

EMOCJE MIEJSCA LITERATURA

POD REDAKCJĄ
DIANY SANIEWSKIEJ

© COPYRIGHT BY AUTHORS
KRAKÓW 2017

ISBN 978-83-65705-73-0

RECENZENCI:

DR HAB. ELŻBIETA DĄBROWICZ, PROF. UWB
DR HAB. DARIUSZ KULESZA, PROF. UWB
DR HAB. URSZULA SKOKÓLSKA, PROF. UWB
DR HAB. DANUTA ZAWADZKA, PROF. UWB

REDAKCJA NAUKOWA: DIANA SANIEWSKA
KOREKTA: ZESPÓŁ
PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD: LIBRON

EMOCJE
/ LITERATURA

IV TOM SERII



WYDAWNICTWO LIBRON – FILIP LOHNER
AL. DASZYŃSKIEGO 21/13
31-537 KRAKÓW
TEL. 12 628 05 12
E-MAIL: OFFICE@LIBRON.PL
WWW.LIBRON.PL

| SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE	9
---------------	---

MIEJSCE I TRAUMA

Małgorzata Król „FAJKA, CO ZE MNĄ PODRÓŻ ODBYŁA” I KUFEREK, PRZED KTÓRYM „NIE BYŁO ŻADNEJ TAJEMNICY”. O RZECZACH, LUDZIACH, MIEJSCACH NA SYBERYJSKIM ZESŁANIU	13
Diana Saniewska AMBIWALENCJE UCZUCIOWE. O CMENTARYZMIE POCZĄTKU DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU	23
Marcin Czerwiński HETEROTOPIA STANISŁAWY PRZYBYSZEWSKIEJ. MIESZKANIE W BARAKU JAKO RODZAJ BIO/GEO/GRAFII OSADZONEJ NA PROJEKCIE AUTOWYGNANIA	33
Paulina Kicińska CIAŁO – PRZESTRZEŃ – TOŻSAMOŚĆ. O KOBIECEJ LITERATURZE ŁAGROWEJ NA PRZYKŁADZIE WSPOMNIENÍ BEATY OBERTYŃSKIEJ I BARBARY SKARGI	43

MIASTO JAKO PRZESTRZEŃ EMOCJI

Paulina Biczowska MIASTA NAZNACZONE UCZUCIAMI – PAWŁOMORSK, ODESSA I PARYŻ W CZASZCIE W CZASZCIE PIOTRA WOJCIECHOWSKIEGO	59
Anna Choma-Suwała TOPOS POLSKICH MIAST W POEZJI MAKSYMA RYLSKIEGO JAKO ŹRÓDŁO DOZNAŃ ZMYŚLOWYCH I EMOCJONALNYCH	69
Paweł Ostaszewski MASKA, WENECJA I MIŁOŚĆ W POWIEŚCI GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO BIAŁA NOC MIŁOŚCI. OPOWIEŚĆ TEATRALNA	81

Diana Saniewska	
NOWY JORK JASONA HUNTA. O EMOTYWNYCH ASPEKTACH TWORZENIA LEGENDY NA BLOGU	91
Anna Cudny	
EMOCJE, MIEJSCA I RZECZY W ARCHITEKTURZE. ZWIĄZEK ZAGADNIEŃ NA TLE PARTYCYPACJI SPOŁECZNEJ W PROCESIE PLANOWANIA I PRZEKSZTAŁCEN PRZESTRZENI	103

EMOCJE W DRODZE / Z ODDALENIA

Dorota Guzowska	
OJCOWSKA TĘSKNOTA Z WIELKĄ HISTORIĄ W TLE. SIEDEMNASTOWIECZNI ANGLICY WYJEŹDŻAJĄCY ZA PRACĄ NA JAMAJKĘ – STUDIUM PEWNEGO PRZYPADKU	117
Marta Justyna Nowicka	
TEN WIECZNIE OBCY. SZKIC O PEREGRYNACJACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO	127
Daria Anna Urbańska	
„BEZSENSOWNA, KOSZMARNĄ DROGĄ” A AMERYKAŃSKIE DROGI I AUTOSTRADY LAT PIĘĆDZIESIĄTYCH W POWIEŚCI JACKA KEROUACA <i>W DRODZE</i>	141
Anna Wyrwik	
KRÓTKI PRZEWODNIK PO STANACH ZJEDNOCZONYCH STWORZONY W OPARCIU O POWIEŚĆ JACKA KEROUACA <i>W DRODZE</i>	149

PRZESTRZEŃ EMOCJOGENNA

Katarzyna Bondos	
KRAINA DZIECIŃSTWA – WSPOMNIENIA WINCENTEGO POŁA O MIEJSCACH, W KTÓRYCH DORASTAŁ	159
Alexander Karpuk	
EMOCJE A SYMBOLIKA PRZESTRZENI W POWIEŚCI BEPPE FENOGLIA <i>PEWNA PRYWATNA SPRAWA</i>	171
Katarzyna Lidia Babulewicz	
MUZYCZNA SYMBOLIKA PRZESTRZENI W FILMACH ANIMOWANYCH WYPRODUKOWANYCH W EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ I ZSRR W LATACH 1948–1986	185
Monika Sobolewska	
„ALEŻ TUTAJ SĄ NERWY?” O EMOCJACH NA OLIMPIJSKIEJ STRZELNICY W RIO DE JANEIRO	195
Alicja Łacina	
OD NIE-MIEJSC HIPERNOWOCZESNOŚCI DO NIE-MIEJSC POSTPAMIĘCI	205

CIAŁO / RZECZY / EMOCJE

Karolina Wieliczko-Paluch MIEJSCA „PUSTOSZEJĄCE” I RZECZY, KTÓRE „JESZCZE PAMIĘTAJĄ”. O JEDNYM Z WYMIARÓW DOŚWIADCZENIA UTRATY W POEZJI STANISŁAWA PIĘTAKA	215
Paweł Wojciech Maciąg BODY ART – RUDYMENTY DOZNAŃ ZMYSŁOWYCH I EMOCJONALNYCH?	225
Monika Kostaszuk-Romanowska MIĘDZY STANDARYZACJĄ A INDYWIDUALIZACJĄ. RZECZ JAKO ZNAK PRZEŻYCIA TURYSTYCZNEGO	237
Patrycja Saniewska AFEKTY W ŚWIECIE PAMIĄTEK. O JĘZYKOWYM ISTNIENIU I ZNACZENIU RZECZY WŚRÓD UCZESTNIKÓW WARSZTATÓW TERAPII ZAJĘCIOWEJ	249
BIBLIOGRAFIA	257

SŁOWO WSTĘPNE

Książka niniejsza jest zapisem wystąpień wygłoszonych podczas konferencji z cyklu *Emocje/Literatura* odbywającej się w dniach 1 i 2 czerwca 2017 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Było to czwarte już białostockie spotkanie poświęcone emocjom, problematyzowanym w duchu współczesnej, wielonurtowej humanistyki.

Tym razem inspiracji dostarczyły nam hasła spod znaku zwrotu przestrzennego¹, realizowanego poprzez liczne publikacje z kręgu geopoetyki, geokrytyki czy geografii humanistycznej. Tom *Emocje – Miejsca – Literatura* jest wyjątkowy o tyle, że wpisuje się w żywe na białostockiej polonistyce zainteresowanie literacką spacialnością, które przyniosło szereg wieloautorskich publikacji, by wymienić: *Metamorfozy podróży* pod redakcją Jolanty Sztachelskiej², serię *Poetyka i Horyzonty Tradycji* redagowaną przez Elżbietę Konończuk i Współpracowników z Zakładu Teorii i Antropologii Literatury³, *Georomantyzm* zaproponowany przez Elżbietę Dąbrowicz i Współpracowników z Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu⁴.

Ambicją Autorów aktualnie prezentowanego zestawu tekstów było wyeksponowanie czynnika emocjogennego towarzyszącego przestrzeni fizycznej i wyobrażonej. Pozwoliło to na »prezentację nowych źródeł czy ujęć, które wyłoniły się w następstwie »zwrotu topograficznego« oraz ekspansji wielu nurtów metodologicznych, operujących kategoriami przestrzennymi»⁵. Jako konotacje około-przestrzenne

¹ Zob. m.in. *The spatial turn*, red. B. Warf, S. Arias, Londyn, Nowy Jork 2009.

² *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, współpraca: G. Moroz, M. Kamecka, K. Szyborska, Białystok 2012.

³ *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012; *Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, E. Sidoruk, Białystok 2014; *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015; *Geograficzne przestrzenie utekstowane*, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wampuszyc, Białystok 2017.

⁴ *Georomantyzm. Literatura, miejsce, środowisko*, red. E. Dąbrowicz, M. Lul, K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, Białystok 2015.

⁵ Tamże, s. 11.

pojawiały się również rzeczy, zarysowujące związane z przestrzenią atencje i afektacje. W konsekwencji spektrum analizy objęło zagadnienia bliskie literaturoznawcom, językoznawcom, jak również historykom sztuki czy architektom, stawiając w centrum zainteresowania autobiograficzne i fikcjonalne, prozatorskie i poetyckie teksty literackie z różnych epok, teksty prasowe oraz internetowe, a także zarejestrowane autentyczne wypowiedzi ustne oraz fizyczną przestrzeń widzianą jako tekst.

W części pierwszej – *Miejsce i trauma* – zebrane zostały teksty pokazujące autobiograficzne nacechowanie przestrzeni, przekazywane w tekstach intymistycznych traktujących o traumie i ambiwalencjach związanych z konkretnym otoczeniem.

Część druga – *Miasto jako przestrzeń emocji* – zawiera analizy poświęcone tekstowym metaforyzacji przestrzeni różnych miast oraz związanym z nimi doświadczeniom uczuciowym i sensorycznym w utworach autorów o zróżnicowanej wyobraźni przestrzennej. Ostatni artykuł z tego segmentu prezentuje spojrzenie architekta na współczesne miasto jako przestrzeń życia jednostki, rodziny i społeczności.

Część trzecia – *Emocje w drodze / z oddalenia* – skupia zapisy i opisy podróży będących swoistymi projektami antropologicznymi. Staje się w nich podróż „doświadczeniem epistemologicznym, służy poznawaniu rzeczywistości, ale też daje wiedzę o człowieku”⁶.

W czwartej części – *Przestrzeń emocjogenna* – zgromadzono interpretacje odnoszące się do przestrzeni jako źródła podmiotowości, a także jako fundamentu ludzkiego sensorium.

Piąta część – *Ciało / rzeczy / emocje* – pokazuje afektywność warunkowaną specyficzną, charakteryzującą się własną topografią, przestrzenią ludzkiego ciała. Znalazły się w niej również analizy podmiotowych doświadczeń turystycznych i egzystencjalnego bycia w przestrzeni oraz sposobów ich utrwalania w pamięci.

Z lektury tych urozmaiconych stylistycznie i metodologicznie tekstów wyłania się kategoria kulturotwórczej i tożsamościowotwórczej przestrzeni, którą tworzą „trzy ingrediencje – doświadczenie, archiwum kultury i wyobraźnia – [które] składają się na dynamiczną konfigurację zwaną miejscem, nie tylko w literaturze i nie tylko w badaniach literackich”⁷. Poszczególne analizy układają się z kolei w autorskie itineraria, pokazujące drogi badań młodego i nieco starszego pokolenia naukowców, sięgających po narzędzia nowej humanistyki.

W tym miejscu dziękuję Autorom za udział w intelektualnej podróży, jaką było przygotowanie tej publikacji, życząc nam równocześnie podjęcia kolejnych wspólnych inicjatyw z emocjami w polu uwagi oraz w tle.

Diana Saniewska

⁶ J. Sztachelska, *Podróż, czyli... życie*, [w:] *Metamorfozy podróży...*, s. 12

⁷ E. Rybicka, *Literatura, geografia: wspólne terytoria*, [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki...*, s. 23.

MIEJSCE I TRAUMA

MAŁGORZATA KRÓL

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

„FAJKA, CO ZE MNĄ PODRÓŻ ODBYŁA” I KUFEREK,
PRZED KTÓRYM „NIE BYŁO ŻADNEJ TAJEMNICY”.
O RZECZACH, LUDZIACH, MIEJSCACH
NA SYBERYJSKIM ZEŚLANIU

Zacznę¹ od fajki...

Daleko mię zasmuciła strata we Włodzimierskiej guberni szkaplerzyka, który bądź za zerwaniem sznureczka zgubiony, bądź też skusił łakomstwo, czy się tam zaszyte papierki nie znajdują i skradziony został, tego nie umiem rozwiązać; była to jedyna rzecz z Zachodu posiadana, bo fajkę, co podróż za mną od Litwy odbyła, także na etapie skradziono; i to były jedyne straty w podróży, bo i coś więcej można było stracić, nic nie mając².

Szkaplerz i fajka – przedmioty, które urastają do rangi symboli zachodniej cywilizacji. Cywilizacji z wyraźnie obecnym sacrum (szkaplerz) i profanum (fajka). To materia i duch charakteryzujące tamtą przestrzeń. Przywołane raczej bardzo świadome. Absolutna strata, strata wszystkiego podkreślona jest kończącym – „cóż więcej można było stracić”. Mamy więc rzeczy-symboli i symboliczną przestrzeń – Sybir. Sybir kreowany jako miejsce utraty wszelkich wartości i wyższych uczuć ludzkich. Miejsce, w którym do głosu dochodzą najpierwotniejsze instynkty (kradzież),

¹ Kiedyś napisałam tekst *Uczucia romantycznych epistolografów* opublikowany w poprzednim tomie tej serii *Emocje – Język – Literatura*, red. D. Saniewska, Białystok 2016, s. 13–25. Teraz postaram się go rozszerzyć. Wówczas skupiałam się na nadawcach i uczuciach. Zaproponowałam ogląd korespondencji gigantów polskiej epistolografii i postaci nie tak monumentalnych, co pozwoliło postawić tezę, że korespondencja romantyczna w ogólności, przynosząc doniosłe problemy i wydarzenia epoki, z mniejszym jednak, aniżeli w beletrystyce, udziałem konwencji czy patosu budziła analogiczne jak literatura piękna emocje pojmowane przeze mnie jako stan naruszenia równowagi w stosunku człowieka do świata zewnętrznego i wewnętrznego. Różnice dostrzegałam co najwyżej w intensywności, mniejszej lub większej teatralizacji, konwencjonalizacji – ale to na poziomie uczuć. Teraz chcę poszukać bodźców, które intensywne uczucia, wyraźnie istniejące w aktach werbalizacji, jakimi jest pozostawiona korespondencja, budziły.

² C. Zgorzelski, *Onufry Pietraszkiewicz na zesłaniu*, [w:] *Archiwum filomatów*, t. I *Na zesłaniu*, red. C. Zgorzelski, Wrocław 1973, s. 237. Dalej posługuję się skrótem Nz, po którym zamieszczam stronę.

a zesłańiec nie potrafi zwerbalizować (a może nawet wzbudzić?) właściwych uczuć i towarzyszących im emocji. Tak można czytać zacytowany fragment. Fragment maksymalnie sprawozdawczy, jakby oczyszczony z najmniejszych poruszeń. Bo wstępne „daleko mnie zasmuciła” jest bardziej konwencjonalnym wprowadzeniem, aniżeli prezentacją natężenia bólu „po stracie”. Mało zindywidualizowany ton przyczynia się do ukierunkowanego, obecnym w naszej świadomości stereotypem Syberii, odbioru. Piekielny Sybir. Ale...

Nie jest prawdą to, że już XIX-wieczny Sybir, a z takim mamy do czynienia w analizowanych materiałach, odzierał, pozbawiał zesłańców wszelkich dóbr materialnych i duchowych. To stało się dopiero w wieku XX. W XIX polscy zesłańcy stanowili elitę kulturową, intelektualną tamtych ziem. Można i trzeba postawić pytanie: skąd bierze się nie do końca prawdziwa wizja Syberii w liście zesłańca?

Pietraszkiewicz miał to nieszczęście, że na Sybir powędrował. Jako szlachcic pozbawiony praw stanu, a też – a nawet przede wszystkim – na skutek samowoli dozoruujących, siedł w partii przestępców pospolitych. Poznał koszmar noclegów etapowych i doświadczał towarzystwa ludzi o wątpliwej moralności. Stąd może ton wspomnienia – rozgoryczenie? A może już tylko pogodzenie się z losem? Ton sprawozdawczy, który buduje emocjonalny dystans wobec przedmiotu wypowiedzi. Ale też ton zapowiadający stosunek zesłańca do narzuconej mu rzeczywistości. Bo trzeba zauważyć, że dla Pietraszkiewicza Sybir był zawsze miejscem obcym, którego nawet nie próbował oswoić. Warto to przypomnieć, albowiem Pietraszkiewicz, o ile w ogóle jest on obecny w świadomości współczesnego czytelnika, to z pewnością nie jako zesłańiec, który blisko trzydzieści lat spędził w syberyjskim Tobolsku. Częściej kojarzony jest z Towarzystwem Filomatów jako jeden z jego założycieli, przyjaciel Mickiewicza. Wykrycie towarzystwa wileńskiego, a w konsekwencji proces zakończony wyrokiem skazującym na wygnanie tych, którzy „myśleli rozszerzyć nierozsądny nacjonalizm polski przez pośrednictwo nauki”³ to los, jaki stał się i jego udziałem. Pierwszym miejscem, do którego musiał się udać, był Petersburg. Potem była Moskwa. Niewpisaną do wyroku karą była więc wielość nowych i narzucanych, obcych miejsc pobytu. W Moskwie też nie pozostawał długo, albowiem podczas trwającego na ziemiach polskich powstania zaangażował się w działalność tamtejszego środowiska polskiego. Oskarżony o to, że wiedząc o planowanej przez polskich oficerów ucieczce do szeregów powstańczych, nie poinformował władz, trafił do więzienia. To wystarczyło, aby: „Onufry Pietraszkiewicz (...) został wyrokiem sądu wojskowego przy komendanturze moskiewskiej z dnia 17/29 listopada 1831 r. skazany na śmierć”⁴. Wyrok złagodzonego 24 grudnia/5 stycznia 1832 usłyszał: „po pozbawieniu stopni i tytułu szlacheckiego, zesłać na Syberię na osiedlenie”⁵. W ten sposób na trzydzieści

³ Wyrok w procesie filomatów i filaretów, [w:] *Listy z więzienia*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2000, s. 494.

⁴ W.A. Djakow, *Moskwa i Witebsk: „sprawa” Tadeusza Łady – Zabłockiego*, [w:] W.A. Djakow, A. Nagajew, *Partyzantka Zaliwskiego i jej pogłosy (1832–1835)*, Warszawa 1979, s. 362.

⁵ Tamże, s. 363.

lat trafił do Tobolska. Ale tam, zaliczony w poczet pospolitych przestępców, musiał najpierw dotrzeć. Marszruta trwała od 7/19 lutego do 4/16 lipca. Dla wielu był to czas żegnania się z naszą, a wkraczania w obcą cywilizację. Ale nie dla Pietraszkiewicza. On europejskiej cywilizacji nigdy nie pożegnał i nawet nie starał się powitać, dostrzec zalet nowej, innej. Na zesłaniu przez krótki czas był osadnikiem, niewykonyującym żadnej pracy. Parę miesięcy później uczył języka francuskiego, pracował jako kancelista w administracji państwowej. Po kilku latach wszedł do tzw. tobolskiego triumwiratu, czyli rządu kierującego życiem zesłańców, który poza nim tworzyli też Konstanty Wolicki i Gustaw Zieliński. Po Piotrze Moszyńskim sprawował pieczę nad dużą, zesłańczą biblioteką, stając się tamtejszym głównym i niezwykle zaangażowanym bibliotekarzem. Gdy do tego dodać inicjatywę budowy kościoła – na nudę, bezbarwne życie nie mógł narzekać. Był człowiekiem-instytucją... Ale to wszystko było TAM, a on tęsknił i marzył o powrocie TU:

Siedząc nad Irtyszem z okiem utopionym w głębokie niebo, tworzę z obłoków i świat i ludzi, bo wszystko tu obce. Ongi odlatujące stada żurawi w zachodnie strony zdawały się wzywać do podróży z sobą; może myśl z nimi polecieć, ale ja materialne na głuchym zostanie stepie (Nz, 238).

Pozostawił po sobie wiele listów. Ale co ciekawe i co daje się zauważyć już na podstawie wyliczenia „syberyjskich” zajęć zesłańca, na zesłaniu żył w świecie cywilizacji zachodniej⁶. Podejmował zatrudnienia tożsame z europejskimi, otaczał się rodakami, w ich towarzystwie spędzał większość czasu, ich problemy były jego troskami i to nie tylko jako urzędnika stojącego na czele Towarzystwa Dobroczynności, ale człowieka i przyjaciela. Nie ma w tej bogatej korespondencji sygnałów prób poznania cywilizacji narzuconej. Kultura tamtejszych rdzennych ludów, ich codzienność, wierzenia – to tematy nieobecne. Sprawy, które zupełnie go nie interesują. Paradoksalnie, ale robi dokładnie to, czego oczekiwano od polskich zesłańców, przypisując im zadanie europeizacji tej części Azji. Przenosi tam część swojej Europy. Cały jego pobyt, to nieustanne szukanie, o czym pisał jeszcze z Moskwy do siostry, Teresy, „gościńca wiodącego ku Litwie.” (Nz, 46). A znajdował tamtejszy „głuchy step”.

Mimowolnie przyszedł mi na pamięć wiersz: »Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu« lecz nie mogłem go dopełnić następnym: »Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi« gdyż przeciwnie, step żółty, równy. Zarosły tylko lichą trawą i piołunem rozciągał się na wszystkie strony⁷.

⁶ Narzędzia wykorzystywane do analiz cytowanych fragmentów korespondencji czerpię z metodologii z kręgu studiów postkolonialnych, por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

⁷ *List IV: Do brata Januarego*, [w:] A. Januszkiewicz, *Listy ze stepów kirgiskich i dziennik podróży*, oprac. H. Geber, Wrocław 2013, s. 32.

Step bywał nie tylko głuchy, ale brzydki, żółty, równy, zarosły piołunem i lichą trawą. Te ostatnie określenia tworzą obraz stepu komponowany już przez Adolfa Januszkiewicza, który jednak w innym liście uczciwie przyznawał:

O 7 wiorst od Semipałatyńska, w romantycznym położeniu, w części w dolinie przerniętej strumieniem, w części na pochyłości góry odzianej lasem, z wierzchołka której odkrywa się pyszny widok na Irtysz, na step kirgiski i ciągnące po nim pasmo Gór Semitaurskich, leży tak zwana zaimka, czyli futor kupca Popowa. Jest to jedno z najpiękniejszych miejsc w znanej mi Syberii. Czarowna oaza, jak gdyby cudem jakim przeniesiona ze szczęśliwych stron świata. Tu oko moje znużone jednostajnym widokiem smutnych pustyń i nudnych krajobrazów, z jaką rozkoszą powitało ten odległy zakąt północy, w którym oprócz uroku zachwycającego położenia uderza jeszcze widok klombów ubranych w najrozmaitsze kwiaty. Błoga to ustron⁸.

Skąd pomysł na takie zestawienie? Januszkiewicz wywodził się również z kręgu wileńskiego. W pracy towarzystwa zaangażował się nieco później, ale też nasiąknął jego atmosferą, wartościami. Za działalność patriotyczną również trafił na Syberię, gdzie też tęsknił: „Patrzę przez okno – sanna, droga wyborna – można by za 16 dni być u Mamy – cóż! Kiedy trzeba siedzieć i marzyć tylko o szczęściu, które może i dla mnie nastąpi – prędzej czy później⁹. Ale... Nie ma u niego tak wyraźnego podziału na głuchy, zły obcy step i idealizowaną ziemię rodzimą. Tutejszą kulturę, cywilizację, której obecności nie dostrzega, i cywilizację zachodnią. Tę narzuconą zesłaniem stara się poznać i ocenić. Praca w Kancelarii Naczelnika Sybirskich Kirgizów sprawiła, że musiał nauczyć się języka kirgiskiego, jak też poznać lokalne prawa i zwyczaje. Służbowy wyjazd w stepy oraz powstałe wówczas listy i dziennik, ilustrują interesujące mnie zjawisko jeszcze wyraziściej. Po powrocie Januszkiewicza napisał:

Przebywałem dość znaczne góry, odziane lasami i zamieszkane przez niedźwiedzi, marałów, łosi i jeleni. Wpław przejeżdżałem bezmostne rzeki, nikomu w Europie nieznane, a nad brzegami ich pierwszy raz po dwunastu latach słyszałem śpiew słowika (...), widziałem kirgiskie plemiona, koczujące w liczbie tysiąca i więcej jurt na przestrzeni jakichś dwudziestu pięciu lub trzydziestu wiorst, zaślanych krociami koni, wielbłądów, baranów i bydła cudnej piękności (...) nareszcie musiałem wąską drogą stepową lecieć pośród płomieni palącego się naokoło stepu. Czy to wszystko jest ciekawe? Czy nie ciekawsze jak widok pól niemieckich zasadzonych kartoflami albo neapolitańskich lazaronów zjadających makaron? Tu ja nigdzie zboża nie widziałem; nigdzie płotu, wszędzie przestrzeń bez końca. Oddycham pełnią jak Arab na pustyni¹⁰.

Rzecz jasna, że i w jego listach pobrzmiewa europocentryczny punkt widzenia, a kulturowa wyższość zachodniej cywilizacji jest stale odczuwalna, ale „pomimo

⁸ List III: *Do brata Januarego*, [w:] A. Januszkiewicz, *Listy ze stepów...*, s. 27–28.

⁹ *Listy z Syberii*, oprac. H. Geber, przedmowa J. Odrowąż-Pieniążek, Warszawa 2003, s. 65. Dalej posługuję się skrótem LS, po którym zamieszczam stronę.

¹⁰ F. Wrotnowski, *Żywot A. Januszkiewicza*, t. 1, Paryż 1861, s. 132–133.

swoich wad wypływających częścią z braku oświecenia, częścią z religii zamąconej przesądami i zabobonami jest to naród nie gorszy od drugich” (LS, 263).

Janusz Odrowąż-Pieniążek uważał, że zdanie to jest niezwykle ważne, bo stawiające Kazachów na równi z innymi narodami, nie tylko azjatyckimi, ale i europejskimi. Zdanie, dowodzące, że przesady rasowe czy narodowe, nierzadkie wśród ówczesnej szlachty-braci, nie zmaciły sądu Januszkiewicza¹¹.

Ale nie można się z opinią badacza zgodzić. Januszkiewicz, owszem, wydaje się uważać, że poza Europą, krajem rodzinnym są i inne miejsca warte poznania, ciekawe kultury, ale są one, a przynajmniej na razie, nieoświecone, zamącone przesądami i zabobonami. Zgadzam się natomiast z opinią Jerzego Fiecki – który też podważał tezę Pieniążka – a przywołując list do Gustawa Zielińskiego, cytowany zwykle jako świadectwo wiary Januszkiewicza w lepszą przyszłość Kirgizów¹², pisał:

Nie dostrzega się jednak jego dwuznaczności. Nie jest to przecież hołd złożony samoistnej kulturze i historii Kirgizów, przeciwnie jest to pochwała chrześcijańskiej cywilizacji. Kirgizów uratować może jedynie Bóg chrześcijan poprzez wskazanie dróg ku cywilizacji, co oznacza, iż jego zdaniem ratunek nadejść może wyłącznie na drodze fundamentalnej zmiany w sferze religii, obyczajów i poetyki życia, czyli tego wszystkiego, co stanowi o ich odrębności¹³.

Europocentryczne spojrzenie Januszkiewicza na rzeczywistość zesłańczą nie zmienia faktu, że chciał tę obcość ośwoić i to właśnie na drodze poznania. Uczył się języka, poznawał codzienny *savoir-vivre*. Wiedza zmniejszała dystans między TU i odległym TAM – czasem nawet z wyakcentowaniem atrakcyjności nowego miejsca, żeby tylko przypomnieć słowa: „Czy to wszystko jest ciekawe? Czy nie ciekawsze jak widok pól niemieckich zasadzonych kartoflami albo neapolitańskich lazaronów zajadających makaron?” ale też pewnych przyległości i podobieństw. „Oswajanie” zaczął zaraz po przybyciu na zesłanie, od działań najprostszych.

Ten absolwent Wydziału Literackiego Uniwersytetu Wileńskiego, który na Syberię trafił za udział w powstaniu listopadowym, widząc zdumienie rodziny, wywołane jego przeistaczaniem w... rolnika, bratu Januaremu wyjaśniał:

Mój Januareczku, nie troszcz się zbyt wiele o to, żebym miał co czytać, z ujmą dla Twoich i moich potrzeb istotniejszych. Jakkolwiek lubię literaturę, wyznać, niestety

¹¹ J. Odrowąż-Pieniążek, *Patriota z przekonania*, [w:] *Listy ze stepów kirgiskich...*, s. 14.

¹² Chodzi o fragment: „I toż są dzicy barbarzyńcy? Jestże to lud przeznaczony na wieczną nikczemność pastuchów i pozbawiony wszelkiej innej przyszłości? ...O! nie, zaiste! lud, który Stwórca obdarzył takimi zdolnościami nie może pozostać obcym cywilizacji: duch jej przeniknie kiedyś kirgiskie pustynie, roznieci tu iskrę światła i przyjdzie czas, że koczujący dziś nomada zaszczytne zajmie miejsce wśród ludów co nań patrzą teraz z góry”; A. Januszkiewicz do Gustawa Zielińskiego.

¹³ J. Fiecko, *Romantyk wśród Kirgizów. Kilka uwag o Listach ze stepów kirgiskich Adolfa Januszkiewicza*, [w:] *Polacy w Kazachstanie. Historia i współczesność*, red. S. Ciesielski i A. Kuczyński, Wrocław 1996, s. 173.

muszę ze wstydem, że lubię także i pieniądze. Niech Cię to nie gorszy. Cóż robić, kiedy biedny ten człowiek na świecie musi naprzód myśleć o takich prostych, pospolitych, prozaicznych artykułach, jak na przykład obiad, surdut lub buty! W moim teraźniejszym położeniu często mi więcej idzie o grosz, jak o najpiękniejszy jaki poetyczny dytyramb! Cóż mi z tego dzisiaj, że umiem po angielsku i znam najwyborniejsze przysmaki łaciny. Nie wyżywiłbym się tym zasobem intelektualnym, gdyby środki do życia nie przychodziły skądinąd. To mi daje powód do wynurzenia mego żalu przeciwko systemowi naszej edukacji, która dobra jest póty, póki szczęście człowiekowi służy; przeciwnie zaś, kiedy się mu noga powinie, na cóż mu się przydają owe gramatyki, retoryki, poetyki, którymi głowę jego przez sześć lat mozolnie nabijają? Nie lepiej że by było, gdyby w młodości przy tych wszystkich uczonych specjalach dawany był i kurs skromniejszy prostych robót wieśniaczych i bardziej skomplikowanych rzemieślniczych? Wtenczas by człowiek w złej czy dobrej woli był zupełnie o siebie spokojny, bo wszędzie i zawsze mógłby sobie zaradzić (LS, 135).

Już wcześniej donosił, że od swoich gospodarzy otrzymał nieco ziemi na założenie ogrodu (LS, 95). Gdy kupił własny dom pisał: „po mojej tu stąpam ziemi (LS, 104)”, choć jeszcze w innym miejscu dodawał „może Bóg da, że nie będę potrzebował pomnażać mego gospodarstwa na ziemi wygnania – może jeszcze uścisnę stopy mamy w mojej ziemi rodzinnej” (LS, 108). Więc gdy szanse na powrót stały się iluzoryczne, początkowy duży dystans emocjonalny uległ zatarciu. W jego języku obecne jest rozróżnienie: moja ziemia (TU) i moja ziemia rodzinna (TAM). Ale poznawał i uczył się rozumieć narzucone TU:

O zmroku wzięliśmy się do herbaty, lecz jakże gorzko przygotowanie nasze do niej skompromitowane zostały, kiedy Amantaj wbiegł z raportem, iż w studni wykopanej na słonym gruncie konie i bydło tak zmaciły wodę, że niepodobne jej użyć do imbryka. Trzeba więc było czekać wieczery; w czasie której Wiktor, jako doskonały znawca kirgiskiej etykiety, surowo mię zgromił za przestąpienie jej prawideł: podstawilem bowiem ręce razem z Wiktorem dla wspólnego obłania ich wodą; należało zaś, o czym nie wiedziałem, obmyć je każdemu z osobna, i to nie stojąc, lecz przysiadłszy na ziemi. I drugi również ważny błąd: poważyłem się, zgłodniały jak pies i jak to zwierzę, ogryzać gnat barani, kiedy człowiek dobrze wychowany powinien obrzynać go psiakiem (nożykiem wiecznie do tej potrzeby wiszącym u każdego Kirgiza przy pasie). Pomimo tej reprimendy dziwnie mi się smaczными wydały: i tostik (opiekana pierś barania na węglach), kunyrrdak (rodzaj zrazików podsmażanych w baraniej tłustości), i biszbarmak (siekanek z baraniego mięsa, gotowanego w szurpie, to jest zupie z baraniny) i kazy (końskie kielbasy) i tym podobne delikatesy kirgiskiej kuchni. W nocy śniły mi się wprawdzie forszmaki, bifsteiki, blanc-manger, galarety i różne specjały semipałatyńskich obiadów, lecz ani te wspomnienia cywilizowanej gastronomii, ani nawet bezskuteczny napad baraniarzy (rabusiów) na tabun koni naszego gospodarza nie zdołały mię zbudzić ze snu głębokiego, który do reszty pokrzepił moje siły¹⁴.

I wreszcie kuferek...

¹⁴ List IV..., s. 34.

Kuferek, którego właścicielką była Ewa Felińska, aresztowana w 1838 roku w związku ze sprawą Szymona Konarskiego, a rok później skazana na osiedlenie na Syberii. Trafiła do Berezowa, w którym, jak początkowo sądziła, miała zakończyć życie. Jakże ona tęskniła... Wszak w kraju, pod opieką obcych, musiała zostawić sześcioro małych dzieci. Ale diametralnie inaczej od zaprzyjaźnionego z nią Pietraszkiewicza komponowała opisy berezowskich okolic, pół roku. Też było: tu i tam, ale TU warte było poznania, a czasem wzbudzało zachwyt:

Cała okolica wczoraj martwa, dziś przywdziała szatę godową; każda roślina, drzewo, śmieje się młodością. Jednak szkoda, szkoda naszej wiosny, z jej miłymi chłodami, z jej rosą wieczorną, z tajemniczym urokiem nocy oświeconej niepewnym promieniem księżyca, z przepysznym wschodem słońca, przeglądającego się w perłach porannej rosy! Tu nie ma tych rozkoszy! (...) O wiosno mego kraju, wiecznie będę tęsknić za tobą!

Jednak muszę wyznać prawdę, że Berezów nie wydał mi się tak okropnym, jak mi zrobiono wyobrażenie. Przysłowie niesie: że i diabeł był pięknym, kiedy był młodym. Tę prawdę można zastosować do okolic. Jestże która brzydką na wiosnę¹⁵.

Trzeba zaznaczyć, że to fragment wspomnień pisanych już po latach, z pewnej perspektywy czasowej, gdy uczucia były przytłumione. Ale podobna stylistyka wypełniała słane z Berezowa listy. Chęć poznania, ciekawość świata umożliwiały zobiiektywizowany sąd. Jaki? Na podstawie korespondencji, ale też wspomnień, można stwierdzić, iż dostrzegała, że syberyjską kulturą, cywilizacją rządziły skrajności. Początkowo różnice cywilizacyjne i kulturowe zesłankę szokowały, wprawiały w zdumienie. Z uznaniem jednak mówiła o nieokrzesanej¹⁶, ale mniej przewrotnej północnej cywilizacji. Bo choć gniew objawiał się tu gwałtowniej, to często zapowiadana zemsta nie była konieczna. Przebaczenie ceniono wyżej niż obronę godności. Uporano się też z problemami, których nie rozwiązała cywilizacja europejska – na przykład: Północ nie poddała się tak modnemu w Europie XIX wieku zwyczajowi odbywania honorowych pojedynków. Nie było wywyższania się, a spokojna akceptacja praw i obowiązków narzuconych przez hierarchię społeczną. Klasy niższe nie tylko szanowały swą pozycję, ale dbały, aby granica oddzielająca je od innych nie była przekraczana. W zdumienie wprawił Felińską stosunek do uwiedzionych kobiet. Bo gdy Europa bezwzględnie je potępiała, tu

w takim tylko razie (...), kiedy swawola, a nie małżeństwo, była celem zawartych przedwcześnie związków; to jest, kiedy strony nie będąc wolne, nie mogły myśleć o małżeństwie lub kiedy mężczyzna nie robił żadnej nadziei poślubienia. Także, jeżeli kobieta nie dochowując wiary jednemu, przemieniała kochanków. W wyż[ej] wymienionych razach opinia smagała ją bez litości. Lecz jeżeli nieszczęście dotknęło kobietę i kochanek opuścił ją bez żadnej winy z jej strony, litowano się nad nią, obwiniając

¹⁵ E. Felińska, *Wspomnienia z podróży do Syberii, pobytu w Berezowie i w Saratowie spisane przez Ewę Felińską*, t. II, Wilno 1852–1853, s. 80–81. Dalej posługuję się skrótem W, po którym zamieszczam tom i strony.

¹⁶ Synonim „nieoświeconej” u Adolfa Januszkiewicza.

złą wiarę mężczyzny; kobieta zaś z opinii publicznej nie więcej traciła na szacunku niż wierzyciel, który by w dobrej wierze ulokowawszy swój kapitał u nierzetelnego dłużnika został oszukany i stracił swe pieniądze (W, I, 164).

Musiła też przyznać, że częsta w Europie kradzież na Syberii była występkiem niezmiernie rzadkim. A gdy do niej dochodziło, wiadano, że nikt z miejscowych nie przywłaszczył cudzej własności. Był on najczęściej skutkiem działalności pospolitych przestępców, których nie brakowało wśród zesłańców. Kradzież była więc owocem niby „wyższej cywilizacji”.

Nie zawsze jednak porównanie wypadało na korzyść krajowców. Zdarzały się zachowania sprzeczne nie tylko ze zdrowym rozsądkiem, ale zagrażające zdrowiu i życiu. W osłupienie wprawili Felińską zabiegi, jakim poddawano kobietę ciężarną. Bo choć rząd przysyłał

tu akuszerkę i lekarzy, wszelako lud tak jest wdroniony do pewnych przesądnych zwyczajów, że (...) lekarz, czy też akuszerka, choć wezwani, muszą tolerować albo też ich rada słuchaną nie bywa.

Cierpiąca, przed rozwiązaniem, musi być napojona mydłem, prochem i różnymi przyprawami, prócz tego wytrzymać targania swego ciała w różnych kierunkach, naginania do najniwgodniejszych pozycji, do ostatniego sił wycieńczenia.

Jeżeli kobieta silna wytrzyma te barbarzyńskie ceremonie i powije dziecko, karmią ją zaraz przygotowaną rybą i prowadzą do łaźni, gdzie niosą także dziecko nowo narodzone (W, I, 181–182).

Właściwa Felińskiej żywotność, ciekawość świata sprawiły, że nie poddała się nastrojom charakteryzującym wielu zesłańców – stępienia uczuć, obojętności, zniknu woli. Ale podobnie jak Januskiewicz narzuconą, obcą kulturę, oswajała dzięki otwarciu i poznaniu. W listach umieszczała opisy swej syberyjskiej codzienności:

Chcąc ci co posłać na pamiątkę, a razem dać ci wyobrażenie ubiorów tutejszych Ostiaków, posyłam ci moja lubko trzy lalki mojej roboty. Dwie z nich, które są ubrane w futro z młodych renów, przedstawiają ubiór codzienny, tak zimowy jak i letni. Ta, która ma łańcuszek na głowie i pokryta jest chustką przedstawia kobietę. Chustka ta służy za zasłonę i młoda Ostiaczka nigdy bez niej pokazać się nie może; w domu nawet, nigdy ojciec ani brat mążowski nie powinien widzieć jej twarzy. Druga zaś lalka, bez chustki, przedstawia ubiór mężczyzny; gdyż i mężczyźni tutaj chodzą z długimi włosami, posplatany w warkocze na bokach głowy. Trzecia wreszcie lalka, największa, przedstawia strój bogatej Ostiaczki; gdyż niektóre z nich mają suknie z jedwabnych materii i inne kosztowne ozdoby¹⁷.

Wszystkie podróże życia, te dobrowolne w dzieciństwie i wczesnej młodości, i późniejsze przymusowe odbywała ze wspomnianym już nieodłącznym kuferkiem:

obity czarną skórą, fundamentalnie okuty, jedyna własność, jedyny sprzęt należący do mnie wyłącznie, który i dziś przebywszy wraz ze mną rozmaite koleje życia

¹⁷ List cytowany w: E. Felińska, *Pamiętniki z życia*, Wilno 1856, seria 1, t. II, s. 219.

w opuszczeniu będąc złupiony i krzywdzony przetrwawszy jednak mężnie dnie żałoby wrócił do swojej pani i teraz kiedy to piszę stoi czerstwy staruszek przed moimi oczyma. Świadek niegdyś młodości i rozmaitych zmian życia któreśmy wspólnie przeżywali, dziś towarzysz dni starych!. Kocham go, bośmy razem życie spędzili. Gdyby miał język, jakże miłą mielibyśmy pogadankę. Kiedy wszystko zmieniło się naokoło, kiedy nowe pokolenia zajęły miejsce dawnych, on jeden mógłby ze mną pomówić o przeszłości. On niejedną okoliczność mógłby mi przypomnieć, która wyleciała z pamięci, bo nie było skarbu, któryby nie został złożony w jego łonie, przed nim nie było żadnej tajemnicy: on wszystko chował pod kluczem i dla mnie tylko jednej się otwierał. I mnie i jemu czas wyrządził psotę: obojgu nam skóra schropowaciała i blask utraciła; ja straciłam zęby, a on zamek, jednak bez względu na te małe zmiany nie opuszczamy się nawzajem mając dla siebie afekt nawyknienia i przyjaźni. (W, II, 32–33)

Kuferek Felińskiej – świadek, towarzysz, przyjaciel, powiernik. Najwierniejszy, bo stale obecny i taki, który nie zdradzi, nie wykpi. Świadek chwil trudnych i szczęścia. Przedmioty nie tylko więc symbolizowały, przypominały, ale towarzyszyły, BYŁY, w MIEJSCACH, obcych, nowych, poznawanych. Ich strata stawała się utratą wszelkich związków z przeszłością, z tym, co cenne, ważne, kochane.

