do lektury – cichej i głośnej, scenicznej”<sup>53</sup>. Zarówno Zadura, jak i Tomaszuk twierdzą, że słowa dramatu najlepiej brzmią na scenie, reżyserów interesuje jego językowa konkretność<sup>54</sup>. To dlatego w supraskich *Dziadach* tak dobrze słychać ich rytm odtworzony uważnie i precyzyjnie. Na poziomie językowym reżyser nawiązuje też do podlaskiej wielokulturowości – aktorzy akcentują wyrazy, stylizując je na podlaską gwarę. Wierne naśladowanie rytmu tekstu Mickiewicza to niejedyny sygnał łączności z pierwotnym dramatem, jaką odczuwa reżyser. Tę jedność podkreśla pojawianie się na scenie samego Tomaszuka ucharakteryzowanego na wieszczę narodowego, który w jednej z części *Dziadów* rozpoczyna gusła, w innej wciela się w Mickiewicza i prowadzi *Wykład*.

W wywiadach obydwaj reżyserzy podkreślali też, że chcieliby zdjąć z tekstu nałożone na niego w trakcie wieloletniej tradycji interpretacyjnej mistyfikacje ideologiczne. Co ważne, Piotr Tomaszuk podkreśla, że *Dziady*

[...] to obrzęd, wspomnianie obszaru naszej pamięci, która jest sednem więzi grupowej, bardziej pierwotnej niż naród. II część to pamięć grupy rodzinnej wsi, pamięć plemienna, pierwotna rytualność. III część to rytualność

---

<sup>53</sup> J. Kopciński, *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry*, s. 263.

<sup>54</sup> *Dziady nie będą sztuką o miłości Ojczyzny*, [z M. Zadurą rozmawia M. Piekarska], Wyborcza.pl [online] [dostęp 26.08.2019] Dostępny w Internecie <[http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17724750,Zadura\\_\\_Dziady\\_nie\\_beda\\_sztuka\\_o\\_milosci\\_do\\_ojczyzny.html](http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17724750,Zadura__Dziady_nie_beda_sztuka_o_milosci_do_ojczyzny.html)>.

narodowa, mit budowany na historii. Zaś część IV funkcjonuje jako wstęp i oczywiste rozpoczęcie całej części.<sup>55</sup>

Podobne stwierdzenia padały także z ust Michała Zadary, który wierzy w istnienie zbiorowej wyobraźni Polaków, jednak chciałby ją

tak zreorganizować, byśmy przestali być wspólnotą wyobrażoną („naród to fikcja”), czyli taką, która definiuje się na podstawie tego, co jednoczące, a stali wspólnotą innego rodzaju. Taką mianowicie, która definiuje się na podstawie tego, co różniące: „odmienne”, „indywidualne”, „niejednolite”[...]<sup>56</sup>.

Dyrektor Wierszalina również wierzy w narodową tożsamość Polaków, świadczą o tym choćby słowa na temat premiery scenicznej interpretacji *Ksiąg Narodu i pielgrzymstwa polskiego* „[...] rok 2018. Rok nieprzypadkowy – stulecie odzyskania niepodległości. Wszyscy staramy się tę datę upamiętnić i włączyć się emocjonalnie w obchody tak ważnej rocznicy”<sup>57</sup>. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy Piotr Tomaszuk, podobnie jak Zadara, chce zmieniać zbiorową wyobraźnię Polaków. Na pewno jednak stawia sobie zadanie przeformułowania postrzegania tekstów Mickiewicza – chciałby dotrzeć do ich źródła, a ma mu w tym pomóc jak najwierniejsze, jego zdaniem, czytanie twórczości poety.

Używając kategorii Jacka Kopcińskiego, w „Projekcie *Dziady*” Piotra Tomaszuka można dostrzec zarówno cechy teatru krytycznego, jak i teatru wspólnoty wyobrażonej. Reżyser podczas realizacji przedstawień na podstawie tekstów Mickiewicza korzysta co prawda z potencjału, jakiego dostarcza lokalizacja Wierszalina, ale nie interesuje go trudna pamięć (historyczna) pogranicza. Dyrektor teatru bazuje raczej na koncepcie „pogranicza jako miejsca, w którym dzieją się cuda”, przestrzeni wypełnionej duchowością i religijnością, co z kolei traktuje jako narzędzie wspomagające proces „właściwej” interpretacji pism i dramatu romantyka. Dotarcie do ich źródłowego znaczenia ma

---

<sup>55</sup> „*Dziady*” w *Supraślu i oskarżanie księdza...*

<sup>56</sup> J. Kopciński, *Powrót „Dziadów” i inne szkice teatralne*, s. 267.

<sup>57</sup> M. Żmijewska, *Wierszalin pyta o obcych...*

zmienić, dotychczas błędne, odczytania przez widza reprezentującego polską wyobrażoną wspólnotę narodową. Spektakle zrealizowane w ramach „Projektu Dziady” można opisywać więc, używając nie tylko kategorii teatru krytycznego, ale też teatru przemiany, o którym pisał Dariusz Kosiński.

## **Bibliografia**

- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013.
- Charytoniuk-Michiej G., *Obrzęd Dziadów w dokumentach i cyklu Mickiewicza*, Warszawa 2011.
- Cieślak P., *Dziady Pawła Zawodzińskiego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy*, „Rzeczpospolita” [online], 07.05.2011 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.rp.pl/artykul/653607-Dziady-Pawla-Zawodzinskiego-w-Teatrze-Polskim-w-Bydgoszczy.html>>.
- Kolankiewicz L., *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.
- Kopciński J., *Powrót Dziadów, czyli dwa teatry*, w: tegoż, *Powrót Dziadów i inne szkice teatralne*, Warszawa-Kraków 2016.
- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Kosiński D., *Teatra Polskie. Historie*, Warszawa 2010.
- Kosiński D., *Terytorium „Dziady”*, „Tygodnik Powszechny” [online], 07.05.2017 [dostęp: 26.08.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/terytorium-dziady-147889>>.
- Kosiński D., Świątkowska W., *Teatr Reduta*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], 2019 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1215/teatr-reduta>>.
- Kuziak M., *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: tegoż, *Dziela*. Wydanie Rocznicowe, t. X, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998.
- Mikołajczak M., *Geografia wyobrażona regionu – wstęp do regionalnej komparatystyki*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski i in., Kraków 2014.
- Legierska A., *Grzebiemy w Dziadach jak w białoruskiej ziemi*, Culture.pl [online], 24.10.2015 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://culture.pl/pl/artykul/grzebiemy-w-dziadach-jak-w-bialoruskiej-ziemi-wywiad>>.
- Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998.

## Monika Justyna Roman

- Pawluczuk W., *Sekta grzybowska – doktryna i ideologia*, w: *Rocznik białostocki*, red. W. Antoniewicz, t. IX, Białystok 1968.
- Pawluczuk W., *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972.
- Pawluczuk W., *Wierszalin trzydzieści lat później*, Białystok 1999.
- Piwińska M., *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.
- Prymaka-Oniszak A., *Bieżnięstwo 1915 roku*, Wołowiec 2016.
- Rybicka E., *Geopetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Sawicka-Mierzyńska K., *Prowincja – kraina cudów*, w: *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. W. Browarny, D. Lisak-Gębała, E. Rybicka
- Sieradzki J., *Bóg Taniec Tomaszuk – ostatni romantyk, były prowokator*, „Przekrój” 2006, nr 45.
- Sieradzki J., *Kantor w teatrze Tomaszuka, czyli ostatnia linka ciągłości*, Dialog 2008, nr 1, [online], 13.02.2008 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso\\_assertion\\_id=1A6B38EAF5B8D0B1](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51397.html?josso_assertion_id=1A6B38EAF5B8D0B1)>.
- Szczebiot K., *Uszy szeroko otwarte*, „Teatr” 2017, nr 2 [online], [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy\\_szeroko\\_otwarte/](http://www.teatr-pismo.pl/po-premierze/1644/uszy_szeroko_otwarte/)>.
- Sztarbowski P., *Na prowincji lepiej słycać Boga*, „Opcje” 2007, nr 4., [online], 11.01.2007 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <[http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso\\_assertion\\_id=FB586FCEEAC643F2](http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/33937.html?josso_assertion_id=FB586FCEEAC643F2)>.
- Terlecki T., *Krytyczna ocena „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, w: tegoż, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984.
- Tomaszuk P., *Teatr to coś ostatecznego*, Encyklopedia Polskiego Teatru [online], [dostęp: 26.09.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://encyklopediateatru.pl/artykuly/40476/teatr-to-cos-ostatecznego>>.
- Turner V., *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.
- Zawadzka D., *Głosy do Dziadów części III i Nowosilcowa*, w: tejeż, *Leleweł i Mickiewicz. Paralela*, Białystok 2013.
- Żmijewska M., *Dziady w Suprasłu. I oskarżenie księdza [ROZMOWA]*, Wyborcza.pl [online], 27.10.2016 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,87318,20903372,dziady-w-supraslu-i-oskarzenie-ksiedza.html>>.
- Żmijewska M., *Wierszalin pyta o obcych*, „Wyborcza.pl” [online], 19.01.2018 [dostęp: 26.08.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,22920755,wierszalin-pyta-o-obcych-i-siega-po-mickiewiczowska-trawestacje.html>>.



# Romantyzm i współczesność a nowoczesność.

## Perspektywa nagród i konkursów literackich

James English, amerykański historyk literatury zainteresowany szczególnie socjologią i ekonomią kultury, w swoim odczycie z 1997 roku stwierdził, że nie ma na świecie drugiego tak wszechobecnego i szeroko komentowanego zjawiska kulturowego, a tak mało opisanego przez badaczy jak nagroda kulturalna<sup>1</sup>. W tej grupie mieszczą się także nagrody literackie, które będą interesować mnie w tym artykule.

Trudno nie zgodzić się z obserwacjami Englisha, pozostają one bowiem trafne również w odniesieniu do polskich realiów. Wręcz niemożliwe jest wymienienie jednym tchem liczących się w naszym kraju wyróżnień tego typu, nie mówiąc już o policzeniu ich wszystkich. Sytuacja w Europie i na świecie wydaje się analogiczna. English w swoim tekście przywołuje opinię Gore'a Vidala, amerykańskiego pisarza, twórcy pierwotnej wersji scenariusza filmu *Kaligula*, który stwierdził, że w Stanach Zjednoczonych istnieje więcej nagród literackich niż autorów. Z kolei Peter Porter, australijski poeta, miał powiedzieć, iż trudno w Sydney o jednego twórcę, który nie otrzymałby jakiegoś wyróżnienia w swojej dziedzinie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J.F. English, *Winning the Cultural Game: Prizes, Awards, and the Rules of Art*, „New Literary History” 2002, vol. 33, nr 1, s. 109.

<sup>2</sup> Tamże.

W Polsce fenomen nagrody literackiej jest wspólnym elementem kultury wszystkich epok od oświecenia do dziś. Nagrody nie przestały istnieć nawet w okresie romantyzmu, kiedy rozwój większości instytucji był zaburzony przez brak państwa, a wyobrażenie poety, jego wolności i autonomii, zdawało kłócić się ze społeczną rolą literatury zakładaną przez organizatorów tych konkursów. Nie ulega jednak wątpliwości, że czas ten przyniósł pewne zahamowanie w rozwoju omawianego zjawiska, którego przyczyn staram się szukać w niniejszym tekście.

Fakt pojawienia się instytucji konkursu w okresie oświecenia oraz funkcje, jakie pełnił, skłaniają do myślenia o nim jako o zjawisku znamiennej dla projektu nowoczesności rozumianym jako projekt kulturowy i cywilizacyjny, którego częścią jest literatura. Według Jürgena Habermasa polegał on

na tym, by obiektywizujące nauki, uniwersalistyczne podstawy moralności i prawa oraz autonomiczną sztukę rozwijać wedle własnych prawideł, na nic innego nie zważając, ale zarazem wydobywać potencjały poznawcze, które w ten sposób się tworzą, z ezoterycznych wysokich form i wykorzystywać je w praktyce, tj. dla rozumnego kształtowania stosunków życiowych<sup>3</sup>.

W nowoczesności pierwsze miejsce zajęło więc życie społeczne, wokół którego skupić się miały wszystkie sfery kultury o długiej już tradycji i historii. Miało to zapewnić zmianę modelu życia z przednowoczesnego na nowoczesny, by w gruncie rzeczy świat usystematyzować, a przez to zracjonalizować. Literatura od początku swego istnienia posiadała potencjał wprowadzania zmian w rzeczywistości poprzez możliwość wpływania na światopogląd jednostek. Aby jednak mogła stać się jednym z gotowych do tego celu narzędzi, sama musiała poddać się usystematyzowaniu, które sprawiłoby, że będzie się ona rozwijała w konkretnym, zależnym od aktualnych potrzeb kierunku, a tym samym wpływała na określone sfery życia społecznego. Jedną z pierwszych instytucji będących przejawem realizacji takiego modelu stał się właśnie konkurs, a później nagroda literacka, będąc tym samym instytucją nowoczesności.

---

<sup>3</sup> J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 34.

W związku z powyższym twierdzeniem niemożliwa jest analiza funkcjonowania konkursów literackich w romantyzmie bez uprzedniego przyjrzenia się stosunkowi tego okresu do nowoczesności. Spory na tym gruncie toczą się już od dłuższego czasu wśród badaczy. Ważnym głosem w tej dyskusji jest książka Marii Janion *Gorączka romantyczna* (tu szczególnie: *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, Warszawa 1975). Badaczka nowoczesność rozpatruje pod kątem podejścia do spraw narodowych, które iście nowoczesnego charakteru nabrało według niej właśnie w romantyzmie. Na nowoczesny charakter epoki ma wskazywać zdaniem badaczki przede wszystkim ostateczne zniknięcie „dawniej strzeżonych podziałów między polityką a literaturą, między politykiem a poetą. Już od czasów oświecenia tworzyło się jedno *continuum* polityczno-literackie, które jest tak charakterystyczne dla sposobu istnienia literatury w czasach nowożytnych”<sup>4</sup>. Pod tym względem romantyzm ma być więc kontynuacją zmian zapoczątkowanych w epoce poprzedniej, których narzędziem mógł być konkurs literacki. Z drugiej jednak strony czas ten przeciwstawia się totalnej racjonalizacji rzeczywistości zakładanej przez oświeceniowy projekt. Pisarz-romantyk natomiast, „przywódca młodzieży, a tym samym narodu, budzący historyczne zbiorowe emocje, jakich przedtem nigdy pisarze nie wywoływali, stawał się potęgą społeczną i siłą polityczną o niespotykanych rozmiarach”<sup>5</sup>, przy czym funkcje te „zaprzeczały jego wyspecjalizowanemu autorytetowi – jako poety i tylko poety właśnie”<sup>6</sup>. Sprzeczność, która się tu ujawnia, jest analogiczna do sprzeczności podnoszonej przez cytowanego wyżej Habermasa: z jednej strony sztuka powinna być „autonomiczna”, z drugiej jednak „pozwoić się wykorzystywać w praktyce” i stać narzędziem „kształtowania stosunków życiowych”.

Inne spojrzenie na romantyzm zawarte jest w antologii *Romantyczny antykapitalizm* (Warszawa 2018), której autorzy, Katarzyna Czeczot i Michał Pospiszyl, rozpatrują epokę pod kątem stosunku do rewolucji (przemysłowej, ekonomicznej, kulturowej), z jakimi przyszło się jej mierzyć. Stwierdzają,

---

<sup>4</sup> M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 33–34.

<sup>5</sup> Tamże, s. 34.

<sup>6</sup> Tamże, s. 34.

że jest to czas wyłamujący się z ram nowoczesności, będący reakcją na nią, często bezsensowną, bo uruchomionej raz maszyny nie da się już zatrzymać, a to romantykom przyszło przecież jako pierwszym doświadczyć nieodwracalnych skutków jej działania. Teksty z epoki zebrane w antologii są wyrazem oporu wobec ucisku i dyscypliny nowoczesności.

We wstępie autorzy przywołują opis przechadzki Rousseau z *Marzeń samotnego wędrowca*, w której tytułowy bohater dociera do miejsca „dzikiego”, nieskażonego osiągnięciami kultury przemysłowej. Po chwili spostrzega jednak, że i tam docierają do niego dźwięki nowoczesnej manufaktury pończoch. Czeczot i Pospiszyl na tym obrazie właśnie ukazują różnicę pomiędzy epoką Rousseau a czasem romantyków, która „polega na tym, że o ile pierwszy, usłyszawszy nieprzyjemny łoskot maszyn, może wciąż wrócić do siebie, wędrowcy epoki przemysłowej nie mają już dokąd powracać”<sup>7</sup>.

Jako jedną ze znamienych dla tego czasu kategorii autorzy *Romantycznego antykapitalizmu* wymieniają dyscyplinę<sup>8</sup>. Jak dowodzę w dalszej części artykułu, nagrody i konkursy literackie były i są narzędziem dyscyplinowania literatury, na co – zdaniem Czeczota i Pospiszyla – nie zgadzali się poeci romantyczni, próbując przywrócić jej przednowoczesny, niewykłany w system charakter. Romantyzm bowiem „to niezgoda na świat-fabrykę, upodobanie do przepaści, poszukiwanie życia, które toczyłoby się »gdzie indziej«”<sup>9</sup>.

W swojej pracy w dużej mierze jako opracowania tematu nagrody literackiej wykorzystuję hasła słownikowe. Spowodowane jest to faktem, że kwestia ta w przeszłości nie była chętnie podejmowana przez badaczy jako odrębna, a jedynie dla ukazania pełnego obrazu danej epoki w słownikach lub encyklopediach właśnie.

\*\*\*

Historia nagród literackich w kształcie, w jakim obecnie są znane, rozpoczęła się w XVIII wieku za sprawą działalności Biblioteki Załuskich. Instytucja ta zajęła się organizacją konkursów literackich, które miały pomóc

---

<sup>7</sup> K. Czeczot, M. Pospiszyl, *Romantyczny antykapitalizm*, Warszawa 2018, s. 21.

<sup>8</sup> Zob. tamże, s. 20.

<sup>9</sup> Tamże, s. 37.

w inicjowaniu procesu powstawania nowoczesnej literatury – zarówno pięknej, jak i naukowej – zgodnej z dążeniami epoki i rysującym się projektem modernizacji państwa. Joachim Lelewel, opisując czasy panowania Stanisława Augusta, zwraca uwagę na wzrost liczby pisarzy, która to grupa „przez tłumaczenia i oryginalne pisma, rozpowszechniała różne wiadomości i wpływała na opinię i usposobienie umysłów”<sup>10</sup>. Podkreśla tymi słowami dwie zasadnicze funkcje – informacyjną i opiniotwórczą – jakie literatura tamtych czasów miała pełnić. Jej zadaniem było więc ukształtowanie sposobu myślenia całego społeczeństwa, a co za tym idzie – przygotowanie odbiorcy do roli obywatela. Nie bez przyczyny Lelewel dodaje: „Piękne i polityczne piśmiennictwo było daleko większą narodu potrzebą, niżeli scjentyficzne”<sup>11</sup>. Potencjałem tkwiącym w oświeceniowych konkursach, których pomysłodawcą był Józef Andrzej Załuski, było więc sterowanie rozwojem literatury między innymi pod tym właśnie, obywatelskim, kątem. Ponadto pobudzały one powstawanie piśmiennictwa w języku narodowym, co było bardzo ważne w tamtym okresie, także ze względów związanych z zaplanowaną reformą.

Konkursy wówczas organizowane nie były zjawiskiem zupełnie nowym. Podobne wydarzenia, turnieje literackie, organizowano w średniowieczu, jednak miały one zupełnie inny charakter – przede wszystkim ludyczny. Pełniły bowiem funkcję przerywników podczas ważnych uroczystości – poeci deklamowali swoje teksty, a wyłonienie zwycięzcy funkcjonowało jako wydarzenie poboczne. Publiczne prezentacje i rywalizacje artystów sięgały czasów antycznej Grecji, Dionizji i związanych z nimi tradycji rytualno-religijnych.

Niewątpliwie oświeceniowa sytuacja polityczno-kulturowa kraju sprzyjała zmianie charakteru tego typu przedsięwzięć. Był to bowiem okres ożywienia kulturalnego Polski, które wynikało z odwrotu od scholastyki ku nowej filozofii, tworzonej między innymi przez Kartezjusza i Gassendiego. W związku z tym zaistniała potrzeba zbudowania nowego zaplecza naukowego i literackiego, aby mogła dokonać się właściwa reforma państwa. To właśnie

---

<sup>10</sup> J. Lelewel, *Panowanie króla polskiego Stanisława Augusta Poniatowskiego: obejmujące trzydziestoletnie usiłności narodu podźwignienia się, ocalenia bytu i niepodległości*, Warszawa 1831, s. 77.

<sup>11</sup> Tamże.

Biblioteka Załuskich miała stanowić główny ośrodek naukowy w Polsce i być tym samym jedną z instytucji inicjujących odnowę państwa.

Głównym celem pierwszego nowożytnego konkursu literackiego, zorganizowanego w 1746 roku przez Józefa Andrzeja Załuskiego, była przede wszystkim promocja nowo powstałej Biblioteki. Zadanie uczestników polegało na napisaniu utworu wierszem lub prozą w języku łacińskim, który miał uczcić założenie instytucji. Organem prasowym promującym przedsięwzięcie był „Kurier Polski”, jednak informacje o nim znalazły się także w „Nouvelle Bibliothéque Germanique” oraz „Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen”. Konkurs ten był więc wydarzeniem o zasięgu międzynarodowym, stąd wskazanie języka, w którym tworzone miały być zgłoszone teksty. Dzięki szerszemu zaadresowaniu konkursu Polska kultura była promowana na arenie europejskiej, a przede wszystkim zostało wyraźnie zaakcentowane posiadanie przez nasz kraj biblioteki – instytucji stanowiącej w tamtych czasach o „poprawnym” rozwoju kulturalnym państwa, na miarę oświeconej Europy. Jan Kozłowski w książce o dziejach Biblioteki Załuskich tak oto charakteryzuje inicjatywę Józefa Andrzeja:

Organizując konkurs, nawiązywali Załuscy do znanego od stuleci zwyczaju, uświetniania ważnych zdarzeń przez urządzenie turniejów poetyckich, często z udziałem zarówno pisarzy miejscowych, jak i zagranicznych. Jednakże zaproponowana przez nich tematyka prac (która wskazuje, że bracia pragnęli nie tylko spopularyzować Książnicę, ale także uświadomić polskim erudytom potrzebę zakładania bibliotek publicznych oraz ich znaczenie dla różnych dziedzin wiedzy) – nosi charakter nowożytny i zbliża to przedsięwzięcie do współczesnego konkursu naukowego<sup>12</sup>.

Organizator rzeczywiście nawiązywał do tradycji staropolskich, jednak największą jego zasługą jest wpisanie turnieju w ramy ówczesnych potrzeb poprzez nadanie mu nowych funkcji, dzięki którym uczynił w istocie konkurs jednym z narzędzi reformy kulturowej kraju.

---

<sup>12</sup> J. Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*, Wrocław 1986, s. 68.

Znaczenie pierwszego nowożytnego konkursu wydaje się niebagatelne. Organizator dowiódł, że za pomocą literatury – a poprzez instytucję konkursu – można nie tylko edukować, inspirować i „świat poprawiać”, ale także monitorować stan istniejącego piśmiennictwa oraz wyznaczać pożądane trendy życia literackiego, na przykład przez proponowanie tematyki prac. Dzięki konkursom można również promować rodzimą kulturę poza granicami kraju, zapraszając do jej współtworzenia ludzi spoza Polski.

Kolejny konkurs został zorganizowany w Bibliotece siedem lat później. Kształtem znowu odwoływał się do tradycji turniejów średniowiecznych – uczestnicy musieli bowiem publicznie zaprezentować „swoje lukubracje, to jest czy oracyjkę, czy dysertację, czy odeę, czy elegię, czy idyliki, czy epigramata”<sup>13</sup>. Teksty miały dotyczyć osoby Matki Bożej, co związane było z datą wydarzenia – 7 grudnia 1753 roku – wigilią Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny oraz imieninami i urodzinami królowej Marii Józefy<sup>14</sup>.

Konkurs ten znowu miał bardzo duże znaczenie, jednak z innych niż poprzednio względów. Był on podzielony na dwie kategorie pod względem geograficznym – na teksty z centrum i z peryferii<sup>15</sup>. Stało się tak między innymi ze względu na duże zainteresowanie wydarzeniem, ale przyniosło niemałe korzyści. To rozróżnienie animowało bowiem obrzeża i podkreślało ich znaczenie w procesie tworzenia nowej literatury, której geografia w polskim „wieku światła” wskazywała na uprzywilejowanie Warszawy, potem również Puław, a więc ośrodków korzystających z mecenatu królewskiego i dworów arystokracji. Można powiedzieć, że oświeceniowe konkursy miały także potencjał wzmacniania egalitaryzmu i demokratyzowania kultury, czynienia jej dostępną, nie tylko jednak pod względem geograficznym, ale i społecznym. Zgłaszać mogli się przecież także debiutanci – dotąd wyłącznie czytelnicy literatury – którzy tym samym otrzymywali szansę zaistnienia na literackiej scenie.

---

<sup>13</sup> Zapowiedź wydrukowana w „Kurierze Polskim” z dn. 31.10.1753 (nr 15), cyt. za: J. Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Zaluskich*, Wrocław 1986, s. 69–70.

<sup>14</sup> Zob. A.K. Guzek, *Konkursy literackie i naukowe*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 240.

<sup>15</sup> Tamże.

Rangę drugiego konkursu zorganizowanego przez Załuskich podniósł udział w nim ważnych w tamtych czasach postaci: Józefa Epifaniego Minasowicza, Franciszka Bohomolca, Adama Kempkiego, Jana Daniela Janockiego oraz Wawrzyńca Mitzlera de Kolofa. Został on również bardzo dobrze przyjęty przez elity intelektualne i polityczne. Listy z podziękowaniami do Załuskiego – także za całokształt działalności – stali między innymi Kazimierz Karaś, marszałek krakowskiego dworu Klemensa Branickiego, oraz biskup wileński Józef Stanisław Sapieha, który gratulował podejmowanych inicjatyw na rzecz rozkrzewiania *rei literariae*. Dowodzi to, że przedsięwzięcia takie były nie tylko potrzebne, lecz niezbędne, by zmieniać kierunek rozwoju literatury z dawnego na nowoczesny, jak również sposób patrzenia na kulturę, co uwydatniło się – metaforycznie i dosłownie – chociażby w przypadku drugiego konkursu Załuskiego. Nie tylko bowiem, jak dotychczas, literacka prowincja patrzyła na centrum, ale centrum umożliwiała inicjatywę kulturotwórczą prowincji.

Działania Załuskiego wiążą się także z problemem kanonu, który musiał zostać zmodyfikowany, by mogła dokonać się oświeceniowa reforma kraju. Już sama idea Biblioteki pokazywała – o czym dobrze wiedzieli jej założyciele – że literatura jest najważniejszym elementem kultury, i że bez zmiany kanonu na nowoczesny i dostosowany do polskich realiów modernizacja państwa nie będzie możliwa. Otwarcie konkursów na uczestników z zagranicy dowodziłoby, iż nowy kanon miał być budowany także z wykorzystaniem dorobku kultury zachodniej, czyli zgodnie z uniwersalistycznymi założeniami kultury XVIII wieku, które – jak pisała Teresa Kostkiewiczowa – mogły:

znaczyć tyle, co wskazywanie jej [kultury – M.R.] unifikacji, przejawiającej się w zdominowaniu przez wzorce francuskie (zarówno XVII-, jak i XVIII-wieczne), a [mogły – M.R.] też znaczyć dostrzeżenie w niej dążności do wypracowania idei i postaw o charakterze ponadczasowym i ponadnarodowym, dążności do wytworzenia przekonań wspólnych różnym kulturom, a uznanych zarazem za fundamentalne w egzystencji zbiorowości i jednostek różnych czasów i obszarów<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 35.



Zaproszenie do udziału w konkursach uczestników z zagranicy było więc naturalnym następstwem dążeń epoki, która stawiała sobie za cel między innymi zerwanie z izolacją europejską, a „wątki światopoglądowe i ideologiczne zawarte w piśmiennictwie oświecenia europejskiego miały stać się pomocą w programie zmierzającym do odrodzenia politycznego i umysłowego życia kraju”<sup>17</sup>. Celem oświecenia było wszakże – jak pisał Jerzy Jedlicki – „ponowne przyłączenie Polski do Europy”<sup>18</sup>. Badacz dodaje także: „Impulsy do takiej reedukacji szlacheckiego narodu rodziły się na miejscu, ale materiał do niej musiał być czerpany z zewnątrz, przez ludzi obeznanych z ówczesnymi warstwatami europejskiej nauki, techniki, prawodawstwa, filozofii i sztuki”<sup>19</sup>.