W zależności więc od postawy zesłańca wobec nowej rzeczywistości, przedmioty nabierały rozmaitych funkcji, były nośnikami rozmaitych znaczeń. Począwszy od roli symboli cywilizacji Świata Zachodniego, pamiątek przeszłości, pozwalających nie tylko żyć wspomnieniami, ale stworzyć iluzję obecności przeszłości w teraźniejszości, jak miało to miejsce w przypadku Pietraszkiewicza, poprzez rolę wyłącznie łącznika z tym, co drogie, kochane. Rolę wspomnienia, bez prób zakłamywania teraźniejszości, bez iluzoryczności. W przypadku wszystkich przywołanych tu nadawców, a pewnie też większości zesłańców stałą była antynomia: tu (na zesłaniu) – tam (w kraju). Ale już bardzo różne stawało się wartościowanie tych dwóch przestrzeni, poznawanych i analizowanych w kontekstach: materialnym, kulturowym, obyczajowym. Co było przyczyną różnic? Rozmaite doświadczenia osobiste, a też różne osobowości. Gdy w przypadku Pietraszkiewicza tęsknota, skrajnie trudna droga na Sybir owocowały idealizacją kraju przodków, zachodniej cywilizacji i absolutnym dystansem wobec kultury azjatyckiej, to już Felińska tak jak poprzednik skazana na osiedlenie, znająca trudy morderczej podróży¹⁸, nie była tak skrajnie radykalna. TAM, w ojczyźnie było jej miejsce, jej świat. TAM zostały jej osierocone dzieci, co rodziło przecież niewyobrażalne cierpienie, nie tylko tęsknotę, ale jednocześnie nie sprawiło, że dane jej doświadczyć TU absolutnie odrzucała. Zachodnia cywilizacja, której symbolem staje się kufer – była ważna i obecna, ale nie absolutyzowana.

Gdzieś po środku między Felińską a Pietraszkiewiczem umieścić należy Januskiewicza. Jego elementarna uczciwość pozwalała na wolne od uprzedzeń wartościowanie miejsc – tych sercu bliskich i narzuconych. Jego europocentryczny punkt widzenia nie pozwalał na zupełny obiektywizm. Zawsze pobrzmiwa jako

¹⁸ Choć odbywanej w skrajnie innych warunkach: powozem i statkiem. Ale dla kobiety i tak bardzo uciążliwej.

Europejczyk, niewolny od przeświadczenia o wyższości cywilizacyjnej Zachodu, ale otwarty i nienasycony poznawczo. Z czasem okazywało się, że i te obce, a z każdym dniem lepiej poznawane, były nie mniej piękne, a też atrakcyjne kulturowo. Tylko dystans poznawczy, rodził zamknięcie i odrzucenie, a chyba też pogłębiał tęsknotę.

SUMMARY

This article, which complements the text of *Feelings of Romantic Epistolographers* builds on the history of objects that have become symbols of the Western World civilization. Starting from the things that are the source of emotional experience, he tries to analyze the antinomy: here (in exile) – there (in homeland). Reflection around the reasons for the variety – that interestingly! – is valuing these two, extremely different spaces perceived in contexts: material, cultural, moral, etc., can justify the thesis that longing has not always resulted in idealization of the ancestral country, and elementary honesty, cognitive curiosity, personality conditioning, are factors that have facilitated the freedom of prejudices and stereotypes to appreciate the beloved to the heart places, but also that imposed ones. Objects, not only symbolized, recollected, but they also accompanied. WERE, in strange, new, intruded places. Their loss, became a loss of all relations with the past, with all that is precious, important, and loving. Depending on the exile attitude towards the new reality, the items acquired various new functions. Beginning with the role of the Western World civilization symbols, memorabilia of the past allowing not only to live on memories, but to create illusion of the presence of the past in the new reality, as was the case with Pietraszkiewicz, through his role as a link with what is dear and beloved, the role of memory, but without trying to deny the present, without illusoriness, which was the characteristic feature of Ewa Felińska and Adolf Januszkiewicz attitude.

KEY WORDS: exile, feelings, objects, memories, strangeness

MAŁGORZATA KRÓL, dr hab., prof. KUL – profesor w Katedrze Krytyki Literackiej KUL, zainteresowania badawcze skupione wokół historii literatury i historii pierwszej połowy XIX wieku – szczególnie syberyjskich zesłań. Autorka książek: „Miasto żałoby”. Lublin Onufrego Pietraszkiewicza (Lublin 2005), Onufry Pietraszkiewicz. Biografia zesłańca (Lublin 2006), Felińska (Lublin 2012), edycji jej powieści Wigilia Nowego Roku, Pomyłka (Lublin 2013) oraz wielu haseł dla Encyklopedii katolickiej, drobnych prac edytorskich, artykułów, drukowanych w czasopiśmie i książkach pokonferencyjnych. Redaktor serii wydawniczej Syberia literacka. Obrazy, mity, ludzie. Organizator cyklicznych kazimierskich spotkań Syberia infernalnie. Mity i oblicza rzeczywistości oraz współorganizator cyklicznej konferencji Świat Wincentego Pola.

DIANA SANIEWSKA

UNIwersytet w Białymstoku

AMBIWALENCJE UCZUCIOWE. O CMENTARYZMIE POCZĄTKU DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU

Przełom XVIII i XIX wieku, którego periodyzacji odpowiadają epoka romantyczna i epoka wojen napoleońskich, ukazał ambiwalencję ludzkiej egzystencji – z jednej strony estetyzowanej zgodnie z kanonami sentymentalnymi, a z drugiej – biologizowanej w tyglu walki, z trzeciej – umedycznionej w uniwersyteckich teatrach anatomicznych¹. Fizjologia życia prywatnego i publicznego fundowała ówczesną, odbijającą się w poezji, prozie, epistolografii i codziennych zainteresowaniach, *wrażliwość frenetyczną*, czyli pobudliwość na bodźce związane z ciałem własnym i cudzym, tak żywym, ale chorym i obciążonym patologiami, jak i martwym². Cała ta rozpiętość uwidacznia się w zanurzonych w życiu pismach intymistycznych. Stają się one ramą prezentującą kulturowy fenomen, który nazywam *cmentaryzmem*. Ten abstrakcyjny rzeczownik, jak inne abstrakty z przyrostkiem -yzm, może być traktowany jako określenie „zjawisk o charakterze kulturowym”³, tendencji społecznych i poniekąd artystycznych, dla których charakterystyczna jest atencja dla cmentarza jako miejsca dwoistego: konkretnego topograficznie oraz naznaczonego symbolicznie. W takim ujęciu cmentarz jest czymś więcej niż podpowiadałby *Słownik języka polskiego* (‘teren, gdzie grzebani są zmarli lub przechowywane są prochy po ich kremacji’⁴); jest przestrzenią pewnych zdarzeń intra- oraz interpersonalnych, źródłem sankcjonowanych biograficznie i cywilizacyjnie uczuć. Mam tu na myśli uczucia rozumiane zgodnie z dwufazową teorią emocji, czyli jako wtórny proces interpretacji poznawczo-kulturowej, nabudowany nad uwarunkowanymi

¹ Wspominam o tym aspekcie dla porządku, ale w dalszej analizie pomijam przyszpitalne cmentarze (na przykład te słynne w Londynie) czy procedury „złodziei ciał”; zob. *The diary of a resurrectionist, 1811–1812 to which are added an account of the resurrection men in London and a short history of the passing of the anatomy act*, red. J.B. Bailey, Londyn 1896.

² Piszę na ten temat w pracy *W klinice i na wojnie. Frenetyzacja ciała w pamiętnikach doktora Józefa Franka*, [w:] *Emocje – literatura – medycyna*, red. D. Saniewska, Kraków 2015, s. 49–66.

³ K. Kowalik, *Hasła formantowe w słownikach ogólnych współczesnej polszczyzny*, [w:] *Nowe studia leksykograficzne*, red. P. Żmigrodzki, R. Przybylska, Kraków 2007, s. 112.

⁴ *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl> [dostęp: 12.05.2017 r.]. Dalej korzystam z wersji online; w tekście stosuję oznaczenie (SJP).

biologicznie emocjami, które są fizjologiczną reakcją organizmu na kontakt ze światem zewnętrznym⁵.

Przywołane w dalszej części wypisy – z popularnych pism autobiograficznych François-René Chateaubrianda⁶, Juliusza Słowackiego⁷ i mniej chyba znanych listów uczestnika wojen napoleońskich, Antoniego Pawła Sułkowskiego⁸, oraz pamiętników adiutanta Napoleona, Filipa Pawła de Ségura⁹ – pokażą, że w omawianym okresie uczucia dominowały nad emocjami; że to, co się wiąże z przestrzenią cmentarza jest kulturowo skonstruowane, a to, co biologiczne, zostało wytłumione „uczuciami wyższymi”, to znaczy takimi, których pojawienie się nie ma znaczenia dla przetrwania, a niekiedy wręcz przeciwnie – wywiera destrukcyjny wpływ. Zaczniemy jednak od początku.

W epokach przednowoczesnych bliskość śmierci jest niezaprzeczalna, tak niezaprzeczalna, że może nawet transparentna, czego dowodzą wspomnienia autora *Pamiętników z za grobu*. Pisał Chateaubriand o swoim dzieciństwie:

Ledwie się urodziłem, a już słyszałem o śmierci: wieczorem szedł ulicami człowiek z dzwonkiem oznajmiając chrześcijanom, że winni modlić się za jednego ze swych braci, który zszedł z tego świata. Niemal co roku statki ginęły na moich oczach, a kiedy bawiłem się na piaszczystym brzegu, morze wyrzucało do mych stóp trupy cudzoziemców, co zginieli z dala od swej ojczyzny (Ch, 37).

Bawił się wraz z rówieśnikami także w innych osobliwych miejscach:

To wzgórze nazywa się Hogue; stoi na nim stara szubienica; jej słupy służyły nam do zabawy w cztery kąty; konkurowaliśmy o nią z ptaństwem nabrzeżnym. A jednak przerażało nas to miejsce (Ch, 29).

Nie na tyle jednak, by go unikać, bowiem takie obrazy były na porządku dziennym w literaturze i najprawdopodobniej wzięte były z życia właśnie – przypomnijmy tylko „szubienicze” wersy *Zamku kaniowskiego* czy z *Rękopisu znalezionego w Saragossie* – to gotycki sztafaż czarnego romantyzmu, ale nie on jeden fundował uczuciowości nekropoliczną¹⁰. U jej początków znajdziemy subtelność angielskiego sentymentalizmu, z której wyrasta cmentarz romantyzujący – by tak go określić. Mowa tu o poezji czasu przełomu, tworzonej przez poetów nazywanych poetami gro-

⁵ Zob. S. Schachter, J. Singer, *Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state*, „Psychological Review” 1962, nr 69, s. 379–399.

⁶ F.R. Chateaubriand, *Pamiętniki z za grobu*, wybór, przekł. i komentarz J. Guze, Warszawa 1991, s. 37. Dalej w tekście podaję oznaczenie (Ch, strona).

⁷ J. Słowacki, *Dzieła*, t. XIII: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959. Dalej w tekście podaję oznaczenie (S, strona).

⁸ A.P. Sułkowski, *Listy do żony z wojen napoleońskich*, tłum., wstęp, przypisy i indeks R. Bielecki, Warszawa 1987. Dalej w tekście podaję oznaczenie (APS, strona).

⁹ *Pamiętniki Filipa Pawła de Ségura adiutanta Napoleona*, przekł. E. Leszczyńska, Warszawa 1967. Dalej w tekście podaję oznaczenie (LPS, strona).

¹⁰ Określenie to tworzę przez analogię do wrażliwości frenetycznej; zob. przypis 2.

bów – Jamesa Thomsona, Edwarda Younga, Thomasa Graya. Kontemplowali oni – co pokazuje choćby *Elegia pisana na wiejskim cmentarzu* Greya – cmentarz pod gołym niebem, przypominający łąkę usianą leżącymi bądź stojącymi grobowcami. Takie otoczenie – przypominające ogród (sic!) – prowokuje charakterystyczne praktyki i postawy. Pisał o nich Słowacki w listach do matki, na przykład z Genewy w listopadzie 1833 roku: „Kiedyś wezmę Cię za rękę i pójdziemy na cichy smentarz płakać i modlić się” (S, 167)¹¹. Mowa tu jest o bliskości typowej dla spaceru, traktowanego jako ‘przejście się na świeżym powietrzu dla przyjemności’ (SJP), i uczuciowości typu religijnego. Wszystko to jednak w sferze sentymentalnego wyobrażenia.

Prowincjonalne cmentarze, przypominające dawne (nie tylko poetyckie) *graveyards*, są w jakimś stopniu naturalne, podobnie jak cmentarze przykościelne, *churchyards*, przy miejscach kultu religijnego różnej rangi. Wejście w ich przestrzeń jest również bezceremonialne, bycie tam za życia jest naturalnym porządkiem rzeczy. Tak widział to Chateaubriand: „Za drzewami był cmentarz; chrześcijanin szedł do kościoła przez ziemię grobów” (Ch, 32). Ale już perspektywa Słowackiego jest bardziej refleksyjna, może dlatego, że wypowiadał się o czymś – wtedy jeszcze – spoza swego kręgu obyczajowego. We wrześniu 1831 roku poeta odnotował w liście: „Dziwny ma pozór dziedziniec Westminsteru, brukowany grobami kamiennymi – i widok tych ludzi, co sobie bez uwagi stąpają po napisach i czasem zastanawiają się czytając je pod nogami” (S, 28).

Procesy urbanizacyjne włączyły cmentarze w przestrzeń centrum, gdzie były lekceważone lub przeciwnie – stanowiły ciekawostkę turystyczną. Jak wynika z opisu Słowackiego, działało się to symultanicznie, niejako siłą rzeczy i niezależnie od religijności, ale do czasu. Tę naturalną sekwencję zahamował rozwój higieny publicznej. Świeckie władze sekularyzowały przestrzeń ze wskazań epidemiologicznych, przenosząc cmentarze poza granice miast, jak paryski Pere-Lachaise zorganizowany na podobieństwo Pól Elizejskich i figurujący „w przewodnikach po Paryżu, wraz z nowymi cmentarzami Montmartre i Montparnasse, jako jedna z osobliwości stolicy”¹². W ten sposób cmentarz zyskał nowoczesne oblicze miejsca antropogenicznego, które według określenia amerykańskiego historyka, S. Frencha, staje się „instytucją kulturalną”¹³. Na taki cmentarz skierował kroki Słowacki w październiku 1831 roku, co ze szczegółami opisał w liście do matki:

Jeden najmilszy z wieczorów, który miałem w Paryżu, był na cmentarzu Pere la Chaise. Nic nie widziałem piękniejszego w tym rodzaju – za miastem wzgórze bardzo rozległe, którego pochyłość cała gęsto okryta grobami i zarosła cyprysami, przez które z trudnością przedrzeć się można – różne drogi krzyżują się w tym lesie – w cyprysach mnóstwo róży miesięcznych – białych, ale kwitnących wiecznie – czasem ognistym kwiatem błysznie geranium – groby wszystkie podobne do siebie, najczęściej małe

¹¹ Podobnie: Bejrucie w 1837 roku (S, 303–304); a także w Paryżu w 1839 (S, 374) i w 1841 (S, 388).

¹² P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2011, s. 528.

¹³ Tamże, s. 521.

kolumny z białego marmuru – we środku na górze jest mała kaplica – stamtąd wzrok po murawie, z wierzchołków cyprysowych utworzonej, spada na dół i z dala w dymie błękitnym pokazuje się cały Paryż ze swoimi gmachami – nad nim, gdy byłem, zachodziło słońce. (...) Dochodząc do cmentarza, pełno ogródków i sklepików obwieszonych wiankami ze świeżych i artystycznych kwiatów. (...) kwiaty z płótna aż po roku trzeba będzie odmieniać (S, 32).

Taki cmentarz nie jest już sentymentalną łąką, ale uporządkowanym ludzką ręką ogrodem, w którym „natura cofnęła się, robiąc miejsce sztuce”¹⁴. Nagrobki traktowane są jako eksponaty, między którymi można oddawać się przyjemności spacerowania. Można je oglądać i opisywać, projektować, a także kopiować – tak jak się to robi z dziełami sztuki. Opisy takich praktyk znajdujemy w listach Słowackiego do rodziny (S, 76, 92). Niektóre groby poeta oceniał pod względem konceptu artystycznego:

mniejsze zaś są zupełnie pospolite – ale kolumny z urną na wierzchu, małe piramidy. (...) Odmienny nieco od innych jest grób wynalazcy telegrafów – jest to skała maleńka z kamieni, na której mały telegraf żelazny. Grób wynalazcy oświetlania miast gazem jest to piramida kamienna, na szczycie zaś świecznik marmurowy i z niego ogień jasno pożłocony (S, 88).

W przypadku innych zwracał uwagę na kwestie ekonomiczne „jedne są nadto kosztowne i całą ich zaletą są statuy z białego marmuru, po 100 000 fr.” (S, 88–89). Jeszcze inne chciał szkicować w listach: „Nagrobki będę się starał w przyszłym liście umieścić” (S, 76). Ostatecznie o nagrobkach paryskich wyraził się krytycznie: „Wierście mi, że z cmentarza Pere la Chaise żadnego nagrobku przenosić do Was nie warto” (S, 92). Z tego powodu (ale też dlatego, że Chateaubriand uczynił podobnie) projektował własny nagrobek – najpierw, nie mogąc się chyba zdecydować – na podobieństwo tych francuskich lub sentymentalnych:

Ten zaś, który tu wyrysowałem, zdaje mi się pięknym. Macie kariery kamieni, będzie więc może nie nazbyt trudnym do zrobienia. Chciałbym, ażeby w ściany wmieszać kilka ułamków naśladowanych z kolumn – żeby się ten grób wydawał jakby z gruzów i z kamieni ułożony. Jeślibyście tego nagrobku nie zrobili, to go dla mnie zachowajcie. Jeżelibym zaś umarł za granicą, to wtenczas każę testamentem zrobić sobie krzyż ogromny, z jednego kamienia chropowato wyciosany, i na nim cyprys posadzić – i po łacinie imię moje na krzyżu napisać (S, 92).

Nie umykały uwadze romantyków także te cmentarze, które spotykali w czasie wędrówek. Nawet jeśli nie były oficjalnymi atrakcjami turystycznymi, były nimi dla przybyszów z innych rejonów Europy. Słowacki pisał w maju 1836 roku z Rzymu o tym, że był na cmentarzu, na którym widział groby romantycznych poetów:

¹⁴ Tamże, s. 530.

Byłem niedawno na cmentarzu tutejszym angielskim i widziałem groby dwóch poetów – jeden z nich kiedyś mógł być dla mnie przestrogą. Młody Keats leży pod małym kamieniem – poeta – wydał kiedyś swoje wiersze – krytyka ostra jednego z pism angielskich zabiła go, to jest dostał melancholii, potem suchot i pochowano go w Rzymie. Miło leżeć na takim cmentarzu – mały, kwadratowy, pod piramidą Cestiusza, dawnego Rzymianina, niew[iele] dotąd grobami zasiany, a te, co są, ciche – z białego marmuru. [W] jednym kącie cm[entarza] przezroczysty klomb cyprysów i innych lekszych drzew, zupełnie ja[k g]aik elizejsk[i w Eneidzie] Wergiliusza, po którym błądzą cienie kochanków samobójców.

Drugim śpiącym poetą [na tym cmentarzu] jest Shelley – przyjaciel Byrona – bezbożny – utopił się – ciało jego spalono [na stosie, śród] równiny nad morzem w Lido – prochy leżą na cmentarzu, lecz niespokojne – [tablica marmurowa] pękła na dwoje – może jakiś duch w bezksiężycowej nocy rozłamał ją i uniósł duszę ateisty (S, 269–270).

Cmentarze poeta w towarzystwie kompanów swoich podróży odwiedzał też w egzotycznych miejscach, na przykład w Tripoli: „Mało mieliśmy czasu, więc włączyliśmy się po cudownych okolicach tego miasta... porównując jego ładny cmentarz turecki z naszym ulubionym cmentarzem w Bejrucie” (S, 308–309).

Jednak na miejsca pochówku, nie cmentarze, ale miejsca cmentarne, można też było trafić nieintencjonalnie, jak przytrafiło się to Słowackiemu w towarzystwie Wodzińskich na alpejskim szlaku: „Blisko klasztoru stoi mały domek, gdzie składają się znalezione w śniegach trupy. Okropny to widok. W różnych pozycjach zmarli siedzą albo leżą – jedni do szkieletów podobni, drudzy czarną skórą powleczeni... okropny widok!” (S, 201).

Do jeszcze innych miejsc cmentarnych, tych, które powstawały w wyniku działania sił przyrody – wybierano się intencjonalnie. Ruina, którą pozostawia kataklizm, jawi się jako kulturowa ciekawostka w oswojonym świecie Zachodu – tak pisał do matki Słowacki po trzęsieniu ziemi w Bejrucie w lutym 1837 roku¹⁵ – „Widziałem tam Tyberiadę w której 500 ludzi zginęło, a domu jednego całego nie zostało” (S, 300).

Opisane tu praktyki obrazują to, co bywa od końca XX wieku określane tanatoturystyką. Na ogół motywem wyboru miejsc do zwiedzania jest antycypacja „intensywnych przyjemnych doznań angażujących inne zmysły niż wrażenia, jakich dostarcza codzienność”¹⁶. Wygląda jednak na to, że to co przyjemne może być z łatwością zastąpione po prostu tym, co interesujące, pociągające. Według badaczy, można wyróżnić trzy powody, dla których śmierć i związane z nią okoliczności, miejsca czy atrybuty znajdują się w kręgu zainteresowań. „Po pierwsze, w grę wchodzi tu zwykła ciekawość, bo interesujące jest każde wydarzenie niezwykle, czyli odbiegające od codziennych doświadczeń; po drugie – empatia z ofiarami lub

¹⁵ Miało ono miejsce 1 stycznia 1837 roku i osiągnęło magnitudę 6,75 w skali Richtera; zob. N.A. Ambraseys, *The earthquake of 1 January 1837 in Southern Lebanon and Northern Israel*, „Annali di Geofisica” 1997, t. XL, nr 4, s. 923–935.

¹⁶ J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 16.

sprawcami; po trzecie – fascynacja horrorem, zarówno w sensie czerpania przyjemności z cierpienia innych i voyeryzmu, jak i w sensie powszechnie akceptowanego horroru – rozrywki”¹⁷. Tanatoturystyka byłaby więc – jak chce twórca tego pojęcia, Anthony V. Seaton – podróżą podejmowaną po to, by w sposób rzeczywisty lub symboliczny obcować ze śmiercią, także tą gwałtowną. W odmianie słabej zainteresowanie śmiercią ma związek z konkretnymi, znanymi podróżnikowi i pozytywnie przezeń waloryzowanymi osobami, ale nie jest jedynym motywem podróży – tak podróżowali poeci na cmentarz z nagrobkiem Keatsa; w odmianie mocnej brak jest związku z konkretną osobą, a pobudką jest jedynie fascynacja śmiercią w ogóle¹⁸. Podejmowanie tanatoturystyki może wynikać z cech osobowościowych¹⁹, ale też – jak sugeruje lektura materiałów źródłowych – z kulturowej mody. To w jej duchu powstają „jasne” miejsca tanatoturystyczne²⁰, jak cmentarze Pere-Lachaise, Montmartre i Montparnasse, zaprojektowane jako miejsca turystyczne.

Mowa była dotychczas o cmentarzach reifikowanych, kulturowozależnych, ewokujących określony rejestr uczuć – przewidywalnych, konwencjonalnych. Ale były też inne – cmentarze żywe, powstające, *in statu nascendi* – w czasie zarazy, na przykład cholery, która kilkakrotnie przetaczała się przez świat w pierwszej połowie XIX wieku, a także w czasie wojen, kiedy uczucia zastępowane były emocjami, kiedy jedno i drugie ustępowały miejsca biologii, instynktom.

Trzydzieści dni wystarczyło Antoniowi Pawłowi Sułkowskiemu, by ocenić perspektywę wojny, na którą właśnie wyruszał, i opisać je w liście do żony: „Ta wojna, choć powinna napawać entuzjazmem, jako Polaków, jest pod każdym względem nieprzyjemna” (APS, 292). Kilka tygodni później pisał już tylko: „W naszym korpusie, chociaż jest to dla Polaków najpiękniejsza z wojen, nie ma najmniejszego entuzjazmu” (APS, 304). Działania wojenne siłą rzeczy, a dokładniej geografii, odroczone w czasie prowadziły do konstatacji zdradzającej sfrustrowanie młodego żołnierza: „Ani chwały, ani przyjemności. Przynajmniej jedna z tych dwu rzeczy jest absolutnie potrzebna do szczęścia” (APS, 304). Ale szczęście jest pojęciem ambiwalentnym, stanem względnym i zmiennym. W wojennej zawierusze raczej obcym.

Dalsze listy przynoszą obrazy żywiołów natury sprzyjających żywiołowi śmierci. Wojna sankcjonowała szastanie ludzkim losem, nadużywanie odwagi – tragiczne w skutkach, przytłaczone utratą życia. Historia znad Niemna pokazuje, że w czasie wojny trudno o jednoznaczność – bo czyż opis (nieco długi, ale symptomatyczny) pióra francuskiego żołnierza, który za chwilę przytoczę, jest opisem symbolicznego zbiorowego mordy czy opisem zbiorowego samobójstwa?

¹⁷ A. Ziębińska-Witek, *Turystyka śmierci jako zjawisko kulturowe*, „Acta Humana” 2013, t. 4, nr 1, s. 27.

¹⁸ A. V. Seaton, *War and thanatourism: Waterloo 1815–1914*, „Annales of Tourism Research” 1999, 26, s. 131.

¹⁹ A. V. Seaton, *From thanatopsis to thanatourism: guided by the dark*, „International Journal of Heritage Studies” 1996, t. 2, nr 4, s. 240.

²⁰ A. Ziębińska-Witek, *Turystyka śmierci...*, s. 24.

Napoleon zirytowany nieoczekiwaną przeszkodą, lekceważąc ją tak, jak lekcewałbył wszystko, do stawało mu na zawadzie, rozkazał szwadronowi Polaków przebyć wpływ rzekę. Bez wahania skoczyli dzielni żołnierze w spienione nurty.

Początkowo płynęli szeregami, niebawem jednak, gdy zdwoiwszy wysiłki, znaleźli się na głębinie, zakryła ich fala. Przestraszone konie, szarpiąc się na próżno, usiłowały walczyć z wartkim prądem. Jeźdźcy dobywali ostatka sił, by dopłynąć i rozkaz spełnić, lecz wkrótce i oni również zanurzali się coraz bardziej, coraz widoczniej szli na dno. Nieuchronną była ich zguba, lecz że na ojczystej ginęli ziemi, za sprawę wspólnej Matki, za jej zbawcę, więc zwróciwszy nadludzkim wysiłkiem głowy w stronę Napoleona, z okrzykiem: „Niech żyje cesarz!” – zniknęli pod wodą. Trzej zwłaszcza okrzyk ten powtórzyli kilkakrotnie, nim pochłonęła ich wzburzona topiel. Tysiąc oczu spoglądało na nich ze zgrozą i uwielbieniem.

Co się tyczy Napoleona, to wydał wprawdzie szybko i z całą precyzją odpowiednie polecenia i zarządził akcję ratunkową, nie znać było jednak na nim żadnego wzruszenia: albo tak umiejętnie panowała ad sobą, albo podczas wojny uważał wszelkie wzruszenia za karygodny objaw słabości, albo wreszcie przewidywał większe nieszczęścia, wobec których niczym była utrata jednego szwadronu (FPS, 34).

Nad biologicznie przecież warunkowanym strachem górę bierze motywowana kulturowo odwaga, śmiertelna przypadłość, porównywalna do ślepego posłuszeństwa. Rzeka staje się tu grobem, który się otwiera pod tymi, którzy weń wstępują, i zamyka przed tymi, którzy postali na brzegu. Ta rzeka-cmentarz to zamknięte dla widzów (i dla potomnych) katakumby. Ale już pole otwartej bitwy staje się cmentarzyskiem, na którym niczego nie da się ukryć. Tak opisał je adiutant Napoleona: „Cesarz objeżdżał wówczas pobojuwisko – straszliwe, grozą przejmujące. Każdy najdrobniejszy nawet szczegół potęgował bezbrzeżny smutek wiejący z tej wielkiej, szeroko rozwartej mogiły” (FPS, 133–134). Szlak wojsk napoleońskich był ciągiem obrazów „zaściełających ziemię trupów i rannych” (38), miejsc otoczonych „stosami krwawych, okaleczających trupów” (FPS, 134). Francuski adiutant relacjonował, że na placach bitewnych zostawały „jeno trupy i ranni, a nieco dalej czarne i zwęglone szkielety ludzkie, groźne jeszcze mimo zniekształcenia” (FPS, 200); żywi poruszali się po „krwawym podłożu zeszytywniałych zwłok ludzkich” (FPS, 134–135), po „podłożu bratnich i nieprzyjacielskich trupów, na ziemi zdeptanej nogami, pooranej przez kule i kartacze, pstrej od szczątków ludzkich” (FPS, 73–74). Za tymi, którzy przeżyli, zostawała „Stratowana i krwią przesiąknięta ziemia, dymiące jeszcze zgłiszczka i rumowiska, stosy sztywnych, w męce zastygłych trupów, steki głów zmiażdżonych pod armatnimi kulami” (FPS, 207).

Nad tymi „żywymi” przecież, niespetyfikowanymi jeszcze, cmentarzami unosiła się aura inna niż nad tymi odwiedzanymi przez poetów: „wszędzie, na biwakach, na wpół wygasłe ogniska i głucha, żałobna cisza, w której słyhać było jeno ciężkie westchnienia!” (FPS, 134). Z tej atmosfery nie wracało się do gwaru miasta, ale wchodziło się w inne rejony śmierci – z żywego cmentarza w cmentarz wiejski czy miejski lub w jego przedsionki.

Żołnierze w odwrocie zostawiali za sobą świeże miejsca-grobowce, jak Rosjanie, którzy w czasie bitwy o Moskwę „podkładając ogień spalili swych rannych w jednym ze szpitali, a także podrzutki w domu, który jest większy niż Dzieciątko Jezus²¹” (APS, 323). Z kolei ci, którzy szli w natarciu, zastawiali domy-grobowce, adaptowane później na ich własne tymczasowe mieszkania. Tak było w Możajsku: „Po domach walały się jeno trupy, które wyrzucano oknami, aby zapewnić sobie przynajmniej dach nad głową” (FPS, 138).

Miasta więc, jeśli nie były płonącymi grobowcami, stawały się szpitalami: „Smoleńsk był jednym, olbrzymim szpitalem” (FPS, 76), z którego wychodziło się do grobu w wyniku okoliczności bezpośrednio wynikających z wojny: „gdy wreszcie pogoiły się rany tych nieszczęśników, gdy odpowiednie odżywianie się mogło przywrócić im najzupełniej utracone siły i zdrowie – ginęli wówczas z głodu. Mało kto ocalał, be względu na to, czy był Francuzem, czy też Rosjaninem. Ci, którym utrata ręki lub nogi albo osłabienie nie dozwalało ukraść lub wyprosić nieco jadła, wymierali pierwsi” (FPS, 77). Szpital wojenny był więc jedynie przedsionkiem cmentarza – długo jeszcze myślano tak o szpitalach w ogóle²².

Miasta natomiast stawały się nekropoliami także w czasie epidemii. Taki obraz Paryża przekazał Chateaubriand:

Na ulicy Cherche-Midi furgony artyleryjskie zabierały trupy. Na ulicy Sèvres, całkowicie wyludnionej, karawany były w ciągłym ruchu; nie mogły sprostać wezwaniom; krzyczano z okien: „Karawan tutaj!” Woźnica odpowiadał, że jest zajęty i nie może od razu obsłużyć wszystkich. Jeden z moich przyjaciół, p. Pouqueville, który w Wielkanoc szedł do mnie na obiad, został zatrzymany na bulwarze Montparnasse przez pochód trumnie, z których wszystkie niemal niesiona na ramionach. Zauważył trumnę dziewczęcą z wieńcem z białych róż na niej. Towarzyszył jej zapach chloru (Ch, 512).

Naturalnie, do „żywych” cmentarzy wtedy nie podróżowano. Dopiero z czasem stawały się one „ciemnymi” miejscami tanatoturystyki – związanymi ze śmiercią, ale jej nie uosabiającymi. Takie miejsca mają duży potencjał (między innymi) edukacyjny – pola bitew (rzeczywiste lub przygotowane konsumpcyjnie) czy opustoszałe szpitale²³ znaleźć dziś można przecież jako ciekawostki w programach wycieczek.

Obcowanie ze śmiercią zawsze odbywa się za pomocą antropocentrycznych kanałów – wśród których są i miejsca tanatoturystyczne (jak cmentarze), i przed-

²¹ Mowa o warszawskim Szpitalu Dzieciątka Jezus, założonym w 1754 roku jako Dom Od-rzutków i Innych Dzieci (APS, 466).

²² Świadczą o tym opinie mieszkańców Wilna o klinice uniwersyteckiej, którą prowadził prof. Józef Frank, oraz o zinstytucjonalizowanym leczeniu szpitalnym; zob. D. Saniewska, *W klinice i na wojnie...*, s. 58.

²³ Zob. Ł. Wieliczko, *10 fascynujących opuszczonych szpitali*, <https://gadzetomania.pl/7077,10-fascynujacych-opuszczonych-szpitali,all> [dostęp: 12.05.2017 r.].

stawienia literackie²⁴. W najwyższym stopniu antytetyczną wobec werystycznych widoków wizję cmentarza, chciałoby się powiedzieć skarnawalizowaną, spotkał Słowacki na francuskiej scenie teatralnej. O operze *Robert le diable* pisał z Paryża w grudniu 1831 roku tak:

W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie na teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionej zupełnie a już – za kolumnami widać cmentarz oświecony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i każdy ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – te się z wolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybieciem zegaru wszystkie upadają – jest to śmieszne (S, 40–41).

Takie cmentarne przedstawienia elektryzowały mieszczańską – bo w „dziewiętnastym stuleciu śmierć została zawłaszczona przez mieszczaństwo”²⁵ – wyobraźnię: „Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżycy – uderzył silnie moją imaginację” – pisał poeta dalej. I mimo że całe przedsięwzięcie uważał za „śmieszne”, nie odmawiał mu walorów „technicznych” – „ale wykonanie prześliczne”, wyrokował.

Przywołując taki cmentarz sztucznie stworzony, *artyficyjny* – by posłużyć się określeniem Słowackiego – na potrzeby sztuki, kończę przegląd miejsc wpisujących się w krąg dziewiętnastowiecznego cmentaryzmu, który obejmuje nie tylko określone praktyki kulturowe, ale także staje się swoistą metaforą geograficzną. Aplikowalność tego określenia jest kompleksowa, co potwierdzają dzisiejsze ustalenia tanatologiczne, zgodnie z którymi świat jest „z gruntu nekrologiczny: zewsząd docierają do człowieka wieści o zniszczeniu życia”²⁶. W sensie fizycznym ziemia usiana jest grobami. „świat widziany od tej strony okazuje się jednym wielkim *nekropolis*”²⁷, co syntetycznie ujął Chataeubraind, pisząc: „Całe nasze życie jest błąkaniem się wokół grobu” (Ch, 57). To smuci, przeraża, ale też wzbudza fascynację; słowem – wpływa na życie uczuciowe dziś i wpływało stulecia wcześniej, niezależnie od tego, czy na śmierć patrzymy przez filtr literacki, religijny, medyczny czy turystyczny.

²⁴ T. Walter, *Dark tourism: mediating between the dead and the living*, [w:] *The darker side of travel. The theory and practice of dark tourism*, red. R. Sharpley, P.R. Stone, Bristol 2009, s. 39–40.

²⁵ L.V. Thomas, *Tworzenie tanatologii*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 20.

²⁶ *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 10.

²⁷ Tamże, s. 23.

SUMMARY

In the article, I check the term cemeteryism as a cultural phenomenon associated with the attentiveness of the cemetery as a geographical and emotional place. Based on the memoirs of François-René Chateaubriand, Philippe Paul de Ségur (Napoleon's adjutant) and letters by Juliusz Słowacki and Antoni Paweł Sułkowski (participant of the Napoleonic Wars), I discuss the pictures of nineteenth-century cemeteries: natural (provincial and church), anthropomorphic, living (in statu nascendi) cemeteries the period of wars, city-cemeteries (during the war and epidemics), artificial (opera). Their summary shows that the whole world can be seen as a great necropolis, which arouses ambivalent feelings: sadness, horror, fascination.

KEY WORDS: cemeteryism, Chateaubriand, Słowacki, de Ségur, Sułkowski

DIANA SANIEWSKA – dr n. hum., literaturoznawca. Autorka rozprawy *Choroba i terapia. List romantyczny w perspektywie nauk o emocjach* (2015). Na białostockim językoznawstwie przygotowuje drugą dysertację poświęconą językowi afatyków i dyzartryków opisywanemu z logopedyczno-lingwistycznej perspektywy oraz w kontekstach antropologicznych. Zawodowo zainteresowana intymistyką dziewiętnastowieczną i współczesną. Fascynatka zjawisk językowych, także patologii języka i mowy. Pomysłodawczyni i organizatorka cyklu konferencji poświęconych emocjom (2013, 2014, 2016, 2017) i rozpoczętego w roku 2017 cyklu Białostockich Spotkań Młodych Logopedów; redaktor tomów pokonferencyjnych.

MARCIN CZERWIŃSKI
UNIwersytet Wrocławski

HETEROTOPIA STANISŁAWY PRZYBYSZEWSKIEJ. MIESZKANIE W BARAKU JAKO RODZAJ BIO/GEO/GRAFII OSADZONEJ NA PROJEKCIE AUTOWYGNANIA

W prezentującej zwrot przestrzenny i topograficzny w badaniach humanistycznych książce *Geopoetyka* Elżbieta Rybicka zarysowuje kategorię auto/bio/geo/grafii, wskazując na liczne powiązania między (auto)biografią i przestrzenią geograficzną, gdzie ta ostatnia „nie jest tylko scenerią, ale aktywnym obszarem zróżnicowanych doświadczeń biograficznych, które wpływają na kształtowanie życia”¹. Co więcej, geografia przynosi tu także metodę badawczą: można badać dokumenty (auto) biograficzne za pomocą takich narzędzi jak mapy – pozwala to spojrzeć na historię każdego człowieka poprzez miejsca geograficzne, które w świetle materiałów autobiograficznych stają się miejscami autobiograficznymi – znaczeniowymi, symbolicznymi odpowiednikami realnie istniejących miejsc². W przytaczanej i analizowanej przez Rybicką literaturze współczesnej istotne miejsce zajmują relacje między centrum a peryferiami, a także nomadyczność podmiotów (auto) biograficznych – jak się okaże, są to kategorie nie bez znaczenia w przypadku trajektorii życia pisarki międzywojennej – Stanisławy Przybyszewskiej.

Jej biografia i egzystencja są bez wątpienia wyjątkowe na tle współczesnych jej twórców literatury. Wyjątkowe nie tylko z racji swoiście heroicznej i absolutnie samotnej postawy piszącej kobiety, która zmuszona była walczyć o uznanie własnych wyborów życiowych i artystycznych³ – w czym powtarza niejako figurę innej ikonicznej postaci polskiej literatury, starszej od niej o ćwierćwiecze Marii Komornickiej – ale także ze względu na niepowtarzalne relacje z miejscem, które

¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 280.

² Tamże, s. 282–283. Rybicka przytacza tu Małgorzaty Czermińskiej definicję miejsca autobiograficznego.

³ Nawet jeszcze dzisiaj, ponad osiemdziesiąt lat po śmierci Przybyszewskiej, zdarza się paternalistyczny ton podejścia do pisarki. Dla przykładu: tytuł recenzji zbioru opowiadań Przybyszewskiej, która ukazała się w „Rzeczpospolitej” w roku 2016, brzmiał: *Robespierre w spódnicy*; M. Kube, *Robespierre w spódnicy*, „Rzeczpospolita”, 5.01.2016 r.

obrała za swoją siedzibę na przeszło dziesięć ostatnich lat życia. Przybyszewska zamieszkała bowiem w miejscu podwójnie naznaczonym: było to Wolne Miasto Gdańsk, a w nim barak. Ówczesny status Gdańska na tle mapy społecznej, ekonomicznej czy – co najważniejsze tutaj – kulturalnej – II Rzeczypospolitej można określić mianem peryferyjności, chociażby ze względu na niewielką liczbę polskich mieszkańców i autonomię zdominowaną przez władze niemieckie. Można zadać tu pytanie, na ile świadomy dla Przybyszewskiej był wybór Gdańska na miejsce zamieszkania, czy mogła traktować go jako rodzaj prowizorium życiowego i na ile to dobrowolny rodzaj skazania się na peryferyjność. Wcześniej mieszkała w Krakowie, Poznaniu i Warszawie, pobyt więc w metropoliach kulturalnych ówczesnej Polski nie był jej obcy, jednak rok po ślubie z Janem Panieńskim (1923), później zdecydowała się wyjechać za mężem do Gdańska, gdzie ten pracował jako nauczyciel matematyki i fizyki w Gimnazjum Polskim. Na poziomie pragmatycznym można wyjaśniać tę decyzję koniecznością migracji zarobkowej oraz więzami uczuciowymi, w świetle jednak pełnej biografii i egzystencji Przybyszewskiej oraz wyznawanego przez nią światopoglądu istotniejsza wydaje się motywacja intelektualna, nawet jeśli w momencie podejmowania decyzji była nieświadoma dla samej pisarki.