Zrozumiałym ograniczeniem konkursów tamtego czasu było jednak zawężenie pola tematycznego dopuszczanych do rywalizacji prac przez organizatorów każdorazowo wskazujących problematykę. Zdarzało się także, że fundatorzy nagród nie zgadzali się na to, by wygrał tekst niezgodny z ich światopoglądem. Przekonał się o tym niemiecki historyk August Ludwig von Schlözer, uczestnik konkursu naukowego Józefa Aleksandra Jabłonowskiego – założyciela Towarzystwa Naukowego Jabłonowskich, wojewody nowogrodzkiego. Zgodnie z „antybajecznymi”<sup>20</sup> tendencjami epoki, w nadesłanej pracy autor podważył istnienie legendarnego Lecha, którego Jabłonowski uznawał za protoplastę swojego rodu. W związku z tym fundator był zmuszony do cofnięcia dotacji na nagrody.

Organizatorem jednego z oświeceniowych konkursów był również król Stanisław August. Ogłosił współzawodnictwo na najlepszą komedię, która inaugurowałaby polską scenę narodową. Chętnych do wzięcia w nim udziału nie było wielu. Z raportów wynika, że konkurentem nagrodzonego Józefa Bielawskiego był Tadeusz Lipski. Ostatecznie scenę polską otworzyła sztuka *Natrci*, której podtytuł – *Komedia z rozkazu Najjaśniejszego Stanisława Augusta, króla polskiego [...] napisana i na widok publiczny dnia 19 listopada*

---

<sup>17</sup> *Kontakty literackie z zagranicą*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, s. 244.

<sup>18</sup> J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 32.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Zob. J. Maślanka, *Literatura i dzieje bajeczne*, Warszawa 1984.

roku 1765 w Warszawie wystawiona mówi wiele o przebiegu konkursu – król rzeczywiście bardzo nalegał, by autor wziął udział w rywalizacji. Tak czy inaczej, wyróżniony utwór wszedł do kanonu zarówno literatury, jak i polskiej sceny teatralnej<sup>21</sup>.

W oświeceni u odbywało się ponadto wiele pomniejszych rywalizacji literatów, które Andrzej Krzysztof Guzek nazywa prywatno-dworskimi<sup>22</sup>. Za przykład podaje konkurs grodzieński, w którym udział wzięli Mikołaj Wolski, Joachim Chreptowicz oraz Stanisław Trembecki. Tekst ostatniego z nich „znalazł kontrowersyjne interpretacje i stał się nawet powodem ostrej oceny pisarza w historiach literatury”<sup>23</sup>. Tematem zmagania pisarzy był bowiem ulubiony pies monarchy – Kiopek. Wydarzenia tego typu miały niewielkie znaczenie, jeśli porównywać je z inicjatywami Załuskiego, a przede wszystkim inne funkcje charakterystyczne dla mecenatu prywatnego. Jawnie czerpały one z tradycji przednowoczesnych, staropolskich, kiedy to literatura miała charakter przede wszystkim ludyczny. W oświeceni u natomiast zadanie literatury polegało już na wprowadzaniu konkretnych zmian w rzeczywistości społeczno-politycznej, a organizowane w tych czasach konkursy świadczą o zdawaniu sobie sprawy z tego faktu przez ówczesnych animatorów życia kulturalnego.

\* \* \*

W XIX wieku głównym organizatorem konkursów literackich i naukowych stało się Towarzystwo Przyjaciół Nauk, które w porozbiorowej rzeczywistości przejęło funkcje opieki nad kulturą i historią narodową. Działalność TPN-u miała ambicje objęcia wszystkich utraconych ziem, jednak w praktyce ograniczały się one do Warszawy przejętej przez Prusy, później natomiast do Księstwa Warszawskiego, a następnie Królestwa Polskiego. Co ważne dla historii konkursów, TPN opracowało ich ujednolicony regulamin, który opublikowało w formie ustawy w 1800 roku. Dokument gwarantował wydanie

---

<sup>21</sup> Zob. M. Klimowicz, *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765–1767*, „Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1963, nr 54/3, s. 3.

<sup>22</sup> Zob. A.K. Guzek, *Konkursy literackie...*, s. 242.

<sup>23</sup> Tamże.

nagrodzonego tekstu drukiem oraz ponowienie wydania. Moment opracowania regulaminu konkursowego jest niezwykle istotny. Czyni on konkursy formą jeszcze bardziej zinstytucjonalizowaną, a tym samym jeszcze ściślej wiąże je z nowoczesnymi dążeniami do policzalności, standaryzacji i obiektywizmu. Z dwu rodzajów zmagania proponowanych przez TPN – naukowych i literackich – te pierwsze cieszyły się większym zainteresowaniem. Były też chętniej dotowane, od 1829 roku nawet ze środków cara Mikołaja I<sup>24</sup>.

Pierwszy konkurs zorganizowany przez Towarzystwo w 1803 roku miał charakter naukowo-literacki – jednym z zadań było napisanie tragedii „do której materia z dziejów polskich czerpaną ma być”<sup>25</sup>. Zgłoszona została wtedy *Wanda* Tekli Łubieńskiej, z czasem zaliczana do ważniejszych utworów dramatopisarki. W tym momencie znowu ujawnia się funkcja konkursu, o której pisałam wcześniej, a mianowicie działanie na rzecz demokratyzacji kultury, co po raz kolejny wpisuje tę instytucję w oświeceniowy plan modernizacji, którego częścią było także udzielenie głosu kobietom<sup>26</sup>. Ważną kwestią jest także tematyka zmagania – organizatorzy postawili na performowanie pamięci w celu kreowania tożsamości narodowej, co oznacza próbę tworzenia nowego narodowego kanonu historyczno-literackiego w realiach pozaborowych. W 1809 roku odbył się drugi tego typu konkurs, podczas którego zaproponowano Lindemu napisanie poematu na podstawie historii Polski. Wszystko to wpisywało się oczywiście idealnie w profil działalności TPN-u<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Zob. M. Twardowski, *Między ratio a mesjanizmem. O Towarzystwie Przyjaciół Nauk* [online], 25.11.2010 [dostęp: 04.05.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,105/k,2>>.

<sup>25</sup> Cyt. za: A.K. Guzek, *Konkursy literackie...*, s. 242.

<sup>26</sup> Wskazuje na to plan Komisji Edukacji Narodowej umożliwienia edukacji także dziewczętom, chociaż wiedza im przeznaczona nie była tak szeroka jak ta udostępniona chłopcom, zob. M. Janicka, *Edukacja kobiet na ziemiach polskich na przełomie XVIII i XIX wieku*, rozprawa doktorska przygotowana pod kier. G. Szelażowskiej, Warszawa 2017, s. 20–46. Warto także zwrócić uwagę na tezę postawioną przez Thomasa Lequeura o „odkryciu” kobiety około połowy XVIII wieku jako odrębnej od męczyzny płci. Wcześniej płeć żeńską charakteryzowano jako odwrotność męskiej, czyli jako jej niedoskonałą formę. Do tej zmiany przyczyniły się nowoczesne badania naukowe z zakresu medycyny, zob. T. Lequeur, *Making Sex. Body and Tender from Greek to Freud*, Cambridge 1990, s. 149–151. Czas oświecenia to dopiero początek długiego procesu otwierania się życia publicznego i kultury na kobiety.

<sup>27</sup> Zob. A.K. Guzek, *Konkursy literackie...*, s. 242.

Guzek nie ocenia jednak zbyt wysoko wydarzeń inicjowanych przez Towarzystwo. Pisze wręcz, że ich rezultaty były bardzo słabe, a instytucja w ciągu trzydziestu lat swojego istnienia wręczyła tylko pięć medali<sup>28</sup>. Trzeba także zaznaczyć, że wiele z ogłaszanych konkursów nie dochodziło w ogóle do skutku. Badacz docenia jednak ich kulturotwórczą funkcję<sup>29</sup>, która, wraz ze wszystkimi konsekwencjami, moim zdaniem jest pierwszorzędną. Inicjatywy te bowiem przyczyniły się do bardziej zdecydowanego otwierania się kultury w dużej mierze zamkniętej dotąd na odbiorców, mogących aktywnie uczestniczyć w tworzeniu sztuki i życia publicznego. Ponadto wyznaczały kierunki, w jakich – w tak trudnych czasach – powinna rozwijać się literatura.

Zaraz po objęciu funkcji prezesa Towarzystwa Przyjaciół Nauk Julian Ursyn Niemcewicz zachęcał do corocznego organizowania konkursów, aby pisarze mogli zawczasu się do nich przygotować<sup>30</sup> – przeciwnicy tej formy często zarzucali, że nagradzane utwory nie posiadają dużej wartości literackiej, ponieważ pisane są w pośpiechu. Joachim Lelewel zaś zaproponował jako temat konkursowy tekst o najważniejszych polskich poetach – Reju, Kochanowskim i Szymonowicu. W roli organizatora, oprócz Towarzystwa Przyjaciół Nauk, występowało często Towarzystwo Naukowe Krakowskie, a w drugiej połowie XIX wieku także Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Co ważne, inicjatywy konkursowe podejmowane były na najważniejszych polskich uniwersytetach – Wileńskim (który stanowił centrum kulturowe dla ziem litewsko-ruskich) i Warszawskim, jednak były one kierowane przede wszystkim do akademików i studentów.

Około 1830 roku nadal chętnie ogłaszano konkursy na utwory dramatyczne ze względu na niedobór dzieł gatunku:

Oddawna [!] już uwaga estetyków naszych zwróconą była na literaturę dramatyczną, która dotychczas słabe bardzo dawała rezultaty, w porównaniu do innych gałęzi literatury. Kilka na to składało się powodów. Jednym z najważniejszych był i jest jeszcze odmienny stan warunków, w jakich

---

<sup>28</sup> Zob. tamże, s. 243.

<sup>29</sup> Zob. tamże.

<sup>30</sup> Zob. tamże.

dramatopisarze nasi znajdują się w porównaniu do swych kolegów zagranicą. [...] Konkursa dramatyczne u nas zaradzają choć w części tym niedogodnościom [niskiej sprzedaży dzieł dramatycznych w stosunku do innych rodzajów literatury – M.R.], i skutkiem tego są one tutaj potrzebniejsze niż gdziekolwiekbądź<sup>31</sup>.

To właśnie w romantyzmie uwydatnia się funkcja konkursów, którą dziś pełni nagroda literacka, a mianowicie pobudzanie rynku książki, jak też kompensowanie pisarzom niskich dochodów związanych z wykonywaną profesją („U nas piszący, w ogóle niezamożni, nie mogą robić poświęceń z pracy i czasu swego”<sup>32</sup>). Inną – równie ważną – funkcją, którą można zauważyć przy okazji konkursów dramatycznych, jest sterowanie produkcją literacką poprzez ochronę niszowych, a potrzebnych gatunków. I rzeczywiście, w czasach romantyzmu największą grupę spośród nagradzanych utworów stanowiły teksty przeznaczone do wystawiania na scenie. Były to między innymi *Wąsy i peruka* Józefa Korzeniowskiego, *Tak się dzieje, czyli życie ponad stan* Stanisława Bogusławskiego, *Wielki człowiek powiatowy* Józefa Narzymskiego, *Kto winien* Marii Ilnickiej (znowu kobieta!) oraz *Dzieje serca* Szymanowskiego<sup>33</sup>.

Za najważniejszą załugę konkursów organizowanych w czasach romantyzmu pomimo wszystko nie uważam literatury powstałej w ich rezultacie – notabene takich dzieł nie było wiele – a dyskusję o życiu literackim, która została wtedy podjęta. Między innymi dzięki konkursom bowiem zaczęto zastanawiać się nad profesją pisarza, stawiając pytania o jego rolę, a także status majątkowy<sup>34</sup>. Według Zielińskiego to właśnie takie wydarzenia pozwalają udzielać się literacko osobom utalentowanym, które dotychczas nie mogły poświęcać swojego czasu na pisanie ze względu na jego nieopłacalność: „Nadzieja wzięcia nagrody premiowej jest więc także bodźcem, który

---

<sup>31</sup> W. Zieliński, *Słów kilka o konkursach na komedye*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 30, s. 266.

<sup>32</sup> Tamże, s. 267.

<sup>33</sup> Zob. C. Gajkowska, *Konkursy literackie*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. A. Kowalczykowa i J. Bachórz, Poznań 1997, s. 425.

<sup>34</sup> Tę dyskusję umożliwił także rozwój XVIII-wiecznej prasy, która ułatwiała systematyczną komunikację z czytelnikami i kształtowanie opinii publicznej.

nie poruszy człowieka tysiącami rozporządzającego, ale który niejednemu uboższemu, a tacy są prawie wszyscy literaci, doda ochoty do współubiegania się”<sup>35</sup>. Wywoływanie dyskusji o literaturze, ale również o uwarunkowaniach, w jakich działają jej twórcy, to bardzo ważna, choć często pomijana funkcja nagrody. To ona stanowi przeciwieństwo obecności określonych tematów literackich w przestrzeni publicznej, a przez to wskazuje na wagę tego elementu kultury<sup>36</sup>.

Porównując jednak czas romantyzmu z innymi okresami rozwoju konkursów i nagród, należy przyznać, że jest to epoka mało płodna w tej dziedzinie. Złożyło się na ten stan wiele przyczyn, zaczynając od niesprzyjających po klęsce powstania 1831 roku realiów politycznych, utrudniających między innymi rozwój prasy i animowanie życia literackiego. Warto również zwrócić uwagę na wyobrażenie epoki proponowane przez autorów *Romantycznego antykapitalizmu*, w tym na stosunek ówczesnych odbiorców do rozwoju technologicznego, przemysłu, udogodnień cywilizacyjnych oraz innych przejawów nowoczesności i związaną z tym próbę ochrony literatury, by mogła być ona czymś w rodzaju schronienia przed nieodwracalnymi zmianami w rzeczywistości społecznej, a jednocześnie azylem dla podmiotu w sytuacji ujednolicającej modernizacji. Konkursy nie powstawały więc już z inicjatyw prywatnych, a jedynie z woli instytucji, dla których nadal były skutecznymi narzędziami dyscyplinowania literatury i stymulowania jej rozwoju. Razem z fascynacją nowoczesnością musiały nadejść pojęcia konstytutywne dla instytucji nagrody, takie jak kontrola, dyscyplina, funkcjonalność czy standaryzacja, przez które rozciągała ona zasady nowoczesnej ekonomii na literaturę, a na to z kolei romantycy nie mogli się zgodzić. Uruchomionej w oświeceniach maszyny zmian pomimo wszystko nie dało się już zatrzymać, jednak stosunek romantyków do metamorfozy rzeczywistości wpłynął na stan form instytucjonalnych w tym okresie. Jak pisał na temat konkursów dramatycznych tamtego czasu Mieczysław Rulikowski,

---

<sup>35</sup> W. Zieliński, *Słów kilka o konkursach na komedye...* s. 267.

<sup>36</sup> Należy zaznaczyć, że od 1818 roku toczy się dyskusja na temat kształtu ówczesnej literatury znana jako spór klasyków z romantykami. Stan ten generował niewątpliwie pomniejsze polemiki, także tę o nagrodach literackich.

mniemanie, jakoby konkursy przyczyniły się do rozwoju piśmiennictwa scenicznego przez wydobywanie na jaw młodych talentów i zachęcanie do tworzenia starszych autorów w pewnym tylko, niewielkim stopniu odpowiadającym istotnemu stanowi rzeczy. Ośmiu młodych, odkrytych przez konkursy w ciągu sześćdziesięciu lat – to chyba dosyć skromnie<sup>37</sup>.

Na podstawie historii konkursów literackich można stwierdzić, że romantyzm rozwijał się jak gdyby dwutorowo. Z jednej strony bowiem instytucje epoki – jak na przykład Towarzystwo Przyjaciół Nauk – nadal starały się realizować oświeceniowy projekt, wysuwając na pierwszy plan kwestie narodowe, takie jak kultura i historia, by w ten sposób budować jednolitą wspólnotę. Ich narzędziem w tych działaniach stała się między innymi literatura, czego przejawem były konkursy literackie. Z drugiej strony natomiast stali niezależni romantyczni twórcy, którzy realizowali podobne cele, starając się jednak chronić przy tym literaturę przed uprzedmiotowieniem. Miała ona być przede wszystkim niezależnym i bezpośrednim kanałem komunikacji z odbiorcą.

\* \* \*

Zauważalny wzrost ilości nagród literackich możemy obserwować w latach osiemdziesiątych minionego stulecia. W tym okresie widać wyraźniejsze niż dotychczas i dość gwałtowne rozdzielanie się omawianych inicjatyw według promowanych gatunków, z drugiej zaś strony pod względem geograficznym – praktycznie każdy region, chcący być kojarzonym z kulturą, funduje swoją nagrodę literacką, często nawet więcej niż jedną.

Pojawienie się wydawnictw prywatnych po zniesieniu cenzury otworzyło przestrzeń polskiej kultury na niezliczoną ilość dzieł, które trzeba było „posegregować”, ale przede wszystkim sprzedać. Marek Tobera określa ten czas „nasycaniem wygłodzonego rynku”<sup>38</sup>. Jak podają Przemysław Czaplinski i Piotr Śliwiński, w końcówce lat 90. ubiegłego wieku istniało ponad sto

---

<sup>37</sup> M. Rulikowski, *Konkursy dramatyczne*, „Twórczość” 1947, nr 10, cyt. za: C. Gajkowska, *Konkursy literackie...* s. 428.

<sup>38</sup> M. Tobera, *Rynek książki w Polsce (1989–2000)*, „Przegląd Biblioteczny” 2001, z. 3, s. 238.

nagród i konkursów, „czyli więcej niż wynosił roczny dorobek prozatorski na polskim rynku wydawniczym”<sup>39</sup>. Wśród najważniejszych w tamtym okresie wymieniają między innymi Paszport „Polityki”, Nagrodę „Czasu Kultury”, Nagrody Konkursu Literackiego dla Polaków na Wschodzie, Nagrodę Fundacji „bruLionu”, Łódzką Nagrodę Literacką im. Jerzego Kosińskiego, Nagrodę miesięcznika „Znak” oraz Nagrodę Nike, uznawaną wspólnie za najważniejszą w Polsce<sup>40</sup>. Dziś ich liczba wzrosła do tego stopnia, że trudne jest wymienienie ich wszystkich.

Nagrodę literacką – a przed nią konkursy – powołano właśnie po to, by instrumentalizować, upraktyczyć literaturę i niejako nad nią zapanować, gdyż ze wszystkich sfer kultury to ona posiada największy potencjał wpływania na rzeczywistość społeczną. W oświeceniu miała być jednym z narzędzi unowocześniającej kraj reformy, a żeby tak się stało, należało znaleźć sposób na rozwijanie jej najprzystatniejszych sfer, czyli na sterowanie nią. W kolejnych latach pojawiają się funkcje, takie jak pobudzanie, a przy okazji kontrola rynku książki, monitorowanie przyrostu określonych gatunków, pomoc we włączaniu do grona twórców kobiet i debiutantów czy rozwijanie literatury przeznaczonej dla konkretnego odbiorcy. Po przełomie roku 1989, kiedy polski rynek książki został zdominowany przez tłumaczenia anglojęzycznej literatury popularnej, funkcja kontroli ujawniła się najpełniej w próbie wpłynięcia na czytelnicze gusty poprzez wyróżnianie wartościowej literatury. Nie bez przyczyny przecież w kapitułach zasiadają eksperci-literaturoznawcy.

Dla oddania pełnej sprawiedliwości należy dodać, że w tym przypadku kontrola nie ma wydźwięku czysto negatywnego, jak zwykliśmy ją kojarzyć. Miała ona spotęgować wpływ literatury na kształtowanie rzeczywistości społecznej, a przez to przybliżyć ją czytelnikowi, bo przecież tylko dzieło odczytane ma moc sprawczą. Dziś właśnie z tego względu nagroda literacka posiada misję promocji czytelnictwa, a przez to jest instytucją niezwykle potrzebną,

---

<sup>39</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 229.

<sup>40</sup> Zob. tamże.



bo – jak w jednym z wywiadów mówił Piotr Śliwiński – „naszemu życiu kulturalnemu brakuje [...] silnej propagandy na rzecz czytania”<sup>41</sup>.

Od pojawienia się nagród literackich na początku XX wieku to jednak selekcja jest jej nieodłącznym elementem i właściwie podstawą ich funkcjonowania. Pisał o niej Przemysław Czapliński w artykule *Literatura i nadmiar*, w którym stawia tezę, że pojęcie nadmiaru – tak często używane dziś w opisywaniu kultury – jest niewłaściwe, gdyż konotuje pojęcie miary. Ona jednak została utracona wraz z rozpadem wyobrażenia o literaturze jako pewnej całości. Badacz proponuje zastąpienie pojęcia nadmiaru pojęciem wielości, a nagrody literackie podaje jako przykład jednego z dzisiejszych sposobów próby tej wielości opanowania:

[...] kiedy media wspierające najważniejsze nagrody literackie ogłaszają listę książek nominowanych, jest to najczęściej sygnał, mówiący, że z mnogości tytułów zeszlorocznych warto przeczytać pięć oraz że owa piątka i tak za chwilę zostanie zredukowana do jednej. Lista nominacji i lista bestsellerów są nowymi sposobami radzenia sobie z wielością; o ile model nowoczesny opierał się na wierze w selekcyjną moc kanonu, w syntetyzujące zdolności procesu dziejowego i w regeneracyjne właściwości ludzkiej pamięci, o tyle model dzisiejszy upoważnia nas przede wszystkim do zapominania<sup>42</sup>.

Twierdzenie Czaplińskiego może być jedną z wielu możliwych odpowiedzi na pytanie o wielką popularność nagród literackich w dzisiejszej kulturze, zwłaszcza tej, która rozwija się po 1989 roku. Cykliczna – najczęściej coroczna – selekcja dokonywana przez czytelników profesjonalnych – kapituły – może być czymś, co w jakimś stopniu zastępuje kanon literatury najnowszej. Taki nie zdążył się jeszcze wytworzyć w przypadku literatury ostatnich lat ze względu na brak możliwości zaistnienia jednego z wymogów kanonu

---

<sup>41</sup> *Deбата „Po co miastu nagrody kulturalne?”*, YouTube.com [online] 13.03.2012 [dostęp: 15.05.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=UvKiN9r9LSE>>, (3:02-3:07).

<sup>42</sup> P. Czapliński, *Literatura i nadmiar* [online], [dostęp: 13.11.2019]. Dostępny w Internecie: <[https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/9.\\_przemyslaw\\_czaplinski\\_-\\_literatura\\_i\\_nadmiar.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/9._przemyslaw_czaplinski_-_literatura_i_nadmiar.pdf)>.

wymienianego w pracach Aleidy Assmann, mianowicie warunku trwałości, trwania. Żadna z najnowszych pozycji nie zdążyła się „sprawdzić” w tej roli, co jest zwyczajnie naturalne. Z drugiej strony zaś – jak pisze Czapliński – zapominanie w dzisiejszej kulturze jest usprawiedliwione, być może więc trwała obecność w kulturze wyselekcjonowanych przez kapituły utworów – także przez wielość samych nagród – nigdy się nie zrealizuje. Listy nominowanych i nagrodzonych książek wskazują czytelnikowi natomiast te utwory, które zasługują na szczególną – acz często chwilową, właśnie nietrwałą – uwagę.

Jeśli zgodzić się z twierdzeniem Czaplińskiego, należałoby przyznać, że romantyzm i współczesność łączy potrzeba kanonu, posiadania punktu odniesienia dla bieżących przemian literatury i ogromnej „produkcji” wydawniczej. Potrzeba odwołania się jeśli nie do całości, to choćby do bardziej stabilnego wyobrażenia literatury najnowszej niż to, którym może dysponować pojedynczy czytelnik. Inne są oczywiście przyczyny tego stanu rzeczy w I połowie XIX wieku (kiedy po rozpadzie klasycyzmu i zmianie stosunku do starożytności formowały się literatury narodowe, rosła rola prasy, mnożyły obiegi, na przykład krajowy i emigracyjny) i różne sposoby realizowania potrzeby kanonu obecnie.

Dziewiętnastowieczne dążenia nadal są więc obecne w kulturze, pomimo „zmięczenia paradygmatu” romantycznego, wyznaczonego według Marii Janion rokiem 1989 i idącym za nim triumfem nowoczesności, która zmierza do standaryzacji, policzalności i segregacji. Po roku 1989 – jak pisze badaczka – „jednolita kultura, która pełniła dotychczas przede wszystkim funkcje kompensacyjne i terapeutyczne, nie może – dokładnie tak samo jak dotąd – funkcjonować w społeczeństwie, które ma stać się demokratyczne, to znaczy zróżnicowane i zdecentralizowane, objawiające rozmaite potrzeby, również kulturalne”<sup>43</sup>. Owo zróżnicowanie i zdecentralizowanie nadal dotyczy kultury współczesnej. Z tego względu także istnieje społeczna potrzeba (w publiczności czytającej) stałego wskazywania wartościowych utworów – inicjowania kanonu – na którą odpowiadają między innymi nagrody literackie i media z nimi związane. Paradygmat romantyczny nadal jest więc

---

<sup>43</sup> M. Janion, *Zmierzczył paradygmatu*, w: tejsze, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Gdańsk 2000, s. 8.

obecny w tym sensie, że wskazuje na potrzebę kanonu. Historia nagród literackich pokazuje jednak, że w badaniach nad obecnością romantyzmu w kulturze więcej racji niż Janion miała Teresa Walas, która słabnięcie romantycznego sposobu widzenia świata lokuje już po II wojnie światowej<sup>44</sup>. Jest to bowiem pierwszy znaczący pod względem ilościowym okres w rozwoju nagród literackich, które są przecież między innymi wyrazem nowoczesnej standaryzacji. Zgadzałoby się to także z tezami stawianymi przez autorów *Romantycznego antykapitalizmu*, bo dowodzi, że myślenie nowoczesne i myślenie romantyczne nie do końca mogły współistnieć w kulturze.

Faktem jest jednak, że wraz z przełomem 1989 roku na dobre rozpoczął się w Polsce kapitalizm, który zmienił sposób patrzenia na kulturę – a przede wszystkim literaturę, kulturalne (literackie) potrzeby, a także możliwości korzystania z jej rozwoju i dorobku – z antysystemowego, antykapitalistycznego na ekonomiczny. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku przynoszą więc kolejną fazę zmięczenia paradygmatu romantycznego z początku wieku. Wyznaczałaby ona koniec literatury antykapitalistycznej i niewykłanej w system.

## **Bibliografia**

Czapliński P., *Literatura i nadmiar*, [online], [dostęp: 13.11.2019]. Dostępny w Internecie: <[https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/9.\\_przemyslaw\\_czaplin-ski\\_-\\_literatura\\_i\\_nadmiar.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/9._przemyslaw_czaplin-ski_-_literatura_i_nadmiar.pdf)>.

Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.

Czczot K., Pospiszyl M., *Romantyczny antykapitalizm*, Warszawa 2018.

Debata „Po co miastu nagrody kulturalne?” [online], 13.03.2012, [dostęp: 15.05.2019]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=UvKiN9r9LSE>>.

English J.F., *Winning the Cultural Game: Prizes, Awards, and the Rules of Art*, „New Literary History” 2002, vol. 33, nr 1.

---

<sup>44</sup> Zob. T. Walas, „Zmierzczenie paradygmatu” – i co dalej, w: *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 157.

## Marzena Radecka

- Gajkowska C., *Konkursy literackie*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. A. Kowalczykowska i J. Bachórz, Poznań 1997.
- Guzek A.K., *Konkursy literackie i naukowe*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.
- Habermas J., *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Janion M., *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Zmierzch paradygmatu*, w: tejsze, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Gdańsk 2000.
- Jedlicki J., *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002.
- Klimowicz M., *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765-1767*, „Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1963, nr 54/3.
- Kostkiewiczowa T., *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002.
- Kozłowski J., *Szkice o dziejach Biblioteki Zaluskich*, Wrocław 1986.
- Lelewel J., *Panowanie króla polskiego Stanisława Augusta Poniatowskiego: obejmujące trzydziestoletnie usilności narodu podźwignienia się, ocalenia bytu i niepodległości*, Warszawa 1831.
- Maślanka J., *Literatura i dzieje bajeczne*, Warszawa 1984.
- Tobera M., *Rynek książki w Polsce (1989-2000)*, „Przegląd Biblioteczny” 2001, z. 3.
- Twardowski M., *Między ratio a mesjanizmem. O Towarzystwie Przyjaciół Nauk*, [online], 25.11.2010 [dostęp: 04.05.2019]. Dostępny w Internecie: <<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,105/k,2>>.