Podobną pozycję zdaje się zajmować wybór zamieszkania w drewnianym baraku, który oferował najbardziej prymitywne warunki bytowe. Znajdował się on na placu przed Gimnazjum Polskim, usytuowanym przy ówczesnej ulicy Am Weissen Turm 1 (obecnie to ul. Jana Augustyńskiego 1) – dokładny adres: Bastion Gertrud 13. Znaczący jest kontrast pomiędzy okazałym, kamiennym gmachem samej szkoły a prowizoryczną, byle jaką konstrukcją drewnianego baraku, w którym młode małżeństwo miało możliwość bezpłatnego mieszkania, dzięki posadzie Panieńskiego. Owszem, znów – na poziomie pragmatycznym interpretacji faktów z biografii pisarki – można domniemywać, że decyzja zamieszkania tam musiała być podyktowana bardzo złą sytuacją materialną młodego małżeństwa, ewentualnie rodzajem nihilizmu czy abnegacji. Znów jednak istotniejszy wydaje się intelektualny bodziec twórczej egzystencji Przybyszewskiej. Panieński zmarł rychło po ślubie (w Paryżu w roku 1925⁴), mimo tego owdowiała pisarka nie porzuciła baraku i nie wróciła na przykład w rodzinne strony, gdzie zapewne mogłaby liczyć na lepsze warunki bytowe i efektywniejszą pomoc ze strony rodziny, chociażby ciotki Heleny Barlińskiej; pozostała w baraku z drobnymi przerwami całe dziesięć lat – aż do śmierci 14 sierpnia 1935. Co znamienne, poza pismami i nielicznymi fotografiami, żadne materialne ślady jej egzystencji nie zachowały się: zrujnowany drewniany barak jeszcze za jej życia był przeznaczony do rozbioru i nie dotrwał do naszych czasów, jej grób

⁴ Wiąże się z tym interesująca zbieżność, zwłaszcza w kontekście rozważań nad geobiografią. Panieński bowiem zmarł w Paryżu, w którym w roku 1912 na zapalenie płuc zmarła matka Przybyszewskiej, Aniela Pająkówna. Można by rzec, że wydarzenia rodzinne podwójnie tragicznie naznaczyły to miasto w geobiografii pisarki.

zaś, położony na gdańskim cmentarzu bezwyznaniowców, został zniszczony podczas II wojny światowej⁵.

Badacze biografii i egzystencji Przybyszewskiej zauważają, że poprzez wybór Wolnego Miasta Gdańska na ostateczne miejsce zamieszkania pisarka dobrowolnie skazała się na peryferyjność własnego losu i swoistą banicję. Można by powiedzieć, że z powodu pozostawania w baraku byłaby to p e r y f e r y j n o ś ć p o d w ó j n a albo podwójna banicja. Z tego też względu pojawia się nawet określenie *pisarka emigracyjna dwudziestolecia* w odniesieniu do Przybyszewskiej⁶. Ale jest w tym coś więcej; jak pisze bowiem Ewa Graczyk: „upór, z jakim trwała przy tym wyborze [zamieszkania], dowodził tego, że stąd było widać coś, co z innego miejsca było niewidoczne lub mniej widoczne (tak przynajmniej zdawała się sądzić)”, zwłaszcza że Gdańska szczerze nie znosiła⁷. Potwierdza to Kwiryna Ziemia, twierdząc, że Przybyszewska ze swojej peryferyjnej placówki, „przebywając na skraju”, z tegoż skraju oceniała całą kulturę (polską), bo tylko tam mogła nabrać odpowiedniego dystansu do środowiska literackiego Polski⁸.

Już w tym momencie do wyboru miejsca egzystencji Przybyszewskiej można odnieść miano heterotopii, z tego względu, że wykracza ono poza swoją lokalizację. Barak i Wolne Miasto Gdańsk nie odnoszą się tylko autotelicznie do siebie nawzajem, nie ograniczają się do odseparowanej, odciętej przestrzeni pustelni. Łączą natomiast przestrzeń peryferii z przestrzenią centrum czy metropolii, bo całe życie twórcze i mentalne pisarki skupia się na centrum. Łącznikiem jest tu spojrzenie, a właściwie dystans konieczny dla spojrzenia na centrum.

Heterotopię Michel Foucault określił jako miejsce czy przestrzeń Inności, funkcjonujące poza obszarem społecznie i kulturowo hegemonicznym, i wykraczające poza widzialne koneksje; jest jednocześnie fizykalne i mentalne. To przestrzeń alternatywna: realne, zmarginalizowane miejsca, w których skutecznie odgrywana jest utopia (jako miejsce, które nie istnieje), reprezentująca wszelkie inne realne miejsca zaistniałe w kulturze czy cywilizacji i je jednocześnie kwestionująca oraz odwracająca⁹. Taką przestrzenią alternatywną i miejscami granicznymi jednocześnie mogą być na przykład instytucje odosobnienia: szpitale i więzienia, ale także najprostsze sytuacje w życiu codziennym, jak spojrzenie w lustro, gdy widzi się swoje odbicie – sytuacje, w których łączy się to, co mentalne, z tym, co fizykalne, i to, co nie istniejące, z tym, co istnieje¹⁰.

⁵ Zob. T. Lewandowski, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewska, *Listy*, oprac. T. Lewandowski, t. 1, Gdańsk 1978, s. XIX. Dalej, przywołując ten tom, podaję w tekście stronę.

⁶ Kwiryna Ziemia w rozmowie opublikowanej w tomie *Osoby*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 145.

⁷ E. Graczyk, *Stanisława Przybyszewska. Miejsce życia*, [w:] *Osoby...*, s. 107.

⁸ K. Ziemia..., s. 143–145.

⁹ M. Foucault, *Of other spaces: utopias and heterotopias*, „Architecture /Mouvement/ Continuité” 1984, nr 5, s. 46–49; z francuskiego tłumaczył J. Miskowiec; cyt. z dokumentu online: web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf, s. 3 [dostęp: 15.05.2017 r.].

¹⁰ M. Foucault, *The order of things*, New York 1971.

Wśród heterotopii Foucault wyróżnia graniczne przestrzenie „kryzysu”: to miejsca uprzywilejowane, zapomniane albo sakralne, takie w których zbierają się na przykład kobiety podczas menstruacji i podlegają oczyszczeniu (jak w mykwie) lub są umieszczani młodociani (jak internat, w którym przechodzą inicjację i w którym nadchodzi ich pełnoletniość). To także hotel, w którym młoda para spędza miesiąc miodowy i w ten sposób zmienia swój dotychczasowy status społeczny i obyczajowy. Miejsce heterotopii kryzysowych zajmują jednakże we współczesności, jak chce Foucault, heterotopie dewiacji: to przestrzenie gromadzące ludzi, których zachowanie przekracza normy. To domy spokojnej starości i szpitale psychiatryczne, ale też więzienia. Zaliczałyby się tu nawet mieszkania emerytów, które można uznać dodatkowo za heterotopie kryzysu, skoro starość to moment kryzysu, a bezczynność to rodzaj dewiacji we współczesnych społeczeństwach¹¹.

Jeśli heterotopia jest według Foucault przestrzenią Inności, to egzystencja Przybyszewskiej świetnie wpisuje się w paradygmat Inności z kilku co najmniej powodów.

Po pierwsze, lokal w baraku nie stanowił dla pisarki typowego mieszkania w dzisiejszym pojęciu, jeśli przez mieszkanie rozumieć stałe miejsce, w którym podstawowe potrzeby bytowe jednostki są zaspokajane i w którym może ona czuć się wygodnie i bezpiecznie. Mieszkanie w drewnianym baraku z trudem spełniało (jeśli w ogóle spełniało) te minimalne wymogi. Oczywiście powinniśmy pamiętać o tym, by nie ekstrapolować dzisiejszych pojęć mieszkania na lata 20. i 30. XX wieku. Musimy bowiem mieć na uwadze, że ówczesnie niemała część społeczeństwa polskiego żyła w podobnie trudnych warunkach. Czasy międzywojnia w Europie i zła sytuacja społeczno-ekonomiczna II Rzeczypospolitej w dobie kryzysów światowych zdają się usprawiedliwiać marne, żeby nie powiedzieć: nędzne, warunki bytowe także w tym przypadku. Jednakże nakłada się na to światopogląd autorki *Sprawy Dantona*, wyznającej tzw. mentalizm, w tym kontekście oznaczający pogardę wobec wszelkich uwarunkowań życiowych i materialnych, w tym miejsca zamieszkania oraz jego jakości. Ale nie tylko podłe warunki bytowe popychają ją wręcz do eksperymentowania ze swoją egzystencją, w sensie doświadczania ekstremów życiowych. Znamienne są tu opisy przenikającego ciała zimna, które Przybyszewska wprowadza do swojej korespondencji (o czym piszę dalej).

Po drugie, mieszkanie w baraku staje się odnośnikiem do zupełnie innej czasoprzestrzeni. Jest nią Wielka Rewolucja Francuska i osoba Maximiliena de Robespierre’a. Pisarka przez całe lata studiów nad tym wydarzeniem historycznym (re)konstruuje w swojej twórczości literackiej czasoprzestrzeń rewolucji oraz postać Robespierre’a, a wszystko to czyni w baraku na placu gimnazjalnym. Ponieważ główni aktorzy rewolucji stają się twórczym dla jej twórczości literackiej, Przybyszewska konstruuje potężny świat fikcyjny oparty na przesłankach historycznych. Nie jest to w związku z tym zwyczajna, oparta na dystansie naukowym praca histo-

¹¹ Tamże, s. 4–5.

ryka, ale podjęta z wielkim rozmachem i pasją praca artystyczna nad konstruowaniem fikcjonalnej wizji czasów historycznych, która dodatkowo naznaczona jest olbrzymim ładunkiem emocjonalnym ze strony autorki. Pisarka do tego stopnia wkracza swoją osobą i własną egzystencją w czasoprzestrzeń rewolucji francuskiej, że zdarza się jej nawet datować swoją korespondencję za pomocą kalendarza rewolucyjnego. W ten sposób świat fikcji (historycznej) przenika w egzystencję pisarki – albo mówiąc radykalniej – Przybyszewska porzuca realność i wkracza swą egzystencją totalnie w fikcję, bo też zgodne to jest z jej mentalistyczną ideą procesu twórczego. Postuluje ona mianowicie całkowite porzucenie doczesności na rzecz kształtowanej fikcji: „Dopiero na tym poziomie, który nazwałam wyższym, autor umie własną myślą i wolą, świadomie i bez udziału swej doczesnej osoby, ująć, przejrzeć i odtworzyć zjawisko – np. zjawisko zakochanej kobiety (...) Sam będzie kobietą lub mężczyzną; tu już płeć nie gra roli”¹².

Datowanie listów za pomocą kalendarza rewolucji jest tu zresztą tylko sygnałem całościowego procesu wkraczania w fikcję. Najpełniejszym symptomem jest za to porzucenie własnej osoby na rzecz osoby konstruowanej w świecie fikcjonalnym. Przybyszewska realizuje ów proces przeistaczania, obierając za protagonistę swoich tekstów literackich Robespierre’a, którym jest dogłębie zafascynowana. Owa fascynacja tą postacią historyczną przebiega po dwóch torach. Z jednej strony pisarka (jako podmiot tekstowy) wstępuje niejako w mentalną relację erotyczną i uczuciową ze swoim wyobrażeniem Robespierre’a, przyznaje się zresztą do tego prostodusznie i bez skrupułów, na przykład w liście z 11 marca 1929 roku do Wacława Dziabaszewskiego: „kocham się w Robespierre. Kocham się w nim zaciekle od lat pięciu. Nikomu nie dotrzymałam wierności tak długo. Słusznie Janek [Jan Panieński, mąż – M. Cz.] i ojciec byli o Niego zazdrośni”, po czym dodaje, że zerwała stosunki z ojcem z powodu różnic w kwestii Robespierre’a właśnie (375).

Z drugiej zaś strony – jest z nim na tyle związana emocjonalnie, że zaczyna go idealizować w swojej prozie i sztukach teatralnych, a nawet tekstualnie naśladuje go i utożsamia się z nim. Intensyfikuje się to do tego stopnia, że jej powieść *Ostatnie noce ventôse’a*, której protagonistą jest właśnie wielki rewolucjonista, Maria Janion odczytuje nie wprost jako powieść historyczną, ale jako powieść autobiograficzną – pisze wręcz: „Robespierre to Przybyszewska”¹³. I tu możemy odnieść się do geobiografii, bo Przybyszewska umieszcza swojego bohatera w warunkach bardzo bliskich swojej własnej egzystencji bytowej: jej Robespierre mieszka w „paryskiej klitce przypominającej budę” i myje się lodowatą wodą¹⁴. Odpowiada temu skrótowy opis jej pokoju w baraku poczyniony przez Przybyszewską na przełomie 1927 i 1928 roku w liście do brata ciotecznego, Adama Barlińskiego: „rozpadająca się, już i wody pozbawiona lodownia” (138). W tym samym czasie pisarka na pewien czas

¹² W liście do przyjaciela ojca, Wacława Dziabaszewskiego; cyt za: K. Nowosielski, *Przybyszewska wydaje walkę przypadkowi i pozostawia dzieło niedokończone*, [w:] *Osoby...*, s. 176.

¹³ M. Janion, *Przybyszewska pragnie stworzyć osobowość mentalną rewolucji*, [w:] *Osoby...*, s. 170.

¹⁴ Tamże.

trafiła do nowego lokum, położonego w piętrzącym się dumnie przy tym samym placu, murowanym Gimnazjum Polskim: „Moje obecne mieszkanie mierzy 2,25 x 4,60 m [pisze w tym samym liście – M. Cz.]. Odmierz sobie, to zobaczysz, co to znaczy. Na domiar okienko – pół normalnego okna”¹⁵. Opis nowego pokoju jest bardzo skrupulatny, autorka wylicza nawet odległości pomiędzy poszczególnymi sprzętami – wydaje się, że stara się w ten sposób porządkować i precyzować własne myśli, do czego przyznaje się gdzie indziej¹⁶. Pisze o tym z dystansem, wydaje się, że bez cierpiętnictwa, niemniej czytelnik listu odczuwa gorzką ironię mieszkanki dziesięciu metrów kwadratowych.

Na podstawie lektury listów można chyba postawić diagnozę, iż Przybyszewska nieustannie zмага się i stawia heroicznie czoła trudnym warunkom życiowym, w których przyszło jej funkcjonować. Wśród czynników, które najbardziej dokuczają pisarce w codziennej egzystencji na pierwszym planie, obok ciasnoty, głodu i bólu, znajdują się zimno i wilgoć¹⁷. Zdarza się jej całe ustępy listów, które Ewa Graczyk nazywa fenomenologicznymi¹⁸, poświęcać deskrypcji zimna oraz jego recepcji przez organizm. Na przykład w liście do Janiny Przybylskiej-Skotarkowej z grudnia 1928 odnotowuje:

Trudno mi pisać, mam palce ścierpięte i osłabione wskutek zimna. Nie mogę uderzać [w klawisze maszyny do pisanie – M. Cz.] z należytą energią, zbyt często trafiam między klawisze. Co za nonsens, ten pocieszający przesąd o asymilacji organizmu! Po tamtych czterech zimach powinna bym się czuć dziś jak ryba w wodzie. Tymczasem cierpię dotkliwie. Zimno działa zresztą i na umysł, ogłupia i osłupia człowieka. (...) Zresztą pokój mój jest tak wilgotny, że trzewiki w szafie porastają pleśnią, nie mówiąc o ścianach – bielizna wewnątrz komody jest ciężka od wilgoci, a wszystko co leży na wierzchu – wprost jak przedmioty świeżo myte na wpół wyschnięte. Gdy ścieram kurze, ścierka wilgotna jak ręcznik; a każda powierzchnia, stół, komoda, szafka przy łóżku – stawia taki opór, jakby była polana wodą. Inutile de dire, że wszystkie metale rdzewieją. Z przerażeniem patrzę na coraz większe plamy rdzy na tej maszynie (314-315).

I jeszcze:

No, dziś już mogę myśleć i poruszać się po pokoju. W każdym razie temperatura wynosi z trzy stopnie powyżej zera. Ciekawe to przemarzanie całego organizmu, gdy się musi siedzieć wśród mrozu: choć opakowane wszystkimi pulloverami i sweaterami [pisownia oryginalna – M. Cz.], jakie są w domu, ciało ludzkie nie może wyprodukować dość ciepła na własne potrzeby; otaczająca atmosfera wykrada tyle, że mimo

¹⁵ Tamże.

¹⁶ „A mam tę typowo literacką ułomność, że muszę pisać, by myśleć” (w liście do ciotki Heleny Barlińskiej, 454).

¹⁷ Nie bez powodu dyskusja M. Janion, E. Graczyk, K. Nowosielskiego, K. Ziemby i W. Maksymowicza o egzystencji Przybyszewskiej w cytowanym tu tomie *Osoby* została zatytułowana *Pleśń i rdza*; [w:] *Osoby...*, s. 116-147.

¹⁸ „Wspaniałe, jakby fenomenologiczne”; E. Graczyk, *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Warszawa 1994, s. 104.

rozpaczliwych wysiłków kalorycznych wszystkie tkanki ściągają się z chłodu. Skutek jest niezmiernie interesujący w różnorodności swych objawów: niedogrzone centra nerwowe zasypiają lub raczej kostnieją, tracą swą płynną ruchliwość – akurat jak tężejący wosk. Wskutek tego myślenie odbywa się ciężko, powoli, przy ogromnym i niezwykłym uporze (315–316).

Co znamienne dla Przybyszewskiej, we fragmencie tym (jak i innych) zaznacza się próba zobiektywizowanego opisu reakcji własnego organizmu, przypominająca zracjonalizowaną docieklliwość naukowca. Można by powiedzieć, że pisarka stara się opisywać w stosunkowo neutralny sposób ekstremalne doświadczenia własnego ciała, jak gdyby poddawała się procedurom badawczym. Należy zastrzec przy tym, że jej epistolograficzne relacje, przynoszące autoanalizę, ze swojej natury nie mogą być synchroniczne ani tożsame z opisywanymi odczuciami – ja piszące zawsze jest późniejsze wobec ja przeżywającego – a zatem w jakiejś mierze skazane są z góry na dystans do opisywanych ekstremów. A jednak w odniesieniu do innych obszarów życia/ rzeczywistości pisarka bywa mniej powściągliwa. Dlatego wydaje się, że w pewnej mierze podchodzi do własnej osoby na zasadzie poznawczego eksperymentu.

W tym samym liście do Przybylskiej-Skotarkowej, oprócz deskrypcji przejmującego zimna i mrozu oraz rozbudowanej refleksji na ten temat, znajdziemy zapis dotyczący pewnej specyficznej cechy pokoju w baraku, bardzo interesujący z powodu emocjonalnego stosunku podmiotu do opisywanej kwestii. Autorka listu marzy o czasie ferii zimowych, bo:

nikt nie będzie otwierać sobie mojego zewnętrznego okna (w którym, rzecz jasna, już dawno wybito dwie dolne szyby, co się okazało pomysłem bardzo pożytecznym, gdyż dzięki temu można to okno otworzyć i użyć brzeg jako ławkę w publicznym ogrodzie – można też na nim stać, patrzeć [pisownia oryginalna – M. Cz] do wnętrza pokoju i rozprawiać na temat jego zawartości i mieszkanek (315).

Znajdujemy tu figurę ironii, jaką stanowi antyfraza (w tym wypadku zaprzeczenie przez potwierdzenie), a być może jest to nawet rodzaj sarkazmu, jeśli za sarkazm uznamy spotęgowaną ironię, ponieważ siła oddziaływania tej tutaj figury wydaje się duża przez odniesienie do zaprezentowanej sytuacji – sadystycznego wręcz voyeryzmu wobec bezbronnej bohaterki. Z psychologicznego punktu widzenia ironia podmiotu tekstowego może być rodzajem samoobrony w sytuacji nieprzyjemnej dla mieszkanki baraku i bądź co bądź, mało bezpiecznej. Pod językiem figuratywnym kryje się jednak w tekście postać, która skazana jest na bierną recepcję przemocy spojrzenia i obmowy ze strony innych, przemocy graniczącej już z atakiem fizycznym.

Nędzne lokum Przybyszewskiej i trudne warunki bytowe mogą przypominać lokum wyobrażonego Robespierre'a albo lepiej: mogą projektować lokum tej wyobrażonej przez nią postaci i przez to budować z nią głębszą więź mentalną. Może to być jedna z motywacji, ważniejsze są jednak głębsze przyczyny dla takiej życiowej lokalizacji, do których należy zaliczyć mentalizm oraz świadomą samizolację, która jest jego konsekwencją. Zresztą wszystkie te czynniki – mentalizm,

fascynacja rewolucją francuską i Robespierrem oraz samoizolacja – są ze sobą dogłębnie powiązane. Ponieważ pisanie jest dla Przybyszewskiej praktyką mentalizmu, popycha ją to do ustanowienia ekscentrycznych warunków życiowych, optymalnych dla tej praktyki. To dlatego, jak niejednokrotnie wskazuje na to w listach, odwraca konwencjonalny układ dnia: śpi dniami, nocami zaś pracuje; powoduje to, że jej codzienna egzystencja nabiera cech życia na opak¹⁹. Dochodzi do tego samoizolacja, również wynikająca z potrzeby pisarki, by zapewnić sobie optimum warunków dla pracy umysłowej o odpowiedniej jakości: „odciąłem się od świata tak doszczętnie, że aż mnie czasem lęk przejmuję. Produktywność ma u mnie w ogóle jakąś mistyczną izolującą właściwość: pamiętam, że już jako dziecko, w Wiedniu i Hollabrunn, z chwilą gdy zaczęłam pisać – byłam odcięta od Was jakby murem”²⁰. Potwierdzają to jej uwagi autotematyczne dotyczące procesu twórczego i pracy nad *Sprawą Dantona* – jak pisze – „Temat epiczny wymaga najściślejszej wyłączności”²¹. Gdańska samoizolacja ma też poboczne przyczyny, Przybyszewska bowiem zrywa miejscowe kontakty towarzyskie, gdyż nie spełnia jej oczekiwań intelektualnych. Ale jest jeszcze jeden, wydawałoby się, bardzo zaskakujący wymiar owej *splendid isolation*, chodzi mianowicie o to, że listy pisane przez autorkę *Sprawy Dantona* nie zawsze są wysyłane do swoich adresatów. I do tego procederu Przybyszewska przyznaje się nie jeden raz, jak w liście do ciotki: „Tego listu prawdopodobnie też nie wyślę; zwyczaj to nieuleczalny” (352), chociaż czasem podaje też prozaiczne przyczyny takiego zwyczaju, jak w innym liście do Dziabaszewskiego:

piszę do Ciebie. A nie ukrywam, że robię to niechętnie: jest bowiem coś wyraźnie upokarzającego w zwracaniu się listownym do człowieka, który nie odpisze. Toteż, choć już kilkakrotnie do Ciebie pisałam – nie wysłałam żadnego z tych listów. Czy ten wyślę – jest rzeczą równie wątpliwą (371).

Można zatem wyjaśnić ten ekscentryzm urażoną dumą pisarki, ale też na głębszym poziomie może on być sygnałem wspomnianej samoizolacji: kontakt z odbiorcą w tych listach nie byłby prymarny, ale byłyby one medium dla samorealizacji podmiotu, służyłyby przede wszystkim jego wypowiedzi i snuciu refleksji, a może nawet wynikałyby z przymusu pisanie czy kompulsji zapisywania (powtórzmy: „muszę pisać, by myśleć”).

Ewa Graczyk wiele punktów w egzystencji Przybyszewskiej wyjaśnia silną potrzebą odseparowania jej od biografii ojca i zerwania z sygnowaniem własnego losu mianem losu nieślubnej córki słynnego pisarza²². Być może także niewysyłanie listów jest rozpaczliwą próbą ukształtowania własnego, niepowtarzalnego bytu, w którym prymarną rolę odgrywa ego, niewchodzące zbyt często w realną

¹⁹ Na przykład: „zaczynam pracować o ósmej wieczorem, a kończę o pół do dziewiątej rano” (w liście do W. Dziabaszewskiego, 341).

²⁰ List do H. Barlińskiej, 355.

²¹ Cytowany już list do W. Dziabaszewskiego, 341.

²² Zob. E. Graczyk, *Ćma...*, s. 10.

komunikację z innymi, tworzące zaś zamiast tego wokół siebie system zwierciadeł i odbić. Takimi odbiciami byłyby tu listy jako formy zapisu myśli.

Graczyk wskazuje przy tym, że mieszkanie w baraku, jak też mieszkanie w Wolnym Mieście Gdańsku są równocześnie znakiem jeszcze jednej dodatkowej przestrzeni – związanej z wstąpieniem na parnas literatury i sławy, a właściwie z oczekiwaniem na tę sławę. „Życie w samotności, w ukryciu, na emigracji, jest przygotowaniem tej chwili wielkiego zwycięstwa, nadszpodziewanie przedłużającym się oczekiwaniem na oszałamiający triumf” – pisze Graczyk i przytacza cytát z listu pisarki do ciotki: „Jako nędzarka nie mogę wkraczać do stolicy: uniemożliwiłabym sobie w ten sposób jej »zdobycie«”²³. W tym sensie barak i „znienawidzone miasto” pełnią funkcję z a l e d w i e przygotowania i wykraczają poza swój obszar – przywołują inną przestrzeń, która w przypadku Przybyszewskiej – w świetle jej biografii, bowiem nie doczekała się za życia uznania, a i dziś jej sława jest kontrowersyjna – jest niemal utopijska. Zatem nędza i fatalne warunki życiowe – przynajmniej po części świadomie wybrane – odsyłają jak w heterotopii Foucaultiańskiej gdzie indziej, strukturyzują się dopiero po przywołaniu tej innej, wyczekiwanej i wręcz zbawczej przestrzeni.

Czy Przybyszewską można określać mianem nomadki? Patrząc na jej okres gdański, wydawałoby się, że prowadziła skrajnie osiadły tryb życia. Owszem, dzieciństwo i wczesną młodość spędziła w kilku różnych miastach, nie tylko polskich – poczynawszy od Wiednia i Zurichu, skończywszy na Krakowie i Poznaniu. Przenosiła się tak wraz z matką, swoistą kosmopolitką. A jednak dojrzałe, świadome życie pisarki naznaczone zostało jednym, jedynym miejscem. Można zadać tu pytanie: czy oznacza to, że porzuciła nomadyczny tryb życia? Hipotetycznie rzecz biorąc, można by interpretować ten fakt jako odrzucenie i sprzeciw wobec braku zakotwiczenia, jakiego doświadczała jako dziecko; osobiście jednak skłaniałbym się do interpretacji, że żywót w Wolnym Mieście Gdańsku był także – paradoksalnie – rodzajem nomadyzmu; z tego względu, że nieodłącznie towarzyszyła mu niechęć, a wręcz nienawiść do zamieszkiwanego miejsca i rodzaj prowizorki bytowej. Można by to znów interpretować jako szczególnie t y m c z a s o w e miejsce bytności (czyli miejsce, wobec którego podmiot dystansuje się i pragnąłby je porzucić), mimo że ta tymczasowość trwała ponad dekadę i zakończyła ją dopiero śmierć Przybyszewskiej.

Jako wyznawczyni mentalizmu faktycznie starała się ona oddalić od siebie uwarunkowania bytowe, niejako nie brać ich pod uwagę, chociaż w jej korespondencji wracają one raz po raz i w związku z tym możemy chyba nadać im specjalny status z tego ostatniego powodu: ucieczka od skrajnych warunków bytowych w mentalizm kończy się przynajmniej częściowym niepowodzeniem. Jak pisze Rybicka, miejsca nie pełnią tylko funkcji lokalizacyjnej dla wspomnień, „pełnią często funkcję stymulacyjną, sprawczą, aktywizującą pamięć autobiograficzną i pamięć cielesną”²⁴.

²³ Tamże, s. 20. Cytowany list: S. Przybyszewska, *Listy*, t. 2, oprac. T. Lewandowski, Gdańsk 1983, s. 457.

²⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 287.

To stwierdzenie, jak się wydaje, powinno mieć także zastosowanie do aktualnej twórczości podmiotu – jej stymulowania i aktywizowania przez miejsce pracy, tworzenia i życia. Jeśli więc Przybyszewska podjęła świadomie decyzję o swoistym samowygnanie i pozostaniu na rubieżach Polski oraz o ascezie egzystencji, to musiał się tu dokonać także ruch zwrotny i życie w baraku niewątpliwie odcisnęło piętno na jej pisarstwie, przede wszystkim autobiograficznym i epistolarnym.

SUMMARY

In this article there are presented a few main notions connected with Spacial and Topographic turn in contemporary humanistic sciences, as heterotopia and bio/geo/graphy. These notions are designed for description of Stanisława Przybyszewska life story and artwork. In the article I try to present Przybyszewska's biography as kind of conscious (auto)exile and her place of existence in Gdańsk as a special place of heterotopia.

KEY WORDS: spacial turn, heterotopia, bio/geo/graphy, modernism

MARCIN CZERWIŃSKI – literaturoznawca, dr hab., adiunkt w IFP Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książek: *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura* (2013) oraz *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym* (2014). W roku 2016 ukazała się praca zbiorowa pod jego redakcją, zatytułowana *Od antropozofii po Schulza. Założyciel i redaktor kwartalnika „Rita Baum” w latach 1998–2018*.

PAULINA KICIŃSKA
UNIwersytet Jagielloński

CIAŁO – PRZESTRZEŃ – TOŻSAMOŚĆ.
O KOBIECEJ LITERATURZE ŁAGROWEJ
NA PRZYKŁADZIE WSPOMNIEŃ BEATY
OBERTYŃSKIEJ I BARBARY SKARGI

Czym jest literatura świadectwa? Autor *Opowiadań kołymskich* – Wałam Szałamow – przyrównuje rolę świadka totalitaryzmów do roli samotnego wędrowca brnącego przez śnieg w celu wyznaczenia nowej trasy, którą dopiero będą mogli podążyć inni¹. Bowiem ten „inny świat”² potrzebuje innego języka i innego spojrzenia. Jest czymś nierozpoznawalnym dla tych, którzy go nie doświadczyli. I choć można czuć pokusę, by całą literaturę cierpienia i traumy traktować jednakowo, to – jak zauważa Izabella Sariusz-Skąpska w opracowaniu *Polscy świadkowie gułagu* – należy być szczególnie ostrożnym z porównaniami niemieckich i sowieckich obozów³ – łatwo tu wpaść w utarte schematy i bez głębszej refleksji zrównać oba totalitaryzmy, podczas gdy należałoby raczej odwołać się do owego repozytorium pamięci w postaci literatury wspomnieniowej, której główną cechą jest „tłumaczenie” – objaśnianie przedstawianej rzeczywistości innego świata⁴.

Paweł Rodak w artykule *Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)* dokonuje podziału źródeł pisanych, z których czerpiemy wiedzę o II wojnie światowej na: dokumenty i archiwalia, prasę i pisma ulotne, dokumenty osobiste oraz literaturę⁵. Przy czym archiwalia, prasę i pisma ulotne traktuje jako dokumenty epoki sta-

¹ Cyt. za: I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gułagu*, Kraków 1995, s. 20.

² Określenie opisujące rzeczywistość łagrową spopularyzowane przede wszystkim przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który użył go w tytule swojego dzieła zawierającego wspomnienia z uwięzienia w gułagu w latach 1940-1942. Pierwotnie wyrażenie to występuje we *Wspomnieniach z domu umarłych* Dostojewskiego – „Tu otwierał się inny, odrębny świat do niczego niepodobny; tu panowały inne odrębne prawa, inne obyczaje, inne nawyki i odruchy” [Podkreślenie P.K.].

³ Jerzy Świąch natomiast uważa literaturę łagrową za odpowiednik literatury obozowej. Badacz uważa, że w samych wspomnieniach łagierników różnice te są zatarte, a dla obu głównym tematem jest ludzkie cierpienie, dlatego też jedną i drugą określa jako literaturę cierpienia; zob. J. Świąch, *Literatura cierpienia i cierpienie literatury*, [w:] *Świadectwa i powroty niehumanistycznego czasu*, red. J. Świąch, Lublin 1990, s. 81.

⁴ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gułagu...*, s. 9–10.

⁵ P. Rodak, *Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 33.

nowiące „materialny ślad historii”⁶, a literaturę i dokumenty osobiste jako źródła historyczne tylko do pewnego stopnia – jako miejsce, w którym fikcja łączy się z faktografią. Za Berelem Langiem⁷ przedstawia podział na dyskursy historyczny i figuratywny, umieszczając dziennik w przestrzeni pomiędzy – na granicy tych dwóch. Rodak ujmuje dziennik wojenny jako „piśmienną praktykę życia codziennego”⁸. Badacz uważa, że podczas ważnych wydarzeń historycznych narasta potrzeba pisania, a wraz z nią liczba dzienników, bowiem główną motywacją do tworzenia tego gatunku jest tzw. pisanie ku pamięci, ku ocaleniu – doświadczeń i osób, zapisywanie „aktu istnienia”⁹. Podobny cel ma właśnie literatura wspomnieniowa. Zarówno dzienniki zagłady, jak i literatura wspomnieniowa stawiają sobie to samo zadanie – ocalać to, co wymazywane, zaświadczać przed tymi, którzy nie doświadczyli. Rzecz dotyczy dokumentów korzystających z literackiej formy – zapisów traumatycznego doświadczenia ujmujących je w jak najwiarygodniejszą literacką reprezentację. Takie teksty mogą stać się „wydarzeniem rozszerzającym jakby obszar poznany, obszar prawdy, mają wartość faktograficzną i aksjologiczną”¹⁰ i dlatego sytuowane są na osi pomiędzy fikcją a faktografią. A im dalej od „nagich faktów”, tym bliżej mityzacji.

Sariusz-Skąpska zwraca uwagę na ryzyko, które niesie za sobą mityzacja II wojny światowej. Cytuje Andrzeja Kijowskiego, który określa tamte wydarzenia jako „naszą wojnę trojańską” i przy całym zrozumieniu dla tworzenia tego typu metafor podkreśla, że „ich fałsz tkwi już w milczącym założeniu, jakoby przeżycia ostatniej wojny były na tyle znane i tylekroć opowiadane, że najwyższy już czas, by opadły na *dno pamięci*”. Badaczka nie zgadza się, że nadszedł czas na to, by nasycić mitem literacką fikcją – dla niej pamięć ta wciąż jest żywa i wciąż istnieją „białe plamy”, które należy nie tylko dostrzec, ale i uzupełnić. Uważa, że właśnie oto trwa odzyskiwanie pamięci. Pierwsze wydanie *Polskich świadków gułagu* ukazało się w 1995 roku, nic więc dziwnego, że autorka ma takie poczucie – od 1989 roku, jak sama zauważa, pojawia się wiele dotąd skrywanych tekstów lub ich fragmentów, na światło dzienne wychodzą również teksty emigracyjne i te wspomnienia, które tłamszone strachem i cenzurą nie miały szansy zaistnieć wcześniej¹¹. Co ciekawe, badaczka uważała, że dalszy rozwój tego gatunku zmierzał będzie ku fikcjonalizacji z jednej strony i ku intertekstualności z drugiej. Przykładem, w którym zaczyna rysować się szerszy kontekst intertekstualny, jest dla niej *Po wyzwoleniu...* Barbary Skargi¹², w którym to dziele autorka umieszcza własne

⁶ Tamże, s. 34.

⁷ Zob. B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na świecie” 2004, nr 1–2, s. 21.

⁸ P. Rodak, *Wojna i zapis...*, s. 34.

⁹ Tamże, s. 37.

¹⁰ J. Sawicka, *Uciec od literackości*, [w:] *Świadectwa i powroty nieludzkiego czasu...*, s. 20.

¹¹ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gułagu...*, s. 5–6.

¹² B. Skarga, *Po wyzwoleniu... (1944–1956)*, Kraków 2008. Dalej podaję oznaczenie BS i stronę.

wspomnienia na tle dotychczas już stworzonych i ugruntowanych kulturowo wizji Aleksandra Sołżenicyna, Aleksandra Wata czy Gustawa Herlinga Grudzińskiego (BS, 14). Należy pamiętać, że próby szerszych analiz systemu i totalitaryzmu w ogóle wynikają po pierwsze z tego, że Skarga stworzyła późne wspomnienia (pierwsze wydanie napisane pod pseudonimem Wiktoria Kraśniewska ukazało się w Paryżu w 1985 roku), po drugie – z filozoficznego zacięcia autorki, a także z deklarowanej niechęci do mówienia o sobie samej¹³. Jak zauważa Sariusz-Skąpska niechęć mówienia o sobie nie jest tylko i wyłącznie cechą charakteru Barbary Skargi, ale także szerszym problemem literatury świadectwa. Autorzy-świadkowie starają się bowiem przedstawić zarówno doświadczenie swoje, jak i milionów innych skazanych na podobny los. Indywidualność, a zarazem powszechność tego doświadczenia stawiają barierę przed piszącym, który może starać się pokonać ją między innymi poprzez ustrukturyzowanie opowieści poprzez zabiegi fabularyzujące. Co więcej, Jerzy Madejski uważa, że owo odsunięcie relacji od siebie i „mówienie przez innych” realizowane za pomocą rekonstruowania biografii współwięźniów jest efektem osławiania traumy¹⁴. Bożena Karwowska idzie w swoich rozważaniach nieco dalej – uważa, że poprzez narratywizację więzień może uzyskać zewnętrzny punkt widzenia, który pozwala mu „na wyłączenie własnej osoby z obozowych praw (...) na podkreślenie uchronienia tradycyjnych wartości, na usytuowaniu opowiadającego (i dającego świadectwo) w pozycji uprzywilejowanej w stosunku do »Innego«, czyli współwięźnia”¹⁵. To jednak rodzi kolejne napięcie na osi literatura-dokument¹⁶. Fabularyzacja pozwala wyjść z cielesnej przestrzeni doświadczenia do przestrzeni analizy intelektualnej, co zaburza jednak poczucie autentyzmu.

Czy jednak każdy zapis doświadczenia to świadectwo i czy każde świadectwo to literatura?¹⁷ Jak twierdzi Jerzy Jedlicki: „gdy literatura chce pełnić rolę świadectwa – świadectwa osobiście przeżytego losu zbiorowego – nie jest łatwo rozstrzygnąć,

¹³ Zob. Rozmowa Mariusza Kubika z Barbarą Skargą, „Gazeta Uniwersytecka UŚ” 2001, nr 6, <http://gazeta.us.edu.pl/node/20809> [dostęp: 26.05.2017r.].

¹⁴ J. Madejski, *Po obiedzie znowu opowiadanie...*, [w:] *Poetyka relacji więziennych*, [w:] *Literatura wobec niewyobrażalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998; cyt. za: B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*, Kraków 2009, s. 9.

¹⁵ B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady...*, s. 9.

¹⁶ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gulagu...*, s. 44–45.

¹⁷ Jak zauważa Małgorzata Całka w artykule *Z badań nad literaturą łagrową w Polsce*, pierwsze opracowania literatury łagrowej skupiały się na jej funkcji informacyjnej i traktowały wspomnienia jako dokumenty i świadectwa epoki w kontekście historycznym, pomijając zupełnie aspekt artystyczny i literackość owej twórczości. Tego typu klasyfikacja umieszczała wspomnienia łagrowe po stronie literatury martyrologicznej, co zdaniem badaczki spowodowało nadmierne skupienie się na kontekście historyczno-społecznym ze szkodą dla pełnej analizy literackiej uwzględniającej walory artystyczne wspomnianych dzieł; zob. M. Całka, *Z badań nad literaturą łagrową w Polsce*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Librorum” 2001, nr 10, s. 139–141.

kiedy i które świadectwo staje się literaturą¹⁸. Paradoks jest wpisany w literaturę świadectwa – jak zauważa Maria Delaperriere :

pojęcie świadectwa zakłada wierność przekazu doświadczeń relacjonowanych przez tego, który je przeżył, tymczasem literackość (pojmowana tradycyjnie jako zespół wartości stylistycznych i fikcjonalizacyjnych) zdaje się z góry dyskwalifikować prawdziwość przekazu¹⁹.