## Próba stworzenia nowego kanonu<sup>1</sup>

Antologia ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*<sup>2</sup> jest kolejnym projektem zrealizowanym przez zespół Archiwum Kobiet działający przy Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk pod kierownictwem Moniki Rudaś-Grodzkiej. Autorki i autorzy studiów zamieszczonych w obszernym, blisko siedemsetstronicowym tomie, podjęli się zreinterpretowania literackich figur kobiecych na stałe obecnych w zbiorowej wyobraźni Polaków, co przyczyniło się również do przedefiniowania pojęcia samej figury. Już spis treści monografii zwraca uwagę na jedną z jej najbardziej charakterystycznych cech – dużą rozpiętość tematyczną zamieszczonych esejów. Bohaterkami tomu są bowiem zarówno „charyzmatyczne” postaci literatury polskiej, takie jak Izabela Łęcka czy Jagna Borynówna, jak również figury nieoczywiste: Małpka Fiki-Miki czy upersonifikowany ocean, otaczający planetę Solaris, z powieści Stanisława Lema. To tylko niektóre przykłady, które przyjdzie jeszcze rozwinąć. Spoiwem tak różnorodnych tematycznie tekstów stały się dwa kryteria badawcze, które legły u podstaw ogólnego zamysłu antologii. Pierwszym z nich stała się figura Mickiewiczowskiego „wybawiciela narodu”, enigmatycznego bohatera wspomnianego w widzeniu księdza Piotra w trzeciej części *Dziadów*. Jak we wstępie wskazują Monika Rudaś-Grodzka i Barbara Smoleń:

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst w pierwotnej postaci ukazał się na łamach czasopisma „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018, nr 13.

<sup>2</sup> Zob., ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2016.

Najbardziej znana polska figura wyobraźni zbiorowej, postać „wskrziesiciela narodu”, otoczona jest nimbem tajemniczości. Nikt nigdy nie dał w pełni wyczerpującej wykładni słynnego proroctwa księdza Piotra z *Dziadów części III* Adama Mickiewicza. Postać zamaskowanego zbawcy powraca w naszej kulturze nieustannie, przypomina się, ale nie daje do końca odczytać. Czeką na swój czas. Jej milczenie każe nam zastanawiać się, czy figura ta wskazuje tylko na siebie, czy także na coś jeszcze, na to, co do tej pory było niewidoczne, marginalne i ostatecznie nierozpoznane. Zmiana perspektywy pozwala wszakże dostrzec kształty innych figur. Tom ... *czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon* przedstawia czterdzieści i cztery postaci współtworzące – jak na to wskazuje magia Mickiewiczowskiej cyfry – polską wyobraźnię. Rezygnujemy z kanonicznych odczytań, które raczej wzmacniają przesady, uprzedzenia i stereotypy niż otwierają nowe, oryginalne ścieżki myślenia, odnawiania znaczeń, twórczego niepokoju. Uprawnienia do takiej lektury daje nam symbolika Mickiewiczowska, która nie jest wszakże jednoznaczna, zawiera element subwersywny i rewolucyjny – trzeba tylko umieć go zobaczyć<sup>3</sup>.

Płynna, nierozstrzygalna tożsamość Mickiewiczowskiego bohatera dla twórczyni monografii stała się rodzajem symbolicznego pretekstu, który pozwolił zwrócić uwagę na konstelacyjność zbiorowej wyobraźni Polaków, kształtowanej, jak zakładają autorki, nie przez jedną postać, lecz wiele różnorodnych figur. Idea „czterdzieści i cztery” odzwierciedliła się tym samym w strukturze tomu, na który złożyło się tyleż studiów poświęconych postaciom zamieszkującym najróżniejsze terytoria narodowej wyobraźni.

Najważniejszym elementem łączącym prace zawarte w książce nie jest jednak figura „wybawiciela narodu” znana z dramatu Mickiewicza, lecz postaci inne, często – jak wskazują autorki wstępu – niedostrzegane, marginalizowane bądź niewystarczająco omówione, zarówno w kanonicznych, jak i najnowszych pracach literaturoznawczych. W centrum uwagi autorek i autorów studiów, składających się na ... *czterdzieści i cztery*, znalazły się figury związane z kobiecością – główne, ale też drugoplanowe bohaterki polskiej

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 11.

literatury i kultury. Wartym odnotowania jest tutaj dobór analizowanego materiału, przedmiotem analiz badaczki uczyniły nie tylko figury literackie, lecz także postaci historyczne, również te o nie do końca jasnym pochodzeniu, jednak na stałe obecne w podświadomości Polaków. Tak określone zadanie badawcze wymagało przededefiniowania pojęcia figury literackiej, którą autorki wstępu ujmują jako:

postać historyczną lub fikcyjną, która w procesie zmian historycznych i społecznych nabrała znaczenia albo symbolicznego, albo alegorycznego, stając się podejmowanym i reinterpretowanym wciąż na nowo przez kolejne pokolenia wątkiem kulturowym znacząco wpływającym na konstrukcje tożsamościowe, uwikłane w kategorię płci kulturowej, takie jak naród, wspólnota etniczna, klasa, rasa czy mniejszość seksualna<sup>4</sup>.

Zredefiniowanie pojęcia figury stało się również okazją do wyartykułowania badawczego *credo*, jakim dla pomysłodawczyń monografii jest z jednej strony objęcie uwagą postaci kanonicznych dla polskiej pamięci kulturowej, z drugiej zaś – co charakterystyczne dla badań feministycznych, ale również dla nowej humanistyki w ogóle – posłużenie się kategoriami obecnymi w badaniach postkolonialnych, postzależnościowych, modelującymi zarówno pojęcie samej figury, jak i zbiorowej tożsamości wspólnoty, w której wyobraźni owe figury funkcjonują. W dalszej części wstępu badaczki rozwijają przyjęte założenia o deklarację próby przełamania klasycznych odczytań wybranych postaci, a także – co wydaje się szczególnie interesujące – stawiają pytanie, skąd wzięły się normatywne, paradygmatyczne sądy na temat poszczególnych figur i dlaczego utrwaliły się w świadomości odbiorców polskiej kultury<sup>5</sup>.

Jak wskazują badaczki, inspiracją dla ogólnego zamysłu tomu oraz metodologii przyjętej w poszczególnych studiach stały się prace Marii Janion, której tom *...czterdzieści i cztery* jest też dedykowany. Patronat autorki *Kobiety i ducha inności* zaznaczył się przede wszystkim w widocznym na kartach

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 11–12.

<sup>5</sup> Zob. tamże, s. 13.

antologii przekonaniu o doniosłości figury jako elementu kształtującego zbiorową wyobraźnię, którego analiza może posłużyć głębszemu zrozumieniu kategorii określonej niegdyś przez Maurycego Mochnackiego mianem „charakteru narodowego”<sup>6</sup>. Inspiracje pracami Marii Janion można dostrzec także w indywidualnych badaniach prowadzonych przez redaktorki tomu, a zarazem uczennice i wychowanki twórczyni *Gorączki romantycznej* i *Niesamowitej Słowiańszczyzny*. Warto wspomnieć tu przede wszystkim o pracach Moniki Rudaś-Grodzkiej, autorki książek: *Sprawić, aby idee śpiewały* oraz *Sfinks słowiański i mumia polska*. Jednym z głównych przedsięwzięć badawczych kierowniczką zespołu Archiwum Kobiet są dociekania na temat źródeł i specyfiki zbiorowej wyobraźni Polaków. ... *czterdzieści i cztery* nie jest więc książką powstałą „z przypadku”, lecz wyrosłą z zainteresowań i zrealizowanych projektów badawczych Rudaś-Grodzkiej oraz grona redaktorek tomu – Barbary Smoleń, Katarzyny Nadany-Sokołowskiej, Agnieszki Mrozik, Katarzyny Czeczot, Anny Nasiłowskiej, Ewy Serafin-Prusator, Agnieszki Wróbel – które na kartach antologii podejmują badania prowadzone przez Marię Janion.

Za centralną figurę narodowej wyobraźni, będącą również przedmiotem wnikliwych analiz autorki *Niesamowitej Słowiańszczyzny*, badaczki uznały Polonię. Zdaniem autorek wstępu, o ważnym miejscu, jakie w kulturze polskiej zajmuje owa figura, mają świadczyć jej przemiany na przestrzeni dziejów, odzwierciedlone przede wszystkim w sztuce malarskiej. Polonia rozpoczyna więc swój żywot w XVI wieku, kiedy to wyobrażana jest jako matka bądź matka-dziewica, alegoria narodu, będącego u szczytu gospodarczej i kulturowej potęgi, kształtującego zręby zbiorowej tożsamości. W dobie porozbiorowej, kiedy w sztuce (także literackiej) dominują tony melancholijne, w malarstwie Polonia ukazywana jest pod postacią ciała kobiety składanej do grobu. W okresie dziewiętnastowiecznych zrywów niepodległościowych „centralna figura wyobraźni polskiej” ulega drastycznej przemianie, do obrazów Polonii wkradła się frenezja, a ją samą przedstawiano jako kobietę maltretowaną przez oprawców narodu polskiego. Ostatni zwrot w wyobrażeniu figury ma miejsce w okresie pierwszej wojny światowej, kiedy to martyrologiczno-tyrtejski

---

<sup>6</sup> Zob. M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004.



wizerunek alegorycznej Polski został zastąpiony przez obraz kobiety radosnej, witalnej, której nieodłącznym atrybutem była – w przypadku niektórych artystycznych reprezentacji również prowokacyjna – nagość<sup>7</sup>. Wychodząc od przemian w wizerunku Polonii, autorzy i autorki studiów składających się na ...*czterdzieści i cztery* poświęcili uwagę kilkudziesięciu figurom kobiet współtworzącym i odzwierciedlającym polską tożsamość.

Jak już zostało wspomniane, studia opublikowane w recenzowanej antologii cechują się ogromną różnorodnością. Objętościowe ograniczenia niniejszego tekstu uniemożliwiają omówienie wszystkich rozdziałów tej obszernej pracy, warto jednak przyrzeć się książce jako całości, realizującej przynajmniej niektóre pomysły badawcze przyświecające powstaniu ...*czterdziestu i czterech*. W pierwszej kolejności wypada więc powiedzieć o tym, kim są bohaterki monografii.

Postaci, które znalazły się w centrum zainteresowań autorów i autorek studiów zamieszczonych w antologii można, przy zastosowaniu uproszczonego klucza, podzielić na trzy grupy:

- I. postaci znane z lektur szkolnych i kanonicznych dzieł literatury polskiej
- II. postaci historyczne, które otrzymały drugie, często równie intensywne jak biologiczne, życie w przestrzeni kultury
- III. postaci o zwielokrotnionej tożsamości, nieposiadające konkretnego odpowiednika literackiego bądź historycznego, jednak silnie obecne w (pod)świadomości Polaków.

Pierwszą grupę tworzą zarówno postaci znane z lektur szkolnych – Balladyna, Róża Żabczyńska, Dulaska, Horpyna Dońcówna, Jagna, Karusia, Izabela Łęcka, Ligia, Sierotka Marysia, Stasia Bozowska (Siłaczka), Telimena, Urszula Kochanowska, Zosia (bohaterka *Pana Tadeusza*) i Zuta Młodzikówna – jak również bohaterki z (czasem „mniej znanej”) klasyki literatury polskiej: Aspazja, Aza, Biała Róża, Bianka, Ewa Pobratyńska, Halka, Heła Bertz, Madzia Brzeska i inne. Postaci te, w znakomitej większości znane także

---

<sup>7</sup> ...*czterdzieści i cztery*..., s. 12–13. Zob. również M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

mniej wyrobionym czytelnikom, często wiele tracą w wyniku utrwalenia ich „szkolnych” wizerunków w powszechnym odbiorze. Jak słusznie zauważa Anna Nasiłowska – autorka studium poświęconego Mickiewiczowskiej *Telimenie* – stereotypizacja wizerunku bohaterki kanonicznej literatury polskiej widoczna jest przede wszystkim w tematach szkolnych wypracowań<sup>8</sup>. Tego rodzaju tematy, których wzory można odnaleźć w podstawie programowej, to często *quasi*-komparatystyczne rozprawki dotyczące porównania skrajnie różnych postaci (różnych zarówno pod względem charakteru, ale i wieku czy podejścia do życia). Choć celem tego rodzaju prac ma być stworzenie zrębu charakterystyki bohaterów i bohaterek literackich, wpływają one, jak wskazała Nasiłowska, na daleko idącą banalizację ich wizerunków w powszechnej świadomości. Sprowadzają się bowiem zwykle do wypuklenia negatywnych cech jednej postaci przy jednoczesnym gloryfikującym uwzniośleniu cech drugiej (przykładowo złej *Balladyny* i dobrej *Aliny*, rozwiązłej i leniwej *Jagny* oraz pracowitej i skromnej *Hanki*). W tekstach składających się na ...*czterdzieści i cztery* wyraźnie widać zdecydowane odejście od tego rodzaju odczytań, nierzadko obecnych także w tekstach naukowych. Tendencja reinterpretacyjna widoczna jest w niemalże wszystkich studiach poświęconych kanonicznym postaciom literatury polskiej. Badaczki i badacze konsekwentnie unikają interpretacji, które mogłyby zostać uznane za „typowe” dla danej postaci, czego przykładem może być wspomniany już tekst Nasiłowskiej, polemizującej z nieprzychylnymi (z reguły) wobec *Telimeny* sądami historyków literatury. Badaczka wskazuje przy tym znaczące puste miejsca mickiewiczowskiego poematu, w którym brakuje jednoznacznych informacji na temat pochodzenia bohaterki (zapewne więc nie-rodzimego) czy jej statusu w *soplicowskiej* społeczności, a wszystko to sprawia, że *Telimeny* staje się Mickiewiczowskim „wieszakiem na atrybuty” kobiecości<sup>9</sup>.

Duch reinterpretacyjny przenika także esej *Barbary Smoleń* o *Jagnie*, bohaterce *Chłopów* *Władysława Reymonta*. W swoim artykule badaczka podejmuje dyskusję z nieco szkolną w swej wymowie pracą *Janiny Zacharskiej*,

---

<sup>8</sup> Zob. A. Nasiłowska, *Telimena*, w: ...*czterdzieści i cztery*..., s. 593.

<sup>9</sup> Tamże, s. 594.

która skupiła się na analizie najodpowiedniejszego wizerunku gospodyni wiejskiej w *Chłopach* Reymonta, zestawiając ze sobą Hankę i Jagnę<sup>10</sup>. Wbrew obiegowym interpretacjom, w eseju Barbary Smoleń Jagna nie stała się postacią podporządkowaną wyłącznie własnej biologii, ale została pokazana jako inna/obca, która swoim zachowaniem dąży do przełamania patriarchalnych zasad rządzących wiejską społecznością.

Nowe spojrzenie na znane figury literackie widoczne jest również w metodologicznym podejściu do literatury autorek i autorów studiów. Na kartach antologii próżno szukać tak zwanego tradycyjnego literaturoznawstwa, odwołującego się hermeneutyki jako „naturalnej” metody interpretacji lub skupionego na sprawdzonych analizach o strukturalistycznej proveniencji. Autorki i autorzy tomu zdecydowanie częściej sięgają po narzędzia badawcze wypracowane na gruncie nowej humanistyki, a więc przede wszystkim: krytyki feministycznej, *gender* i *queer studies*, oraz po krytykę postkolonialną. Już w tym miejscu można stwierdzić, że dobór metodologii okazał się bardzo trafny i produktywny. W ...*czterdzieści i cztery* nowe narzędzia badawcze nie przesłaniają bowiem historycznego kontekstu epoki, w której tworzono dzieła będące obiektem analiz, otwierają natomiast możliwości innego spojrzenia na dobrze znane w kulturze figury oraz na doczytanie najbardziej zaniedbanych przestrzeni literatury polskiej.

Podejście metodologiczne twórczyń i twórców monografii, deklarowane również w cytowanym wcześniej wstępie, legło u podstaw chyba najistotniejszej dominanty tematycznej antologii – kobiety jako Innego/Obcego. Jak pisze Bernhard Waldenfels: „Na obrzeżach każdego porządku wyłania się obce w postaci czegoś nadzwyczajnego, na co w danym porządku nie ma miejsca, co jednak – jako to, co wykluczone – nie jest niczym”<sup>11</sup>. Teza sformułowana przez autora *Podstawowych motywów fenomenologii obcego* odzwierciedla się wyraźnie na kartach tomu ...*czterdzieści i cztery*. Niemal wszystkie analizowane w tomie figury kobiet/kobiecości są jednocześnie realizacją Innego/Obcego wypartego przez społeczność na jej obrzeża. Bohaterki tomu

---

<sup>10</sup> Zob. J. Zacharska, *Hanka czy Jagna? Ideał kobiety wiejskiej*, w: tejsze, *O kobiecie w literaturze przelomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000, por. ...*czterdzieści i cztery*..., s. 253–263.

<sup>11</sup> B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 5.

w przeważającej mierze funkcjonują jako realizacje Freudowskiej kategorii *das Unheimliche*, „wyparte” z centrum swojego środowiska, powracają, by rozbijać dotychczasowy porządek, nierzadko przypłacając to własną klęską. Znaczna grupa bohaterek pojawiających się na kartach tomu to postaci sprawcze, naznaczone potrzebą przekraczania własnej płci, pochodzenia czy statusu społecznego. Kategoria inności jest przypisywana bohaterkom nie tylko ze względu na ich płeć, ale również przez próby łamania patriarchalnego porządku. Do tej grupy postaci zalicza się nie tylko wspomniana wcześniej Jagna, ale również, między innymi, Hela Bertz z *Pożegnania jesieni* Witkacego, Horpyna Dońcówna czy też Balladyna, bohaterka znakomitego eseju Michała Kuziaka. Przedstawiane są one jako postaci wielowymiarowe, poprzez swoje zachowanie uczestniczące w zawiłym performansie płci i prowadzące skomplikowaną grę ze światem rządzonym przez mężczyzn.

Znaczną grupę bohaterek książki współtworzą również postaci, które nie dążą do sprawstwa w otaczającym je świecie, ale chcą jedynie odnaleźć w nim przestrzeń dla własnej egzystencji. Niezmiennie są jednak odrzucane przez swą inność czy też niemożność przystosowania się do nieprzychylniej im rzeczywistości. W tej grupie odnaleźć można zarówno figury literackie (jak Aza, cygańska bohaterka *Chaty za usią* Ignacego Kraszewskiego, naznaczona piętnem inności nie tylko z uwagi na swoją płeć, ale również pochodzenie), jak i postaci historyczne. Wśród reprezentantów tej grupy uwagę zwraca przede wszystkim studium Karoliny Krasuskiej poświęcone Emilii Komornickiej/Piotrowi Odmieńcowi Włastowi. Badaczka przedstawia Komornicką/Własta jako postać tragiczną, której usilne próby przekroczenia własnej płci zakończyły się posądzeniem o chorobę psychiczną i umieszczeniem w ośrodku dla umysłowo chorych, gdzie przyszło jej/jemu spędzić znaczną część życia. Postaci historyczne stanowią nieliczną, ale niezwykle interesującą reprezentację bohaterek antologii. Oprócz Komornickiej w książce znaleźć można eseje poświęcone Barbarze Radziwiłównie, Poli Raksie czy Gertrudzie Komorowskiej. Życiorysy tych postaci niejednokrotnie stawały się źródłem inspiracji dla twórców popularnych filmów, które przyczyniły się do utrwalenia ich wizerunków w zbiorowej świadomości.

Najbardziej interesującą grupę reprezentują bohaterki o zwielokrotnionej tożsamości, nieposiadające konkretnego prototypu zarówno w literaturze

i sztuce, jak i w rzeczywistości historycznej. Do takich postaci można zaliczyć Helę Traktorzystkę, bohaterkę powieści dla młodzieży autorstwa Marty Michalskiej. Wychodząc od przywołania figury literackiej, Agnieszka Mrozik (autorka eseju zatytułowanego *Hela Traktorzystka*) przygląda się kulturowym konotacjom profesji traktorzystki – popularnej w Związku Radzieckim oraz w powojennej Polsce. Innym przykładem jest znakomity esej Marty Taperek zatytułowany: *Natalia w Brooklynie*. Tytułowa figura eseju, pierwotnie bohaterka rockowej piosenki autorstwa Kazika Staszewskiego, staje się okazją dla rozważenia kulturowego wizerunku Polki na emigracji oraz ukazania przemian obrazu wychodźstwa w literaturze i filmie. Badaczka dąży tym samym do dekonstruowania pokutującego w polskiej kulturze wyobrażenia emigranta jako mężczyzny opuszczającego ojczyznę z powodów politycznych, nieumiejącego odnaleźć się w nowej rzeczywistości, trawionego rozpaczliwą tęsknotą za porzuconym krajem. Taperek poddaje analizie różne typy emigrantek, poczynając od figury kobiety migrującej „za pracą” lub ukochaną osobą<sup>12</sup>, a kończąc na bohaterkach, dla których emigracja, mimo separacji od ojczyzny i rodziny, staje się jedyną szansą na zrealizowanie marzeń o wolności.

Esej Marty Taperek – w moim odczuciu jeden z najlepszych, obok pracy Michała Kuziaka o *Balladynie*, tekstów zamieszczonych w ...*czterdzieści i cztery* – ilustruje inną, niewątpliwie ważną, acz niewyartykułowaną we wstępie cechę monografii: odniesienie tradycyjnej figury do współczesnych zjawisk popkulturowych. Znakomita większość autorek i autorów analiz zamieszczonych w tomie nie poprzestaje na rozważaniach o odbiorze danej figury w jej macierzystym okresie historycznym, ale poszerza je o recepcję omawianej postaci w najnowszej kulturze, także kulturze popularnej, która, jak wiadomo, jest obecnie najlepszym recypientem szeroko pojętej tradycji. Przedmiotem eseju Marty Taperek, prezentującego szerokie ujęcie analizowanego tematu, stały się więc nie tylko emigrantki znane z tak zwanej wysokiej literatury, ale również bohaterki amerykańskich seriali: *Gossip Girl* oraz *Broke Girls*. Badaczka skupia uwagę na analizie wizerunku drugoplanowych

---

<sup>12</sup> Jak dowodzi badaczka, tego rodzaju postawa w polskiej literaturze spotykała się zwykle z naganą ze strony autorów „emigracyjnych” powieści i opowiadań, czego przykładem może być Ewa Pobratyńska z *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, ...*czterdzieści i cztery*..., s. 484.

postaci obu seriali, jakimi są polskie sprzątaczk. Analiza wytworów popkultury staje się tu zarówno okazją dla ukazania mniej znanego wizerunku kulturowego Polki-emigrantki, jak również daje możliwość „odwrotnego” spojrzenia na polską kulturę i postawienia pytania: jak nas widzą inni. Dzięki zwróceniu uwagi na figury emigrantek, pojawiających się nie tylko w kanonicznych dziełach polskiej literatury, ale również w utworach popkulturowych, takich jak serial czy rockowa piosenka, badaczce udało się przedstawić wielowymiarowy obraz oraz ewolucję analizowanej postaci.

W przypadku eseju Marty Taperek odwołania do popkultury są naturalną drogą analizy figury, która stanowi nieodłączny element nowoczesnej tożsamości Polaków, tworzących, jak wiadomo, bardzo liczną diasporę na całym świecie. W inny sposób do kultury popularnej nawiązuje z kolei Michał Kuziak we wspomnianym już esej o *Balladynie*. W pierwszej kolejności badacz przedstawił wieloaspektową analizę bohaterki Słowackiego, w której odwołał się zarówno do postrzegania kobiety w romantyzmie, jak i do frapującej konstrukcji dzieła Słowackiego – połączenia dramatu mitycznego (kroniki historycznej) oraz dramatu ironicznego. W swoich analizach Kuziak nie mniejszy nacisk położył również na kwestię funkcjonowania bohaterki w patriarchalnym świecie dramatu oraz na swoistą grę, jaką z owym światem prowadzi *Balladyna*. Kolejne odczytanie dramatu autora *Beniowskiego*, odznaczającego się, jak wiadomo, niezwykle kunsztowną warstwą intertekstualną, wielowymiarową grą prowadzoną z tradycją oraz charakterystyczną dla ironii romantycznej (ale wszakże również dla „nieromantycznego” postmodernizmu) dekonstrukcją ontologii świata przedstawionego, stało się również okazją do spojrzenia na przyszłe losy *Balladyny*. Badacz w znakomity sposób uzupełnił swoje wielowątkowe analizy przywołaniem dzieł literackich, będących ilustracją „pośmiertnego” życia *Balladyny*: utrzymanej w duchu historycznej fantazy powieści Sławomira Mrugowskiego *Dziedzictwo krwi* oraz postmodernistycznej wizji tradycji zobrazowanej w *Balladynach i roman-sach* Ignacego Karpowicza. Oba teksty stanowią różną, nie zawsze zgodną z dotychczasowym obrazem dramatu Słowackiego, próbę rozwinięcia losów bohaterki. Uważniejsze przyjrzenie się wspomnianym utworom pokazuje, iż figury wywodzące się z dawno kanonizowanych dzieł literackich, mogą odnaleźć dla siebie miejsce także w najnowszej kulturze, stając się nośnikami

reinterpretacji tradycji oraz ukazując przemiany zbiorowej wyobraźni odbiorców i twórców kultury.

Przedstawienie łączności tradycji z kulturą najnowszą jest jedną z największych zalet antologii ...*czterdzieści i cztery*. Autorki i autorzy zamieszczonych w tomie studiów udowadniają tym samym potrzebę prowadzenia badań historycznoliterackich opartych nie tylko na pracy archiwistycznej, ale przede wszystkim na analizie wpływu, jaki wywiera tradycja na zbiorową wyobraźnię i tożsamość współczesnych jej odbiorców. Tego rodzaju podejście widoczne jest również w analizach dzieł na poły zapomnianych, funkcjonujących na obrzeżach kanonu. Każda analiza utworu, który dziś może być postrzegany jako – by przywołać tytuł znanej serii Wydawnictwa Universitas „Klasyka mniej znana” – koresponduje nie tylko z najnowszą kulturą, ale też z problemami współczesnego świata, takimi jak rasizm (wybrzmiewający między innymi w analizie *Chaty za wsią* Kraszewskiego autorstwa Kazimierzy Szczuki) czy emancypacja kobiet, której najróżniejsze oblicza zostały przedstawione w niemal wszystkich zamieszczonych w tomie esejach.

Studia zamieszczone w antologii ...*czterdzieści i cztery* nie stanowią jednak wyłącznie próby zilustrowania recepcji kanonicznych figur literackich i ich znaczenia dla współczesnej wyobraźni – choć jest to niewątpliwie największy atut tomu. Poszczególne analizy odznaczają się przede wszystkim walorem wieloaspektowego spojrzenia na daną postać literacką lub historyczną. Tak jak we wstępie książki zaznaczyły Monika Rudaś-Grodzka i Barbara Smoleń, autorki i autorzy studiów zrezygnowali z klasycznych odczytań analizowanych tematów. Na kartach ...*czterdzieści i cztery* próżno więc szukać anachronicznych z perspektywy nowej humanistyki analiz symboli czy tropów literackich oraz wciąż pokutującego we współczesnej humanistyce esencjalistycznego spojrzenia na dzieło literackie. Kanon, sugerowany w podtytule tomu ...*czterdzieści i cztery*, nie jest więc dany i trwały, powstaje w toku recepcji, wraz nawarstwianiem się pamięci kulturowej, jej monitorowaniem i przewartościowaniami, czemu służą między innymi reinterpretacje tworzących ją tekstów. Poszczególne eseje stanowią więc przede wszystkim próbę możliwie najszerszego spojrzenia na figury kobiece w literaturze polskiej ostatnich stuleci. Badaczki i badacze skupili się zatem na przedstawieniu recepcji analizowanych postaci na tle przemian kulturowych Polski i Europy.