Szczególnie istotny jest tutaj akt performatywny. Mianowicie, pisarz-świadek zaświadcza o minionych wydarzeniach oraz równocześnie poprzez ten sam tekst potwierdza prawdziwość tego przekazu. Delaperriere wyróżnia dwie postawy – intencję oraz atencję²⁰. Po drugiej stronie natomiast znajduje się odbiorca, wobec którego i dla którego owo świadectwo zostaje spisane. Na szczególną rolę odbiorcy w narracyjnej prozie dokumentarnej wskazuje także Jadwiga Sawicka, co więcej – badaczka uważa, że tego typu literatura stawia przed czytelnikiem zadanie: „Odbiorca musi być tu aktywny na nowy sposób, staje się uczestnikiem sytuacji, o której wie, że rozegrała się faktycznie i przez sposób swego uczestnictwa ma ocenić ją”²¹. Sariusz-Skąpska natomiast dostrzega w narratywizacji także pewne zagrożenie dla będącej jej podstawą prawdziwej historii – badaczka podkreśla problemy, na które wskazały współczesne badania teoretyczno-literackie wymieniając kolejno Rolanda Barthes’a, Charlesa Peirca i Jacquesa Derridę. Problem fikcjonalizacji towarzyszący wszelkiej narracji naraża bowiem literaturę świadectwa na zarzut o nieautentyczność²². Jednak – jak twierdzi Delaperriere – aporia ta jest wpisana w samą istotę świadectwa, ponieważ nierozzerwalnie spaja się w nim konieczność i niemożność świadczenia. Teoretyczka, pisząc o literaturze świadectwa, wyodrębnia ją z szeroko pojętej faktografii poprzez jej autobiograficzny charakter. Podkreśla, że:

zapis świadka wyróżnia się jego **cielesnym zaangażowaniem** w opisywaną przeszłość. Sam akt niesienia świadectwa można uznać za akt gwałtu w stosunku do samego siebie. Nie tylko z powodu dramatycznej walki z pamięcią, ale z powodu nieuniknionej antynomii między tym, co się wie, a środkami przekazu tej wiedzy²³. [Podkreślenie P.K.]

Literatura świadectwa opiera się bowiem na pracy pamięci, doświadczeniu przez podmiot samego siebie oraz poszukiwaniu adekwatności środków wyrazu²⁴. Według Delaperriere, świadectwo rodzi się właśnie w owym starciu – pomiędzy pa-

¹⁸ J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 350.

¹⁹ M. Delaperriere, *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 59.

²⁰ Tamże, s. 60.

²¹ J. Sawicka, *Uciec od literackości...*, s. 21.

²² I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gulagu...*, s. 59–60.

²³ M. Delaperriere, *Świadectwo jako problem literacki...*, s. 61.

²⁴ Tamże, s. 62.

mięcią a formą, poprzez którą podmiot tę pamięć wyraża²⁵. Człowiek, jako *istota doznająca*, opowiada, by to, co chaotyczne i wymykające się, zamknąć w ramy narracji. Podmiot tworzy swoją tożsamość poprzez wpisywanie doświadczanych zdarzeń w ciąg własnej historii. To, co doświadczane, nawet będąc przypadkowym i nieprzewidywanym, uzyskuje spójność i sens w opowieści²⁶. Problem pojawia się, gdy podmiot sam występuje przeciwko owemu uspojnieniu i usensownieniu opowieści, które według niego niszczą istotę doświadczenia, o którym jednak należy zaświadczyć. We wspomnieniach Skargi bardzo często pojawiają się elementy rozbijające ich spójny charakter – część relacji jest fragmentaryczna, pojawiają się w nich pytania retoryczne. Narratorka stosuje przemilczenia i niedopowiedzenia, a także na poziomie deklaratywnym nie może odnaleźć słów, by wyrazić dane doświadczenie czy sytuację²⁷. Wskazuje na granice języka, na to, co niewyrażalne i niereprezentowalne przy pomocy środków, których ów język jej dostarcza oraz rozważa, na ile jest wyrażalne przy pomocy tego, co istnieje zawsze wobec języka – milczenia.

Hayden White, pisząc o realizmie figuralnym, przekonuje nas, że figuralność literatury świadectwa nie podważa jej prawdziwości. Wypowiadając się o prozie Levi'ego podsumowuje:

Nie trzeba zaznaczać, że z pewnością ten rodzaj języka nie zostałby w sądzie uznany za świadectwo, ale bez tych figur, przedstawiona przez Levi'ego wizja świata obozowego pozbawiona byłaby konkretności, precyzji i dosadności, za które jest on tak zasłużenie ceniony²⁸.

Co więcej, uważa on, że metafory tragedii i komedii mogą być użyte bez zmiany sensu moralnego opisywanych wydarzeń, a alegoryczność tekstu może być uznawana za akt autodekonstrukcji, ale nie musi. Bowiem wszelkie figury i tropy oddają uczucia i emocje, które pozostają poza rejestrem czysto obiektywnych faktów²⁹. Alessandro Portelli, pisząc o relacjach świadków, podkreśla, że „błędy, przerysowania, mity, mogą nas zaprowadzić ponad fakty, do znaczeń, jakie rozmówcy im przypisują, po to by nabrały sensu w ich opowieściach”³⁰. Patrząc na świadectwo w ten sposób, rozumiemy je jako akt przywoływania przeszłości, który opiera się na pamięci indywidualnej i odnosi się do doświadczeń jednostki. Jest świadec-

²⁵ Tamże.

²⁶ P. Ricoeur, *Badanie VI. Ten-który-jest-sobą i tożsamość narracyjna*, [w:] tegoż, *O sobie samym jako o innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2005.

²⁷ Problem ten porusza Maciej Michalski w pracy *Dyskursywne i niadykursywne reprezentacje doświadczenia w pisarstwie Barbary Skargi*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 397–401.

²⁸ H. White, *Realizm figuralny w literaturze Świadectwa*, przeł. E. Domańska, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 207.

²⁹ Tamże, s. 208–209.

³⁰ A. Portelli, cyt za: P. Filipkowski, *Historia mówiona i wojna*, [w:] *Wojna. Doświadczenie i zapis*, red. S. Buryła i P. Rodak, Kraków 2006, s. 2.

twem, ale przede wszystkim świadectwem tożsamości opowiadającego³¹. Można je oczywiście także wpisywać w szerszy kontekst historyczno-społeczny. Tak właśnie świadectwo rozumie Veronica Tozzi. Według badaczki instytucja świadectwa wytwarza przeszłość, a co za tym idzie wiedzę i historię.

Gdy stykamy się ze świadectwami obozowymi, nie mamy do czynienia z czystym doświadczeniem, tylko z zasobami kulturowymi, które konstytuują politykę tożsamości całego społeczeństwa³².

Warto podkreślić, że żadne ze świadectw nie znajduje się w próżni, co może być przyczyną krytycznego spojrzenia na tego typu teksty w pewnym sensie roszcujące sobie prawo do bycia postrzeganymi jako autentyczny zapis dziejów. Pojawiają się jednak głosy wyraźnie zarzucające prozie łagrowej polityczność. László Kálmán Nagy pisze o martyrologicznej i mitotwórczej roli tego nurtu, która „uchroniła” te dzieła przed sądami estetycznymi³³. Analizując *W domu niewoli...* Beaty Obertyńskiej, badacz podkreśla znaczenie „antypagandy”, która ma służyć potępieniu i ośmieszeniu sowieckiego systemu przy pomocy takiego doboru materiałów i elementów świata przedstawionego, aby uwypuklić kontrasty i wyraźnie zarysować granicę pomiędzy dobrem a złem. Po stronie dobra oczywiście znajdują się Polacy-katolicy, a po stronie zła Sowietci-ateiści. Kálmán Nagy potępia antyradziecką wymowę jako zbędną i zawężającą spojrzenie na szerszy problem. Porównuje on wymienione wcześniej teksty z innym typem literatury świadectwa – dziennikami z obozów nazistowskich, w których, według badacza, autorzy zwykle nie próbują „wpływać na poglądy czytelnika o państwie faszystowskim i nie sugerują też własnych ocen dotyczących jego istoty”³⁴. Dla badacza jest to słaby punkt, który czyni z owej twórczości „literaturę tendencyjną”. Nie należy jednak zapominać że literatura wspomnieniowa, nie tyle tłumaczy i wyjaśnia dane wydarzenie historyczne, ile przedstawia pewną sytuację biograficzną, jest opowieścią o kształtującej się tożsamości re-definiującej siebie w obliczu określonych warunków społeczno-politycznych.

Jedno z ciekawszych opracowań literatury łagrowej – wcześniej wspomniane dzieło pióra Sariusz-Skąpskiej – podkreśla rolę przestrzeni w konstrukcji bohatera. Opisywana przestrzeń to rekonstruowana mapa innego świata, wewnątrz której znajduje się droga, którą idzie (lub raczej zmuszony jest przemierzyć) bohater-narrator.

Droga bowiem jest osią przestrzeni, po której porusza się bohater. Tu rozgrywają się jego dzieje, a węzłami fabuły są wszystkie – dosłowne i przenośne – „rozstajne drogi”. Tak rozumiana „droga” wpisana jest w kompozycję całego utworu³⁵.

³¹ Zob. P. Filipkowski, *Historia mówiona i wojna...*, s. 2.

³² V. Tozzi, *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, przeł. E. i J. Zięba, A. Calderón Puerta, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 27.

³³ L. Kálmán Nagy, *Polska literatura łagrowa jako literatura tendencyjna*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2 (4), s. 188.

³⁴ Tamże, s. 197.

³⁵ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gułagu...*, s. 59.

Większość wspomnień układa się bowiem w podobnie przemierzaną ścieżkę – od aresztowania i przesłuchań zmierza się do łagru, po zakończeniu wyroku na pozorną wolność, gdzie choć wychodzi się poza łagier, to nie wychodzi się poza obcą przestrzeń zniewolenia, by w końcu powrócić do Polski, do domu. W przemierzanej ścieżce szczególnie istotne są przekraczane granice, progi i bramy, bowiem to one oddzielają zamknięty świat gułagu³⁶ od przestrzeni, która znajduje się po drugiej stronie. Pierwszym miejscem zamknięcia po aresztowaniu jest cela – mała ciasna, ciemna przestrzeń wobec której najpierw marsz, a następnie obóz jest przestrzenią zewnętrzną, ale tylko pozornie, bowiem oszołomienie światłem, powietrzem i bezkresem jest tylko chwilowe – poczucie wolności i piękna przyrody zostaje stłamszone nadmiarem obcej zewnętrznej przestrzeni, która wykracza poza wszelkie dotychczasowe doświadczenie, a potem następuje ponowne zamknięcie – barak. Jest jeszcze przestrzeń zewnętrzną drugiego stopnia – poza gułagiem. Przestrzeń ta naznaczona jest nieusuwalną wewnętrzną sprzecznością³⁷. Jak zauważa Wojciech Ligęza:

Natura współuczestniczy w dramacie męczeństwa, potęgując grozę scenerii, ale równocześnie staje się ona przedmiotem zniewolenia, które dotyka wszelkie byty. (...) Obóz nie ma więc granic. Cała przestrzeń jest obozem³⁸.

Dlatego właśnie Obertyńska współczuje jabłoniom, że muszą rosnąć na tej zniewolonej „przeklętej ziemi”. Przestrzeń zewnętrzną to zarazem przestrzeń wolności i uwięzienia. Świat zewnętrzny tylko pozornie jest wyraźnie oddzielony płotem lub bramą od świata gułagu – „Kto nie widział nigdy takiego płotu, kto nie chodził w jego cieniu, nie zrozumie, czym była ta stała, na wyciągnięcie ręki obecność łagrów dla zwykłych mieszkańców Sowietów. Sam taki mur czy wysokie, bezbarwne ogrodzenie z desek musiało przerażać, bo było niechybnym znakiem istniejącego tuż obok ludzkiego cierpienia i zawsze – na jeszcze wolnych – czatującego niebezpieczeństwa”³⁹. I choć płot – widoczna i namacalna granica – oddziela więzienie od wolności, to dla łagierników jest to nadal przestrzeń obca. Beata Obertyńska opisuje ją w następujący sposób: „Zmora nie świat. Kilometrami, milami tajga – i nic. Przestrzeń opuszczona przez Boga i ludzi. Młaki, bajora, oparzeliska, torfy, karłowate laski, a wszystko utopione w bagnach i w białych nijakich nocach, i w białych nijakich dniach. (...) Naprawdę zmora – nie kraj!”⁴⁰

³⁶ Jak zauważa Sariusz-Skąpska w wielu ze świadectw łagrowych sowieckie obozy istniały jako „odrębna kraina” – wystarczy tu chociażby przywołać utrwalone już w języku „archipelag GUŁag, czy „inny świat”; tamże, s. 25–26.

³⁷ Zob. tamże, s. 19.

³⁸ W. Ligęza, *Beaty Obertyńskiej świadectwa z domu niewoli*, [w:] *Świadectwa i powrót nie-ludzkiego czasu...*, s. 157.

³⁹ Tamże, s. 38.

⁴⁰ B. Obertyńska, *W domu niewoli*, Warszawa 1991, s. 127. Dalej podaję w tekście oznaczenie OB i stronę.

Taka jest też przestrzeń dawnej Rosji, która została zsowietyzowana i tym samym utraciła dawne piękno. Jednym z elementów zawłaszczania przestrzeni i próby przededefiniowania jej tożsamości była zmiana nazw miejscowości, a nawet całkowite usuwanie ich z planów, map i atlasów⁴¹. Co więcej, podczas podróży więźniowie wciąż byli dezinformowani w zakresie tego, gdzie się znajdują i dokąd zmierzają. „Nie wiemy nigdy, dokąd nas wiozł i jak długo jeszcze pojedziemy. Dyżurni mają zawsze te same odpowiedzi: »Zobaczysz« albo »Tam jedziesz, gdzie trzeba«, albo »Do kurortu«, albo »Nie twoje dzieło«. Najczęściej jednak nie odpowiadają wcale” (OB, 71).

To poczucie zagubienia i bycia „gdzieś indziej”, „pomiędzy” rodzi niepokój i niepewność nie tylko co do miejsca, ale i czasu. Zamiast miejsca pojawia się nie-miejsce, zamiast czasu – bezczas.

Zagroda naszego Uzbeka jest ostatnią na tym skraju wsi. W złotobury mur ogrodzenia wpiera się brama ogromna, rzeźbiona, srebrzysta od starości. (...) Czas wahał się raptem o pare tysięcy lat wstecz, zrobiło się zupełnie „gdzie indziej”, nie teraz i nie tu. Nie umiem tego zanalizować, rozebrać na style, motywy, podobieństwa, nie mam pojęcia dlaczego tak i skąd – dość, że wrażenie to zaskoczyło mnie samą i narzuciło mi się tak nieodparcie, że nie otrępałam się z niego do końca (OB, 291).

Tego typu podwójnie szyfrowaną przestrzeń można określić jako heterotopię. Foucaultowska heterotopia to przestrzeń, w której dotychczas obowiązująca czasowość ulega zerwaniu, to przestrzeń kryzysu, przestrzeń poza normą będąca równocześnie poza tym, co wyobrażone i poza tym, co realne. To przestrzeń, w której podmiot zostaje wyprowadzony „z siebie”, w którym jego czas i historia ulegają przekształceniu⁴². Jest to przestrzeń przejścia. Lefebvre nazywa tego typu przestrzeń *przestrzenią przeżyta*, bowiem istnieje ona nie tylko w świecie ale odnosi się do relacji człowiek – świat, jest przez podmiot przyswojona i przeżyta. Przeżyta, a więc istniejąca w pamięci. Każda biografia bowiem rozgrywa się w określonym miejscu. Miejsce od przestrzeni różni się tym, że jest wskazane, dookreślone i nazwane. Poznawanie miejsc równa się włączaniu ich do własnej biografii, stają się one przestrzenią, w której wydarza się dane doświadczenie⁴³. Miejsce, o którym podmiot zaczyna mówić i które przynależy do narracji o sobie samym, staje się *miejscem autobiograficznym*⁴⁴. Trudno nie zauważyć w literaturze wspomnieniowej tendencji do osławiania tej obcej przestrzeni i czynienia z niej swojej. Możemy tu wyróżnić trzy sposoby działania.

Po pierwsze jest to tworzenie pełnej mapy – uzupełnianie białych plam. Aby je wypełnić, oczywiście oprócz własnego doświadczenia, można skorzystać z opowieści innych. Sytuację tę przedstawia w swoich wspomnieniach Barbara Skarga:

⁴¹ Zob. I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gulagu...*, s. 37.

⁴² M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty drugie” 2005, 6, s. 119.

⁴³ E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, s. 50.

⁴⁴ Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.

Moi podopieczni mieli już p o kilka wyroków, zwiedzili niemal cały obszar gułagowskiego kraju. Syły się nazwy nieznanymi mi obozów, opowieści o drogach na dnie statków (...) Syły się opowieści o krasnojarskich komarach (...) Sły wspomnienia o rozmaitych przesyłkach, o tej słynnej Kirowskiej (...) to oni nauczyli mnie, że wołogodski konwój żartować nie lubi i że uchcińska nafta jest lepsza niż tagilskie błota. Była to lekcja swoistej geografii Związku Sowieckiego” (BS, 105).

Sariusz-Skąpska opisuje ten proces jako „wtajemniczenie”⁴⁵, podczas którego *urkowie* opowiadają o innych obozach, w których byli lub o których słyszeli. W ten sposób można się dowiedzieć nie tylko o trasach kolejnych etapów, o rozmieszczeniu obozów, ale także o znaczeniu tych miejsc dla własnych losów i losów najbliższych. Jest to próba ujęcia bezgranicznej dla przybyśa przestrzeni Związku Radzieckiego w granice „archipelagu gułag”. Jest to „mówiona mapa”⁴⁶. Powstaje ona w słowie, ponieważ musi istnieć bez materialnego nośnika, który mógłby zostać odnaleziony i potraktowany jako dowód zdrady. Istnieje podobnie jak wspomnienia, które są pielęgnowane i utrwalane, aby potem móc za ich pomocą zaświadczać, aby ocalać to, co wymazywane. Jest także owocem relacji międzyludzkich – rodzi się z zaufania. Można powiedzieć, że rozpoznanie w innym drugiego człowieka pozwala na rozpoznanie przestrzeni. Tylko dzięki wspólnocie więźniowie mogą tworzyć mapę – wspólnota doświadczenia łączy ich i pozwala rozpoznać siebie oraz swoje miejsce w przestrzeni. Drugim ze sposobów na osvajanie przestrzeni jest szukanie własnych miejsc. Jak wiadomo, „Poszukiwanie domu (...) to dwa nakładające się na siebie procesy: poszukiwanie miejsca pobytu oraz poszukiwanie tożsamości”⁴⁷. Może to być własny barak, lub jego ściana własna, pajka, przedmioty „zakazane” – igła, nitka, nożyczki – czy wydzielone miejsce spoczynku. Czynienie przestrzeni domową to także zmiany, które kobiety wprowadzają, aby upiększyć ponury barak – „Zawsze też raźniej i przyjemniej, jeżeli na wypchanej trocinami poduszce, twardej jak nasze cegły, można położyć małą kapkę i na rusztowaniu nar przyczepić mały sztuczny kwiatek z materiału” (BS, 141) – czy więzienny strój – „Ubierają nas wszystkie w jednakowy granatowy kolor. Już następnego dnia workowato leżące wyfasowane sukienki zmieniają krój, zdobywają haftowane ozdoby przy kołnierzyku, na rękawach” (BS, 141). Walka o estetykę rzeczy to walka o powrót do dawnej codzienności, o dawne wartości, o to, co przyswojone – swojskie i własne.

Ostatnim ze sposobów na czynienie miejsc swoimi jest ujmowanie ich w języku –

podczas lektury tekstów o łagrach odnosi się czasem wrażenie, iż autorzy jeszcze więcej pojedynczych wyrazów i wręcz całe fragmenty opatrywaliby cudzymi słowami i że nie chodzi tylko o dystans do obcego słownictwa. Po prostu brakuje jakichś dodatkowych znaków, dzięki którym bodaj graficznie można by podkreślać, że wszystko tu jest

⁴⁵ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gułagu...*, s. 40–41.

⁴⁶ Tamże, s. 43.

⁴⁷ E. Rewers, *Język i przestrzeń...*, s. 52.

„inne”, że słowa, gest, wydarzenia znaczą coś innego niż w przestrzeni i czasie »poza«, w świecie, do którego należymy⁴⁸.

Barbara Skarga w *Po wyzwoleniu...* bardzo często podejmuje problem niewyrażalności i niewspółmierności języka do traumatycznego doświadczenia:

Niepokój był tak dotkliwy, że się obudziłam cała nim nasiąknięta. Dlaczego tak wyrażiste są sny, a tak martwe słowa? Nie wiem, czy w ogóle jest możliwe oddanie tamtych nastrojów, lęków, tęsknoty, cierpienia. Czy można je sobie wyobrazić, jeżeli się ich nie przeżyło? Do wyobraźni przemawiają rzeczy znane albo brutalne fakty, które przerażają, więc bicie, tortury, śmierć. Czy więc czytelnik może pojąć mój niepokój? (BS, 127)

Co więcej, Skarga opisując absurdy sowieckiego systemu, zwraca uwagę na to, że to słowo powołuje je do życia – to ono jest nośnikiem ideologii i wszystkich kłamstw ją wspierających. Pisz: „Słowo. Jest ono jak bicz, jak pętla zaciskana coraz silniej na szyi” (BS, 256). Być może dlatego sama jest wyczulona na fałsz, który może nieść mowa. Czy dlatego opowieść, którą snuje, wydaje się jej się nieprawdopodobna, wyidealizowana? „Coś jest w tej mojej opowieści, co mnie dziś razi, a jednak jest prawdziwa” (BS, 131). Dla autorki jednak tym, co razi przede wszystkim jest spojrzenie z dystansu, z perspektywy zewnętrznego współczesnego obserwatora przy jednoczesnej świadomości, że właśnie to, co wydaje się fałszywe, zbyt sielankowe, to była walka o to, aby nie zatracić własnego ja, która dziś, w perspektywie tendencyjności prozy martyrologicznej, wydawać się może kliszą wpisaną w tekst. Inga Iwasiów, pisząc o świadectwach osobistych kobiet po 1945 roku, zarzuca owym tekstom konwencjonalność diagnoz i języka, a także posługiwanie się schematem „dobrej Polki”⁴⁹, który miałby być reakcją obronną wobec rozbijającej traumy i rozpadu. Zarówno w pisanej „na gorąco” relacji Obertyńskiej, jak i w dużo późniejszych zapiskach Skargi można zaobserwować ten sposób konstruowania własnej tożsamości – robienie tego, co stereotypowo kobiece, to powrót do normy, to robienie tego, co należy robić, aby zachować stabilność, trwałość. Jak zauważa Bożena Karwowska, pisząc o obozach zagłady:

to właśnie owo „odgrywanie” genderowych ról narzuconych przez patriarchalne instytucje wydaje się w sytuacji obozowej szczególnie istotne. Bowiem to nie „płciowe” ciało świadczy o człowieczeństwie (...), ale możliwość/umiejętność odgrywania (...) performatywnych ról narzuconych przez instytucje systemów społecznych⁵⁰.

Zarówno u Skargi, jak i u Obertyńskiej to, co kobiece w połączeniu z tym, co moralne i chrześcijańskie równa się temu, co polskie. Obie autorki wspomnień

⁴⁸ I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie gulagu...*, s. 15–16.

⁴⁹ I. Iwasiów, *Polityczne/prywatne – zdestabilizowana opozycja (wojenna i polityczna proza kobiet)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 301.

⁵⁰ B. Karwowska, *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady...*, s. 68.

rysują bowiem wyraźną granicę, pomiędzy tym, co polskie lub europejskie, a tym, co obce-zsowietyzowane. Zarówno w wersji subtelniejszej – Skargi:

Wśród bandytek najwięcej jest Rosjanek (...) Nasze chłopaki patrzyły na te kobiety z nieukrywana pogardą. Przepaść między ich ignorancją, wręcz prymitywną amoralnością, w dużej mierze beztroską, pełną lekceważenia dla innych, dla otoczenia, a także dla wszelkiego typu zasad i pryncypiami moralnymi naszych chrześcijańskich, nawet niewykształconych dziewczyn była nie do pokonania.” (BS, 143);

jak i w języku wstrętu, odrazy a nawet nienawiści Obertyńskiej: „Polek jest w tym transporcie tylko kilkanaście. Reszta – rosyjskie śmiecie” (OB, 72).

Obie autorki – filozofka i poetka – uruchamiają język emocji, pełen bólu i cierpienia, ale też i pogardy. Jednak nie tylko emotywność języka wyróżnia te narracje, ale również rusycyzmy. Obertyńska w następujący sposób porusza w swojej narracji problem włączania rusycyzmów do codziennego języka:

Człowiek stanowczo ma w sobie coś z papugi. Powtarza tak, jak słyszy. Zresztą cała ta rosyjsko-więzienna terminologia, te wszystkie ławoczki, progulki, oprawki, dobawki, kojki, doprosy i kamery są nam prawie równie obce jak to, co wyrażają. Używając ich nie czujemy wcale nielojalności w stosunku do ojczystego języka. (Pozwalając sobie i w dalszym ciągu na używanie tych obcych, przez więzienny dialekt często w dodatku zniekształconych słów, autor robi to świadomie, celem wierniejszego odtwarzania obrazu) (OB, 45).

Autorki wspomnień szukają innego języka na wyrażenie doświadczenia innego świata, jednak zarówno język jak i przedstawiany świat nie jest tylko i wyłącznie zewnętrzny, obcy – jest przecież w jakimś stopniu ich, choć obcością naznaczony. W narracji język polski miesza się z rosyjskim a także ze slangowym językiem „ła-growym”. W innym świecie pewne słowa tracą lub zmieniają swoje znaczenie. Użycie ich jednak sprawia, że autorki nie dystansują się od tamtej rzeczywistości – pokazują jaką drogę przebyły, na przestrzeni fabuły rozjaśniają i tłumaczą tę obcą przestrzeń, której same musiały się nauczyć i w ramach której musiały funkcjonować. Poprzez wrażenia zmysłowe i afektywny język pragną oddać swoistość jej doświadczenia.

Tym, z czego wyrasta afektywny język, jest nie tylko próba wiernej reprezentacji, ale w pierwszej kolejności cielesne doświadczenie łągru. Jest w ciele więźnia pewna sprzeczność – z jednej strony jest ono przedmiotem zniewolenia: uderzają w nie narzędzia represji, takie jak: zamknięcie, ciągły głód, wyczerpująca praca, złe warunki sanitarno-higieniczne, ciągłe stłoczenie ciała na małej przestrzeni, wystawienie na widok publiczny, obnażanie, zakaz stosunków seksualnych, przeszukiwanie czy naruszanie prawa do prywatności i intymności; a z drugiej – jest ono przestrzenią wolności. W świecie bez własności, ciało jest ostatnią rzeczą, którą się posiada i nad którą, w pewnym zakresie, ma się władzę.

Obertyńska, przedstawiając strategię na pozostanie przy zdrowych zmysłach, opisuje szczególnego rodzaju ucieczkę poza rzeczywistość, która nie polega na ucieczce poza ciało, lecz wręcz przeciwnie – właśnie w ciele zapada się w sie-

bie. Zupełnie tak, jakby zewnętrzność ciała – jego powłoka narażona była na zewnętrzne ataki i represje, a wewnętrzność najbardziej własna i niedosięgalna dla oprawcy-agresora była przestrzenią wolności. Pisze o tym tak:

Niepodobna wytłumaczyć, jaka jest technika tej przemiany, jak się ją przeprowadza, jak się do niej dochodzi. W przybliżeniu opowiedziane, wyglądałoby to tak: w grząskiej jak galareta, opornej, rozłopotanej wrzawie celi drąży sobie człowiek – czy wytapia sobą – wnękę, trochę większą od niego samego i wtedy znajduje się raptem jakby w hermetycznie zamkniętym jaju. W jaju tym już jest cicho, bezpiecznie i samotnie. Można sobie myśleć, można się modlić, można spać. Człowiek robi się jakiś dośrodkowy, wewnętrzny (OB, 47).

Przeciwległym biegunem do zapadnięcia się w swoją wewnętrzność jest odcięcie – „Najwyższy czas wyżyć się tego przeczulenia na punkcie własnej osoby, własnego ciała, własnej skóry. Jesteś takim samym łachem jak ci wszyscy, którzy się tu myli przed tobą. A może jeszcze obrzydliwszym? (OB, 96).

Jednym z najbardziej traumatyzujących rytuałów inicjujących przejście do przestrzeni obozu opisanym w kobiecych relacjach z obozów koncentracyjnych jest obcięcie włosów. Swego rodzaju oporem wobec tej próby odpłciowienia jest zachowanie kulturowych wzorców płciowych i odzwierciedlanie ich w stroju, organizacji przestrzeni czy zachowaniu. Co zaskakujące, Obertyńska w swoich wspomnieniach opisuje również obcięcie włosów, którego jednak dokonuje sama: „Proszę ją, żeby mi dała jeszcze na chwilę nożyczki. W cieniu korytarza, na oslep gryząc małymi nożyczkami głowę, jak popadnie, tnę włosy równo z karkiem i uszami. Dziewczyna dziwi się i po dziecinnemu żałuje włosów. Pyta mnie, po co to robię. A ja dobrze wiem po co...” (OB, 29). [Podkreślenie P.K.]

Autorka nie rozumie zdziwienia przygotowującej ją do przesłuchania dziewczyny, więcej – uznaje je za dziecinne. Sama jednak nie wyjaśnia motywów. Uznaje je za oczywiste i czytelne dla projektowanego odbiorcy czy pragnie je zachować dla siebie? Znaczący jest wielokropek kończący cytowaną frazę. Możemy się tylko domyślać, co zostało przemilczane. Czy narratorka ścina włosy, żeby pozbyć się atrybutów kobiecości i w ten sposób zapobiec napaści seksualnej? Jest świadoma warunków sanitarnych panujących w obozie i wszechobecnej plagi wszy? A może jest to gest rytualny, którego pragnie dokonać sama, aby odcinając się od dotychczasowego świata i normy ten ostatni raz mieć władzę nad własnym ciałem?

Ciała w łagrowych wspomnieniach często przedstawiane są jako przedmioty – płatanina rąk i nóg, która zajmuje miejsce we wspólnej przestrzeni baraku. Nierzadko opisuje się je pomocy metonimii – za przykład może posłużyć użycie słowa ściana w znaczeniu ściana, pod którą spała określona grupa osób⁵¹ – „jeżeli chodzi o wzajemne odnoszenie się ścian, to trzeba stwierdzić, że na ogół, przy usilnej dyplomacji, panowały zupełnie poprawne stosunki” (OB, 40). Warto zwrócić

⁵¹ Metonimia ta została stworzona na takiej samej zasadzie jak następujące przypadki – nasz blok czy, nasza klasa w rozumieniu wspólnoty, a nie budynku czy pomieszczenia.

uwagę, że urzeczowienie dotyczy nie tylko i wyłącznie ciał współtowarzyszek, ale także samego ciała narratorki. Obertyńska pisze:

Mam wrażenie, że jestem bułakiem pełnym płynnego bólu. Czyje to nogi? Moje? Widocznie, bo w moich pończochach (...) Pamiętam, jak mnie wsadzono na wózek pełen jakichś twardych worków, jak mnie otulano kocem i podparto wieszczami, żebym się nie waliła na boki. To bardzo dziwne uczucie stać się przedmiotem... (OB, 109).

Ciała innych, w szczególności chorych psychicznie, opisywane są jako zezwierzęcone. Obertyńska często używa także do opisu innych słowa 'stworzenie'. „Wtedy Mańka szaleje! Wyskakuje na okno, obija się o nie, wali głową w kratę, szuka okiem szerszej szpary, śmieje się, skomli... Ma w takich chwilach coś z giętkiej, rozżartej pantery w klatce” (OB, 41); „Albo taka Ślepa Zośka (...) Dyżurnych potrafiła doprowadzić do białej gorączki. Umyślnie. Nim ją zabrali, walczyła jak lwica. Czerwona, rozżarta, półgoła...” (OB, 41–42).

Dla Skargi natomiast tym, co pozbawia człowieczeństwa jest nagość. „Człowiek nagi w tym tłumie zdawał się całkiem pozbawiony godności, szedł w szeregu jak zastrachane zwierzę” (BS, 51).

Cała ta nagość, intymność – to, co powinno być prywatne i zakryte przed obcym spojrzeniem – tak jak było w tamtej rzeczywistości, tak i w opowieści jest odsłonięte, a cały wstyd towarzyszący owemu odsłonięciu i wystawieniu na widok publiczny zostaje zanalizowany, opisany i upubliczniony. Obie autorki wspomnień nie stronią od afektywnych opisów fizjologii i emocji towarzyszących tym doświadczeniom, choć oprócz wstydu łączą się one także ze wstrętem i odrazą wobec tego, co zewnętrzne, ale także wobec siebie. Dopiero przepracowanie tej traumy pozwala bowiem na powrót do ciała, poczucie integralności i spójności. Czy więc wobec tego pojawiające się niedopowiedzenia, przemilczenia i zerwania wątku wiążą się ze wstydem lub próba ukrycia pewnej części doświadczenia? Czy maskują to, co mogłoby zepsuć obraz matki-Polki w schemacie „dobrej kobiecości”? Zdaje się raczej, że to ślad tego, co zostało odrzucone z narracji tworzonej o sobie – zreinterpretowanej w świetle minionych wydarzeń i scalonej na nowo. Ślad niepojmowalnego, wykraczającego poza sens. Aby wyjaśnić dokładnie tę kwestię, warto wprowadzić tu pewne rozróżnienie – na życie i tożsamość. Kierunek pisania autobiografii (lub w sytuacji autobiograficznej) jest następujący – od życia i podmiotu doświadczonego do tekstu i podmiotu usensowniającego (owo doświadczenie), a następnie od tegoż tekstu wraz z jego nowymi nabudowanymi sensami do rozpoznania siebie w podmiocie narracji i do tożsamości. Warto bowiem w przypadku tekstów wspomnieniowych rozważyć, na ile podmiot mówi tylko o świecie go otaczającym, a na ile poprzez ten świat mówi o sobie samym.

W obu wspomnieniach przejście od życia do tożsamości odbywa się na kilku poziomach. Po pierwsze, autorka opisuje świat wraz z wszystkimi jego właściwościami, po drugie – rozpoznaje siebie w świecie i wchodzi z nim w relację, jakoś się do niego odnosi i czyni z siebie podmiot narracji. Podmiot uwikłany jest w niejednorodną czasowość – opisujący siebie z przeszłości nierzadko w czasie gramatycznym

teraźniejszym, wybiegającym w fabule w przyszłość i owej przyszłości świadomy (obdarzony dodatkową wiedzą) oraz istniejący w czasie teraźniejszym – piszący i w pisaniu tym rozpoznający się (czytający siebie⁵²). Podmiot odczytuje siebie i czasowość własnego doświadczenia poprzez wspomnienia i zawartą w nich sytuację autobiograficzną i w akcie tym się interpretuje – wytwarza własną tożsamość. To, co niedopowiedziane i przemilczane, jest tym, co stanowi kontrapunkt dla usensownionego i zrozumiałego doświadczenia w pełni już zinterpretowanego, przyswojonego i włączonego w narrację o sobie. Jest tym, co otwiera zarówno przed czytającym, jak i piszącym nowe możliwości wyjścia od życia i jego pisemnej reprezentacji do tożsamości wytwarzanej oraz konstruowanej w opowieści i przez opowieść. Otwiera pozornie zamkniętą, spójną strukturę poprzez ślad traumy, która nigdy nie może być przekroczona i przepracowana w pełni. Przekracza słowo i niweczy próbę dojścia do pełnej samowiedzy, lecz tym samym umożliwia czytającemu siebie na nieustanny ruch – potwierdzania, zaprzeczenia lub rekonstruowania własnej tożsamości.

SUMMARY

The status of women's political literature such as labor camp literature, should be seen in the context of gender and the relationship between private and public space. Taking into account these categories, I would like to consider the problem of the way in which the relation between a human being and space is understood in the language and how it is presented especially in conditions as specific as the space of a labor camp. I will also consider how the understanding of space influences literary awareness of the text and its immersion in cultural contexts. However, the subject matter of my reflections will not only reflect on how this experience is described in the story, but also on what is suppressed and displaced. Although labor camp literature primas a demonstrative character and for that reason it has become a moral obligation, the inability of expression linked to the need for commemoration is characteristic of all the records of the testimony. That is why it is important to pay special attention to what is expressive but not implied. Questioning experience and understanding of space I will also explore what is outside the language, but not beyond the story. After analyzing *Po wyzwoleniu...* by Barbara Skarga and *W domu niewoli* by Beata Obertyńska I will try to expose what the silent witness says – what is left unsaid and what the seemingly covered in reality reveals.

KEY WORDS: labor camp literature, testimony, identity, autobiography

PAULINA KICIŃSKA – magister, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zainteresowania badawcze: antropologia literatury, kategoria cielesności, współczesny polski reportaż.

⁵² Zob. J.V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 150.

MIASTO JAKO
PRZESTRZEŃ EMOCJI

PAULINA BICZKOWSKA
UNIwersytet Gdański

MIASTA NAZNACZONE UCZUCIAMI – PAWŁOMORSK, ODESSA I PARYŻ W *CZASZCE* W *CZASZCE* PIOTRA WOJCIECHOWSKIEGO

Narrator i główny bohater powieści Piotra Wojciechowskiego *Czaszka w czaszce* (1970), Dymitr Łazur, jest architektem, oficerem bez stopnia, byłym dyktatorem fikcyjnego Cesarstwa, którego obszar obejmuje znaczne tereny Europy Środkowo-Wschodniej oraz Europy Południowej. Powieść rozpoczyna się w momencie, gdy od dwóch lat przebywa on w Twierdzy nad Narwią, dokąd został zesłany, po tym jak złożono go z urzędu dyktatora. Utwór jest historią jego ponad rocznej podróży, która rozpoczyna się i kończy w Twierdzy, a wiedzie przez Galicję, Góry Kebabczerskie, Bałkany, Paryż i Odesę. Wszystkie te przestrzenie – poza Paryżem – znajdują się na terenie Cesarstwa¹.

Typ oraz charakter miejsc, w których przebywa Łazur, wpływa na jego relacje z kobietami, równocześnie zaś relacje te rzutują na sposób, w jaki postrzega on miejsca, w których przebywa. Taka konstrukcja powieści powoduje, że uwyraźniają się różnice między opisywanymi przestrzeniami. W oblężonym Pawłomorsku, fikcyjnym czarnomorskim porcie, główny bohater jako nastolatek poznaje pół-Tatarkę Lelię, która jest jego pierwszą miłością. Ich związek trwa krótko, tylko kilka miesięcy, ale staje się dla niego doświadczeniem fundamentalnym, ponieważ charakter uczucia, które łączy go z Lelią, definiuje jego rozumienie miłości. Kolejnym ważnym związkiem w jego życiu było narzeczeństwo i małżeństwo z Darią Swetozarowicz, szlachcianką. Para poznaje się po wojnie, niedługo po rozstaniu Dymitra z Lelią i opuszczeniu przez niego Pawłomorska. Bardzo krótko po ślubie okazuje się, że ciche życie w dworku na prowincji, które Dymitr może zaofiarować Darii, nie jest tym, czego dziewczyna oczekuje, co powoduje, że wyjeżdża ona do matki. Małżeństwo Dymitra i Darii staje się fikcją. Jednak dla Łazura wierność wobec Darii – w wyniku światopoglądu wykrystalizowanego na podstawie lektur książek z biblioteki ojca – jest osią życia. Dlatego stara się on – mimo świadomości, że jest to niemożliwe – spotkać się z nią ponownie

¹ Na temat świata przedstawionego powieści zob. P. Biczowska, *Historia w historii. Deformacja przeszłości w „Czaszce w czaszce” i „Kamiennych pszczołach” Piotra Wojciechowskiego*, [w:] *Literackie obrazy świata 2. Deformacje rzeczywistości*, pod red. A. Lubonia, M. Karpińskiej, Rzeszów 2017, s. 74–86 [w druku]..

i doprowadzić do odnowienia ich relacji. Małżonkowie spotykają się ze sobą lub przebywają w swoim towarzystwie – na przestrzeni następnych kilku lat – parokrotnie, ale nie zmienia to ich stosunków. Dymitr zaczyna w którymś momencie żywić nadzieję, że ich relację przekształci w końcu spotkanie, do którego, jak wierzy, dojdzie w Paryżu, stolicy świata, miejscu sprzyjającym zakochanym. W podróży do tego miasta – i już w samym mieście – towarzyszy mu kapitanowa Le Naun, znajoma z Twierdzy, z którą nawiązuje romans. Kapitanowa nie jest dla Dymitra ważna, Łazur ma do siebie pretensje o związek z nią, zapomina o niej właściwie tuż po tym, jak się rozstają. Z Paryża, w którym Dymitr ostatecznie doświadcza niemocy nawiązania na nowo relacji z Darią, Łazur udaje się do Odessy, gdzie mieszka jego przyjaciel Borucjusz. Port ten przypomina mu Pawłomorsk, co wywołuje nawrót wspomnień o Leliji.

Miasta, w których przebywa główny bohater *Czaszki w czaszce*, to miejsca odmienne historycznie i kulturowo, mające własny charakter i tożsamość. Wojciechowski wzmacnia te różnice, naznaczając Pawłomorsk, Odessę i Paryż odmiennymi doświadczeniami Łazura, wynikającym z jego relacji z kobietami.

PAWŁOMORSK

Pawłomorsk to fikcyjny czarnomorski port, który Wojciechowski obdarzył licznymi cechami Odessy – gwarnego, wielonarodowego portu, którego mieszkańcy, w tym liczni złodzieje, posługiwali się charakterystycznym dialektem². Pisarz zaludnił Pawłomorsk wielonarodowym tłumem mieszkańców, posługującym się własnym specyficznym językiem („Stawraki-pawraki, kocujesz na szpet do Hawry? (...) – Hajże, pawraki-Czuczko! Tad wojkasz? Kocuję Odessę na blatny reszot. W Paryżu było fryt-gawryt”³). Wpisał także w historię Pawłomorska kilkumiesięczne oblężenie, które to doświadczenie było udziałem Odessy w trakcie drugiej wojny światowej⁴. Obdarzenie w powieści dwóch miast – fikcyjnego i rzeczywistego – podobnymi cechami jest grą Wojciechowskiego z mitem Odessy, jednym z najważniejszych – obok mitu Petersburga – mitów miasta w kulturze rosyjskiej, i twórczym przekształceniem tegoż mitu.

Oblężony Pawłomorsk, w którym mieszka nastoletni Łazur, jest miastem czasu wojny, nieobowiązywania reguł czasu pokoju:

² O micie Odessy zob. m.in. O. Gubar, P. Herlihy, *The persuasive power of the Odessa myth*, [w:] *Cities after the fall of communism: reshaping cultural landscapes and European identity*, red. J. Czaplicka, N. Gelazis, B.A. Ruble, Waszyngton 2009, s. 137–166. O Odessie zob. Ch. King, *Odessa. Geniusz i śmierć w mieście snów*, Wołowiec 2016.

³ P. Wojciechowski, *Czaszka w czaszce*, Warszawa 1976, s. 215. Dalej w tekście podaję numer strony.

⁴ Latem 1941 roku przez ponad dwa miesiące Odessa była zamknięta w pierścieniu wojsk niemieckich i rumuńskich, przez który bezskutecznie próbowała się przebić Armia Czerwona.

My z portowej bandy kochaliśmy wszyscy wojnę, kochaliśmy ją pomimo głodu i strachu o los rodzin. Ona rzucała nam pod nogi wypatroszony świat. Wieloznaczność bytu uporczywie wpajana nam w szkołach okazywała się błagą, liczyła się po prostu siła, ważne było kto kogo (...) Przyszłość nie była już zagadkowym rozdrożem, świat kończył się konsekwentnie i logicznie, a do tego bardzo ciekawie i malowniczo (123).

Czas wojny, na który przypada miłość Leliji i Dymitra, powoduje, że ich uczucie funkcjonuje poza strukturą społeczną – w tym momencie nie obowiązują prawa rządzące w społeczeństwie w trakcie pokoju. W obleżonym Pawłomorsku nie ma znaczenia, że Łazur jest jednym z nastoletnich członków portowej bandy, a Lelija „chudą azjatycką służącą” (123), głęboko przeżywającą śmierć swojego małego dziecka. Są dwójką ludzi wspólnie próbującą przetrwać nieprzychylny czas.

Pawłomorsk otoczony blokadą jest przestrzenią zamkniętą i odseparowaną, poza czasem zwykłym. Centralnym punktem tej przestrzeni jest dla Łazura przestrzeń jeszcze bardziej wyodrębniona – Tunel Chersoński, w którym urządzono magazyny, między innymi żywności. Dymitr włamuje się do niego, a następnie zamieszkuje w nim razem z Leliją:

Następnej nocy wynieśliśmy się z miasta, odnalezionym przejściem przez studzienki odpływowe doprowadziłem moją miłą do tunelu, do samego końca, pod żelazne, betonem umocnione wrota. (...) Pamiętałem każdą walkę ze szczurami w magazynach Chersońskiego Tunelu, układ sprzętów w naszym złodziejskim gnieździe, blask środka miedzianej patelni i ornamenty czarno-czerwono-żółtych przytwierdek na brzegach, smak tej paprykowanej jajecznicy, którą smażyliśmy sobie bez końca (123, 169).

W tym okresie Tunel Chersoński to cały świat Dymitra i Leliji, miejsce, w którym są syści i bezpieczni, gdzie odnajdują swoje szczęście. Tracą ten świat nagle, po tym, jak blokada zostaje przerwana („Kiedy przepawszy się w stepie wróciliśmy do tunelu, wiedzieliśmy, że nie mamy już ani domu, ani bogactwa, o świecie minęła nas tępa pięść pociągu pancernego, a zanim szły najeżone bronią transporty jeden za drugim”, 170). Niedługo później gubią się nawzajem na bazarze, a Łazur po opuszczeniu Pawłomorska nigdy już do niego nie wraca, odwiedza go tylko we wspomnieniach. Port ten staje się dla niego zakłętą bańką przeszłości – jego obraz sprzed lat jest dla niego obrazem wciąż aktualnym, na zawsze związanym z Leliją. Na moment powraca do niego, kiedy w trakcie swojej podróży dociera do Odessy.

ODESSA

Odessa jest jedną z nielicznych powieściowych przestrzeni, w której Łazur czuje się dobrze. W mieście tym Dymitr zachowuje się swobodnie, ma poczucie bezpieczeństwa i akceptacji, odpoczywa i nabiera sił, zanurza się w szczęściu rodzinnym przyjaciela. („Przyjechałem dość roztrzęsiony, poraniony psychicznie Paryżem, ale zaraz moje napięcie rozpląnęło się w spokojnym bałaganie jego [Borucjusza – P. B.] domu. Tyranizujące roztrzępaną guwernantkę córki, spoufalone ze wszystkimi psy, familiarnie traktowana służba”, 223–224). Atmosferę pobytu Dymitra w Odessie

zapowiada, rozpoczynający trzecią część powieści, opis leniwego, ciepłego popołudnia, które główny bohater spędza w towarzystwie Borucjusza na odeskiej plaży:

Spoza cypla przy Średniej Fontannie wyskoczyły dwa kutry pościgowe i szły na zachód po cięciwie zatoki. Prowadziłem je wzrokiem, póki nie podeszły pod słońce, potem wyciągnąłem się znowu wygodnie, zamknąłem oczy. Borucjusz mówił coś o morzu, rybach, ale nie słuchałem, przytulałem się do wybielonych sztormami desek rozbitej feluki, czułem na twarzy wiatr i słońce, nozdrzami łapałem zapach wodorostów, smoły, butwiejącego drewna, palcami czułem krągłość żwiru. – Nie przeszkadza ci, że mówię, kiedy spisz?

– Tak mnie zmorzyło... Mów, słucham.

– Nie, nic ważnego, śpij...

Udawałem, że śpię, a cieszyłem się w duchu, że wiatr, mewy, żwir są takie jak w Pawłomorsku (223).

Bezpieczna i przyjazna przestrzeń Odessy, będąca dodatkowo neutralna pod względem emocjonalnym – Łazur nie spotyka w niej żadnej kobiety, z którą łączyłoby go uczucie – ewokuje w jego wyobraźni przestrzeń Pawłomorska, przestrzeń młodości i szczęścia. Dlatego też przybycie do Odessy jest dla niego w pierwszej kolejności powrotem do Pawłomorska, a dopiero potem przybyciem do Odessy („cieszyłem się w duchu, że wiatr, mewy, żwir są takie jak w Pawłomorsku”). Łazur szuka w przestrzeni współczesnej mu Odessy tego, co zna ze swej przeszłości – miejsc, zapachów, ludzi:

Ja również ruszyłem moją stałą trasą: targowisko Priwoz, potem grecki bazar. Tam odnajdowałem Pawłomorsk, pawłomorski tłum (...) Pachniało jak w Pawłomorsku, ale bogaciej, rugano się jak w Pawłomorsku, nawet groźniej, złodziei było tylu, ilu w Pawłomorsku. (...) Raz czy dwa udało mi się nawet podслушать rozmowę w żargonie uderzając do pawłomorskiego podobnym (227–228).

Dymitr odnajduje w Odessie podobne do pawłomorskich rejony i tłumy, a także siebie z tamtych lat: „odnalazłem też chłopaka w wyrośniętej gimnazjalnej kurtce, ni to łazika, ni to złodziejaska wyglądającego w przybliżeniu tak, jak ja musiałem w Pawłomorsku wyglądać” (228). Bohater z jednej strony w ten sposób oswaja przestrzeń Odessy, uznając ją za swoją, ponieważ już znaną. Z drugiej zaś próbuje jeszcze raz zanurzyć się w szczęśliwym czasie swych lat nastoletnich, doświadczyć tego, co wówczas przeżywał – poczucia swobody, niezależności, przeświadczenia, że zasady rządzące światem są proste, jasne i zrozumiałe.

Podobieństwo Odessy do Pawłomorska, powoduje, że Odessa staje się dla Łazura nasycona obecnością Leliji:

targowisko Priwoz, potem grecki bazar. Tam odnajdywałem Pawłomorsk, odnajdywałem pawłomorski tłum, w którym kiedyś utonęła Lelija (...). Odnajdywałem też Lelię rozbity na fragmenty, rozkradzioną przez obce wschodnie kobiety. Sprzedawczyni ratunkum miała jej dłonie, przechodząca z mężem bogata Ormianka jej roześmiany szept (227).

Dymitr w przestrzeni przypominającej mu Pawłomorsk i wśród ludzi przypominających mu tamtejszych mieszkańców doszukuje się swojej ukochanej – jej obecności, ciała, głosu. W Odessie uobecnia się dla niego Pawłomorsk. Bez pobytu w tym porcie nie byłby w stanie nawet tylko w taki namiastkowy sposób powrócić do przeszłości.

Łazur, przywołując i nakładając na Odessę skonstruowany przed laty obraz Pawłomorska, uznaje go za aktualny. Nie ma możliwości skonfrontowania go z rzeczywistością – do współczesnego Pawłomorska nie dociera – nie ma więc możliwości, aby obraz ten został podważony i uległ rozbiciu. Jako że obraz ten nie może ulec dewaluacji, nie może również ulec dewaluacji, ściśle wiążąca się z tym miejscem, jego pamięć relacji z Lelią. Pawłomorsk pozostaje dla Łazura przestrzenią specjalną, przestrzenią poza czasem – jest to przestrzeń czasu wojny, kiedy nie obowiązują normy społeczne okresu pokoju – a także przestrzeń fizycznie zamknięta – miasto było otoczone blokadą. Jest to także przestrzeń przeszłości, wyabstrahowana z teraźniejszości, której nie można skonfrontować z aktualną rzeczywistością. Pawłomorsk żyjący we wspomnieniach Łazura staje się bańką, w której zostali zaklęci wraz z Lelią.

PARYŻ

Do stolicy Francji Łazur zostaje wysłany przez oficjalne władze Cesarstwa z dwiema misjami. Oficjalną – przekazania czaszki konia plejstocenijskiego z czaszką amazonki w środku (tytułowej czaszki w czaszce) do Muzeum Historii Naturalnej, oraz tajną – wniknięcia do emigranckiego środowiska Pelagończyków. Dla Łazura najważniejsza jest jednak jego misja własna, czyli doprowadzenie do spotkania z Darią, po którym obiecuje sobie bardzo wiele. Nadzieje na to, że jego starania o powrót Darii mają sens i zakończą się pozytywnie, wzbudził w nim list, który otrzymał od jej przyrodniego brata („To była dla mnie jakaś magiczna formułka, zaczynałem wierzyć, że naprawdę mogę dać Darii coś, czego nie może jej dać żaden mężczyzna, nikt na świecie, żadna idea”, 173–174). Wiarę tę wzmacnia fakt, że spotkanie z Darią ma nastąpić w Paryżu, mieście postrzeganym jako miasto miłości, miasto zakochanych, a więc w przestrzeni sprzyjającej budowaniu relacji między kobietą a mężczyzną. Łazur w momencie, w którym rozpoczyna podróż do stolicy świata, nie uświadamia sobie, że w Paryżu słowo „miłość” znaczy „niezupełnie to samo co gdzie indziej” (208–209), a do wierności w tym mieście nie przywiązuje się zbyt dużej wagi. W stolicy Francji dochodzi do spotkania Dymitra z Darią – jest ono ostateczne i rozstrzygające.

Cały pobyt Łazura w stolicy Francji jest mentalnie i uczuciowo podporządkowany poszukiwaniu Darii, oczekiwaniu na spotkanie z nią, myśleniu o niej, wyobrażaniu sobie tego spotkania. Nie są ważne ani misje, z którymi przybył, ani kapitanowa Le Naun, z którą ma romans. Liczy się tylko Daria, a ponieważ jej nie ma, Łazura przepełnia ból, tęsknota, cierpienie, złość na siebie, na świat, na Le Naun, na to, że „nie tak miało być”. Najpełniej te odczucia oddaje jego

„litanii” do Darii, która nierozzerwalnie spleta przestrzeń Paryża z córką Karoliny Este-Svetozarovicz:

Nie tak, nie tak miało być wszystko, nie z nią [kapitanową Le Naun – P. B.] miałem wędrować przez zaczarowaną dżunglę cywilizacji, nie z nią miałem dzielić zachwyty nad skarbami dawnej i nowej sztuki, nie z nią poznawać niezrównany smak tutejszego czasu, świeżych jesiennych poranków w labiryncie Montmartre’u, wieczorów na tłumnych bulwarach (...). Dario, które z tych światel świeci ci teraz, Dario, szukam cię każdym spojrzeniem, nikt nie może stanąć między nami, kiedy spotkam cię cudownym przypadkiem, Dario jadąca powoli powozem przez wyspę Świętego Ludwika, Dario pochylona nad kramem bukinisty, Dario kupująca kwiaty na Rue d’Hôtel de Ville, Dario słuchająca murzyńskiej muzyki w »Lady Bird« na Rue Huchette, Dario z pizzerii na Rue Ravioli, Dario z chińskiej knajpki na Rue Donat, Dario wszystkich bulwarów i ulic, jeśli cię nie odnajdę, Dario, nigdy nie przebaczę temu miastu. I nigdy nie przebaczę kapitanowej (181).

Oczekiwanie przez Dymitra zejścia się z Darią w Paryżu powoduje, że ma on poczucie, że musi to miasto zwiedzać właśnie z nią, że bez niej jest ono puste, pozbawione czaru i sensu. Ponieważ jednak od początku jego pobytu w Paryżu nie ma przy nim Darii, bohater stara się ją „wymodlić”, uobecnić w jednym z wyobrażonych przez siebie miejsc, aby się z nią spotkać (można mówić tutaj również o ujawnieniu się magicznej funkcja języka).

Powtórzenie apostrof („Dario...”) uzewnętrznia ból i tęsknotę Łazura, który ogromnie pragnie, aby Daria była przy nim. Oddaje również jego rozedrganie emocjonalne – z jednej strony jest wyrazem uwznioślenia, ubóstwienia kobiety, a z drugiej oznaką obsesyjności, niezdrowego wielokrotnego powtarzania tego samego pragnienia.

Łazur nie doświadcza przestrzeni stolicy świata wspólnie z Darią, nakłada więc na Paryż swoje wyobrażenia tego, co ona robi, gdzie chodzi. Dymitr wymyśla obecność Darii w mieście, a nie ją rozpoznaje. Zachowanie to jest odmienne od jego postępowania w Odessie, miasta – przez podobieństwo do Pawłomorska – nasączonego obrazami Leliji. W Odessie Łazur wynajduje ślady obecności Leliji, ponieważ Pawłomorsk poznawał razem z nią.

Różnica zachowania Łazura w Paryżu i Odessie nie tylko wynika z faktu, że pierwsze z tych miast poznawał bez kobiety, którą tak bardzo chciał w nim spotkać, a pierwowzór tego drugiego wraz z ukochaną. Jest także zgodna z odmiennym charakterem każdej z tych relacji. Związek Dymitra z Leliją opierał się na wspólnym przeżyciu trudnych sytuacji i zaangażowaniu. Jego autentyczność spowodowała, że Łazur mógł po prostu „odnajdywać” w odeskim porcie obrazy z przeszłości, nie musiał ich wymyślać. Natomiast jego relacja z Darią została zbudowana na kłamstwie, fałszywym obrazie siebie samego i niespełnionych oczekiwaniach. Wymyślanie zachowań Darii w Paryżu jest tylko konsekwentnym dokładaniem przez Łazura kolejnych wyobrażeń do jego wizji o ich byciu razem.

Obecna w „litanii” do Darii sakralizacja bohaterki – poprzez skierowanie do niej wypowiedzi mającej charakter religijny – jest wskazaniem na jej istotę w życiu Łazura. Sakralizacja ta uwyrażnia również deprecjację paryskiej towarzyski

Dymitra, kapitanowej Le Naun. W optyce Łazura kapitanowa nigdy nie mogłaby bowiem zostać adresatką takiej „modlitwy” jak Daria, ponieważ bohater nie chce z nią dzielić żadnych dobrych chwil w Paryżu. Litaniina wypowiedź skierowana do Darii wydobywa różnicę uczuć, którymi Dymitr darzy każdą z kobiet. Darię kocha, a nawet – dosłownie – ubóstwia (jego wypowiedź przypomina modlitwę). Le Naun natomiast przeciwnie – nie cierpi, a wręcz skazuje na nienawiść:

Nienawidziłem jej w dzień i sypiałem z nią co noc, nie żądała więcej i nienawidziłem jej również za to, że niczego więcej nie żąda. Nie była dla mnie kochanką, była tylko moją samicą i moim konfliktem z Szóstym Przykazaniem, nie byłem w stanie myśleć o tej »miłości« innymi kategoriami niż biologiczne albo religijne (183).

W swojej „litanii” Łazur na nieprzebaczenie skazuje nie tylko kapitanową, lecz także sam Paryż. Przenosi w ten sposób odpowiedzialność za potencjalne niespotkanie Darii na czynniki zewnętrzne – to nie będzie ani jego, ani jej wina, tylko kogoś, czegoś innego. Łazur nie dopuszcza do siebie myśli, że mogą się z Darią nie spotkać, po prostu dlatego, że Daria tego nie chce.

Deklaracja Dymitra na końcu „litanii” („Dario wszystkich bulwarów i ulic, jeśli cię nie odnajdę, Dario, nigdy nie przebaczę temu miastu. I nigdy nie przebaczę kapitanowej”) powoduje, że wypowiedź ta ma rysy obrazoburcze. Łazurowe zapewnienie nieprzebaczenia jest zaprzeczeniem chrześcijańskiego obowiązku przebaczenia i odwrotnością zakończeń litanii, które często zamyka modlitwa *Baranku Boży*, będąca prośbą o przebaczenie grzechów i Boże miłosierdzie.

Stan emocjonalnego chaosu, którego Dymitr doświadcza w Paryżu, dobrze oddają jego nocne mocowania się z katedrą Notre Dame. Te nocne rozmowy są pochodną jego ciągłej niezgody na zwiedzanie miasta z kobietą inną niż Daria:

[będąc z Le Naun – P. B.] czekałem pojawienia się Darii. Przyjechałem po Darię i przypominałem sobie o tym szepcząc: – Nie przyjechałem tu zwiedzać, nie przyjechałem tu zwiedzać, nie przyjechałem tu zwiedzać – szepcząc w kółko w salach Luwru i Petit Trianon, w galeriach sztuki i kościołach. To samo krzychałem prosto w twarz świętym, potępionym, aniołom, szatanom z portalu Notre Dame, do którego wracałem co noc, jak wraca się do bolącego zęba, o którym nie sposób zapomnieć (183).

Łazur ponownie próbuje zakłąć rzeczywistość – zmienić słowami, którymi się posługuje, to, co się dzieje, spowodować, aby przestało się dziać to, czego nie chce, i zaczęło to, czego pragnie.

Siłę i natężenie emocji Łazura związanych z Darią Wojciechowski oddaje poprzez dosadny język, którym kilkakrotnie podczas pobytu w Paryżu posługuje się bohater. Charakter tego języka wyraziście kontrastuje z językiem, który jest mu przypisany w pozostałych partiach powieści – eleganckim, silnie zmetaforyzowanym, kojarzącym się z XIX wiekiem⁵. Brutalność antyparyskich tyrad Dymitra

⁵ Zbigniew Żabicki w posłowie do *Czaszki w czaszce* konstatuje: „Przy tym wszystkim narrator i bohater w jednej osobie ma też i zabawne ambicje dydaktyczne, wykładane

jest efektem nagromadzenia się w nim przede wszystkim złości na miasto i na kapitanową Le Naun, za to, że nie jest Daria:

– Pomyśl sobie – szepnęła. – Jesteśmy w Paryżu. Co za noc!

– Paryż! Miasto żołądek, i to owrzodzony żołądek. Najbardziej egoistyczne miasto świata! Widziałś wczoraj pod mostem, gdy jechaliśmy do Saint Clou? Ryby, setki martwych ryb, pokazywałem ci. Bezbronny Pawłomorsk wytrzymał pięć miesięcy blokady, Karlovy Zamky broniły się doszczętnie spalone, jak było w Sewastopolu, Grenadzie. Paryżowi wystarczyłoby odciąć dopływ kawioru i wina, żeby następnego wieczoru, co ja mówię, tego samego wieczoru poszedł lizać buty oblegającemu, każdemu oblegającemu. Miasto dziwek i miasto dziwka. Ludzie tu przyjeżdżają żyć, użyć życia, i gniją, gniją i rozkładajstrowują się żywcem. (...) Jedna godzina u steru na »Adelajdzie« czy »Oczekiwaniu« warta jest tysiąc razy tyle, co całe zafajdane życie tych paryskich »łowców szczęścia«, zboczeńców i dziwkarzy. Czujesz, jak to miasto cuchnie? (182)

Łazur zarzuca Paryżowi niemoralność i rozwiązłość, skupienie się na materialnej stronie życia oraz przywiązanie do zbytku oraz luksusu tak silne, że miasto jest gotowe zapłacić każdą cenę, łącznie z własną godnością, za możliwość dalszego prowadzenia takiego życia⁶. Dymitr swoimi dosadnymi wypowiedziami chce zranić kapitanową, aby ukarać ją za to, że nie jest Daria, i uniemożliwić im wspólne zwiedzanie miasta (do czego kapitanowa dąży). Łazur chce także zranić samo miasto, ukarać je za to, że nie spełnia jego oczekiwań, jak również zniszczyć noszony przez siebie obraz Paryża – stolicy świata, miasta niezwykłego, które należy zwiedzać z ukochaną osobą. Miejsca oczekiwanego, w którym doświadcza się tego, co dobre⁷. Jednak jedyne, co się mu udaje, to zranić i odsunąć od siebie

z pocziwą bezpośredniością – w języku zaczerpniętym z umoralniających opowiadań, których tak wiele moglibyśmy znaleźć w prasie dziewiętnastowiecznej zarówno klerykalnej, jak i pozytywistycznej”; Z. Żabicki, *Posłowie*, [w:] P. Wojciechowski, *Czaszka w czaszce*, Warszawa 1970, s. 319. Zenobia Kitówna stwierdza zaś, że „prowadzi [Łazur w *Czaszce w czaszce* – P. B.] swoją opowieść, łącząc prostotę i codzienność mowy potocznej z dyskretnym zdobnictwem, w postaci małej i prawie niedostrzegalnej metafory. Przeplata się w tych samych zdaniach potoczność z przenośnią”; Z. Kitówna, *Kto zacz Dymitr Łazur?*, „Kamena” 1970, nr 14, s. 11.

⁶ Łazurowa opinia wpisuje się w międzywojenną ocenę Paryża, który dla części francuskich pisarzy i myślicieli był „miejscem wyzysku i oszustwa, egoizmu i użycia”; B. Brzostek, *Paryż Innej Europy*. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek, Warszawa 2015, s. 168, 169. Sąd ten współgra również z obowiązującą w PRL-u oficjalną oceną Paryża.

⁷ Dymitr swoją podróż Orient Expressem ze Zlatobranu do Budapesztu, będącą pierwszym etapem wyprawy do Paryża, traktuje jako zapowiedź tego, co go w tym mieście czeka: „Śpiewny brzęk kieliszków, przytłumiony różnojęzyczny gwar, aromat przysmażonego sera – wszystko to, co witało mnie w wagonie restauracyjnym, uważałem za przyczółek Paryża, za wyciągniętą ku mnie dłoń Stolicy Świata. (...) godzinami siedziałem w restauracyjnym, sączyłem reńskie wino, przysłuchiwałem się rozmowom, czasem wtrąciłem trzy grosze, ciągnąc za uszy swój

kapitanową – stolica Francji pozostaje nieporuszona jego atakami, cały czas będąc miejscem, które chciałby zwiedzać z Darią.

MIASTA NAZNACZONE

Trzy miasta, trzy kobiety, trzy różne relacje i wiążące się z tym odmienne sposoby odbierania przestrzeni przez głównego bohatera *Czaszki w czaszce*. Pawłomorsk – przestrzeń czasu wojny, naznaczona, przede wszystkim w doświadczeniu Leliji, ale także Dymitra, strachem, bólem, cierpieniem i osamotnieniem. Mimo to jest to przestrzeń oceniana przez Łazura pozytywnie, ponieważ była miejscem jego szczęśliwego i spełnionego – mimo brutalnego zakończenia – związku. Po latach Łazur powraca – w pewnym sensie, ponieważ we własnych wyobrażeniach – do Pawłomorska, kiedy przez jakiś czas przebywa w Odessie, porcie bardzo do Pawłomorska podobnym. Ten powrót staje się możliwy nie tylko ze względu na fizyczne podobieństwo obu miejsc, lecz także dlatego, że przestrzeń Odessy jest dla Łazura przestrzenią bezpieczną i przyjazną, niewiązącą się emocjonalnie z żadną kobietą, a więc ułatwiającą powrót do przestrzeni, gdzie doświadczył pierwszej miłości. Odessa jest również miejscem, w którym Łazur wraca do wewnętrznej równowagi po pobycie w Paryżu, który wyczerpał go emocjonalnie. W stolicy Francji zderzają się bowiem w Dymitrze emocje, uczucia i oczekiwania, z którymi przyjechał, z tymi, które miasto w nim wywołuje. Spowodowany tym stanem chaos wewnętrzny bezpośrednio rzutuje na jego postrzeganie miasta – jest ono dla niego nasycone bólem, tęsknotą i niechęcią.

Na postrzeganie Pawłomorska, Odessy i Paryża przez Dymitra ma silny wpływ jego stan emocjonalny, istotnie wiążący się z jakością jego relacji z kobietami. Udany związek pozwala mu pozytywnie postrzegać przestrzeń nacechowaną negatywnie (Pawłomorsk w trakcie wojny), a nieudany pejoratywnie przestrzeń zazwyczaj ocenianą wysoko (Paryż jako stolica świata). Związanie przestrzeni Pawłomorska, Odessy i Paryża z konkretnymi – i bardzo odmiennymi – relacjami Łazura pozwoliło Wojciechowskiemu również na zaakcentowanie różnic między tymi przestrzeniami, ich charakterami oraz wizerunkami funkcjonującymi w kulturze.

SUMMARY

The aim of the paper is to perform analysis of image of three cities: Paris, Pawłomorsk and Odessa in which the main character of Piotr Wojciechowski's novel *Czaszka w czaszce* (A skull in a skull) (1970) Dymitr Łazur has relationships with women. The cities' character and its type of space have a significant influence over Łazur's relationship with women. Łazur's emotion connected with Lelija, Daria and the wife of captain le Naun also have an influence over the way in which he sees this three cities. Pawłomorsk is a happy place, in spite of the fact that

francuski rodem z jarosławskiego gimnazjum. Kiedy wracałem do swojego *coupé*, ogarniało mnie podniecenie i niecierpliwość" (172–173).

Dymitr meets and then loses Lelija during the harbor's blockade. Paris is the capital of the world which arouses the emotional chaos where Dymitr instead of meeting his wife has an affair with captain le Naun's wife. Odessa – when we speak about Dymitr's emotion – is a safe place. This harbor reminds Dymitr Pawłomorsk and his relationship with Lelija. Wojciechowski connects specific type of space with Łazur's emotions and relationships using literature's ability of creating. He also reshapes Odessa's myth making the new possibilities of its interpretation.

KEY WORDS: Piotr Wojciechowski, *Czaszka w czaszce*, space; city, emotion

ANNA CHOMA-SUWAŁA

UNIWERSYTET IM. MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

TOPOS POLSKICH MIAST W POEZJI MAKSYMA RYLSKIEGO JAKO ŹRÓDŁO DOZNAŃ ZMYŚLOWYCH I EMOCJONALNYCH

Topos miasta w poezji i szerzej – literaturze ukraińskiej, pojawił się dość późno, bo na przełomie XIX i XX wieku jako reakcja na czynnik społeczny, którym stała się industrializacja społeczeństwa ukraińskiego. W tradycji ukraińskiej rolę kulturotwórczą od dawna przypisywano wsi, w związku z tym w XX wieku uporczywie dążono do negatywnej interpretacji miasta jako pochłaniającego wszystko, skorumpowanego molocha.

Tego typu obrazy pojawiały się między innymi w prozie Iwana Franki, Panasza Myrnego i Iwana Neczuja-Lewickiego. W ich twórczości pełne zgiełku, hałasu, a często chaosu miasto przytłaczało gąszczem ulic i ciągłym, niedającym wytchnienia ruchem. Mimo licznych atrybutów, jakimi były piękne budowle i malownicze uliczki, dominowało w nim zło i bezprawie. Jego przeciwwagę stanowiły idylliczne opisy wsi, żyjącej zgodnie z naturalnym rytmem przyrody będącej przejawem *locus amoenus* – miejsca przyjemnego.

Topos miasta pojawia się także w dorobku „kijowskich neoklasyków”, między innymi: Jurija Klęna, Mykoły Zerowa, Pawła Fytypowycza, Mykoły Draj-Chmary i Maksyma Ryłskiego. Przestrzeń miejska staje się w ich poezji ośrodkiem kultury, oświaty i nauki. Jawi się ona jako świat duchowy i interpretowana jest w kontekście tradycji filozoficznej, gdzie duchowość jest jednością epistemologicznych, etycznych i estetycznych momentów w życiu i pracy (prawda, dobro i piękno)¹. Wspólnym kodem neoklasyków była cykliczność natury, której dowód stanowi tradycyjna symbolika pór roku i dnia. Była ona zakorzeniona w pierwotnej mitycznej wyobraźni Słowian i postrzegana jako następstwo ruchu planet. Miasto będące fenomenem kultury materialnej ukazywali oni przez pryzmat tego co pierwotne, powszechne i tradycyjne.

Na początku XX wieku stanowiło ono nie tylko przestrzeń artystyczną, ale także podmiot i treść utworu, umożliwiając artyście wiele sposobów interpretacji. Topos

¹ I. Веретейченко, Урбаністичні мотиви в творах українських письменників у контексті європейської філософської традиції, „Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка” 2010, nr 20 (207), cz. I, s. 111.

miasta staje się swoistym kodem estetycznym, który nie tylko odtwarza istniejący model świata, ale także odzwierciedla autentyczne emocje autora.

Wiersze o tematyce miejskiej stanowiły znaczną część wczesnej poezji Ryłskiego. W latach pięćdziesiątych XX wieku w jego twórczości obok najbardziej rozpowszechnionego toposu Kijowa pojawia się szereg innych europejskich miast m.in. Warszawa, Praga, Paryż, Moskwa, Odessa, Czernihów. Są one głównie reminiscencją licznych podróży autora i zawierają specyficzne dla powojennej poezji Ryłskiego hasła panslawizmu i jedności bratnich narodów, będące dowodem socrealistycznych tendencji w literaturze tego okresu.

W powojennym leningradzkich, białoruskich, zakarpackich, jugosłowiańskich francuskich i polskich cyklach poezji Ryłskiego cechą istotną jest bohater liryczny, „w którym i Związek Radziecki i ziemie słowiańskie i lud pracujący wszystkich kontynentów wywołuje uczucie braterstwa”².

W Polsce powstał zbiór wierszy *У молодій Польщі* (*W młodej Polsce*, 1950) i większość utworów ze zbioru *Голосіївська осінь* (*Jesień w Hołosijewie*, 1959). Polskiej kulturze i jej twórcom poświęcone są pojedyncze wiersze z tomów *Троянди і виноград* (*Róże i winogron*, 1957), *Далекі небосхили* (*Dalekie horyzonty*, 1959) i *Зимові записи* (*Zimowe notatki*, 1964). Są one często opatrzone datą oraz miejscem powstania i stanowią reminiscencje kilku podróży ukraińskiego poety do kraju przodków.

W poetyckiej spuściźnie Ryłskiego istnieje wiele utworów zawierających wspomnienia, aluzje i dygresje związane z Polską. Jak podkreśla Werwes: „poeta nie raz wspomina Polskę, z zachwytem pisze o polskiej poezji, muzyce, sztuce i zabytkach, o robotnikach Łodzi i chłopach Mazowsza, o swych bliskich przyjaciółach z Krakowa, Wrocławia, Gdańska, a zwłaszcza z Warszawy”³.

Polskie miasta pojawiają się przede wszystkim w cyklu wierszy *W młodej Polsce*. Jest to poetycki zapis refleksji, emocji i przeżyć związanych z pierwszą wizytą Ryłskiego w Polsce w 1945 roku. Ten swoisty dziennik zawiera siedem utworów: *У Варшаві* (*W Warszawie*), *Перед пам'ятником Міцкевичу* (*Przed pomnikiem Mickiewicza*), *Пам'ятник Копернику в Кракові* (*Pomnik Kopernika w Krakowie*), *«Любов Яровая» в краківському театрі* (*„Lubow Jarowaja” w krakowskim teatrze*), *У Вроцлаві* (*We Wrocławiu*), *Дівчина в Закопаному* (*Dziewczyna z Zakopanego*) i *Музей Леніна в Пороніні* (*Muzeum Lenina w Poroninie*).

W liryce tej zauważalny jest specyficzny dla neoklasyków tradycyjny sposób budowania modelu miasta łączący w sobie trzy składowe: przyrodę, człowieka i kulturę.

Inna Wychor w pracy *Поетичний топос міста та його тематичні різновиди* (*Poetycki topos miasta i jego różnorodność tematyczna*) przedstawia pięć sposobów

² H. Werwes, *Maksym Ryłski*, tł. T. Hołyńska, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1971, nr 6, s. 149.

³ Tamże, s. 155.

identyfikacji toposu miejskiego: urbanistyczny, industrialny, architektoniczny, krajobrazowy i historiozoficzny⁴.

Otwierający cykl *W młodej Polsce* wiersz *W Warszawie* bazuje na obrazach, które określają pewną sferę społeczno-historycznego, kulturalnego i metafizycznego bytu miasta. Autor nie skupia się na konkretach związanych z realiami przestrzeni miejskiej, lecz na przedstawieniu i interpretacji jej poszczególnych etapów rozwoju⁵. W wierszu obok haseł jedności narodów znajdujemy metaforyczny wizerunek miasta ukazany przez pryzmat kwitnącej i budzącej się do życia przyrody. Na uwagę zasługuje szacunek, z jakim autor zwraca się do polskiej stolicy. Podkreśleniu jej wartości służy wykorzystana w wierszu personifikacja. Widok zrujnowanej przez faszystów Warszawy i jej powojenna odbudowa wywołują w podmiocie lirycznym skrajnie różne emocje, od przygnębienia po zachwyt. Oto fragment utworu w polskim tłumaczeniu:

Tyś ziemi kwiat, co kędzierzawo
Rozrosnął się w ogrodzie świata.
Widziałem wczoraj twe zwaliska,
Dzisiaj poznaję, nie poznając.
Tak śpiew słowiczych wiosen tryska,
Zimowy mróz zwalczając w gaju.
(...)
Szumi dziś ziemia twa zielona⁶.

Rylski zaakcentował ważne dla stolicy momenty, które odcisnęły trwałe piętno także na jego wspomnieniach. W tomie prac zawierającym materiały autobiograficzne znajdujemy następujące słowa poety:

Нині відбудовану Варшаву бачив я вперше цілком зруйнованою фашистськими розбійниками – і так тяжко було дивитись на ті руїни! І так відродно думати, що у відбудові прекрасної столиці нової, демократичної Польщі велику допомогу подав Радянський уряд, велику й безпосередню участь взяли радянські робітники!⁷

Równocześnie z toposem miasta w jego poezji pojawiają się znaczące dla światowej i europejskiej kultury postaci. W tym przypadku są mini Szopen i Kościuszko:

⁴ Zob. I. Вихор, *Поетичний тонос міста та його тематичні різновиди*, „Studia Methodologica” 2011, nr 31, s. 140–144.

⁵ Tamże, s. 143.

⁶ K.A. Jaworski, *Przekłady poezji ukraińskiej, białoruskiej i narodów kaukaskich*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 3, Lublin 1972, s. 95.

⁷ М. Рильський, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, t. 19: *Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листу (1907–1956)*, Kijów 1988, s. 29. Obecnie odbudowaną Warszawę ujrzałem po raz pierwszy całkowicie zniszczoną przez faszystowskich bandytów – i tak trudno było patrzeć na te ruiny. I tak radośnie jest myśleć, że w odbudowie pięknej stolicy nowej, demokratycznej Polski bardzo pomagał rząd radziecki i bezpośrednio udział brali radzieccy robotnicy! – tłum. własne.

Naprawdę Rzecz już Pospolita,
 Jakby Szopena brzmiał polonez,
 Jakby Kościuszki zew ja witał⁸.

Uroczystości związane z odsłonięciem odbudowanego po wojnie pomnika Adama Mickiewicza były inspiracją do napisania drugiego z cyklu wierszy zatytułowanego *Przed pomnikiem Mickiewicza*, w którym na pierwszym planie znajdują się monumentalne rzeźby oraz budowle historyczne i religijne o szczególnym znaczeniu, postrzegane jako zabytki. Oprócz toposu miasta odnajdujemy w nim także topos nieśmiertelnej sławy poety, czego dowodzą poniższe słowa:

Nie wzniosłeś ty się ponad nami
 Jak pomnik niedosięgly oczom;
 Ty razem z nami, nasz Adamie,
 W dni nieśmiertelne nasze kroczysz.
 (...)
 I gdy na naszym człowiek globie
 W wspólnej jednoczy się rodzinie,
 Rozbrzmiewa dziś w odrodzeń dobie
 Tym dumniej twoje, wieszczu, imię⁹.

Wychor zauważa, że składnik emotywny, wiążący się z toposem miasta, jest często określany przez funkcję, jaką pełni dany zabytek w życiu określonej społeczności. Służy on przede wszystkim aktywizacji pamięci historycznej, gromadzeniu moralnych i duchowych wartości. Obrazowi miasta wtórnie motyw postaci, która jest nośnikiem pamięci kulturowej, wielowiekowych tradycji i gwarantem dziedzictwa przekazywanego nowym pokoleniom¹⁰. Dla Ryłskiego taką postacią w tym i w wielu innych utworach jest Adam Mickiewicz – niewyczerpane źródło inspiracji i niedościgniony wzór. Wystarczy zacytować epigraf do jednego z tomów Ryłskiego zatytułowanego *Човен (Czółno)*: „pamięci największego epickiego poety naszych czasów – Adama Mickiewicza”.

W poświęconym Mikołajowi Kopernikowi wierszu *Pomnik Kopernika w Krakowie* na pierwszym planie pojawia się wytwór sztuki architektonicznej, ale emocje mu towarzyszące są nierozzerwalnie związane z postacią polskiego astronoma. Stanowi ona punkt centralny całego utworu wzbudzający poczucie dumy i zadowolenia:

W podwórzu starym uniwersytetu
 Niewielki pomnik ów się dzisiaj wznosi:
 Monument to gwiazdździarza i poety,
 Co w mroku wieków prawdy ogień głosił.¹¹

⁸ K.A. Jaworski, *Przekłady poezji...*, s. 95.

⁹ Tamże, s. 96.

¹⁰ I. Вихор, *Поетичний топос міста та його тематичні різновиди...*, s. 143.

¹¹ K.A. Jaworski, *Przekłady poezji...*, s. 97.

A krakowianie nim się słusznie szczycą,
 Bo jakżeż nie wpaść w zrozumiałą dumę,
 Gdy zazdrosnemu niebu tajemnicę
 Potrafi skraść on ziemskim swym rozumem? ¹²

W Krakowie, podobnie jak w polskiej stolicy, poeta był wielokrotnie, czego dowodzą następujące słowa:

У давньому польському місті Кракові, що перед Варшавою був столицею Польщі, бував я з товаришами кілька разів у похмурому королівському замку Вавелі. Там серед гробниць давніх королів та єпископів міститься окрема ніша з останками найбільших польських поетів – Адама Міцкевича та Юліуша Словацького¹³.

Również obraz Warszawy w wierszu pochodzącym z tomu *Далекі небосхили* (*Dalekie horyzonty*) zatytułowanym *Серце Шопена* (*Serce Szopena*, 1957) jest pełny ekspresji wyrażanej poprzez radość, zachwyt i tęsknotę. Kojarzy się on przede wszystkim z człowiekiem i stworzoną przez niego kulturą, dlatego nie dziwi fakt, że autor często ukazuje rzeczywistość łącząc dźwięk i obraz. Ta synteza sztuk ma na celu pogłębienie i wzmocnienie emocji.

Napisany podczas paryskich podróży wiersz jest dowodem tego typu poetyzacji. Tym razem autor skupił swoją uwagę na znaczącej dla Polaków budowlu sakralnej, na Bazylice Św. Krzyża w Warszawie, ale bezpośrednim impulsem do napisania liryku była postać wielkiego polskiego kompozytora. Zaliczany do cyklu wierszy *Книга про Францію* (*Książka o Francji*) utwór wskazuje na silny związek autora z Polską, czego dowodem są stanowiące wstęp do wiersza wspomnienia Rylskiego:

Ми вилетіли за маршрутом Москва – Варшава – Брюссель – Париж, з пересадками у Варшаві і Брюсселі. У Варшаві були години зо три, що й дало нам змогу поїздити по місту, де я, як «варшавський старожил», показував супутникам і чудесні парки в Лазенках та при Бельведері, і відбудоване «точно так, як було» «Старе Място», і мальовничу Віслу, і подарунок радянського народу народові польському – Палац культури... Бачили ми і церкву (косяол), де в стіні замуrowане серце Шопена. Це й викликало у мене, вже «на паризькiм бруку», кажучи висловом Міцкевича, такий вірш:¹⁴

¹² Тамże.

¹³ М. Рильський, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, т. 19..., s. 29. *W dawnym polskim mieście Krakowie, które przed Warszawą było stolicą Polski, bywałem w przyjaciółmi kilka razy w ponurym zamku królewskim na Wawelu. Tam pośród grobów dawnych królów i biskupów znajduje się oddzielna nisza ze szczątkami największych polskich poetów – Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego* – tłum. własne.