W poszczególnych esejach nie brak więc cennych prób komparatystycznych – jak przykładowo w niezwykle interesującym studium Leny Magnone poświęconym spojrzeniu na Ewę Pobratyńską z *Dziejów grzechu* Żeromskiego jako na daleką krewną Justyny, bohaterki powieści Markiza de Sade *Justyna, czyli niedole cnoty*. Próby usytuowania poszczególnych figur w przestrzeni kultury europejskiej i światowej dowodzą dialogicznego charakteru analizowanych postaci, które stanowią ilustrację nie tylko polskiej, narodowej wyobraźni, ale są również nieodłączną częścią kultury w ogóle.

Kolejnym atutem antologii jest próba przyjrzenia się postaciom kobiet sprowadzającym się zarówno do reinterpretacji odczytań poświęconych postaciom kanonicznym, jak również przywrócenia pamięci o postaciach mniej znanych, niejednokrotnie zupełnie zapomnianych. Autorki i autorzy esejów spoglądają tym samym na literaturę polską z innej, często marginalizowanej perspektywy. Recenzowana antologia wpisuje się tym samym w ważny nurt badań feministycznych realizowanych w Polsce z powodzeniem przez badaczki tworzące zespół Archiwum Kobiet. Z badaniami feministycznymi wiąże się pytanie o najważniejsze zadanie, jakie postawili przed sobą autorki i autorzy tomu, a więc wybrzmiewającą już w tytule monografii deklaracją stworzenia nowego kanonu. Aby odpowiedzieć na pytanie, czy bohaterki tomu ...*czterdzieści i cztery* stały się również współtwórczyniami nowego, niemęskocentrycznego kanonu literatury polskiej, potrzeba będzie czasu. Jednak niewątpliwie monografia ...*czterdzieści i cztery* jest jednym z najważniejszych głosów w debacie<sup>13</sup> o stworzeniu nowego kanonu literatury polskiej.

Monografię ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon* wypada więc ocenić jako niezwykle wartościową i interesującą próbę nowego spojrzenia zarówno na figury składające się na tożsamość kulturową Polaków, jak również na kulturę polską w ogóle. Recenzowany leksykon będzie wartościową pozycją nie tylko dla odbiorców tekstów naukowych, ale również dla uczniów i nauczycieli szkół średnich, zaś przede wszystkim dla twórców

---

<sup>13</sup> Zob. m.in., D. Kontowski, *Kanon literacki a liberal education: społeczny sens pewnej debaty*, w: *Polonistyka dziś – kształcenie dla jutra*, t. I, red. K. Biedrzycki i in., Kraków 2014; P. Kowalski, *Popkultura i humaniści*, Kraków 2004; *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2012.



podstawy programowej, którzy mogliby dostrzec potrzebę uważniejszego przyjrzenia się kanonicznym figurom polskiej kultury i wyzwolenia ich od upiora banalizacji, straszącego w tytułach wypracowań szkolnych czy tematów maturalnych. Pozostaje mieć nadzieję, że monografia ...*czterdzieści i cztery* nie jest ostatnią tego typu inicjatywą. Jako czytelnik byłbym zainteresowany zaprezentowaniem drugiego bieguna nowego kanonu, a więc stworzenia analogicznego leksykonu figur związanych z męskością, ukazanych w, podobnym jak w ...*czterdzieści i cztery*, reinterpretacyjnym duchu. Stworzenie tego rodzaju monografii byłoby kolejnym krokiem do, wciąż niezwykle potrzebnego, odświeżonego spojrzenia na literaturę polską.

## Bibliografia

- ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2016.
- Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. E. Wichrowska, Warszawa 2012.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Kontowski D., *Kanon literacki a liberal education: społeczny sens pewnej debaty*, w: *Polonistyka dziś – kształcenie dla jutra*, t. 1, red. K. Biedrzycki i in., Kraków 2014.
- Kowalski P., *Popkultura i humaniści*, Kraków 2004.
- Mochnacki M., *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004.
- Waldenfels B., *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009.
- Zacharska J., *Hanka czy Jagna? Ideal kobiety wiejskiej*, w: tejsze, *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000.



## Noty o autorach

KRZYSZTOF ANDRUCZYK – doktorant w Zakładzie Literatury XIX wieku i Kultur Regionalnych na Uniwersytecie w Białymstoku, członek Zespołu Badań nad Pamięcią i Recepcją Literatury UwB. Autor artykułów poświęconych młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasieńskiego. W centrum jego zainteresowań naukowych znajdują się recepcja romantyzmu w polskiej literaturze i kulturze najnowszej oraz dzieło i biografia autora *Nie-Boskiej Komедii*.

EWELINA GŁOWACKA – absolwentka filozofii i filologii polskiej, doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie w Białymstoku. Zajmuje się recepcją dzieł Adama Mickiewicza i teorią postkolonialną.

MAGDALENA JUŻWIK – absolwentka kulturoznawstwa i filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ukończyła studia podyplomowe „Filologia polska w praktyce – specjalność nauczycielska” w Instytucie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (Zakład Teatru i Widowisk); pracuje w Instytucie Muzyki i Tańca (Departament Tańca). Pracę magisterską *Balet romantyczny w wielu odstonach* napisała pod kierunkiem i opieką prof. Elżbiety Nowickiej. Ukończyła specjalność „Estetyka literacka i performatywna” oraz specjalność językoznawczą. Interesuje się teatrem tańca i teatrem muzycznym, szczególną uwagę poświęca teoriom tańca klasycznego oraz nowym realizacjom baletów klasycznych XXI wieku. Planowana rozprawa doktorska będzie skupiać się wokół tematu reinterpretacji baletów klasycznych współcześnie. Publikowała między innymi w „Art-Papierze”, „Literaturze”, „Kulturze Współczesnej”, współpracowała z czasopiśmem

muzycznym „Presto”. Uczestniczka licznych konferencji naukowych krajowych oraz międzynarodowych. Brała udział w międzynarodowej konferencji „Balet na skrzyżowaniu kultur. Rosja-Polska”, którą organizowała Państwowa Wyższa Szkoła Baletowa A. Waganowej w St. Petersburgu. Uczestniczyła w Projekcie Instytutu Muzyki i Tańca *Krytyka Muzyczna 2.0* przy IX Edycji Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie oraz w Projekcie Laboratoria Twórcze/Laboratorium Słowa w Polskim Teatrze Tańca w Poznaniu. Co roku uczestniczy w warsztatach *barre au sol* przy Dancing Poznań.

KAROLINA KRÓL – studentka trzeciego roku filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureatka programu Best Student Grant za projekt „Czesław Miłosz i Stanisław Barańczak. Paralele i rozejścia na przykładzie recepcji *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna w twórczości obu poetów”. Interesuje się poezją XX i XXI wieku oraz związkami literatury ze sztukami plastycznymi.

MACIEJ KUBIAK – doktorant na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego (literaturoznawstwo), absolwent Instytutu Filologii Germańskiej UZ. Autor tekstów literackich, muzyk. W centrum jego zainteresowań badawczych znajdują się studia nad piosenką, problem gradacji tekstów popkultury, relacje pomiędzy muzyką a literaturą oraz literatura Austrii i Szwajcarii.

MARZENA RADECKA – doktorantka w Zakładzie Literatury XIX wieku i Kultur Regionalnych na Uniwersytecie w Białymstoku, członkini Zespołu Badań nad Pamięcią i Recepcją Literatury. Interesuje się życiem literackim po roku 1989, literaturą i kulturą regionalną, w szczególności podlaską, oraz problemami obecności przestrzeni w literaturze i literatury w przestrzeni.

MONIKA JUSTYNA ROMAN – doktorantka w Zakładzie Literatury XIX wieku i Kultur Regionalnych na Uniwersytecie w Białymstoku, członkini Zespołu Badań nad Pamięcią i Recepcją Literatury UwB. Interesuje się teatrem historii lokalnych oraz *memory studies*. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą wielokulturowości i pamięci w literaturze, teatrze oraz mediach popularnych Podlasia po 1989 roku.

ANNA RZEPNIEWSKA (ur. 1993) – doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; absolwentka filologii

polskiej, historii sztuki i dwuetapowych studiów podyplomowych z zakresu redakcji językowej tekstu; przygotowuje rozprawę doktorską na temat statusu materii w tzw. późnej twórczości Juliusza Słowackiego

PAULINA SKRZYP – doktorantka na wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się głównie wokół literatury pierwszej połowy XIX wieku oraz żywotności romantycznej tradycji literackiej w literaturze późniejszych epok.

DAMIAN ZUBIK – absolwent filologii polskiej (studia licencjackie i magisterskie, spec. redaktorsko-medialna, wydawnicza i e-edycerstwo) oraz filozofii (studia licencjackie) na UMCS. Finalista XV edycji konkursu im. Czesława Zgorzelskiego za pracę magisterską *Mickiewicz – Norwid. Współczesne lektury romantyków* (promotor – prof. dr hab. Arkadiusz Bałajewski). Jego główne zainteresowania badawcze dotyczą literatury romantycznej i współczesnej, zwłaszcza obecności tradycji romantycznej w literaturze najnowszej.



# Streszczenia

EWELINA GŁOWACKA

## **Historiozofia podporządkowanych. Z dziejów mesjanizmu Adama Mickiewicza**

Artykuł poświęcony jest postkolonialnej recepcji mesjanizmu Adama Mickiewicza. Pierwszą część rozprawy stanowi rekonstrukcja badań nad mesjanizmem Mickiewiczowskim przed 1989 rokiem, oparta na pracach dwóch wpływowych znawczyń romantyzmu polskiego: Zofii Stefanowskiej i Marii Janion. Następnie, na podstawie pracy niemieckiego badacza literatury i słowianoznawcy Alfreda Galla, ukazana zostaje możliwość reinterpretacji tej idei przy użyciu teorii postkolonialnej. Metoda ta, poprzez uwidocznienie układów sił (politycznych, ekonomicznych, dyskursywnych i symbolicznych) leżących u podstaw kultury i jej wytworów, pozwala dostrzec strategię dominacji Zachodu nad Słowianami. Szczególną rolę w tych rozważaniach pełni filozofia niemiecka, zwłaszcza heglowska, która jest przykładem dyskursu hegemonalnego. W obliczu tego mesjanizm Mickiewiczowski byłby swoistym kontrdyskursem, próbą wyjścia z pozycji podporządkowania.

ANNA RZEPNIEWSKA

## **Ludzie niezłomni? Romantyczny wzorzec cierpienia w dramaturgii**

### **Mateusza Pakuły**

Artykuł stanowi interpretację utworu *Księżę Niezłom* (2008) Mateusza Pakuły w kontekście innych dramatów z tomu *Biały dmuchawiec* (2010) i w odniesieniu do *Księcia Niezłomnego* Juliusza Słowackiego (1844). Dowodzi, że w odwołaniu do wzorca romantycznego tytułowy Niezłom szuka poczucia bezpieczeństwa, a wejście w rolę znanego bohatera romantycznego jest dla niego rozwiązaniem problemów tożsamościowych. Utwór można uznać za ilustrację sposobu funkcjonowania we współczesnej

kulturze popularnej całego dziedzictwa romantycznego – kojarzącego się w znacznej mierze z cierpieniem (czy raczej: cierpiętnictwem) i służącego jako zbiór gotowych, bezpiecznych schematów postępowania.

KRZYSZTOF ANDRUCZYK

**Współczesny apokryf. Recepcja dziejów polskiego romantyzmu w *Matce Makrynie* Jacka Dehnela**

Przedmiotem artykułu jest interpretacja powieści Jacka Dehnela *Matka Makryna* (2014), będącej apokryficznie wersją biografii słynnej dziewiętnastowiecznej oszustki, rzekomej ofiary rosyjskich prześladowań religijnych, która przeniknęła do zbiorowej wyobraźni Polaków jako figura świętej męczennicy, której mityczna biografia została obalona dopiero w 1923 roku. W centrum zainteresowań autora artykułu znalazła się kwestia życiowego doświadczenia bohaterki powieści, wykreowanego w oparciu o jej nieistniejący, rzekomo zaginiony pamiętnik. Odczytując utwór przez pryzmat narzędzi badawczych wypracowanych na gruncie nowej humanistyki, autor przedstawia zbiór zagadnień składających się na literacką kreację tytułowej bohaterki, a tym samym – na przedstawioną w powieści reinterpretację zbiorowego wyobrażenia na temat dziejów polskiego romantyzmu.

PAULINA SKRZYP

**Kobieta, która pisze siebie. Potworne biografie Julii Mrok**

Celem artykułu jest przeanalizowanie sieci intertekstualnych nawiązań oraz ich funkcji w książce Joanny Bator *Rok królika*. Podstawowym intertekstem w podjętej analizie jest powieść Mary Shelley zatytułowana *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*. Autorka skupia się przede wszystkim na paralelach opartych na romantycznym motywie sobowtóra oraz stara się pokazać, za pomocą narzędzi interpretacyjnych feministycznej krytyki literackiej, ważne aspekty pisarstwa kobiet w obu powieściach.

DAMIAN ZUBIK

**Steampunk i romantyzm – *Czterdzieści i cztery* Krzysztofa Piskorskiego**

Zamiarem artykułu jest próba odczytania powieści *Czterdzieści i cztery* Krzysztofa Piskorskiego poprzez przyjrzenie się jej funkcjonowaniu w ramach steampunku. W tym celu przesłędzone zostały występujące w utworze elementy tego podgatunku



oraz sposób realizacji jego podstawowych założeń. Ponadto tekst skupia się na ukazaniu odwołań do tradycji romantycznej, jakie dokonują się na różnych poziomach powieści. Obie z wymienionych płaszczyzn zostają do siebie odniesione. Pozwala to ujrzeć obecne w *Czterdzieści i cztery* połączenie steampunku z tradycją romantyczną z obu perspektyw, a także zgłębić, dlaczego melanz ten przyniósł pisarzowi taki sukces czytelniczy. Istotne dla badań jest osadzenie utworu w kontekstach: literatury fantastycznej, teorii paradygmatu romantycznego Marii Janion oraz kultury popularnej.

KAROLINA KRÓL

**„Ciemny portwajn, wurst, tokaj, pasztety z zająca”. O jednym wierszu**

**Jacka Dehnela i jego związkach z obrazem Friedricha oraz tradycją romantyczną**

W artykule zaproponowano interpretację wiersza Jacka Dehnela *Romantycy*, który jest zainspirowany obrazem Caspara Davida Friedricha *Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc*. Utwór, określony przez autorkę tekstu mianem *quasi-ekfrazy*, zostaje wpisany w szerszy kontekst twórczości Dehnela i stosunku pisarza do tradycji romantycznej. Ważnym elementem refleksji jest namysł nad melancholią.