¹⁴ М. Рильський, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, т. 4: *Поезії 1949–1964*, Кijów 1984, s. 181–182. *Leciliśmy trasą Moskwa – Warszawa – Bruksela – Paryż z przesiadkami w Warszawie i Brukseli. W Warszawie byliśmy około trzech godzin, co pozwoliło nam pojeździć po mieście, gdzie jako „warszawski weteran” pokazałem obecnym i wspaniałe parki w Łazienkach i przy Belweder i odbudowane „dokładnie tak, jak było”, „Stare Miasto” i malowniczą Wisłę, i dar narodu radzieckiego dla narodu polskiego – Pałac kultury... Widzieliśmy i cerkiew (kościół), gdzie*

Stoi w Warszawie kościół. W jego ścianie
 Skryta jest Polski i ludzkości świętość –
 Serce Szopena. Ono nieustannie
 Biję, do dzisiaj żywym głosem tętniąc.
 (...)

 To głos narodu. Przetrwał niespętany,
 Dźwięczny nim każdy mazurek, polonez...
 Codziennie z cegły, z katedralnej ściany
 Serce Szopena głośno gada do nas...¹⁵

Źródłem emocji w poezji Rylskiego jest często muzyka, która od początku miała znaczący wpływ na jego rozwój. Muzykę klasyczną poznał już w wieku szkolnym, kiedy zamieszkał w domu ukraińskiego kompozytora Mykoły Łysenki:

На гімназичні часи припадає моє захоплення театром і музикою, що залишилося на все життя. Я часто, іноді разом із сім'єю Лисенків, бував на симфонічних та камерних концертах. У так званому Купецькому зібранні (...) чув я таких піаністів-композиторів, як Скрябін і Рахманінов. Скрябін, як виконавець, надто великого враження на мене не справив, хоч деякі, особливо ранні, речі його, з виразним повівом Шопена, схвилювали мене сильно¹⁶.

Jak słusznie zauważył Florian Nieuważny, w oryginalnej twórczości Rylskiego wiersze poświęcone Szopenowi, obok wierszy o Mickiewiczu, należą do jego „polskiej obsesji”¹⁷. Wszystkie one posiadają duży ładunek emocjonalny, są napisane pod wpływem silnych doznań i są wyrazem horacjańskiego motywu nieśmiertelności w poezji autora.

Zupełnie inną Warszawę odnajdujemy w wierszu *День скінчився...* (*Dzień się chyli...*). Utwór pochodzi z tomu *Голосіївська осінь* (*Jesień w Hołosijewie*), który niemal w całości powstał podczas kolejnej wizyty Rylskiego w Polsce. Realia są w nim kształtowane poprzez opisy przyrody. Głównym obiektem tego toposu stają się naturalne elementy pejzażu współtworzące przestrzeń miejską. Zasadnicze detale organizacji artystycznej są połączeniem różnych pojęć: pór dnia i roku, obiektów

w ścianie zamurowane jest serce Szopena. To spowodowało u mnie już „na paryskich bruku”, mówiąc słowami Mickiewicza, taki wiersz – tłum. własne.

¹⁵ M. Rylski, *Serce Szopena*, przeł. J. Waczków, [w:] M. Rylski, *Poezje*, red. W. Słobodnik, Warszawa 1965, s. 183.

¹⁶ Zob. M. Рильський, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, t. 19..., s. 40. *Na okres gimnazjalny przypada moje zainteresowanie teatrem i muzyką, które pozostało na całe życie. Często, czasami z rodziną Łysenków bywałem na koncertach symfonicznych i kameralnych. W tzw. Zgromadzeniu Kupców (...) usłyszałem takich pianistów-kompozytorów jak Skriabin i Rachmaninow. Skriabin, jako wykonawca nie zrobił na mnie zbyt dużego wrażenia, choć niektórymi, zwłaszcza wczesnymi jego utworami z wyraźnym wpływem Szopena, byłem bardzo podekscytowany* – tłum. własne.

¹⁷ F. Nieuważny, *Poezja, kultura i historia. Maksym Rylski*, [w:] F. Nieuważny, *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko*, Białystok 1993, s. 164.

kosmicznych, klęsk żywiołowych, świata roślinnego i zwierzęcego. Emotywna strona toposu wydaje się natomiast emocjonalno-psychologiczną ilustracją uczuć, myśli i spostrzeżeń wyrażonych przez podmiot liryczny lub autora utworu¹⁸. Doskonałą tego ilustracją stanowią dwie początkowe strofy wiersza, w których obok upływającego czasu, pojawia się element industrialny:

Nim na dobre wstał – już dzień się chyli,
Dzień już gaśnie cicho jak latarka,
Prosto i zwyczajnie w jednej chwili
Z kalendarza znowu spada kartka.

Samochody szumią za oknami,
Każdy mknie ku własnej pewnej mecie
Jak te wieczne fale, co nad nami
Gwiazdne światy łączą we wszechświecie¹⁹.

Topos miasta łączy się często w poezji Rylskiego z bardzo osobistymi, a nawet intymnymi utworami. Jednym z nich jest pochodzący z tomu *Jesień w Hołosijewie*, wiersz pod tytułem *Ми сиділи в Гданську* (*Siedzieliśmy w Gdańsku*). Napisany w Warszawie w 1959 roku liryk jest nietypowym toposem miasta. Poeta w bardzo emocjonalny sposób przedstawia swoje impresje z podróży do Gdańska. Skupiając się na pejzażu, na towarzyszącym mu obrazom i dźwiękom nie ukazuje realiów miejskiej przestrzeni, lecz jedynie uczucia z nią związane, zachwyca się urokami polskiego morza. Człowiek w przestrzeni miejskiego krajobrazu ujawnia się poprzez swoje estetyczne reakcje, harmonię lub dysharmonię z przyrodą, co jednocześnie w symboliczny sposób odzwierciedla zasady ludzkiej egzystencji²⁰. Poniższe słowa są tego przykładem:

Siedzieliśmy w Gdańsku w restauracji
Przy oknie niczym świat olbrzymim,
Dyskutowaliśmy swoje racje
Ciągnąc wino łykami małymi.

A okno wychodziło na morze,
A nad morzem – o wielkie dziwo! –
Stado rybitw w zamglonym przestworzu
Kręgiem żywym w locie się wiło.

Pochwyciłem za rękę w odruchu
Rozmówcę – nie spojrział ni razu!...
... Koncerty niepotrzebne są głuchym,
A ślepcom galerie obrazów²¹.

¹⁸ I. Вихор, *Поетичний топос міста та його тематичні різновиди...*, s. 143.

¹⁹ M. Ryłski, *Dzień się chyli...*, przeł. J. Waczków, [w:] M. Ryłski, *Poezje...*, s. 198.

²⁰ I. Вихор, *Поетичний топос міста та його тематичні різновиди...*, s. 143.

²¹ M. Ryłski, *Siedzieliśmy w Gdańsku...*, przeł. I. Szenfeld [w:] M. Ryłski, *Poezje...*, s. 196.

Niezwykłymi, malowniczymi opisami, działającymi na wyobraźnię wzrokową, posłużył się Ryłski także w innym wierszu z tomu *Jesień w Hołosijewie – Ліс, новитий срібноперим димом* (*Las spowity w dymu srebrną przędzę*), który razem z *Gdy pójdiesz białą ścieżką, dziewczyno* (*Як ідею ти...*) tworzą swego rodzaju cykl. Napisany w Krakowie w grudniu 1959 roku utwór stanowi swoiste płótno, na które poeta nanosi kolejne barwy i kształty. Pojawia się pytanie, czy wiersze te można zakwalifikować jako topos miejski, bo nic poza datą i miejscem ich powstania o tym nie świadczy. Jednak w dziennikach Ryłskiego odnajdujemy krótki opis podróży do Krakowa, który wydaje się tego dowodzić: „Маємо їхати до Кракова. Їдемо до Кракова. Рівна плесковата місцевість. Поля, березові й соснові ліси”²². Urzekający obraz jesieni rysuje się w pierwszej zwrotce utworu:

Las spowity w dymu srebrną przędzę,
Błękit, rdza i złoto w krąg się jarzy,
Jakby jesień niewidzialnym pędzlem
Malowała w niebie rząd witraży.

Później doczekawszy się jesieni
W sadzie, gdzie przymrozek liście zwarza,
Dzkie wino rzewnie się czerwieni
Jak bohomasz kiepskiego malarza²³.

Pejzażowi towarzyszą emocje pozytywne – zachwyt otaczającą przyrodą, radość, którą niosą wspomnienia i negatywne będące pochodną osobistych przeżyć takich jak samotność i tęsknota za ukochaną osobą, co ilustrują następujące słowa:

Kiedyś je przywiozłem żonie mojej,
Pędy były małe, dziś jesienią
W samotności cieszę się i poję
Tych naiwnych listeczków czerwienią²⁴.

Poeta potrafił docenić nie tylko wybitnych ludzi nauki i sztuki, ale także wartość prostej osoby z ludu, czego dowodzi wiersz *Dziewczyna z Zakopanego* z cyklu *W młodej Polsce*. Autor z równym zachwytem opisuje w nim malownicze Tatry i góralski folklor. Oto fragment w polskiej wersji językowej:

Tyś mi się niedługo śniła
W tym góralskim bujnym tańcu,
W złotym stroju swym ludowym
Na śnieżystym, rozłożystym,
Białym szczycie Gubałówki.

²² М. Рильський, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, t. 19..., s. 67. *Маму яechać do Krakowa. Jedziemy do Krakowa. Równa płaska miejscowość. Pola, brzożowe i sosnowe lasy* – tłum. własne.

²³ M. Ryłski, *Las spowity w dymu srebrną przędzę...*, przeł. W. Słobodnik, [w:] M. Ryłski, *Poezje...*, s. 200.

²⁴ Tamże.

W krąg się Tatry niebieszczyły,
 Połyskały w dole światła
 Jak na nitkę nanizane
 Lśniące łzy radości ludzkiej:
 Miesiąc płynął niemy, krągły,
 A za oknem w srebrne wzory
 Skrzypce śmiały się i łkały²⁵.

Kolejny raz mamy do czynienia z bardzo osobistymi odczuciami autora. W wierszu dominuje postać dziewczyny, która mimo swej anonimowości wydaje się uosabiać przeciętnego mieszkańca Zakopanego. Postrzegana jest ona jako osoba harmonijnie współistniejąca zarówno z miastem, jak i jego społecznością:

Wyście wszyscy – pieśni i taniec,
 Wyście wszyscy – śmiech i duma,
 Wyście wszyscy – gra i życie,
 Ale tylko tyś świeciła
 Jak jutrzienka przeźroczyta,
 Ale tylko tyś zbierała
 Do wążutkiej, szczupłej dłoni
 Nasze drżące czułe serca²⁶.

Dowodów tego typu doznań zmysłowych i emocjonalnych związanych z polskimi miastami możemy znaleźć w spuściźnie Maksyma Rylskiego wiele. Cykl *W młodej Polsce* zawiera kilka utworów będących kontynuacją impresji z podróży, ale należy się zgodzić z Ołeną Miszczenko, że zawarty w nich topos miasta jest często abstrakcyjny i plakatowy:

Так само абстрактно-плакатними виглядали образи Варшави та Кракова, Закопаного й Москви, Одеси і Чернігова. І лише у пізніших збірках, зокрема «Голосіївській осені», з'являються інтонації, притаманні раннім творам поета, коли він спроможний був передати дух того чи іншого міста, зазирнути у його душу, відчутти темперамент²⁷.

Wizyta w Krakowie i uczestnictwo w spektaklu stały się przyczynkiem do wiersza „*Lubow Jarowaja*” w *krakowskim teatrze*, w którym poeta skupił się głównie na wrażeniach. Przywołując obok postaci rosyjskiego dramaturga Konstantego Treniewa Tarasa Szewczenkę i Stanisława Wyspiańskiego, zwraca jednocześnie uwagę na obecność na sali przedstawicieli klasy robotniczej, dzięki czemu realizuje

²⁵ K.A. Jaworski, *Przekłady poezji...*, s. 98.

²⁶ Tamże.

²⁷ O. Miśczenko, *Образ Києва у творчості Максима Рильського*, „Літературознавчі студії” 2012, nr 34, s. 159. *Tak samo abstrakcyjno-plakatowo wyglądają образы Варшавы и Кракова, Закопаного и Москвы, Одессы и Чернихова. Только в позднейших сборниках, прежде всего в „Осени в Голосіївській” появляются интонации, характерные для ранних творений поэта, когда он был способен передать дух того или иного города, заглянуть в его душу, почувствовать темперамент* – tłum. własne.

hasła jedności i braterstwa narodów. Uzupełnienie tej wizji miasta odnajdujemy we wspomnieniach autora:

Бачив я в Краківському театрі виконувану, звісно, польською мовою п'єсу радянського російського драматурга К. Трен'єва «Любов Ярова». Краків за нової Польщі став значним промисловим центром, і більшість глядачів у театрі складалася з робітників. Вони з захопленням сприймали цю п'єсу про Велику Жовтневу соціалістичну революцію, про дні громадянської війни²⁸.

Wystawa poświęcona Aleksandrowi Puszkiniowi i Adamowi Mickiewiczowi stała się motywacją do napisania liryku *We Wrocławiu*. Miejska przestrzeń ustępuje w nimi miejsca hasłom panslawizmu. Autor porównuje wielkich poetów do dwóch serc narodów i łączy ich dokonania z dorobkiem Tarasa Szewczenki.

Nie tylko polskie miasta stanowiły inspirację dla twórczości Ryłskiego. Ostatnim wierszem cyklu jest przesiąknięty socrealizmem utwór zatytułowany *Muzeum Lenina w Poroninie*. W tej wsi podhalańskiej w latach 1913–1914 mieszkał organizator i przywódca rewolucji październikowej. Poeta zarówno w wierszu jak i w notatkach z podróży podkreśla przede wszystkim piękno przyrody: „Ніколи не забуду я, як не забудуть і мої товариші, села Пороніна в Польщі, біля підніжжя мальовничих гір – Татр”²⁹. Podobnie jak w innych utworach, zwraca uwagę na znaczenie osób. Tym razem przywołuje legendarne postaci Ustyma Karmeljuka, Ołeksy Dowbusza i Janosika, którzy przyczynili się, jego zdaniem, do rewolucyjnych zmian zarówno w Polsce jak i Ukrainie.

Cykl refleksji Maksyma Ryłskiego poświęconych polskim miastom można rozszerzyć także o wiersze: *Польському народові (Narodowi polskiemu)*, 1953), *До Польщі (Do Polski)* z tomu *Сад над морем (Sad nad morzem)*, 1955), *Польщі (Polsce)* z tomu *Далекі небосхили (Dalekie horyzonty)*, 1959) oraz *Легенда віків (Legenda wieków)*, 1961) *Зимові записи (Zimowe notatki)*, 1964). W ostatnim, będącym przykładem poezji autobiograficznej, odnajdujemy polsko-ukraińskie paralele historyczne. Zostały w nim ukazane wybrane etapy historii sąsiadujących narodów, a także związki miasta z życiem i działalnością znaczących osób takich jak Mickiewicz, Szopen i Kopernik.

Pobieżna analiza ukazuje, jak różnorodny topos polskich miast kryje się w twórczości Maksyma Ryłskiego. Duże miasta, takie jak Warszawa czy Kraków, stają się rozpoznawalne dzięki specyficznym budowlom, które określają ich charakter. Nierozzerwalnie łączą się z wybitnymi twórcami sztuki i literatury, znakomitymi

²⁸ М. Рильський, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, т. 19..., s. 30. *Widziałem wystawioną w krakowskim teatrze, oczywiście po polsku, sztukę rosyjskiego dramaturga K. Treniowa „Lubow Jarowaja”* Kraków w nowej Polsce stał się znaczącym centrum przemysłowym i większość widzów w teatrze stanowili robotnicy. Z wielkim entuzjazmem oglądali sztukę o Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej, o dniach wojny domowej – tłum. własne.

²⁹ Там же. *Nigdy nie zapomnę i nie zapomną moi znajomi wsi Poronin w Polsce, u podnóża malowniczych gór – Tatry* – tłum. własne.

uczonymi, którzy zapisali się w polskiej, europejskiej i światowej historii. Są kojarzone ze sztuką i kulturą, przez co osiągają wymiar symboliczny. Stają się synonimem rozwoju i postępu cywilizacji. Mniejsze, mimo swoich atrybutów, pięknych budowli i malowniczych uliczek pozostają poniekąd anonimowe. Ich wizerunek opiera się na walorach krajobrazu stwarzających poczucie sielskości, bliskie obrazowi wsi charakterystycznemu dla poezji ukraińskiej początku XX wieku. Bohaterami tego typu utworów stają się przedstawiciele prostego ludu, osoby znane z podań i legend, które stanowią przykład godny szacunku i naśladowania. Poeta fascynuje się urodą polskich miast, ich charakterystycznymi elementami urbanistycznymi i architektonicznymi oraz pięknem krajobrazu. Wpływają one na uczucia estetyczne, których podmiot liryczny doświadcza zachwycając się między innymi przyrodą, rzeźbą, poezją, tańcem, śpiewem czy grą aktorską. Powodują reakcje emocjonalne takie jak ekscytacja, radość i duma niekiedy tęsknota i smutek. Ogólnie rzecz biorąc, podmiot liryczny w poezji Rylskiego charakteryzuje się pozytywnym i entuzjastycznym podejściem do otaczającej go przestrzeni miejskiej.

SUMMARY

In Maksym Rylsky's poetic heritage, there is a number of works containing memories, allusions and digressions related to Poland. Many of them are dated and the place where they were written is given; thus, they constitute a memory of the Ukrainian poet's journey to the land of his ancestors. It was in Poland that he wrote the cycle *In Young Poland* (1950), as well as most poems from the collection *Autumn in Holosiyeve* (1959). The collections *Roses and Grapes* (1957), *Distant Horizon* (1959) and *Winter Notes* (1964) include individual poems devoted to the Polish culture and its creators. The topos of Polish cities is found mainly in the cycle of poems entitled *In Young Poland*. It is a poetic record of reflections, emotions and experiences related to Maksym Rylsky's first visit to Poland in 1945. This peculiar journal is composed of seven works: *In Warsaw*, *In front of Mickiewicz's Statue*, *Copernicus' Statue in Cracow*, *Ljubov Jarovaja" in a Theatre in Cracow*, *In Wrocław*, *A Girl from Zakopane* and *Lenin's Museum in Poronin*. They are full of admiration for Polish poetry, art and historical monuments, as well as of the memories of friendships the poet made in Warsaw, Gdańsk and Cracow. In Maksym Rylsky's works, large cities such as Warsaw, Prague or Kiev are recognizable thanks to their characteristic buildings. They are synonymous with development and progress of civilisation, science and technology. Smaller towns, in spite of their attributes, beautiful buildings and picturesque streets, remain somewhat anonymous. Their image is based on the values of the landscape which create a sensation of a rustic atmosphere.

KEY WORDS: topos of city, poetry, senses, emotions, Maksym Rylsky

ANNA CHOMA-SUWAŁA – absolwentka filologii ukraińskiej na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, adiunkt w Zakładzie Filologii Ukraińskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej UMCS; specjalność naukowa: literaturoznawstwo ukraińskie; dziedziny badań: literatura ukraińska w kontekście europejskim, literatury słowiańskie, powieść historyczna, stereotyp, poezja ukraińska w polskich przekładach.

PAWEŁ OSTASZEWSKI

UNIwersytet w Białymstoku

MASKA, WENECJA I MIŁOŚĆ W POWIEŚCI
GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO
BIAŁA NOC MIŁOŚCI. OPOWIEŚĆ TEATRALNA

Biała noc miłości ukazała się nakładem Czytelnika w 1999 roku. Jest to ostatnia powieść Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, którą przygotował do druku. W tym utworze autor *Drugiego przyjscia* po raz kolejny podejmuje temat sztuki, która fascynowała do dziś ¹. W jego prozie sztuka pojawiała się stale, a dzieła wielkich stały się kanwą tak esejów, jak i opowiadań, w których podejmował temat wpływu mistrzów na życie jednostek i zbiorowości ². Tak jest również w przypadku tej powieści, w której pojawia się *Burza* Giorgione. Głównymi bohaterami *Białej nocy miłości* są ludzie teatru: wybitny reżyser, znawca Czechowa, Łukasz Kleban, oraz jego przyrodnia siostra, partnerka życiowa i sceniczna, – Urszula. Herling-Grudziński celowo wybrał swojemu bohaterowi zawód reżysera teatralnego. Uzyskał w ten sposób postać idealnego człowieka sztuki, który żyjąc teatrem, wystawia swoje życie na scenie. Dlatego też szczególną rolę w powieści pełnią motywy związane ze sztuką teatru: scena, rola, kostium, w końcu – maska.

W pracy tej skupię się na analizie i interpretacji obecnych w powieści motywów maski, Wenecji i miłości. Opowieść o życiu i teatrze nie jest możliwa bez przywołania podstawowego rekwizytu, jakim jest maska. Obecność tego atrybutu jest oczywista i nie wymaga, zdawałoby się, komentarza. Analizując funkcje, jakie pełni w powieści, zwrócę uwagę na jej wyjątkowe znaczenie w kontekście weneckiego karnawału oraz na jej rolę w kreacji bohaterów.

Ze względu na miejsce rozgrywającej się akcji powieści, niebagatelne znaczenie ma w tekście Wenecja ³. *Biała noc miłości* jest wkładem Herlinga-Grudzińskiego

¹ O związkach prozy Herlinga z malarstwem pisze Joanna Bielska Krawczyk w pracy *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011. Ten temat podejmuje ponadto praca zbiorowa *Cienie wielkich artystów. Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki, Poznań 2013.

² Wspomnę tylko dla przykładu takie opowiadania jak: *Madrygał żałobny*, *Piętno*, *Pietà dell'Isola*.

³ O Wenecji Herling-Grudziński pisał w: *Wenecji ocalonej* oraz *Portrety weneckim*. Ponadto wielokrotnie w *Dzienniku pisanym nocą*.

w kulturowy opis tego nieuchwytnego dla wielu artystów miasta. Wspomina o tym między innymi Aleksandra Achtelek⁴. Po raz pierwszy *La Serenissima* pojawia się w *Dzienniku pisanym nocą* w zapisku z 1971 roku. Tam Herling wprost pisze o fenomenie tego miasta:

Czym jest dla mnie Wenecja? Wenecjanin postawiony wobec takiego pytania, odpowie w dziewięciu wypadkach na dziesięć, że cudem: *un miracolo, un prodigio*. Dla mnie, odkąd spędziłem w Wenecji tydzień zimą, raczej snem, niż cudem⁵.

Herling-Grudziński taką Wenecję pokazuje w *Białej nocy miłości*. Bohaterowie, podobnie jak on sam, odwiedzają to miasto zimą. Również sen, nieokreśloność, oniryczna irrealność miasta i życia udzielają się postaciom. *Biała noc miłości* jest dla autora okazją do zmierzenia się z mitem tego miasta. Miłość do Wenecji jest fragmentem Herlingowej miłości do sztuki, a w szczególności do literatury i malarstwa. W kolejnym „wenecjańskim” zapisku z *Dziennika* Grudziński stwierdza:

Zakochany w Wenecji, lubię czytać, co mają do powiedzenia (czy wyznania) inni zakochani. Istnieje szczególny język deklaracji? Na pewno istnieje, ale grozi mu szybkie spłaszczanie, jeśli zakochany mówi za dużo o sobie, za mało o oblubienicy⁶.

Spróbuję przyjrzeć się językowi owej *declaration d'amour*. Być może uda się dokonać rozeznana: Co autor mówi o sobie, gdy opowiada o Wenecji? Czego dowiadują się o sobie bohaterowie powieści, gdy obcują z tym zjawiskowym miastem? Wenecja w powieści, można to już zdradzić, jest nie tylko udekorowaną sceną na której rozgrywa się *Biała noc miłości*, jest to również miasto biorące czynny udział w akcji.

Oprócz teatru, głównym tematem utworu uczynił Herling-Grudziński miłość. Jak w przypadku innych wykreowanych przez siebie obrazów tego uczucia, i tutaj widać Herlingowe zainteresowanie tym, co wyjątkowe, dramatyczne, wręcz niezwykłe. Jest to historia miłości brata do przyrodniej siostry. Różne przykłady tego uczucia można znaleźć na kartach opowiadań Grudzińskiego⁷. *Biała noc miłości* jest przykładem wielkiej delikatności, wrażliwości i elegancji autora, który będąc arbitrem moralnym unika kategorycznych ocen swoich „białych małżonków”, pozostawiając je czytelnikowi.

MASKA

Symbolem obecnym niemalże od pierwszej strony powieści jest maska. Oddaje ona wieloznaczność ról odgrywanych przez protagonistów powieści. Bohatero-

⁴ A. Achtelek, *Wenecja Grudzińskiego*, „Język Artystyczny” 2001, t. 11, s. 128.

⁵ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1, Kraków 2011, s. 90.

⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, Kraków 2012, s. 963.

⁷ Wspomnę tylko kilka tytułów opowiadań: *Cmentarz Południa*. *Opowiadanie otwarte*, *Hamlet piemoncki*, *Portret wenecki*, *Łuk Sprawiedliwości*.

wie zawodowo związani z teatrem są przypisani do tego rekwizytu. Jest to ich narzędzie pracy. Jako aktorzy, bohaterowie grają różne role w tworzonym przez siebie teatrze. W życiowych rolach również używają masek. Wobec siebie nawzajem i wobec siebie samych. Maską służy zaślonięciu twarzy, ukryciu prawdy, mistyfikacji i udawaniu.

Narrator towarzyszący głównej bohaterce w rozważaniach nad naturą Wenecji stwierdzi: „Karnawałowa maska przywiera do twarzy, przyrasta do niej prawie nierozłącznie, jak druga ludzka twarz”⁸. Sami bohaterowie mają kłopoty z odróżnieniem swych twarzy od noszonych właśnie masek. Na przestrzeni rozwoju fabuły czytelnik ma okazję obserwować, jak bohaterowie te maski zmieniają.

Kolejnym, głębszym motywem użycia symbolu maski jest jej związek z kulturą ludową i karnawalem. Karl Kerenyi pisze:

Najogólniej rzecz biorąc, sądzimy współcześnie, że maska służy ukryciu tego, kto ją nosi. I taka funkcja przesłania inne – o wiele ważniejsze i bogatsze w sensy jak na przykład związek między żywymi i umarłymi. – Dzięki masce: Żywi zmieniają się w umarłych, a umarli w żywych – albo raczej i żywi i umarli się łączą dzięki masce, co w duszy zamaskowanego dokonuje się inaczej niż tylko zewnętrznie. Maską jest narzędziem jednoczącej przemiany i to chyba najlepszy opis tej funkcji. Negatywny aspekt tej jednoczącej przemiany polega na tym, iż zniesiona zostaje granica między życiem a śmiercią, a to co ukryte staje się jawne. Pozytywny aspekt polega zaś na tym, że ujawnienie ukrytego, zapomnianego lub zlekceważonego wyzwala identyfikację zamaskowanego z samym sobą⁹.

W Wenecji protagoniści doświadczają takiej identyfikacji. Stają sami wobec swojej przeszłości i historii. Skrywana, przemilczana przeszłość wraca do nich właśnie w tym mieście. Herling-Grudziński świadomie wykreował sytuację, w której bohaterowi u schyłku życia w mieście luster oglądają swoje prawdziwe twarze, przez lata skrywane pod przeróżnymi maskami. Jednocząca przemiana, o jakiej mówi Kerenyi, dokonuje się w bohaterach powieści podczas przeżywanego karnawału. Świadomie konstruowana przez autora płynność zjawisk obejmuje zwłaszcza zacieranie granic między realnością i oniryzmem, czego protagoniści doświadczają wyjątkowo mocno właśnie w tym mitogennym mieście.

Bohaterowie uczestniczą w weneckim karnawale. Jego obraz zawarty w powieści jest nie tylko częścią wielkiej tradycji literackiej, w którą Herling-Grudziński się wpisuje. Autor *Białej nocy miłości* z rozmysłem umieścił swoich protagonistów – ludzi teatru – na scenie weneckiego karnawału. Grudziński fascynował się kulturą Włoch, znał dobrze folklor swojej drugiej ojczyzny, dlatego weneckie widowiska karnawałowe pełniły w tej powieści wyjątkową funkcję.

⁸ G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, Warszawa 1999, s. 85. Wszystkie cytaty z tej powieści pochodzą z tego wydania. Zamiast pełnego tytułu stosuję skrót BMN oraz numer strony.

⁹ K. Kerenyi, *Człowiek i maska*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 141.

Urszula czyta książkę Tonnego Tannera pod tytułem *Venice Desired*. Herling przytacza to dzieło w *Dzienniku pisanym nocą* w zapisie z 7 września 1992 roku¹⁰. Autor *Skrzydeł ołtarza* często posługuje się swoimi rzeczywistymi lekturami¹¹ w prowadzonych przez siebie opowieściach. Wywołana lekturą książki refleksja nad naturą Wenecji skłania główną bohaterkę do wniosku, że miasto umiera¹². Sugestia ta jest pogłębiona uwagą na temat przyjaciela Łukasza i Urszuli – Tonino Toniniego, który po śmierci ukochanej żony i córki zakończył aktorską karierę, zaszył się w swoim domu przypominającym grobowiec i żył samotnie czekając na śmierć. Narrator powieści tak to przedstawia:

Dopóki szalał na scenach całego świata jako niezrównany odtwórca komedii Goldoniego, był sługą dwóch pań, żony i córki. Los kazał mu zejść ze sceny i czekać samotnie na śmierć w tej prawie podziemnej Wenecji rodzinnej (BNM, 74).

Widmo śmierci nie dotyczy zatem tylko głównego bohatera zagrożonego zbliżającą się operacją. Na śmierć wspólnie z Wenecją i swoimi przyjaciółmi czeka również samotny Arlekin. Jak stwierdza Asa Boholm, weneckie widowiska karnawałowe mają ścisły związek z obcowaniem ze zmarłymi: „Maski – czyli zmarli – przybywają do miasta nocą 26 grudnia, zostają na cały sezon karnawału, i odchodzą z początkiem postu”¹³. Obrzędy karnawału symbolizują wędrówkę dusz, której przewodzi Charon, uczte ze zmarłymi i ich wskreszenie. Tę symbolikę poświadcza interpretacja funkcji elementów strojów karnawałowych, jak na przykład piór. Jak pisze Boholm: „w kulturze ludowej Italii kury i w ogóle ptaki łączy się często ze światem podziemnym, ze śmiercią i zmarłymi. Ptaki mogą być uważane za przewodników dusz w zaświaty”¹⁴.

Tego znaczenia można się doszukać w powieści. Scena przymierzania masek jest bardzo wymowna:

Postawili obok fotela Łukasza skrzynię wina, pili bez umiaru, puste butelki wrzucali do kanału. Arlekin przyniósł ze swojego pokoju (albo z domowego archiwum) liczne maski. Wymieniali je, kłócili się, po każdej kłótni wybuchali śmiechem, padali sobie po pijacku w objęcia, Arlekin odgrywał przed przyjacielem popisowe scenki, zdumiewając swoją zachowaną wciąż, mimo wieku, elastycznością i zwinnością. Większość masek stanowiły głowy ptaków, misternie wyrobione w drewnie, wiernie odtwarzające

¹⁰ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2..., s. 965.

¹¹ Badacze prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zauważają, że pisarz, używając cytatów, zdradza swoje własne przekonania. *Biała noc miłości* jest przykładem tekstu, w którym autor „używa” swojej metody pracy własnym bohaterom.

¹² Motyw Wenecji i śmierci jest dobrze rozpoznany wśród badaczy, nie tylko literaturoznawców. Zwraca na to uwagę Dariusz Czaja w tekście *Wenecja i śmierć Konteksty symboliczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, t. 46, z. 3–4, s. 59–65.

¹³ A. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 156.

¹⁴ A. Boholm, *Weneckie widowiska...*, s. 153.

kolory oryginałów. Łukasz długo nie chciał się rozstać z głową kruka, Arlekin z głową sępa (BNM, 85–86).

Wybrane przez bohaterów maski w kontekście interpretacji Boholm identyfikują ich samych ze sobą, o czym już wspomniałem wcześniej. Jak czytamy w *Słowniku symboli*: kruk symbolizuje między innymi: niepokój, chorobę, grzech, śmierć, złe przeczucia, samotność¹⁵. Wszystkie wymienione przez Kopalińskiego znaczenia symbolu odnaleźć można z łatwością w konstrukcji postaci Łukasza Klebana, który jest już w podeszłym wieku; żyje w ciągłym niepokoju w związku ze zbliżającą się operacją, która może zakończyć się ślepotą, co w końcu rzeczywiście się staje; ciągnie się za nim grzech z czasów młodości. Ponadto Łukasz, w związku z utratą wzroku i przeczuciem nadchodzącej śmierci odczuwa również samotność. Jak czytamy w *Słowniku*... dźwięk wydawany przez kruka – „*cras* symbolizuje grzech i grzesznika, który ciągle odkłada na jutro nawrócenie albo skruchę”¹⁶. Bohater ma na sumieniu śmierć rywala i żyje w związku ze swoją siostrą. Pod koniec życia (czego czytelnik jest świadkiem) próbuje uporać się z przeszłością i samym sobą.

Podobnie Arlekin. Wybrany przez niego sęp konotuje wiele cech, jak na przykład pustelnicтво. Ponadto ptak ten jest atrybutem śmierci. Jak podaje Kopaliński, jedno ze znaczeń sępa to „wiatr pustylny przenoszący dusze zmarłych na tamten świat”¹⁷.

Bohaterowie przymierzają maski podczas libacji alkoholowej. W świetle przytoczonej analizy antropologicznej można tę libację porównać do biesiady, podczas której, jak pisze Asa Boholm, „żywi częstują umarłych jedzeniem i piciem”¹⁸. Arlekin jest centralną postacią karnawału:

Według folklorystów jawi się w średniowieczu jako demon, wysłannik diabła: *il re dell'inferno*. Przedstawiany jako przywódca złych duchów, jest jednocześnie psychopompem, czyli posłańcem z zaświatów i przewodnikiem dusz na tamten świat¹⁹.

Taką interpretację postaci Arlekina potwierdzają wydarzenia przedstawione w powieści. Tonino Tonini towarzyszy swemu przyjacielowi aż do ostatnich chwil przed operacją, co można interpretować jako odbycie w towarzystwie Arlekina podróży na tamten świat. Jest on jedynym towarzyszem swoich przyjaciół w momencie, w którym oboje bardzo mocno odczuwają „potrzebę czyjejs przyjaznej obecności w momencie ciężkiej próby” (BNM, 73). Jest przewodnikiem Łukasza i Urszuli po tajemnicach Wenecji i jej karnawale. Arlekin w końcu pomaga swoim przyjaciołom spotkać się z Przeznaczeniem²⁰. Cytowana wcześniej analiza

¹⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 168–169.

¹⁶ Tamże, s. 169,

¹⁷ Tamże, s. 375.

¹⁸ A. Boholm, *Weneckie widowiska...*, s. 153.

¹⁹ Tamże, s. 153.

²⁰ Postać Arlekina odsyła czytelnika powieści Herlinga do *Jądra ciemności* Josepha Conrada Korzeniowskiego. Tam również występuje Arlekin i spełnia podobne funkcje.

karnawału pozwala odnieść indywidualne losy bohaterów, wybitnych artystów, do ich udziału w wiecznym życiu sztuki. O ile bowiem bohaterowie mają świadomość nadchodzącej śmierci, to uczestnictwo w karnawałowym obrzędzie pozwoli im na wieczne trwanie. Przedchrześcijańska koncepcja śmierci, która nabiera mocy podczas karnawału, jak pisze Boholm: „zaprzecza czasowości i historii. Skupia się natomiast na ciągłości grupy społecznej, wspólnego dla wielu pokoleń »domu« i zakłada jego niezmiennie trwanie przez stulecia”²¹. Także sztuka zapewni protagonistom wieczne trwanie.

WENECJA I MIŁOŚĆ

Tytuł rozdziału, w którym akcja powieści przenosi się do Wenecji, jest bardzo znaczący: *Twarze Wenecji*. A więc personifikacja. I nie jedna twarz, a wiele twarzy, co sugeruje brak możliwości skreślenia kompletnego portretu. Ale czy w przypadku Wenecji jest taka potrzeba? Czy jest to w ogóle możliwe? Gustaw Herling-Grudziński daje odpowiedź na te pytania. W *Dzienniku pisanym nocą* zanotował: „Wenecja jest do tego stopnia zarośnięta pleśnią literatury, że żadne nowe słowo nie przebiję się do jej śniących i majaczących poza czasem murów”²². Cytat obrazuje podstawowy problem deskrypcji miasta: Wenecji nie sposób przedstawić, opisać, scharakteryzować bez odniesień do architektury, malarstwa i literatury. To dlatego bohaterka powieści ogląda miasto przy pomocy opisów innych artystów. Znamienne, że w trakcie lektury, przy okazji śledzenia związków Johna Ruskina z Wenecją, bohaterka formułuje myśl: „Wenecja, nieobjęte dzieło sztuki” (BNM, 79). Na kartach *Dziennika* Herling zamieszcza takie właśnie charakterystyki Wenecji:

Canaletto i Guardi: elegancja architektury, gra kamienia i wody, formy i natury; Tiepolo ojciec: szal karnawałowy, twarze podobne do masek, maski podobne do twarzy, teatr Goldoniego; Tiepolo syn i Longhi: strój i gest, ale i tu częsty motyw lustra kostiumowego, z pogranicza szyderczej maskarady i sztywnej konwencji; Piranesi: rozpad, gnienie, pleśń, podziemne więzienia, rusztowania, na których nikt nie stoi, i stropy, które niczego nie podpierają²³.

Autor *Dziennika* najpierw przytacza nazwisko malarza, następnie opisuje miasto używając do tego oglądanych obrazów. Podobny zabieg znalazł zastosowanie w *Białej nocy miłości*:

„Kamienie Wenecji”, kościoły, malarstwo, gra architektury z kapryśnym niebem, inkrustacje złote, szafirowe, jaspisowe, morze przybierające wszystkie odcienie barw, „rajskie miasto” wygnane z raju, marmurowy las budowli: w tym utonął głęboko, usiłując zapomnieć o świecie realnym, codziennym, John Ruskin (BNM, 79).

²¹ A. Boholm, *Weneckie widowiska...*, s. 157.

²² G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1..., s. 313.

²³ Tamże, s. 90.

La Serenissima wykreowana w powieści jawi się przy pomocy mgły, snu i cudowności. Niejednoznaczności oraz nieokreśloności, z jakimi zmagają się bohaterowie, potęgują motywy mgły, wody, lustra, światła i snu: „Za oknem przywierała do ziemi zimowa noc wenecka, szarość rozbełtana w ciemności” (BNM, 79).

Recenzując numer „Zeszytów Literackich” w całości poświęcony Wenecji w *Dzienniku pisanym nocą* Herling-Grudziński pod datą 7 września 1992 roku zanotował: „Myślę, bez fałszywej skromności, że wenecki fragment mojego dziennika jest w gruncie rzeczy wierszem prozą o mieście »zbudowanym przez Bogów«, o mieście »fantastycznej sfery życia«”²⁴. Przywołany cytat oddaje fascynację Grudzińskiego opisywanym miastem. Zachwyt wobec efemeryczności opisywanego zjawiska. Niemożliwość oddania całego i skończonego charakteru miasta, jakim jest Wenecja, wyraził autor *Białej nocy miłości* metaforą wiersza pisanego prozą. To niezwykle, od wieków zachwycające włoskie miasto wymyka się wszelkim interpretacjom, tak skrzętnie kolekcjonowanym przez Herlinga. Na potwierdzenie złożoności tego fenomenu pisarz przytacza postaci znanych twórców i ich związki z Wenecją. Jednym z nich jest Josif Brodski:

Wieloletni romans z Wenecją tego świetnego eseisty (kto wie, czy nie lepszego eseisty niż poety) odwołuje się naturalnie, jak wszystkie romanse z tym miastem, do „weneckiego lustra”; zakochany przegląda się w nim jednak sam trochę za często. Pozostaje mu wynalazek „woda *alias* czas”, ładny (choć nie rewelacyjny), co wobec niezbyt szczodrej ręki w opisie ukochanej spada do rangi banału²⁵.

Problem niemożliwości opisanego miasta oraz przeglądania się w nim jak w lustrze, a także konfrontacja z upływającym czasem, pojawiają się w powieści *Biała noc miłości*. Przywołany zapis *Dziennika pisanego nocą* ważny jest również dlatego, że autor po omówieniu (dość chłodnym) tomu „Zeszytów Literackich”, dla kontrastu prezentuje z zachwytem *Venice Desired* Tonnego Tannera.

Tę samą książkę będzie czytać Urszula. Zatem zapis *Dziennika* wprowadza problematykę opisu Wenecji, którą później Herling będzie kontynuował w *Białej nocy miłości*. Podobnie jak on, bohaterka powieści będzie zachwycona i oczarowana książką Tannera. Urszula pod wpływem lektury, a więc przez filtr przytaczanych pisarzy, nie tylko poznaje miasto, ale przede wszystkim poznaje siebie. W obrazie Wenecji odkrywającym na kartach czytanej książki bohaterka z satysfakcją odnajduje swój własny portret. Atrybuty tego miasta zdają się być jej własnymi cechami:

Uderzył ją tytuł rozdziału, w którym Tanner użył określenia „ciągła płynność”. Było właśnie tak, Wenecja, nieustannie zmienna, zbudowana z obrazów to uchwytanych na chwilę, to rozpraszanych, by ustąpić miejsca innym. (...) Nie Wenecja mieniająca się „ciągłą płynnością”. Rzecz prosta, przywykamy stopniowo także do Wenecji, ale

²⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2..., s. 964.