MACIEJ KUBIAK

**Reminiscencje dzieł romantycznych w polskiej muzyce rozrywkowej po 1989 roku**

Niniejszy artykuł stanowi próbę zbadania obecności reminiscencji romantycznych w polskiej muzyce rozrywkowej napisanej po 1989 roku. Wstępna kwerenda objęła dorobek przeszło stu twórców, z których wybrano przykłady najbardziej reprezentatywne. Zaproponowany w artykule autorski model teoretyczny wskazuje możliwości odwoływania się twórców popkulturowych do dzieł romantycznych. Z przeprowadzonych badań wynika, że obecność romantycznych pierwowzorów jest częstym zjawiskiem w obrębie rodzimej muzycznej kultury popularnej. Wynika również, że reminiscencje romantyczne w utworach dzisiejszych twórców mają postać namiastki, która oderwana od kontekstu kulturowego i historycznego traci moc artystycznego oddziaływania romantycznych pierwowzorów. Romantyzm stanowi nadal ważny punkt odniesienia dla twórców muzycznej popkultury, czego przykładem są liczne odwołania, poczynawszy od muzyki popularnej poprzez jazz, muzykę alternatywną, reggae czy rap.

MAGDALENA JUŻWIK

***Anna Karenina* językiem tańca niesiona – estetyka baletu romantycznego na współczesnej scenie**

Artykuł jest omówieniem baletu *Anna Karenina* będącego przekładem intersemiotycznym – oto językiem tańca opowiadamy wielką literaturę rosyjską. Co więcej, „piszemy” ruchem i gestem o epoce minionej na współczesnej scenie baletowej. Stosując narzędzia komparatystyczne, dokonana zostaje próba ukazania związków i relacji pomiędzy literaturą a sztuką tańca. Przywołana zostaje produkcja z 2017 roku w choreografii Tomasza Kajdańskiego do muzyki Rodiona Szczedrina, która przekłada powieść Lwa Tołstoja na język tańca. Jak estetyka romantyczna pokazana została na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu? Co zostało wyeksponowane? Warto zauważyć, że powstała w Poznaniu produkcja jest drugim dziełem choreograficznym w Polsce, które dokonuje przekładu tej wielkiej powieści – pierwszy balet *Anna Karenina* powstał w Warszawie w 2008 roku (zaraz po premierze światowej baletu *Anna Karenina* w Kopenhadze, 2004). Choreograf Tomasz Kajdański z pietyzmem podszedł do literatury, a pomogli mu w tym scenograf Dorin Gal i autorka projekcji multimedialnych Live Vanderschave. Artyści wspólnie odtworzyli scenerię, w której rozgrywa się akcja rosyjskiej powieści. Ze scenografią i czasem powstania utworu literackiego współgra technika tańca, której użył choreograf, co jeszcze bardziej podkreśla muzealność baletu. Okazuje się, że melodramatyczność można zatańczyć – szanując estetykę romantyczną i eksponując współczesność. Korespondencja sztuk i epok jest tu kluczowa, ponieważ należy pamiętać, że sama powieść *Anna Karenina* do romantycznych nie należy, jednak czas jej powstania (powieść powstała w latach 1873–1877) przypada na okres dominacji w sztuce tańca baletu klasycznego i estetyki romantycznej. W momencie gdy w literaturze epoka romantyczna zakończyła się, w balecie wciąż dominowała.

MONIKA JUSTYNA ROMAN

**Lokalne czy narodowe? *Dziady* w Teatrze Wierszalin w Supraślu**

W tekście „Lokalne czy narodowe? *Dziady* w Teatrze Wierszalin w Supraślu” autorka jako ramy teoretycznej używa zaproponowanych przez Jacka Kopcińskiego pojęć: teatr wspólnoty wyobrażonej i teatr krytyczny. Za ich pomocą próbuje wpisać realizacje Teatru Wierszalin w interpretacje *Dziadów*, jakie można było oglądać w polskich teatrach w ostatnich latach.

MARZENA RADECKA

**Romantyzm i współczesność a nowoczesność. Perspektywa nagród i konkursów literackich**

W artykule opisana została sytuacja nagród i konkursów literackich w oświeceniu, romantyzmie oraz współczesności (po roku 1989). Zjawiska te rozpatrywane są jako instytucje nowoczesności, o czym decydują pełnione przez nie funkcje. Ich obecność, ilość i charakter mogą świadczyć o dążeniach poszczególnych okresów w dziejach literatury. W oświeceniu były one związane z realizowanym projektem nowoczesności, a więc służyły przede wszystkim sterowaniu produkcją literacką, która miała pełnić funkcje społeczne. Romantyzm przynosi pewne zahamowanie w rozwoju konkursów. Mogło to być związane z antykapitalistycznymi, a więc antynowoczesnymi dążeniami epoki. Pierwsze nagrody literackie pojawiają się w Polsce na początku XX wieku, kiedy zaplecze literackie było już dość rozbudowane. Najwięcej jednak tego typu wyróżnień powstaje po roku 1989, gdy rozpoczął się kapitalizm, zmieniający sposób patrzenia na kulturę z antysystemowego na ekonomiczny. Kariera nagród literackich dowodzi ponadto istnienia ponowoczesnej potrzeby kanonu, możliwości odwołania się do większej całości. To między innymi ona łączy romantyzm ze współczesnością, chociaż różne były i są sposoby jej realizowania.

KRZYSZTOF ANDRUCZYK

**Próba stworzenia nowego kanonu**

Niniejszy artykuł dotyczy antologii opublikowanej przez zespół badawczy Archiwum Kobiet działający przy Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Recenzowana książka została poświęcona figurom literackim kobiet, współtworzącym polską wyobraźnię zbiorową. Przedstawione eseje zmierzają do reinterpretacji klasycznych odczytań na temat najbardziej znanych bohaterek polskiej literatury i kultury, zaś niektóre z nich skupiają się na przybliżeniu postaci nieznanych bądź zapomnianych. Recenzowana książka stanowi tym samym próbę przedefiniowania polskiego kanonu kulturowego.



# Summary

EWELINA GŁOWACKA

## **Historiosophy of Subordinates. From The History of Adam Mickiewicz's Reception of Messianism**

The following article is devoted to the subject of postcolonial reception of messianism by Adam Mickiewicz. Reconstruction of the pre-1989 research devoted to the subject, based on the works of two influential experts of Polish Romanticism: Zofia Stefanowska and Maria Janion, constitutes the first part of this dissertation. Following that is shown the possibility of reinterpreting the idea by way of postcolonial theory based on the works of Alfred Gall, German researcher of literature Slavic culture. This method, by making the dynamics of powers (political, economic, discursive and symbolic) that govern the fundamentals of culture visible, allows us to see the strategy of domination enforced by the West over the Slavs. Predominant role in this discourse is held by the German philosophy, especially the Hegelianism, which serves as an example of hegemonic discourse. Mickiewicz's messianism would be a kind of counterpoint to that position, an attempt at stepping out from the position of subordination.

ANNA RZEPNIEWSKA

## **Steadfast People? The Romantic Pattern of Suffering in the Dramaturgy of Mateusz Pakuła**

The paper is an interpretation of Mateusz Pakuła's *Książę Niezłom* (2008) in the context of the other dramas from the volume *Biały dmuchawiec* (2010) and in relations to *Książę Niezłomny* of Juliusz Słowacki (1844). It proves that *Niezłom* looks for a sense of security in the Romantic pattern. Entering the role of a well-known

romantic hero is for him a solution to identity problems. The work of Pakuła can be considered as an illustration of how the entire Romantic heritage functions in contemporary popular culture. Romanticism is associated in this culture with suffering and serves as a collection of ready, safe patterns of conduct.

KRZYSZTOF ANDRUCZYK

**Modern Apocrypha. Reception of Polish Romanticism in *Matka Makryna* by Jacek Dehnel**

The main subject of the article is an interpretation of Polish novel *Matka Makryna* (2014, eng. *Mother Makryne*), an apocryphal version of the biography of the famous nineteenth-century fraudster, alleged victim of Russian religious persecution, who has become a part of Polish collective memory as a figure of holy martyr, whose mythical biography got deconstructed only in 1923. The author's interests center around Makryne's life experience, created by Dehnel based on her fictional diary. Analyzing the novel using methods provided by new humanities author presents a set of issues that make up the literary creation of the title heroine, and by this – reinterpretation of the collective image of history of Polish Romanticism presented in the novel.

PAULINA SKRZYP

**The Woman Who Writes Herself. Monstrous Biographies of Julia Mrok**

In this article author analyze intertextual references and their functions in the book by Joanna Bator *Rok królika*. The main text for analysis is Mary Shelley's novel *Frankenstein, or modern Prometheus*. The author focuses primarily on parallels based on the romantic double and tries to show using feminist literary criticism interpretative instruments important aspects of women's writing in both novels.

DAMIAN ZUBIK

**Steampunk and Romanticism – *Czterdzieści i cztery* by Krzysztof Piskorski**

The aim of the article is to read Krzysztof's Piskorski novel *Czterdzieści i cztery* as a part of *steampunk*. In order to do so, we will trace the elements of this subgenre in the work and the method of implementation of its basic assumptions. In addition, the text aims at showing references to the romantic tradition that take place at various levels of the novel. Both planes are finally brought together. The whole makes it possible to see a combination of steampunk with the romantic tradition from both

perspectives and to explore why this melange has brought the writer such reading success. Another relevant aspect of the research is embedding the work in the contexts of: fantasy literature, Maria Janion's romantic paradigm theory and popular culture.

KAROLINA KRÓL

**„Ciemny Portwajn, wurst, tokaj i pasztety z zająca”. About One Poem by Jacek Dehnel and It's Connections with a Picture by Friedrich and Romantic Tradition**

The article is an interpretation of Jacek Dehnel's poem *Romantics*, which is inspired by Caspar David Friedrich's painting *Two Men Contemplating the Moon*, is presented. The poem, described by the author of the article as *quasi-ekphrasis*, is interpreted by taking into consideration the broader context of Dehnel's poetry and the writer's attitude towards Romanticism. An important part of the article is the reflection about melancholy.

MACIEJ KUBIAK

**Reminiscences of Romantic Works in Polish Popular Music After 1989**

The present article is an attempt to examine the presence of Romantic reminiscences in Polish popular music after 1989. A preliminary enquiry regarded the works of over one hundred artists, out of which the most representative examples have been selected. The original theoretical model proposed in the article indicates the possibility of pop culture artists referring to Romantic works. It follows from the study conducted that the presence of Romantic prototypes is a common phenomenon in Polish music pop culture. Another conclusion is the fact that Romantic reminiscences, when used in modern music, appear as a mere substitute which, unrelated to their cultural and historical context, lose the power of artistic influence of their Romantic prototypes. Romanticism is still an important frame of reference for musical pop culture artists, as numerous examples prove, starting from pop culture through jazz, alternative music reggae or rap.

MAGDALENA JUŻWIK

***Anna Karenina* – The Language of Dance Carried – The Aesthetics of Romantic Ballet on the Contemporary Stage**

The article is a discussion of the ballet *Anna Karenina* which is an intersemiotic translation – this is the language of dance we tell about great Russian literature. What's

more, we 'write' with a gesture and gesture about a bygone era on the contemporary ballet scene. Using comparative tools, an attempt is made to show the relationships and relationships between literature and the art of dance. The 2017 production from the choreography of Tomasz Kajdański is cited to the music of Rodion Szczerdin who translates the novel by Lew Tołstoj into the language of dance. How was romantic aesthetics shown on the stage of the Grand Theater in Poznań? What has been exposed? It is worth noting that the production created in Poznań is the second choreographic work in Poland that translates this great novel – the first ballet *Anna Karenina* was created in Warsaw in 2008 (right after the world premiere of the ballet *Anna Karenina* in Copenhagen, 2004). Choreographer Tomasz Kajdański piously approached literature and they helped him including set designer Dorin Gal and author of multimedia projections Live Vanderschave. The artists together recreated the scenery in which the action of the Russian novel takes place. The dance technique, which was used by the choreographer, harmonizes with the set design and time of creation of the literary work which further emphasizes the museum's balletiness. It turns out that you can dance melodramatic – respecting romantic aesthetics and exposing the present. The correspondence of plays and epochs is crucial here, as it should be remembered that *Anna Karenina's* novel is not romantic, but its creation (the novel was written in 1873–1877) falls on the period of domination in the art of classical ballet dance and romantic aesthetics. At the time when the Romantic era ended in literature it still dominated the ballet.

MONIKA JUSTYNA ROMAN

### **Local or national? *Dziady* at The Wierszalin Theater in Supraśl**

The author of the article chose two concepts that had been created by Jacek Kopciński in his book „Powrót *Dziadów* i inne szkice teatralne”. She uses those concepts to compare performances of *Dziady* (*Forefathers' Eve*) in Teatr Wierszalin with other Polish performances based on the play by Adam Mickiewicz.

MARZENA RADECKA

### **Romanticism and Contemporaneity versus Modernity. Perspective of Prizes and Literary Competitions**

The article describes the situation of prizes and literary competitions in Enlightenment, Romanticism and the present days (after 1989). These phenomena are



considered as institutions of modernity, which is determined by the functions they perform. Their presence, quantity and character may testify of the aspirations of particular periods in the history of literature. In Enlightenment they were associated with the implemented project of modernity, and thus served primarily to control literary production that was to perform social functions. Romanticism brought some inhibition in the development of competitions. It could have been associated with the anti-capitalist, and thus anti-modern aspirations of the era. The first literary awards appeared in Poland at the beginning of the 20th century, when the literary base was already quite extensive. However, the most honorable mentions of this type arose after 1989, when capitalism began, changing the way of looking at culture from anti-system to economic one. The phenomenon of literary awards also proves of the existence of a postmodern need for a canon, an opportunity to appeal to a larger whole. Among other things, it combines Romanticism with modernity, although the ways of implementing it have been different.

KRZYSZTOF ANDRUCZYK

### **The Attempt of the New Canon**

The article discusses the anthology *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon* (Warsaw 2016) dedicated to the literary figures of women who contributed to the formation of collective imagination. One of the great assets of the reviewed volume published by Women Archive at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences is the modern methodology. The research tools from such field as feminist critique, gender and queer studies as well as postcolonial criticism do not obliterate historical context of the analyzed works but they offer the opportunities for fresh readings of literary figures and the previously neglected literary space. Consequently, the discussed anthology succeeds in redefining Polish literary canon.