²⁵ Tamże, s. 963–964.

tak się przywyka do wieloletniej kochanki, która naraz odsłania inna twarz. „A może (myślimy) jest w ogóle inna, nie znaliśmy jej dobrze, ludząc się, że ją znamy?” Urszulę to najbardziej przyciągało w Wenecji: element nieobliczalności, nieprzewidywalności w miłości. W gruncie rzeczy tego pragnęła przelotnie, gdy w młodości opuściła Łukasza dla Bogdana. Trzeba jednak poznać arkana „ciągłej płynności”, trzeba znać trudną sztukę posługiwania się nimi (BNM, 82).

Lektura książki służy odkryciu, nazwaniu i opisaniu cech Wenecji. W charakterze miasta bohaterka odnajduje również klucz do swojej natury i osobistej historii. Wenecja służy Urszuli za lustro, w którym widoczna jest prawdziwa twarz bohaterki. Właściwości, jakimi obdarzone jest miasto: „nieobliczalność i nieprzewidywalność w miłości”, to są również cechy protagonistki. Identyfikacja Urszuli z Wenecją pogłębia się wraz z kolejnymi czytаныmi fragmentami książki Tannera. Oto kolejny autor – Henry James:

Najbardziej melancholijne z miast ocaliło jedno tylko: swój najpiękniejszy na świecie grób. Nigdzie indziej nie ułożono przeszłości do snu z taką czułością, z takim smutkiem rezygnacji i wspomnień. Nigdzie indziej teraźniejszość nie była tak obca, tak podobna do tłumu bez naręczy kwiatów w rękach (BNM, 83).

Przytoczony fragment koresponduje z myślami Urszuli, która żegna się z przeszłością. Kobieta czeka na wynik operacji męża, ma świadomość zagrożenia kalectwem, nie wyklucza śmierci. Pod wpływem lektury protagonistka analizuje swój wieloletni związek z Łukaszem. Jej myśli wędrują ku miłości i śmierci:

Może dlatego tak zamęczała Łukasza pomysłem jego przeróbki scenicznej; wyobrażała sobie jednoaktówkę, bliźniaczkę *Białych nocy* Dostojewskiego; dyptyk rodzącej się miłości i miłości umarłej. Nie chciał o tym słyszeć, zaciął się wrogo, kto wie, czy nie przemawiała przez niego niechęć do tematu miłości umarłej. A przecież mogliby znowu zagrać razem dwuosobową sztukę, on z kwiatami na jej grobie, ona, raczej zjawa, snująca się za marmurową przesłoną. Kto wie także, czy nie przestraszył go obraz ich dziwnej miłości, spełnionej i równocześnie uciekającej wciąż – dokąd? Ołtarz umarłych? Żyła w jego ramionach, rozkwitała, a potem gasła i zastygała w nagrobek miłości (BNM, 83–84).

Tak oto refleksja wywołana lekturą książki stała się przyczynkiem do rozważań na temat swojej przeszłości i miłości. Śmierć Wenecji pozwala bohaterce nauczyć się umierania. Miasto oswaja protagonistkę ze śmiercią. Urszuli o wiele łatwiej pogodzić się ze zmianami, ponieważ „ciągła zmienność” jest częścią jej własnej natury. Również rozstanie z ukochaną osobą w wyniku śmierci jest dla niej łatwiejsze do zniesienia niż dla Łukasza. On wspominając swoje życie stwierdza sam przed sobą:

Ludzie kochają się, żyją razem, z biegiem lat ich miłość staje się wciąż silniejsza i bogatsza, lecz chyba nie dochodzą nigdy do takiego zrośnięcia, w którym myśl o rozstaniu przyprawia o nieopisane cierpienia fizyczne. Możliwe to, że w miarę upływu życia, dosyć w sumie dobrego, zaniedbał naturalne u innych ludzi dojrzewanie do śmierci i rozłąki z najbliższą osobą? (BNM, 97)

Historia miłości głównych bohaterów jest opowiedziana przy pomocy Wenecji, z którą utożsamia się Urszula. Miasto i lektury pomagają zrozumieć bohaterce jej skomplikowane uczucia:

Jaką rolę odgrywała w Wenecji miłość, Urszula wiedziała z lektur. Czego nie wiedziała i co odkrywała dopiero obecnie – nieważne, że stara kobieta u boku starego mężczyzny – to że miłosne fluidy wiszą tu w powietrzu, jak latem zgniłe i trujące wyziewy laguny, opisane w noweli Manna (BNM, 78).

W myślach Urszuli Miłość i Wenecja stają się jednym i tym samym. Narrator tak komentuje wrażenia z jej lektury:

Czytając w książce Tannera o Ruskinie, Urszula wchodziła na krótko w inną miłość, tak odmienną od ziemskiej miłości Byrona i tak blisko z nią spokrewnioną. Na tym w gruncie rzeczy (myślała) opierały się nieuchwytne cechy Wenecji jedynej, realnej w swej materialności aż do parzenia patrzących na nią oczu i dotykających ją dłoni, i w tym samym momencie ścigającej wzrokiem zwiwny sen o samej sobie. Była miastem różnych, prawie suwerennych, niezależnych od siebie elementów, które marzą o połączeniu się w jedną całość (BNM, 79).

Zacytowana wzmianka o „innej miłości” odnosi się do relacji łączących ją i jej brata. Ich związek był nieustanną próbą połączenia „niezależnych od siebie elementów w jedną całość.” Bohaterka odkrywa, że: „pragnienie i poszukiwanie całości (czy pełni)” (BNM, 80), jest właśnie całkowicie weneckie. Co więcej, urok miasta będącego „skrzyżowaniem kryształu i zmierzchu” (BNM, 80) polegał na tym, że: „owo pragnienie musiało pozostać niespełnione, a owo poszukiwanie bezowocne” (BNM, 80). A jednak – w mieście, które nie buduje poczucia bezpieczeństwa, bohaterowie odnajdują spokój. Sprzeczność natury i kultury zostaje pogodzona, Urszula odnajdując w Wenecji swój własny portret, potwierdza swoją tożsamość i odnawia miłość do męża-brata. Powrót protagonistów do przeszłości, do źródła staje się dla nich okazją do odnowienia relacji rodzeństwa.

Miasto ze swoimi zabytkami, karnawałowymi maskaradami, odbiciami rzeczywistości w wodach kanałów jest sceną, elementem dekoracji dramatu rozgrywającego się w sercach bohaterów. To dlatego protagonistka stwierdza: „Hofmannsthal stworzył więc Wenecję – *teatrum mundi*, nie kolebkę teatru, nie jego korzenie, lecz teatralną formę życia” (BNM, 85). W tej „formie” żyli Łukasz i Urszula. Figura Wenecji jest skrótem egzystencji głównych bohaterów. Jest również Herlingową metaforą bytu sztuki. Najpierw literatury, którą reprezentują ulubieni twórcy Herlinga, potem architektury i na końcu malarstwa z *Burzą* Giorgione.

PODSUMOWANIE

Bohaterowie powieści są wybitnymi artystami, którzy życie osobiste podporządkowali życiu scenicznemu. Herling-Grudziński świadomie nadał im cechy „ludzi sztuki”. Protagonści grają swoje życiowe role, czyniąc teatr również z życia osobi-

stego. Kulminacyjny moment odgrywanego przedstawienia rozgrywa się na scenie Wenecji i przy jej czynnym udziale. Czego dowiadują się o sobie bohaterowie powieści, gdy obcują z tym zjawiskowym miastem? Urszula odkrywa prawdę o sobie i swojej miłości. Znajduje też odwagę, by zmierzyć się z tą prawdą. Łukasz nie podziela doświadczenia siostry. Uduje przed nią i przed sobą, że relacje, które od lat ich łączą, nie są problemem ani tym bardziej ciężarem.

Kreacja powieściowej Wenecji ma swoje źródło w *Dzienniku pisanym nocą* i jak wszystkie „wenecjańskie” zapiski Herlingowego raptularza, jest próbą zmierzenia się z mitem Wenecji. W *Białej nocy miłości La Serenissima* dodatkowo służy autorowi za lustro, tyle że weneckie, do przeprowadzenia opowieści o samym sobie. Autor wyczulony na Tajemnicę powierza weneckiej mgłę opowieść o sobie i swojej przeszłości. Uniwersalizuje losy powieściowych protagonistów, czym pozwala przemówić sztuce, którą poznał i pokochał, i która – w co mocno wierzył – pozwala bezpiecznie zmagać się z naturą: chorobą, kalectwem, samotnością i śmiercią. Ocala miłość i pamięć, nadaje sens egzystencji pojedynczych ludzi i całej zbiorowości.

SUMMARY

The aim of the article is the analysis and interpretation of the motives of mask, Venice and love in Gustaw Herling-Grudziński's novel *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*. The article tries to answer the questions: What is the mask for? In what way does it tell about love? In what way does the author show Venice? The undertaken trial leads to the conclusion that in *Biała noc miłości* author does not want to settle the past only. You can find very personal motives in the novel, which appeared in previous texts of Herling. However, biographical threads are not the most important ones. Venice, which is one of the characters of composition, lets the author create universal story about artist's and immigrant's fate in the XXth century.

KEY WORDS: maska, miłość, teatr, Wenecja

PAWEŁ OSTASZEWSKI – jest absolwentem Wydziału Humanistycznego na kierunku filologia polska UMCS w Lublinie oraz Animacji Czytelnictwa, Informacji Naukowej i Bibliotekarstwa na Wydziale Filologicznym w Białymstoku. Pracę magisterską pod tytułem Analiza i interpretacja powieści Gustawa Herlinga-Grudzińskiego „Biała noc miłości. Opowieść teatralna obronił w roku 2003. Zainteresowania: literatura polska i francuska XX wieku, antropologia, historia własnej miejscowości.

DIANA SANIEWSKA

UNIwersytet w Białymstoku

Nowy Jork Jasona Hunta. O emotywnych aspektach tworzenia legendy na blogu

„Uwielbiał Nowy Jork. Idealizował to miasto ponad wszelką miarę” – mówi bohater *Manhattanu* Woody’ego Allena z 1979 roku¹, filmu będącego artystyczną, mitotwórczą apoteozą Nowego Jorku. O Allenie pisze się, że nikt przed nim „nie zaszedł tak daleko w wykreowaniu porywająco osobistej wizji Nowego Jorku, która sprawia, że zaczynamy (i nie przestajemy) patrzeć na to miasto jego oczami”².

Taką właśnie osobistą, ale z ducha Allenowską, wizję Nowego Jorku (ang. miasto *New York City*, NYC; stan *New York*, NY) znajduję na blogu Joanna Hunta – tytułem przedstawienia powiem o Huncie tyle tylko, że nazywa się Tomek Tomczyk i bywa określany królem polskiej blogosfery³, jednym z najpoczytniejszych, najbardziej opiniotwórczych blogerów⁴. O Nowym Jorku wspomina on na swoim blogu w siedemdziesięciu czterech wpisach, obrazujących (dosłownie – za sprawą fotorelacji) jego pobytu w tym mieście. „Summą” cyklu jest tekst *Podążać za emocjami*⁵, z którego głównie czerpię materiał do analizy⁶.

¹ Kwestia z: *Manhattan*, reż. W. Allen, USA 1979.

² M. Hendrykowski, *Manhattan Woody’ego Allena. Poetyka introdukcji*, „Images” 2013, t. XII, nr 21, s. 17.

³ M. Rabij, *Blogerzy. Zarabianie na klikaniu*, <http://www.newsweek.pl/biznes/wiadomosci-biznesowe/blogerzy--zarabianie-na-klikaniu,105147,1,1.html> [dostęp: 12.06.2017 r.].

⁴ Zob. informacje na stronie autora: *O mnie*, <http://jasonhunt.pl/o-mnie> [dostęp: 12.06.2016 r.], *Współpraca* <http://jasonhunt.pl/wspolpraca-pr-i-reklamowa> [dostęp 12.06.2016 r.] oraz kontekstowo przywoływane są informacje z *Kim jesteś i co o mnie myślisz? Wyniki ankiety*, <http://jasonhunt.pl/kim-jestes-i-co-o-mnie-myslisz-wyniki-ankiety> [dostęp: 27.11.2016 r.].

⁵ J. Hunt, *Podążać za emocjami*, <http://jasonhunt.pl/styl-zycia-podazac-za-emocjami> [dostęp: 12.06.2016 r.]. Cytaty nieoznaczone inaczej pochodzą z tego wpisu blogowego. Tekst ten analizowałam w artykule *Emocjonalizm w języku blogerów (na przykładzie tekstów Jasona Hunta)*, [w:] *Emocje – język – literatura*, red. D. Saniewska, Kraków 2016, s. 325–340.

⁶ Pozostałe wykorzystane w opracowaniu wpisy blogowe oraz podawane w tekście skróty: *Ulice Nowego Jorku*, <http://jasonhunt.pl/ulice-nowego-jorku> (UN); *Ulicami Nowego Jorku – dzień pierwszy*, <http://jasonhunt.pl/ulicami-nowego-jorku-dzien-pierwszy> (UN1); *Ulicami Nowego Jorku – od świtu do wieczora*, <http://jasonhunt.pl/ulicami-nowego-jorku-od-switu>

Zanim jednak przyjrę się temu, jak polski bloger widzi Nowy Jork, zarysuję szerszy kontekst, panoramę, pokażę – by się tak wyrazić – inne spojrzenia na amerykańską metropolię.

Najpierw rzut oka z najodleglejszej perspektywy – ujęcie encyklopedyczne: ‘m. w USA, w stanie Nowy Jork, przy ujściu rz. Hudson do O. Atlantyckiego; zespół miejski 18,8 mln mieszk.⁷ i słownikowe: ‘miasto; stan w USA’⁸. Pokazują one aspekty geograficzne i demograficzne, a jeśli zajrzymy do słownika synonimów, także kulturowe – wskazując Wielkie Jabłko (ang. *Big Apple*)⁹ jako metonimię NYC. Bliżej przyglądamy się najludniejszej amerykańskiej metropolii w atlasach i przewodnikach; dłużej w poświęconych miastu publikacjach. Spisano już historie NYC w różnych ujęciach – akademickim¹⁰, popularnym i sensacyjnym¹¹, ilustrowanym¹², a także rekonstruującym legendę miasta¹³. Popkulturowy obraz NYC przedstawiają serie telewizyjne: *Seks w wielkim mieście*¹⁴ czy *Płotkara*¹⁵.

Najbliżej natomiast widać Nowy Jork w „biografiach”. Oczywiście biografiach rozumianych metaforycznie – typowe biografie poświęcone są przecież życiu osób. Jeśli więc pisana jest biografia miasta, oznacza to, że potraktowane ono zostaje jako żywy twór, coś antropomorficznego. Tak o Londynie pisał jego biografista, Peter Ackroyd:

Obraz Londynu jako ciała jest frapujący i wyjątkowy. Sięga wstecz do symbolicznych obrazów Miasta Boga, mistycznego ciała, którego głową jest Jezus Chrystus, a pozostałymi członkami mieszkańcy. Londyn był również przedstawiany jako młody człowiek z ramionami rozłożonymi w geście wyzwolenia. Postać ta jest wzorowana na rzymskiej

-do-wieczora (UNŚ); 15 interesujących reklam z ulic Nowego Jorku, <http://jasonhunt.pl/15-interesujacych-reklam-z-ulic-nowego-jorku> (R); *Smaki Nowego Jorku – dzień*, <http://jasonhunt.pl/smaki-nowego-jorku-dzien> (SD); *Smaki Nowego Jorku – noc*, <http://jasonhunt.pl/smaki-nowego-jorku-noc/>; *Napiwki? Tak to się robi w Nowym Jorku*, <http://jasonhunt.pl/napiwki-tak-to-sie-robi-w-nowym-jorku>; *Moje małe miejsce w wielkim Nowym Jorku*, <http://jasonhunt.pl/moje-male-miejsce-w-wielkim-nowym-jorku> (MM); *Jesteś w Nowym Jorku, jeśli...*, <http://jasonhunt.pl/jestes-w-nowym-jorku-jesli> (JN); *Tak wyglądałby twój weekend w NYC*, <http://jasonhunt.pl/tak-wygladalby-twoj-weekend-w-nyc> (TW). Pomijam chronologię powstawania tekstów; sądzę, że nie jest istotna dla dokonywanej tu analizy.

⁷ *Nowy Jork, New York*, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Nowy-Jork;3948849.html> [dostęp: 5.05.2017 r.].

⁸ *Nowy Jork*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/nowy%20jork.html> [dostęp: 5.05.2017 r.]. Dalej w tekście stosuję skrót (SJP).

⁹ *Why is New York City known as „the Big Apple” and „Gotham”?*, <http://www.dictionary.com/e/big-apple-gotham> [dostęp: 12.06.2017 r.].

¹⁰ E.G. Burrows, M. Wallace, *Gotham: A history of New York City to 1898*, Nowy Jork 1999.

¹¹ E.R. Ellis, *The epic of New York City: a narrative history*, Nowy Jork 2004.

¹² R. Burns, J. Sanders, *New York: an illustrated history*, Nowy Jork 2003.

¹³ T. Anbinder, *City of Dreams: the 400-year epic history of immigrant New York*, Nowy Jork 2016.

¹⁴ *Sex in the City*, twórcy: D. Star, USA 1998–2004.

¹⁵ *Gossip Girl*, twórcy: J. Schwarz, S. Savage, USA 2007–2012.

rzeźbie z brązu, ale uosabia energię i triumf miasta, które stale się rozszerza wielkimi falami postępu i optymizmu. Tutaj można znaleźć »gorące tętno londyńskiego serca«.

Boczne uliczki Londynu przypominają cienkie żyły, a parki są jak płuca. Pośród mgieł i deszczów jesieni błyszczący kamień i bruk starszych ulic wygląda tak, jakby krwa-
wił. Kiedy William Harvey, chirurg ze szpitala św. Bartłomieja, szedł ulicami miasta, zauważył, że woda tryska z węży wozów strażackich niby krew z przeciętej arterii. Metaforyczne obrazy Cockneyowskiego ciała funkcjonują od setek lat: »gęba« (gob) została zarejestrowana po raz pierwszy w 1550 roku, »łapy« (paws) w 1590, »morda« (mug) w 1708, a »jadaczka« (kisser) w połowie XVIII wieku¹⁶.

Miasto-organizm można postrzegać także przez pryzmat patologii, wtedy jawi się jako potwór. Londyn

często jest przedstawiany w monsturalnej formie jako spuchnięty olbrzym, który więcej niszczy, niż tworzy. Ma nieproporcjonalnie dużą głowę, również twarz i dłonie są monsturalne, koślawe »poza wszelką formą«. Jego dolegliwość to ból śledziony albo wielka torbiel. Jego ciało, trawione gorączką, dławiące się popiołem, żyje od zarazy do pożaru¹⁷.

Jedną z pierwszych publikacji wykorzystujących potencjał konwencji biograficznej jest *Maximum city: the biography of New York* Michaela Pye'a z 1993 roku¹⁸, książka pełna głosów nowojorczyków, minionych i aktualnych, zaczerpniętych z dostępnych od niedawna archiwaliów, listów, pamiętników, filmów, map oraz znalezisk archeologicznych¹⁹. W Polsce w osobisty sposób o mieście tym pisała Magdalena Rittenhouse w książce *Nowy Jork. Od Mannahatty do Grodnu Zero*²⁰. Takie interpretacje uprawomocnił zwrot przestrzenny w humanistyce, praktykowane były także w ramach geopoetyki z ducha Kennetha White'a²¹, reprezentowanej w polskich badaniach przez Elżbietę Rybicką²², która bezpośrednio wskazuje miasto jako obiekt (chciałoby się powiedzieć: podmiot) badań.

Jednak nie metaforyczne ujęcia będą nas tu interesowały, ale opisy z nurtu dokumentu osobistego.

Miasto jest szczególnym, wyodrębnionym rodzajem *przestrzeni*, której identyfikatorem jest antropocentryczne uporządkowanie, przez co staje się ono *miejscem*.

¹⁶ P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, Poznań 2011, s. 11.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ M. Pye, *Maximum city: the biography of New York*, Nowy Jork 1993.

¹⁹ Tłumaczenie własne z materiałów wydawniczych: »It is full of the voices of New Yorkers, past and present, drawn from the newly available archives and direct reporting, as well as from letters, diaries, movies, maps and archaeologists' finds»; <https://www.amazon.com/Maximum-City-Biography-New-York/dp/1856190935> [dostęp: 11.11.2017 r.].

²⁰ M. Rittenhouse, *Nowy Jork. Od Mannahatty do Grodnu Zero*, Wołowiec 2013.

²¹ K. White *Wstęp do geopoetyki*, [w:] tegoż, *Poeta kosmograf*, wyb., oprac. i przekł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010.

²² E. Rybicka *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejsu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

Dużą wartość poznawczą i opisową będzie tu więc miała, zaproponowana przez Małgorzatę Czerwińską, kategoria miejsca autobiograficznego, wyróżniającego się cechami fizycznymi i kulturową symboliką²³. Miejsce autobiograficzne jest, według badaczki, „miejscem” zetknięcia biografii twórcy i jego szeroko rozumianej twórczości (fabularnej, w dokumentach osobistych, a także fotograficznej)²⁴, w ramach której odniesienia do miejsca mogą być skupione w jednym utworze bądź rozproszone w różnych tekstach, które uzupełniają, aktualizują lub przekształcają jego wizję²⁵. Czytelnik ma dostęp do miejsca autobiograficznego pisarza zapośredniczony przez jego utwór/utwory, może też mieć dostęp zapośredniczony przez inne teksty kultury, jak też bezpośredni, jeśli miejsce to jest faktycznym obiektem geograficznym.

Do podstawowych, wymienianych przez Czerwińską, cech miejsca autobiograficznego zaliczają się: jego indywidualny charakter oraz ukształtowanie w materii literackiej²⁶. Takie miejsca „istnieją w literaturze, są wyobrażeniami stworzonymi z opisów, nazw topograficznych wymienionych w tekście, aluzji i metafor”²⁷, co oznacza, że ich opisy pozwalają na rekonstrukcję fragmentów językowego obrazu świata. W ten sposób docieramy do kwestii języka pisarza, języka osobniczego, nazywanego też idiostylem²⁸. Styl, według Stanisława Gajdy, jest „humanistyczną strukturą tekstu”²⁹, odzwierciedlającą sposób widzenia świata, indywidualną koncepcję twórczą i obróbkę tworzywa³⁰. Z tej właśnie struktury³¹ możemy wy-preparować językowy obraz świata, rozumiany – jak proponuje Jerzy Bartmiński – jako „pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach słów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego”³².

Poczyniwszy te uporządkowania metodologiczne, przechodzę do analizy materiału źródłowego.

²³ M. Czerwińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.

²⁴ Tamże, s. 183.

²⁵ Tamże, s. 184.

²⁶ Tamże, s. 186.

²⁷ Tamże, s. 187.

²⁸ S. Gajda, *O pojęciu idiostylu*, [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 26.

²⁹ Tamże, s. 24.

³⁰ Tamże, s. 25.

³¹ Język osobniczy można opisywać, korzystając z następujących metod lingwistycznych: tradycyjnej, czyli językowo-stylistycznej, socjolingwistycznej, statystycznej oraz w ramach teorii językowego obrazu świata; zob. A. Wojciechowska, *Magdaleny z Kossaków Samozwaniec widzenie świata*, Warszawa – Poznań 2000, s. 13–38.

³² J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu* [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 72.

W tytule tego artykułu posłużyłam się sformułowaniem „Nowy Jork Jasona Hunta”, które po pierwsze – poprzez dzierżawczą formę – oddaje indywidualny wymiar miejsca; a po drugie – przez odniesienie do realnej osoby (choć ukrywającej się pod pseudonimem) – wskazuje autobiograficzny charakter.

Mówiąc o autobiografizmie, trudno nie odnieść się do genologii literackiej. W tradycyjnym ujęciu autobiografizm jest cechą gatunków takich jak pamiętnik czy dziennik, także w wersji wirtualnej. Blog, czyli sieciowy dziennik, funkcjonuje zgodnie z zasadą remediacji, a więc zachowuje atrybuty starego medium, uzupełniając je o nowe cechy³³ lub przeorganizowując jego własności. Zaznaczyć tu jednak należy, że autobiografizm w praktyce blogerów odznacza się dużym stopniem, mniej lub bardziej świadomie dokonywanej, autokreacji, co pokazały badania Philippe’a Lejeune’a, prowadzone wśród autorów pamiętników online. Referując ich wyniki, Lejeune zaproponował dla tego typu tekstów określenie „autofikcja”³⁴. Zatem blog jako gatunek autofikcyjny funkcjonuje w szerszym kompleksie tekstów autobiograficznych, ponieważ – paradoksalnie – autofikcyjność nie jest sprzeczna z autobiograficznością, utożsamianą z autentyzmem. Traktować ją raczej należy jako stopień sfunkcjonalizowania autokeacji, czyli ‘tworzenia własnego wizerunku’ (SJP).

Autobiografizm oraz jego autofikcyjny wariant mogą więc być uznawane za chwyt marketingowe, wpisujące się w strategię storytellingu, czyli opowiadania historii skonstruowanych tak, by w nienachalny, ale perswazyjny, sposób (między innymi przez odniesienie do emocji odbiorców³⁵) „sprzedawały” autora – „My [blogerzy] zawsze musimy coś kreować, tworzyć specyficzne konstrukcje zdań po to, by przyciągnąć czyjąś uwagę”³⁶ – podsumował Hunt w jednym z wywiadów. W ten sposób budowana jest strategia reklamowa zgodna z pryncypiami komunikacji marki, jaką w tej analizie jest Jason Hunt.

Strategia komunikacji tej marki opiera się mechanizmie, który nazywam „paktem emocjonalnym”³⁷. Jego fundamentem jest podział wypowiedzi na autobiograficzne, fikcyjne (te funkcjonują w odniesieniu do paktu autobiograficznego)

³³ Koncepcja Jaya Boltera i Richarda Grusina, przedstawiona w pracy *Remediation: understanding new media*, Cambridge 2000, omówiona została przez A. Gumkowską i M. Marylę w: *Blog to... blog. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, wsp. P. Toczyski, s. 15, <http://depot.ceon.pl/handle/123456789/3652?show=full> [dostęp: 13.11.2016 r.].

³⁴ Tamże, s. 31.

³⁵ O storytellingu piszę w: *Emocjonalizm jako dominanta kompozycyjna kompozycyjna tekstu blogowego. Uwagi socjolingwistyczne*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2017, nr 17, s. 193–207.

³⁶ *Kominek to moja życiowa porażka*, wywiad Łukasza Piątka z Tomkiem Tomczyńskim, <http://on.interia.pl/meskie-tematy/news-kominek-to-moja-zyciowa-porazka,nId,644542,n-Pack,2> [dostęp: 13.11.2017 r.].

³⁷ Określenie to tworzę przez analogię do koncepcji, którą zaproponował Philippe Lejeune, postulujący istnienie paktu autobiograficznego, będącego rodzajem umowy między twórcą (nadawcą) a czytelnikiem (odbiorcą), na mocy której odbiorca wierzy w autentyczność informacji

oraz autofikcyjne – tworzone na kanwie paktu emocjonalnego, „zgodnie z którym czytelnik blogu przyjmuje za oczywistą autentyczność emocji i ocen przekazywanych w tekście”³⁸. W ten sposób wypowiedź blogowa staje się przekazem reklamowym, w którym realizacja funkcji ekspresywnej warunkuje funkcję impresywną. W innym miejscu pisałam o tym, że taka „lektura jest grą (w pewien sposób przez autora zaplanowaną, ale każdorazowo przez czytelnika aktualizowaną) konotacji afektywnych. Tym samym emocjonalizm staje się dominantą kompozycyjną”³⁹, decydującą o sposobie odbioru tekstu wystylizowanego na (auto)legendę.

O tym, że teksty Hunta tworzą wokół jego osoby legendę, świadczą wyekscerpowane z nich przykłady. Dla porządku jednak przywołajmy najpierw definicję legendy. W interesującym nas kontekście, jak podpowiada *Słownik języka polskiego*, *legendą* nazwiemy: ‘opowieść dotyczącą życia świętych i bohaterów lub jakichś wydarzeń historycznych, nasyconą motywami fantastyki i cudowności’ lub ‘zmyślone lub przesadzone historie dotyczące sławnych ludzi, miejsc albo zdarzeń historycznych’ (SJP); tak też powiemy ‘o osobie otoczonej niezwykłą sławą’ (SJP). Hunt oczywiście tworzył legendę wokół władnej osoby, zaczynając swój opis od słów: „Mówią o mnie, że jestem »królem blogerów«”⁴⁰ i przyznając później, że cały opis „zrobił”⁴¹. W innych miejscach pisał o sobie, używając superlatywizmów: „Jestem lepszy”, „nie mam wobec nich żadnych kompleksów”; antycypując własny sukces: „będę pierwszym na świecie”. Częścią tej legendy jest wystylizowanie siebie na autora-artystę, mieszkańca „wielkiego świata”, którego symbolem jest Nowy Jork, do czego wrócę w dalszej części tekstu.

W tym miejscu zatrzymamy się przy obrazie miasta z blogowego wpisu *Podążać za emocjami*. Zaczyna się tak:

Jest tyle pięknych miast na świecie, tyle pięknych miejsc, czekających na mnie. Zawsze marzyłem o rajskich wyspach, Japonii, Indiach, krajach afrykańskich. Mogłem tam być. Przed dwoma tygodniami miałem czas, możliwość, chęci i pieniądze, by znaleźć się w każdym z tych miejsc. Mimo to przez ostatnie dwa lata tylko Nowy Jork był moim celem.

Z pewnością nie jest to najpiękniejsze miejsce na tej planecie, być może nie jest to nawet najpiękniejsze miasto w tej części galaktyki, ale tak to jest, jak się nie wyrasta z marzeń i postanawia za wszelką cenę je spełnić.

Nowy Jork jest więc, zgodnie z typologią Czermińskiej, autobiograficznym miejscem wybranym⁴², czyli takim, w którym nie przebywa się stale, ale któ-

podanych w utworze uchodzącym za autobiograficzny; P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, Kraków 2007. Zob. D. Saniewska, *Emocjonalizm w języku blogerów...*, s. 328.

³⁸ D. Saniewska, *Emocjonalizm jako dominantą kompozycyjną...*, s. 199.

³⁹ Tamże, s. 203.

⁴⁰ J. Hunt, *O mnie...*

⁴¹ J. Hunt, *Współpraca...*

⁴² M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne...*, s. 197.

re się odwiedza, ponieważ reprezentuje pewne, wysoko cenione, wartości bądź staje się okresowym azylem, w którym „od czasu do czasu odnajduje się świat piękniejszy i lepszy od codziennego”⁴³. Takie miejsca wymuszają bycie w „ruchu do- i z-”, czego odzwierciedleniem są konstrukcje z rdzeniem czasownikowym: „Lecąc do Nowego Jorku”, „Wracając z Nowego Jorku”, „będę leciał do NYC”, budujące epizod biograficzny, jakim jest pobyt w amerykańskiej metropolii.

Przede wszystkim jednak, miasto to jest przez Hunta percypowane zmysłowo i sensualistycznie opisywane, co potwierdza tezę Czermińskiej, która zauważyła, że autor musi dysponować specyficzną wyobraźnią – badaczka nazywa ją „wyobraźnią topograficzną” – by mógł stworzyć miejsce autobiograficzne. Twórców tego pokroju określa ona jako „posiadających wyobraźnię topograficzną, a więc skłonnych do obserwowania świata zewnętrznego, obdarzonych dużą wrażliwością zmysłową, zainteresowanych bogactwem konkretnego, z wyczuciem znaczenia materialnego szczegółu”⁴⁴.

Hunt w swoich tekstach daje dowody tego, że władza spojrzeniem (dosłownie) tyleż osobistym, co kulturowym, jednocześnie realistycznym i symbolicznym. Wzrok w przestrzeni miasta jest łącznikiem z przestrzenią naturalną i antropomorficzną. Doświadczenia miasta, co pokazały interpretacje z kręgu geopoetyki, wymaga odpowiednich dyspozycji sensorycznych (w naszej kulturze prymarnie wzrokowych). Odzwierciedleniem tego jest leksyka opisująca w rozmaitych perspektywach czasowych i przestrzennych wzrokowe doświadczenia: „wyjrzyć”, „ujrzeć”, „spojrzeć”, „spoglądam”, „widzę”, „widząc”, „zauważyłem” oraz intensywniejsze: „staram się dojrzeć”, „przypatrzeć”, „gapić się”. Samo użycie słowa „widok” wprowadza treści o charakterze obrazowym, fotograficznym: „widok na drapacze chmur”, „widok oszklonego tarasu”. Okulocentryczny charakter mają także podejmowane w mieście aktywności („spacer”) oraz doświadczenie pory dnia i roku („wiosna”, „świt nad Nowym Jorkiem”).

Szczególnym przykładem wzrokowej percepcji elementów miejskiej przestrzeni są dla Hunta reklamy. Ich odbiór jest afektywny na tyle, że blogger opisuje je za pomocą wyrazistszych określeń. Zetknięcie z reklamą zamieszczoną na Times Square wymaga „gapienia się”, które dookreśla poziom kontaktu z przedmiotem widzianym. Potocznie *gapienie się* oznacza ‘przyglądanie się czemuś lub komuś bezmyślnie’ (SJP), dla Hunta jednak *gapienie się* – przynajmniej jeśli chodzi o reklamy – jest raczej intensywnym przyglądaniem się czemuś, co z jakiegoś powodu wywołuje zaciekawienie. Świadczy o tym to, że Hunt poświęcił w całości nowojorskim reklamom inny tekst – *15 interesujących reklam z ulic Nowego Jorku* (R).

Pobyt w mieście również wiąże się z ruchem ciała⁴⁵, co wyrażają liczne w tekście czasowniki, dynamizujące opowieść: „iść”, „przyszedłem”, „podszedłem”, „usiadłem”, „wstałem”, „stanąłem”, „ruszyłem”, „nabiegałem się”, „wszedłem”, „wyszedłem”. By-

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 188.

⁴⁵ Charakterystyczne, że Hunt doświadcza przestrzeni „na własnych nogach”, a nie za pośrednictwem na przykład samochodu czy metra.

cie w ruchu koresponduje z zaplanowanymi aktywnościami, takimi jak „spacer” pozwalający „zwiedzać znane miejsca”. Statyczność natomiast pozwala „odpocząć”.

Hunt przyznał, że jego osobiste doświadczanie miasta wiąże się z chodzeniem: „Nie ma drugiego takiego miasta, ani kraju, w którym przeszedłbym więcej kilometrów w ciągu kilkunastu dni. Zawstydziłbym nawet tych, co chodzą na pielgrzymki” (UN). Doświadczeniom tym poświęcił teksty *Ulice Nowego Jorku*, *Ulicami Nowego Jorku*. *Dzień* oraz *Ulicami Nowego Jorku – od świtu do wieczora*, w których opisywał i prezentował na fotografiach to, co widział, topografię miasta, z charakterystycznymi obiektami turystycznymi (Statua Wolności) i architektonicznymi: skrzyżowania ulic, apartamentowce, księgarnie, jak też przypadkowych przechodniów, sceny z życia miasta, knajpki, kawiarnie, lokale serwujące niezwykle posiłki.

Ważne w odniesieniu do tego autora jest to, że miasto poznaje się także zmysłem smaku – „Nie jestem tu po to, aby jadać w mieszkaniu” – na tyle intensywnie, że i temu Hunt poświęcił oddzielne wpisy na swoim blogu: *Smaki Nowego Jorku – dzień* i *Smaki Nowego Jorku – noc*. W jeszcze innym tekście pisał o tamtejszym *savoir-vivre* w lokalach usługowych – *Napiwki? Tak to się robi w Nowym Jorku*, podkreślając odmiennność zachowań („tak to się robi”) polskich i tamtejszych.

Nie bez znaczenia pozostaje też zmysł słuchu. Wyzwaniem dla osoby odwiedzającej NYC jest okiełznanie doznań dźwiękowych: „Na Manhattanie nie da się uciec od hałasu. Nie znalazłem ani jednego miejsca, do którego nie docierałyby głosy miasta lub innych ludzi. Nie możesz być sam. Musisz umieć odpoczywać w tłumie” (TW). Podobnie jest w parkach, które tradycyjnie kojarzone są z relaksującą ciszą: „Oślawiony Central Park to kilometry asfaltowych dróg, z rzadka rosnące drzewa, sporo miejsc dobrych na rodzinny piknik i ani jednego z zupełną ciszą” (TW).

Teksty Hunta pokazują, że tradycyjne wyobrażenie o elementach przestrzeni miast jest diametralnie różne od realiów zamieszkiwania. O tych pierwszych pisał w przewrotnie zatytułowanym tekście *Moje małe miejsce w wielkim Nowym Jorku*: „Tu wszystko jest największe”, o drugich: „w Nowym Jorku hotele i mieszkania są miniaturowe” (MM). Nie jest to jednak powód do negatywnych ocen, przeciwnie – autor dostrzega w tym dobrą stronę: „Taki już urok tego miasta” (MM). Oczywiście miasto to nie jest monolityczną przestrzenią, ale składa się z pięciu okręgów o różnym statusie ekonomicznym i kulturowym, który wyznacza trasy wędrówek Hunta – udaje się on na spacer wyłącznie „Od górnych rejonów cywilizowanych dzielnic (okolice połowy Central Park) do dolnego Manhattanu” (UŚW). Oznacza to, że wybór miejsca zamieszkania – sam w sobie przedstawiany jako niezbyt przyjemny: „Sen o wymarzonym apartamencie w NYC zawsze zaczyna się od koszmaru” – w czasie pobytu w Nowym Jorku wnika z aspiracji i kulturowych wyobrażeń: „Zbyt długo marzyłem o mieszkaniu tutaj, abym godził się na złe warunki. Albo na bogato albo wcale. Albo na Manhattanie albo nigdzie” (MM). Zwróćmy uwagę na budowę tej wypowiedzi. Po pierwsze mamy konstrukcję spójnikową „albo..., albo...” wzmocnioną partykułą „wcale” – wyraża ona wzajemne wyłączenie pewnych zachowań (albo), ich zaprzeczenie (wcale), a nawet niemożliwość ich realizacji (nigdzie). Warto podkreślić, że „wcale” i „nigdzie”

należą do „wielkich kwantyfikatorów”⁴⁶ czasu, których silnie emocjonalizujący potencjał często wykorzystywany jest w reklamie. Po drugie – wprowadzony zostaje symbol – Manhattan, prestiżowa, reprezentatywna dzielnica, w zasadzie metonimia NYC. Autor przyznaje, że ma upodobanie w symbolach, „Kocham symbole”, pisze. Amerykańska metropolia wzbudza zresztą procesy symbolizacji personalnej, geograficznej i kulturowej („symbolizuje” „symbolika”), które konstytuują wyobrażenie o tym mieście. W tym kontekście nie dziwi, że Hunt (po trzecie) wprowadza frazeologię marzenia związaną z Nowym Jorkiem: „nie wyrasta [się] z marzeń”, „odzwierciedleniem (...) marzeń”, „spełnieniem marzeń”, „gonieniem za marzeniami”, „realizować marzenia”. Z marzeniem wiąże się na zasadzie synonimicznej sen, czego odzwierciedleniem jest określenie NYC jako *City of Dreams* (Miasto snów)⁴⁷. Aktywuje ono naturalnie poetykę snu związaną z rytmem dnia i nocy – o tej ostatniej Hunt pisze, że jest to „Kwintesencja nowojorskiego stylu życia”. Te poetyckie inklinacje, przed którymi zresztą autor się specjalnie nie broni, przywołują określenia związane z nastrojowością, na przykład: „klimat Nowego Jorku”, oraz sposobem jej doświadczania – aktywnego: „chłonać” i, chciałoby się powiedzieć, biernego (w sensie „bycia doświadczanym przez”): „pochłoniął mnie klimat ulicy”.

Pobyt w Nowym Jorku wiąże się nie tylko ze specyficznym odbiorem przestrzeni, ale także czasu. Autor przyznaje: „Żyję jakąś dziwną teraźniejszością, trochę mało stabilnie emocjonalnie, bo kilka razy podczas zwykłego spaceru zwyczajnymi miejscami odczuwałem wzruszenie, takie lekko ściskające za gardło, jak w trakcie oglądania taniego romansu” (JN). Doświadczenia te oznaczają ‘stan psychiczny osoby doznającej takich uczuć, jak tkliwość i rozrzewnienie, wywołany jakimś poruszającym zdarzeniem’ (SJP). Chciałoby się nawet powiedzieć, że są sentymentalne, tym bardziej, że pada sformułowanie „tani romans”.

W narracji Hunta miasto na płaszczyźnie fizycznej i wyobrażeniowej tworzone jest przez afektywne hiperbolizowanie epitetów jakościowych⁴⁸: „najlepszy”, „największy”, połączonych z konstrukcjami rzutowanymi w przyszłość, a więc wpisującymi się w sferę marzeń: „Tu wszystko jest największe i możliwe”. To, że „wszystko jest (...) możliwe” odwołuje się do etosu *American Dream*, zgodnie z którym „życie powinno być lepsze, bogatsze i pełniejsze dla wszystkich oraz oferować każdemu możliwości zgodne ze zdolnościami i osiągnięciami, (...) bez względu na miejsce urodzenia i przynależność do klasy społecznej”⁴⁹. Hunt stwierdza w tym duchu,

⁴⁶ Zob. P. H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999, s. 88.

⁴⁷ Zob. T. Anbinder, *City of Dreams...*

⁴⁸ Znamienne jest tu występowanie leksemów mówiących o jakości, a więc stwarzających aurę promocji. Walery Pisarek ustalił, że przymiotniki „jakościowe” należą do jednych z najczęściej pojawiających się w polskich tekstach reklamowych; zob. J. Bralczyk, *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004, s. 65.

⁴⁹ Tłum. własne z: „life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement (...) regardless of the fortuitous circumstances of

że NYC „symbolizuje to, co jest pragnieniem ludzi”. W związku z tak zarysowanymi wyobrażeniami, wejście w przestrzeń miasta staje się doznaniem silnych – i wygląda na to, że w tym kontekście uniwersalnych – emocji, porównywalnych do oszołomienia: „pierwszego dnia w Nowym Jorku jestem jednym wielkim bałaganem. Od naiwnej blondynki, jarającej się wielkim miastem symbolizującym *American Dream* różnię się tylko kolorem włosów”.

Z takiej koncepcji miasta wynika poczucie interpersonalnej wspólnoty: „To miasto ludzi takich jak ja”, a nawet, wiążące się z przyjemnymi odczuciami, poczucie „bycia u siebie”: „Nie ma też drugiego takiego miasta, w którym idąc ulicami, uśmiechałbym się do siebie. Nie tylko ja tak mam. To miasto ma w sobie coś, co sprawia, że czujesz się w nim jak u siebie” (UN). Intensywne są również uczucia, które blogger żywi wobec miasta, o czym świadczą słowa, będące wręcz wyznaniem: „właśnie Nowy Jork tak kocham”. Takie ujęcie pozwala też na antropomorfizowanie miasta na podobieństwo przyjaciela: „znalazłem się w miejscu, które mnie rozumiało”. Jest to antropomorfizacja oparta nie na czynnikach biologicznych, jak ta przywołana na początku artykułu, ale na determinantach poznawczych i uczuciowych.

Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z osobistą adoracją miasta z wyraźną komponentą emocjonalną ufundowaną na tym, co Teresa Skubalanka nazywa „afektywnym wartościowaniem obiektów rzeczywistości”⁵⁰. Hunt ujmuje to tak: „kochamy to, co wielkie, piękne, monumentalne. Lubimy wszystko, co najlepsze, wszystko, co nas napędza, inspiruje i jest zarówno odzwierciedleniem naszych marzeń, jak i spełnieniem marzeń innych”.

Nie można jednak nie wspomnieć i o tym, że blogger dostrzega ambiwalentną twarz NYC, w obliczu której dochodzi do zderzenia idealizmu i rzeczywistości. Pokazuje to dobitne stwierdzenie: „Nowy Jork zmusi cię do kompromisów”. Okazuje się jednak (ponownie), że nie jest to powód do negatywnego wartościowania. Przeciwnie – Hunt rozumie to, że „każda zaleta tego miasta, może być jego wadą”. Zobaczmy, jak w tej perspektywie NYC wypada na tle innych miast: „Duchota, tłok, hałas, wszędybyskie karaluchy i brud budują klimat tego miasta, ale nie ulega wątpliwości, że wielu osobom i prawdopodobnie w wielu innych miejscach na świecie te cechy dyskwalifikowałyby to miejsce, jako zdadne do zamieszkania. Już sobie wyobrażam, ile głów by poleciało w urzędach, gdyby nagle w warszawskim metrze zaczęły chodzić szczury, a na ulicach walały się wielkie worki ze śmieciami. Tutaj to norma. Tutaj to wszystko buduje klimat”.

Wydaje się, że właśnie w tym ambiwalentnym wizerunku ujawnia się *genius loci* Nowego Jorku, który odbija się następnie w związanych z miastem „semantycznie

birth or position”; J.T. Adams, *The epic of America*, s. 2014–2015.; cyt. za: Library of Congress, *The american dream. What is the american dream?*, <http://www.loc.gov/teachers/classroom-materials/lessons/american-dream/students/thedream.html> [dostęp: 12.05.2017 r.].

⁵⁰ Zob. T. Skubalanka, *O ekspresywności języka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1972, nr 27, s. 123–135.

gęstych” określeniach, jakimi są toponimy: Times Square, Park Avenue, Lexington Avenue, Union Square, Central Park, księgarnia Strand, z których każdy może funkcjonować jako *pars pro toto* NYC.

Rekonstruując obraz miejsca autobiograficznego, nie można – jak podpowiada Czermińska⁵¹ – opierać się tylko na zmysłowych doświadczeniach autora, ale sięgnąć należy także, do ukrytych, aluzyjnych bądź zupełnie oczywistych inkrustacji intertekstualnych, odniesień do cudzych doświadczeń. Hunt otwarcie przywołuje Woodego Allena. Pisze tak: „Cafe Mogador jest w jakiś sposób związane z Woodym Allenem. Podobno siedział i coś tworzył przy tym samym stoliku. Nie wiedziałem o tym wcześniej. Podobno w jednym z jego filmów są sceny z tego lokalu. Prawdopodobnie pewnego dnia obok jego nazwiska, z tym lokalem będzie kojarzone także moje”. Ta kanoniczna przeciwieść postać tworzy Huntowi kontekst autokreacyjny. Blogger od czasów młodości chciał zostać pisarzem, „Autorem”.

Właściwie w *Podążać za marzeniami* istnieją dwie legendy – własna legenda Jasona Hunta blogera-pisarza (doświadczenie autobiograficzne) oraz aktualizacja legendy Nowego Jorku (doświadczenie kulturowe). Ich kontaminacja uzmysławia z jednej strony uniwersalność, a z drugiej – unikalność konotacji, których podstawą jest nierozzerwalny związek języka i zmysłowego doświadczenia pozajęzykowego zapośredniczonego sensualnie i uczuciowo. Tak wyraźna sygnatura emocjonalna wyłaniająca się z przedstawionej tu rekonstrukcji, odzwierciedla to, że Jason Hunt, tworząc wpisy na swoim blogu, miał do Nowego Jorku stosunek podobny do tego, jaki prezentował przywołany na wstępie bohater filmu Allena – to znaczy – „Romantyzował go [NYC] poza wszelkie proporcje”⁵².

SUMMARY

In the text, I analyze the image of New York based on the blog entries of Jason Hunt, describing itself as the king of the Polish blogosphere. The point of reference for me is the category of the autobiographical site proposed by Małgorzata Czermińska. In this context, I reconstruct the image of NYC in relation to other cultural texts and the Hunt blog. I pay attention to the emotional elements in the topography of the city and the ways of experiencing space in the city by senses. I refer to marketing practices that are at the heart of writing blogs that create an original brand using a storytelling strategy, which is a tool designed to create the legend. In the end, I confront the legend created by Hunt with the legend of the famous New Yorker – Woody Allen.

KEY WORDS: Tomek Tomczyk, New York, NYC, emotions, autobiographical places

⁵¹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne...*, s. 191.

⁵² Kwestia z: *Manhattan*, reż. W. Allen, USA 1979.

DIANA SANIEWSKA – dr n. hum., literaturoznawca. Autorka rozprawy *Choroba i terapia. List romantyczny w perspektywie nauk o emocjach* (2015). Na białostockim językoznawstwie przygotowuje drugą dysertację poświęconą językowi afatyków i dyzartryków opisywanemu z logopedyczno-lingwistycznej perspektywy oraz w kontekstach antropologicznych. Zawodowo zainteresowana intymistyką dziewiętnastowieczną i współczesną. Fascynatka zjawisk językowych, także patologii języka i mowy. Pomysłodawczyni i organizatorka cyklu konferencji poświęconych *emocjom* (2013, 2014, 2016, 2017) i rozpoczętego w roku 2017 cyklu Białostockich Spotkań Młodych Logopedów; redaktor tomów pokonferencyjnych.

ANNA CUDNY

POLITECHNIKA WARSZAWSKA

EMOCJE, MIEJSCA I RZECZY W ARCHITEKTURZE. ZWIĄZEK ZAGADNIENIŃ NA TLE PARTYCYPACJI SPOŁECZNEJ W PROCESIE PLANOWANIA I PRZEKSZTAŁCENI PRZESTRZENI

Miasto, ze względu na swoją wieloaspektowość, staje się przedmiotem badań naukowych z wielu dziedzin: architektury, urbanistyki, ekonomii, socjologii i wielu innych. W związku z tym, w zależności od specjalności, jego pojęcie bywa różnie definiowane, a w opisach na pierwszy plan wysuwają się niejednokrotnie odmienne, aczkolwiek uznawane za priorytetowe w danej dziedzinie, cechy. W niniejszej pracy, poświęconej działalności ludzi na rzecz środowiska zbudowanego, najważniejsze wydają się być obszary urbanistyczny i socjologiczny.

W ujęciu urbanistycznym „miasto jest historycznie ukształtowanym typem osiedla, wyznaczonym istnieniem konkretnej społeczności częściowej, skoncentrowanej na pewnym obszarze, o odrębnej organizacji, uznanej prawnie, oraz wytwarzającej w ramach swojej działalności zespół trwałych urządzeń materialnych o specyficznej fizjonomii, która odzwierciedla konkretny typ krajobrazu”¹.

W ujęciu socjologicznym „miasto jest systemem złożonym z dwóch organicznie powiązanych, współdziałających na zasadzie sprzężeń zwrotnych, lecz autonomicznych podsystemów – urbanistycznego i społecznego”. Podsystem urbanistyczny to całokształt materialnych elementów miasta stworzonych przez człowieka, jak i elementów naturalnych, które składają się na jego strukturę przestrzenną. Podsystem społeczny to zbiorowość użytkowników miasta, których podstawową strukturę tworzą jego mieszkańcy.

Podsystemy te posiadają liczne wspólne cechy. Każdy z nich został ukształtowany przez ciąg wydarzeń historycznych, dzięki czemu współdziałanie obu podsystemów jest zawsze uwarunkowane ich przeszłością. Budowa podsystemu urbanistycznego odzwierciedla wszystkie podstawowe zróżnicowania podsystemu społecznego, zaś struktura i funkcjonowanie społeczeństwa podlegają wpływowi aktualnej budowy miasta. Poszczególne podsystemy, jak również cały system, mogą znajdować się w stanie regresu, stabilizacji lub rozwoju. Należy brać pod uwagę, że podsystem

¹ J.M. Chmielewski, *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast*, Warszawa 2001, s. 28; cyt. za K. Dziewoński i M. Kielczewska-Zalewska, *Geografia osadnicza*, Warszawa 1972.

urbanistyczny, ze względu na swoją specyfikę i długość procesu powstawania, zmienia się z reguły znacznie wolniej niż społeczny.

STRUKTURA SPOŁECZEŃSTWA A STRUKTURA MIASTA

Analizy zachowań społeczeństwa w miejskiej przestrzeni dotyczą nie jednego, lecz wielu aspektów rzeczywistości społecznej, bowiem jednostka występuje na tle miasta w wielu rolach i działa w ramach różnych grup społecznych. W społeczeństwie miejskim należy wyróżnić trzy typy zbiorowości. Pierwsza część to zbiorowości terytorialne. Mają one największy zakres zachowań spontanicznych, działają głównie w tak zwanym czasie wolnym. Kolejna to zbiorowości terytorialno-funkcjonalne – są one, w ciągu całego tygodnia, dni pracujących i weekendów, ściśle podporządkowane zasadom organizacyjnym instytucji, z którymi są związane, przez co mają minimalny zakres zachowań spontanicznych. Trzecią część stanowią zbiorowości funkcjonalne. Mają one, podobnie jak pierwsza grupa, znaczny zakres wyboru swych zachowań przestrzennych, mogą korzystać lub nie z danych im instytucji, ale również mają możliwość wyboru instytucji najbardziej pożądanej z im dostępnych. Muszą jednak podporządkować się regułom czasowym i przestrzennym, dyktowanym przez instytucje, z których chcą skorzystać².

Zbiorowościom terytorialnym i terytorialno-funkcjonalnym odpowiada określona i szczegółowa klasyfikacja miejskiej przestrzeni, zaś zbiorowościom typu terytorialno – funkcjonalnego i funkcjonalnego określone miejskie instytucje.

Dla uniknięcia przestrzennego chaosu na styku człowiek-przestrzeń miejska niezbędne jest działanie określonych mechanizmów regulacyjnych, powstających w wyniku współdziałania obu podsystemów. „Mechanizmy te opierają się na dwóch procesach – na poznawaniu i wartościowaniu poszczególnych przestrzeni miasta. Są one podstawą podejmowania decyzji o zachowaniach przestrzennych, to znaczy decyzji wyznaczających celowo ukierunkowane sposoby użytkowania miasta i sposoby jego kształtowania”³. Fundamentem dla obu procesów są emocje i tworzona na ich kanwie zażyłość pomiędzy człowiekiem i miejscem, determinująca sposób jego na nie oddziaływania.

EMOCJE. PRZESTRZEŃ JAKO WARTOŚĆ

Zbiorowość mieszkańców miasta jest traktowana jako pewna wspólnota symboliczna, zamieszkująca określoną przestrzeń, która ma dla nich wartość wskutek nasycenia tej przestrzeni formami kulturowymi, wyposażonymi w sens i znaczenie⁴. Bez odpowiedniego zrozumienia zachodzących w tej społeczności procesów

² A. Wallis, *Socjologia przestrzeni*, Warszawa 1990, s. 49–53.

³ Tamże, s. 47.

⁴ J.M. Chmielewski, *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast...*, s. 39.

socjologicznych: poznawania, wartościowania, kształtowania i użytkowania⁵, nie można w pełni odpowiedzieć na jej potrzeby, w tym również na potrzeby przestrzenne. Wyżej wymienione procesy przejawiają się w nieskończonej ilości form i przebiegają, we wzajemnym od siebie uzależnieniu, zarówno w skali społecznej, jak i jednostkowej.

Proces poznawania przestrzeni stanowi źródło wiedzy o niej i jest podstawą jej wartościowania. Należy do procesów indywidualnych, bowiem na jego przebieg ma wpływ wiedza posiadana przez poznającego i jego hierarchia wartości. Ma on przebieg ciągły i „polega na stałej konfrontacji nowych zdobyczy poznawczych z zastanym przez każde pokolenie kapitałem wiedzy odziedziczonej. Prowadzi to do utrwalenia w społecznej świadomości i praktyce jednych elementów wiedzy o przestrzeni, modyfikowania drugich i rewidowania trzecich. W ten sposób zachowana zostaje niezbędna społeczna ciągłość tej wiedzy i jednocześnie dokonuje się równie niezbędna jej modernizacja”⁶.

Wiedza danego społeczeństwa o przestrzeni jest zróżnicowana w zależności od klasowej i zawodowej jego stratyfikacji. Zmienia się ona również w odniesieniu do zasięgu poznawanej przestrzeni. To, co człowiekowi najbliższe (dom, mieszkanie czy osiedle), pochodzące z jego codziennego otoczenia jest znane najlepiej, bo głównie poprzez sferę własnych doświadczeń. W miarę oddalania się od miejsca zamieszkania wiedza empiryczna zmienia się na wiedzę mieszaną – z autopsji i przekazu, aż w końcu w całkowicie pośrednią, pozyskiwaną z przekazów ustnych lub innych kanałów informacji. Zdobywanie wiedzy o przestrzeni jest nieustanne – człowiek przez całe życie prowadzi, świadomie lub bezwiednie, ciągłe rozpoznanie swego bezpośredniego otoczenia.

Przestrzeń miejska dla mieszkańców ma charakter stopniowalny, który rozpatrywany jest na pięciu płaszczyznach: prywatne – publiczne, bezpieczne – niebezpieczne, znane – nieznanne, jednostkowe – społeczne, przywłaszczane – przyswajane⁷. Wedle tych kryteriów jest przez społeczeństwo odpowiednio wartościowana, a stopień wielkości wartości przestrzeni kształtuje pogląd na nią i bezpośrednio wpływa na dokonywane wybory, a tym samym na wzmożenie aktywności społecznej na określonym obszarze. Kolejnym elementem składającym się na poznawanie przestrzeni miejskiej, po zdobywaniu wiedzy i stopniowaniu, jest jej świadomy bądź nieświadomy odbiór. „Powszechne rozumienie przestrzeni, oparte na sugestii zmysłów, funkcjonuje za pomocą takich pojęć jak: miejsce, usytuowanie, powierzchnia, lokalizacja, odległość, orientacja (góra, dół, w lewo, w prawo). Inaczej jest wówczas, gdy przestrzeń staje się przedmiotem głębszej refleksji”⁸, a moment, w którym rozpoczyna się proces dążący do zbudowania tejże refleksji – oparty na zadawaniu

⁵ A. Wallis, *Socjologia przestrzeni...*, s. 19.

⁶ Tamże.

⁷ B. Jałowiecki, *Człowiek w przestrzeni miasta*, Katowice 1980, s. 9; opracowano na podstawie: A. Moles, E. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Castermann 1972.

⁸ A. Majer, *Socjologia i przestrzeń miejska*, Warszawa 2010.

pytań o przestrzeń i zaprzestaniu oceniania środowiska zbudowanego w kategoriach „ładne – brzydkie”, jest niczym innym jak przełamaniem nieświadomego odbioru, czyli dążeniem do uzyskania świadomości – bycia mieszkańcem miasta, dla którego miejsce jego zamieszkania jest poznane, poprzez zdobytą wiedzę, eksplorowane, krytycznie obserwowane, a w konsekwencji oceniane i kształtowane według potrzeb własnych i zbiorowych – społeczności lokalnej.

Mówiąc o świadomości odbioru przestrzeni należy zwrócić uwagę, że ten odbiór odbywa się „w” – w przestrzeni, w mieście, w świecie. Świadomość postuluje podmiot, który znajduje się w danym miejscu. Świadomość odbioru przestrzeni jest zatem świadomością relacyjną. Świadomość przestrzeni to świadomość relacji: rozlokowania elementów w przestrzeni w skali makro (na przykład budynków w mieście) i w mikro (elementów małej architektury, zieleni etc.) oraz względem siebie; osobistego wartościowania, tworzącego hierarchie kształtujące zachowania przestrzenne; upływu czasu, więc także świadomość zmiany, która zachodzi w środowisku miejskim, ale i w odbiorcy, a wpływa na interpretacje obserwowanych zjawisk; używania poprawnego słownictwa – znajomość i poprawne definiowanie oraz używanie pojęć, bowiem „rzeczy do istnienia (w świadomości – przyp. aut.) powołuje język”⁹, a „rzeczywistość (...) jest bytowo-znakowym projektem: jest tym, co jesteśmy zdolni „osadzić w języku”¹⁰; stereotypów i narzuconych norm interpretacji – relacji między „ja” a tym, kto ma moc narzucania konwencji, czyli wymuszania na innych takiego języka, który uzna za uniwersalny, oraz obiektywizmu i subiektywizmu.

Następstwem odbytego procesu poznania przestrzeni miejskiej jest dokonanie jej oceny poprzez wartościowanie. Może ono przebiegać według różnych kryteriów. W ujęciu socjologicznym za najistotniejsze kryteria przyjmuje się kryteria społeczne, historyczne i sakralne. Kryteria społeczne związane z rolą rozmaitych przestrzeni publicznych jako podmiotu, a zarazem narzędzi identyfikacji oraz integracji. Mowa tu o przestrzeniach będących podstawą poczucia wspólnoty lub obcości, bliskości lub dystansu dla różnych grup, środowisk i zbiorowości. Kryteria historyczne dotyczą wartości ustalonych w przeszłości i nadanych żyjącemu społeczeństwu w postaci dziedzictwa, którego nie można dowolnie odrzucać czy zmieniać, a kryteria sakralne związane są z funkcjonowaniem określonych wierzeń bądź rozbudowanych religijnych systemów. Zachowanie jednostki w konkretnym otoczeniu wynika z relacji roli społecznej, osobowości i aktualnych dążeń jednostki z wartościami, jakie reprezentuje dla niej dana przestrzeń i możliwościami działania jakie stwarza. Przestrzeń miejską można również oceniać według kryterium wartości związanych z funkcjonowaniem: instrumentalnych, sytuacyjnych i egzystencjalnych.

⁹ P. Jędrzejko, *Poza murami Sandomierza – czyli refleksja nad językiem, kulturą i wzrokiem turysty*, źródło: <http://www.jedrzejko.eu> [dostęp: 10.07.2012 r.].

¹⁰ Tamże.

Do instrumentalnych wartości związanych z układem miejskim zaliczamy następujące cechy: funkcjonalny charakter przestrzeni określany takimi nazwami, jak: ulica, plac, skwer, park, wnętrze, przejście, hala targowa etc.; charakter przestrzeni z punktu widzenia jej społecznego statusu: sakralny lub świecki, prywatny czy instytucjonalny, publiczny albo zamknięty oraz czytelność układu urbanistycznego czyli możliwość orientacji w rozkładzie czy planie danego miejsca oraz topografii jego otoczenia, łatwość postrzegania znaków orientacyjnych i dróg.

Wartości sytuacyjne to: poczucie (stopniowane) fizycznego i psychicznego bezpieczeństwa bądź poczucie zagrożenia, które jest ogromnie ważnym aspektem, wpływającym na zachowanie jednostki w przestrzeni; możliwość identyfikacji jednostki z daną przestrzenią, przede wszystkim w kategoriach społecznych i kulturowych, która zależna jest od wielu takich cech przestrzeni, jak jej funkcja, wielkość, kształt, kulturowe oblicze, społeczny status, jej materialny standard; poczucie jawności lub anonimowości swej osoby w danej przestrzeni; możliwość podjęcia na danym obszarze wybranych i aktualnie pożądaných ról społecznych (widza, przechodnia, kupującego, członka rodziny, pracownika, mówcy, sportowca, pasażera etc.) i uniknięcia ról niepożądanych, jakie wbrew woli jednostki mogą być jej narzucone przez rozwój społecznej sytuacji; możliwość realizowania swojego prestiżu poprzez przebywanie w takim otoczeniu i z takimi osobami, które znajdują się na tym samym lub wyższym stopniu społecznym oraz własnej osobowości dzięki możliwości nawiązywania kontaktów towarzyskich i korzystania z takich wartości otoczenia, jakie w maksymalnym stopniu odpowiadają potrzebom danej jednostki.

Ostatnią grupę kryteriów stanowią wartości egzystencjalne, czyli wszystkie wartości, które dostarczają jednostce niezbędnych jej przeżyć o charakterze emocjonalnym, estetycznym i intelektualnym, a jednocześnie wiążą się z jej poczuciem tożsamości społecznej i kulturowej, z jej światopoglądem, często wiarą przez nie wyznawaną. Do wartości egzystencjalnych zaliczamy również wartości symboliczne obiektów i przedmiotów występujących w przestrzeni, walory estetyczne, szczególnie architektoniczne i krajobrazowe.

Miasto, jako całość, będące wspólnym dobrem wszystkich mieszkańców, zostaje przez nich klasyfikowane, również według kryterium odczuwania – na obszary i instytucje określane jako: „własne” lub „cudze”, „moje”, „nasze” lub „ich”, „bliskie”, „obojętne” lub „obce”. Oceny te są zazwyczaj pochodną społecznej przynależności jednostki i wpływają na jej zachowania w przestrzeni. Utożsamianie się z tym, co „moje”, jego postrzeganie i przywiązanie do tego, prowadzi do dbałości o to, skupiania uwagi, niezgody na niszczenie. Zaś to, co „ich” staje się bez znaczenia, obojętne, a w najgorszym przypadku wrogie – tu negatywny stosunek grupy czy jednostki do przypisanego świadomościowo „właściciela” terenu (np. użytkownika danej przestrzeni) lub grupy, z którą się nie identyfikuje, prowadzi do unikania danego miejsca, a czasami nawet do aktów wandalizmu.

Kryterium odczuwania jest najsilniejszym z wyszczególnionych, bowiem jest atawistyczne – oparte na czuciu zmysłowym, intuicyjnym, pierwotnym i dotyczy każdego – mieszkańca czy turysty. Często kryterium to, w przypadku gdy odczucia

są pozytywne, stanowi największą motywację do podjęcia codziennych działań w przestrzeni miejskiej, jak również tych na rzecz poprawy stanu przestrzeni wspólnej.

MIEJSCA. AKTYWNOŚĆ POZADOMOWA

Na aktywność pozadomową – powody jej podjęcia i cele – ma wpływ bardzo wiele czynników, w tym również otoczenie fizyczne: walory środowiska zbudowanego, pora roku, pora dnia, a nawet panujące warunki atmosferyczne. Użytkowanie przestrzeni, która na skutek poznania i pozytywnej oceny wystawionej przez jej odbiorcę staje się nacechowana i zaczyna być definiowana jako „miejsce”, jest najbardziej powszechnym, codziennym działaniem każdego człowieka. Działalność człowieka odbywającą się poza domem, w przestrzeni publicznej, można podzielić na trzy kategorie: działania konieczne, opcjonalne i społeczne.

Działania konieczne (funkcjonalne) są to zachowania podejmowane w każdych warunkach, w mniejszym lub większym stopniu od ludzi wymagane i obowiązkowe, czyli zadania codzienne, np. chodzenie do pracy, szkoły, robienie zakupów, oczekiwanie na autobus itp. oraz rekreacja. Wpływ fizycznego otoczenia na podjęcie aktywności jest niewielki, a sama aktywność jest niezależna od środowiska zewnętrznego – bez względu na jego jakość będzie podjęta, gdyż jest *konieczna*, co jest równoznaczne z tym, że „uczestnik” pozbawiony jest wyboru. W przestrzeni dobrej i słabej jakości działania podejmowane są z tą samą częstotliwością, jednak zmienia się ich czas trwania – wydłuża się w lepszych warunkach fizycznych. Rodzajem aktywności przypisanej do działań koniecznych jest chodzenie.

Działania opcjonalne (rekreacyjne) są to działania podejmowane tylko w przypadku, gdy jest chęć do podjęcia aktywności i gdy czas i miejsce na tę aktywność pozwalają (spacer, stanie, siedzenie, bierny odpoczynek i obserwowanie). Są podejmowane niekoniecznie, a duży wpływ na nie ma fizyczne otoczenie – dogodne miejsce, czas i warunki atmosferyczne zachęcają do podjęcia tego rodzaju aktywności. Aktywność przypisywana działaniom opcjonalnym to siedzenie. Działania opcjonalne są typem działań najczęściej występujących w przestrzeni publicznej, dlatego tak ważne jest jej odpowiednie ukształtowanie i zagospodarowanie, które może potęgować częstotliwość podejmowania takich działań.

Działania społeczne to te, które zależą od obecności innych ludzi w przestrzeni publicznej. Wśród nich wyróżniamy kontakty aktywne, np. rozmowa, zabawa dzieci, różna miejska aktywność, kontakty pasywne – przyglądanie się i przysłuchiwanie się innym ludziom oraz wynikowe, które prawie w każdym przypadku wywodzą się z działań koniecznych i opcjonalnych. Działania społeczne zachodzą spontanicznie lub jako bezpośredni wynik przemieszczania się i wspólnego bycia ludzi w jednym miejscu. Wpływ fizycznego otoczenia na podjęcie aktywności jest umiarkowany. Aktywność, rozumiana w tym przypadku jako bycie razem w jednej przestrzeni i rozmowa, wzrasta gdy czynności konieczne i opcjonalne mają dogodne warunki do zaistnienia. Dla działań społecznych bardzo istotny jest

kontekst sytuacji, w jakiej znajduje się użytkownik przestrzeni. W miejscach dobrze znanych, takich jak uliczki osiedlowe, miejsca pracy, otoczenie szkoły, działania społeczne wyrażane są poprzez powitania, rozmowy, dyskusje, podejmowanie zabaw. Zaś w miejscach rzadziej uczęszczanych działania te są raczej powierzchowne z przewagą kontaktów pasywnych; samo mijanie się jest już kontaktem społecznym.

Każda z wymienionych wyżej grup aktywności stawia przed otoczeniem fizycznym inne wymagania, potrzebuje innej oprawy – zagospodarowania i dostosowania do potencjalnie możliwych działań. „Choć fizyczne otoczenie nie wpływa bezpośrednio na jakość, treść i intensywność kontaktów społecznych, architekci i urbaniści mogą mieć wpływ na możliwość spotykania, przyglądania i przysłuchiwania się ludziom – możliwość, która sama w sobie jest wartością, a zarazem nabiera znaczenia jako podstawa oraz punkt wyjścia dla innych form kontaktu”¹¹. To dowodzi faktu, że odpowiednio zaprojektowana przestrzeń publiczna, posiadająca cechy wynikające z jej definicji¹², bezpośrednio wpływa na podejmowane aktywności oraz na budowany w tych przestrzeniach poziom kapitału społecznego.

PARTYCYPACJA. MOŻLIWOŚCI WPŁYWANIA NA PRZESTRZEŃ

W wyniku odbycia opartego na emocjach procesu poznania i wartościowania przestrzeni miejskiej, podjęcia działań pozadomowych, wyciągnięcia wniosków dotyczących stanu środowiska zbudowanego i własnych potrzeb jego dotyczących przestrzeń otrzymuje szansę na zmianę, gdyż zaczyna być postrzegana jako niezbywalna wartość. Jako coś, na czego stratę nie możemy sobie pozwolić, bo odzyskanie przestrzeni jest niezwykle trudne, a często, w trakcie czasu życia jednego człowieka, wręcz niemożliwe. Przestrzeń przestaje być ludziom obojętna i chcą o niej współdecydować. Prawo do miasta, o które coraz częściej i coraz głośniejszym głosem upominają się mieszkańcy, staje się obecnie nie przywilejem czy obowiązkiem, a potrzebą. Bycie wyłącznie użytkownikiem przestrzeni publicznych i korzystanie z tego, co dla niego zaaranżowano, to już za mało. Mieszkańcom coraz rzadziej bywa „wszystko jedno“, nie chcą czekać aż „ktoś coś zrobi z tą przestrzenią“. Uczą się uważnie obserwować, porównywać, szacować potencjalne zyski i straty płynące ze zmian” w środowisku miejskim i wyrażać swoje poglądy – podczas lokalnych spotkań sąsiedzkich, uczestnicząc w samorządowych debatach i dyskusjach, np. na forach internetowych. Mieszkańcy miast chcą mieć realny wpływ na przestrzeń, szczególnie tę im najbliższą.

Effektem uznania przestrzeni za wartość jest zjawisko, które coraz częściej możemy obserwować w polskich miastach, a z jakim od wielu lat spotykamy się w miastach zagranicznych: *działania w przestrzeni publicznej* zmieniają się w *działania na rzecz przestrzeni publicznej*.

¹¹ J. Gehl, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, Kraków 2009, s. 13.

¹² Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, Dz. U. 2003, nr 80, poz. 717.

Partycypacja obywatelska, czyli uczestnictwo wszystkich mieszkańców w działaniach i decyzjach dotyczących ogółu, odbywa się na różnych stopniach zaangażowania. Najniższym z nich jest udział bierny polegający na byciu wyłącznie odbiorcą informacji przekazywanych przez organy władzy. Wyższym jest konsultowanie, czyli możliwość wypowiedzenia się na temat planowanych działań. Osoby uczestniczące w konsultacjach występują w roli doradców, których pyta się o zdanie w konkretnej sprawie, jednak nie ma gwarancji, że zebrane opinie zostaną pozytywnie rozpatrzone i wcielone w działania praktyczne. Najwyższy stopień partycypacji obywatelskiej stanowi współdecydowanie, które polega na przekazaniu obywatelom części kompetencji dotyczących podejmowanych działań i decyzji, ale i tym samym odpowiedzialności za nie. W ten sposób obywatele zyskują realny wpływ na planowane, mające ich dotyczyć, działania.

(STAN)RZECZY. PRZEKSZTAŁCENIA PRZESTRZENI PUBLICZNYCH

W procesie planowania i przekształcania przestrzeni miejskiej istnieje szereg możliwości partycypacji społecznej, której wynikiem stają się czasowe lub stałe zmiany w tkance urbanistycznej i architekturze środowiska zbudowanego, ale również zmiany w postawie społecznej wobec miejsc zamieszkania, rekreacji, pracy. Działania na rzecz przestrzeni wspólnych można podzielić na: udział w edukacji architektonicznej, udział w procesach planistycznych i dokonywanie realnych zmian w tkance miejskiej.

Przykładem działania edukacyjnego, mającego na celu zwiększenie wiedzy społeczności lokalnych o najbliższej im przestrzeni są spacer-y architektoniczne. Jest to niedługa, kilkugodzinna wycieczka ograniczona do niewielkiego obszaru, różniąca się od zwykłego spaceru tym, że przewodnikiem po wybranym miejscu jest zazwyczaj ekspert – architekt lub urbanista. To on, jako osoba kompetentna, zapoznaje uczestników spaceru z architekturą, historią, zabytkami, ciekawostkami dotyczącymi obiektów znajdujących się zwykle w pobliżu ich miejsca zamieszkania, a co dzień mijanych zwykle bezrefleksyjnie. Wpływa to na pobudzenie świadomego obserwowania i umiejętność budowania oceny – zauważania walo-rów i mankamentów przestrzeni wspólnej. Ciekawymi formami zdobywania wiedzy o przestrzeni i obiektach architektonicznych są również: udział w architektonicznych grach miejskich, w pokazach *Architectural Mapping* – „światło + dźwięk” odbywających się na fasadach budynków i obrazujących ich konstrukcję i historię oraz wydarzeniach okazjonalnych, podczas których podmiotami, traktowanymi z wyjątkową atencją i podniosłością, są poszczególne elementy struktury miejskiej np. Świętach Ulic.

Przebieg procesu planistycznego należy do zagadnień trudnych, branżowych i bardzo szczegółowych i wymaga specjalnych objaśnień. Przykładem włączania mieszkańców w proces planowania najbliższej im przestrzeni, podczas którego animatorzy uczą czytać plany i objaśniają w jaki sposób dany zapis przełoży się na realne zagospodarowanie otoczenia. Takie, różnorodne i wieloetapowe,

konsultacje społeczne prowadzone były podczas przygotowania miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego Skweru Wiecha wraz z otoczeniem, położonego w jednej z dzielnic Warszawy – Targówka¹³. Konsultacje te zorganizowały miejscowe władze wraz ze Stowarzyszeniem „Odbloku” – NGO specjalizującym się w działaniach miejskich. Przed przystąpieniem do ustawowej procedury uchwalania dokumentów stanowiących prawo miejscowe zorganizowano architektoniczne warsztaty edukacyjne dla mieszkańców dzielnicy Targówek, spacer architektoniczne i forum internetowe służące zbieraniu opinii na temat przygotowywanych projektów. Na Skwerze Wiecha stanął również pawilon konsultacyjny, w którym można było zapoznać się z propozycjami zmian terenu, zgłosić swoje, zapytać o przebieg procedury planistycznej. Wraz z mieszkańcami, podczas warsztatów, stworzono dwie wersje dokumentów i makiet obrazujących mające nastąpić w otoczeniu zmiany. Szczególnie cennym elementem poszerzonych konsultacji była specjalnie przygotowana dla mieszkańców Targówka ulotka zawierająca objaśnienia dokumentów i zasady partycypacji społecznej. Ulotka ta została dostarczona wszystkim mieszkańcom dzielnicy do skrzynek pocztowych, a na jej podstawie, w późniejszym czasie, opracowana została książka *Plan na plan – partycypacja w planowaniu miejscowym*. Dzięki wiedzy uzyskanej od mieszkańców dzielnicy Targówek projektanci mogli przygotować projekty planu miejscowego odpowiadające bezpośrednio na lokalne potrzeby. Natomiast mieszkańcy docenili możliwość uczestnictwa w dialogu i wpływu na otaczającą ich przestrzeń.

Jednym ze sposobów na poznanie i zrozumienie aspektów ekonomicznych i realizacyjnych projektów dotyczących zmian w przestrzeni publicznej jest udział w procedurze podziału miejskich pieniędzy – budżecie partycypacyjnym. Budżet partycypacyjny to proces, w trakcie którego mieszkańcy decydują o wydatkowaniu części budżetu dzielnicy: zgłaszając projekty, dyskutując nad nimi, a potem oddając na nie swój głos. Projekty, które uzyskają największe poparcie mieszkańców, wpisywane są do budżetu miasta i realizowane w najbliższym roku budżetowym. W Polsce, w ostatnich latach, budżet obywatelski wprowadziło bardzo wiele dużych miast, np. Warszawa, Łódź, Poznań, Kraków, ale również szereg miast znacznie mniejszych obszarowo i z mniejszą liczbą mieszkańców.

Tego jak współuczestniczyć w planowaniu i kreowaniu przestrzeni można dowiedzieć się również biorąc udział w wydarzeniach kulturalnych i projektach związanych z architekturą i kształtowaniem miasta. Przykładem takiego działania był projekt edukacyjno-kulturalny na rzecz przestrzeni publicznej miasta Poznania noszący tytuł *Wspólna nie znaczy niczyja*, organizowany i wdrażany przez Stowarzyszenie Forum Rewitalizacji w partnerstwie z Miastem Poznań oraz Wydziałem Architektury Politechniki Poznańskiej. Trwał on od maja 2014 roku do maja 2015 roku. Głównym celem realizacji projektu było zwiększenie

¹³ Strona internetowa Urzędu Dzielnicy Targówek m.st. Warszawy, <http://www.targowek.waw.pl/page/index.php?str=423&id=3534> [dostęp:10.06.2017 r.].

świadości oraz zaangażowania społecznego w działania na rzecz dobra wspólnego jakim jest przestrzeń publiczna¹⁴.

Wpływać na kształt najbliższego środowiska można również bezpośrednio – poprzez wprowadzanie realnych zmian odpowiadających na potrzeby lokalnych mieszkańców, najlepiej przy współudziale profesjonalistów. Od roku 2012 na terenie podwórza zlokalizowanego przy ul. Krochmalnej 3, w dzielnicy Wola, w Warszawie, trwają działania animacyjne z mieszkańcami, prowadzone przez Fundację na Rzecz Wspólnot Lokalnych „Na Miejsku”¹⁵. Polegają one na wprowadzaniu zmian ukształtowania i wzbogacaniu zagospodarowania przestrzeni sąsiedzkiej, z czynnym udziałem mieszkańców, tak, by była ona jak najlepszym miejscem do spędzania w niej wolnego czasu i nawiązywania więzi społecznych.

PODSUMOWANIE

Dokonywana każdego dnia „waloryzacja obszarów miasta jest wielopłaszczyznowym procesem, który wynika z jednej strony z codziennych zachowań i praktyk społecznych, a z drugiej strony z rozpowszechnionych ideologii miejskich. Określona waloryzacja przestrzeni zurbanizowanej wpływa natomiast na zachowania mieszkańców, kształtując zwrotne praktyki miejskie”¹⁶. Należy pamiętać, że podsystem urbanistyczny nie wyznacza w sposób jednoznaczny zachowań przestrzennych podsystemu społecznego. Jednak pozwala – zarówno na poziomie jednostki czy małych grup, jak i całego społeczeństwa – na różne warianty przestrzennych zachowań. Stąd stan miasta, jako całego systemu, zależy od stanu obu podsystemów – społecznego i urbanistycznego – oraz od stopnia ich wzajemnej adekwatności. To zaś ma bezpośrednie przełożenie na aspekty funkcjonalne, komunikacyjne i ekonomiczne działania miasta. Oczywiście jest to, że obszary uznane za atrakcyjne będą odwiedzane częściej, czy zamieszkiwane chętniej (w przypadku obszarów mieszkaniowych), a wystawiona ocena kształtować będzie status społeczny użytkowników przestrzeni i ceny rynkowe, czy to gruntu, czy usług dostępnych na danym terenie.

Związek EMOCJI, jakie towarzyszą ludziom podczas kontaktu z MIEJSCAMI, bezpośrednio przekłada się na ilość działań partycypacyjnych zachodzących na tle procesu planowania i formowania przestrzeni miejskiej, a w konsekwencji na stan RZECZY tę przestrzeń budujących – układ urbanistyczny, architekturę, zagospodarowanie. Kształt wspólnoty i kształt miasta są od siebie zależne.

¹⁴ Stowarzyszenie Forum Rewitalizacji, <http://www.forumrewitalizacji.pl/rewitalizacja/wspolna-nie-niczyja> [dostęp: 11.06.2017 r.].

¹⁵ Fundacja na Rzecz Wspólnot Lokalnych „Na Miejsku”, <http://namiejscu.org/wola/> [dostęp: 12.07.2017 r.].

¹⁶ B. Jałowiecki, *Człowiek w przestrzeni miasta...*, s. 9.

SUMMARY

Human's behavior in specific surrounding emerges from its social role, personality and current aspirations with addition of values which given space represents to him. Emotions are one of factors which affects the choices related to outside activities, and familiarity created between man and the place shapes the way he interacts with it. In the process of planning and transformation of space there are many possibilities of social participation, which results in temporary or permanent changes in the urban fabric and architecture of the built environment. These will be discussed on selected examples.

KEY WORDS: social participation, spatial planning, architectural education

ANNA CUDNY – architektka, doktorantka, asystentka, prowadzi zajęcia z projektów urbanistycznych w Pracowni Kompozycji Urbanistycznej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Interesuje się edukacją architektoniczną i przestrzenną, szczególnie tą skierowaną do dzieci.

EMOCJE W DRODZE /
Z ODDALENIA

DOROTA GUZOWSKA

UNIwersytet w Białymstoku

OJCOWSKA TĘSKNOTA Z WIELKĄ HISTORIĄ W TLE. SIEDEMNASTOWIECZNI ANGLICY WYJEŹDŻAJĄCY ZA PRACĄ NA JAMAJKĘ – STUDIUM PEWNEGO PRZYPADKU

Niniejszy artykuł poświęcony jest problemowi przenikania się świata prywatnych emocji i świata wielkich procesów i zjawisk historycznych. Przedstawione w nim zdarzenia z życia mało znaczącego pastora z angielskiej prowincji w XVII wieku ukazane zostały na tle wydarzeń epoki, a celem – jest ukazanie w jaki sposób stały się one jedną z tysięcy nitek wplecionych w skomplikowany wzór koberca historii.

Późną wiosną 1670 roku osiemnastoletni Daniel Newcome wsiadł na statek handlowy odpływający z Anglii do Maroka, a stamtąd na Wyspy Karaibskie. O wyjeździe w tak dalekie strony zdecydowali jego rodzice. Zamorska wyprawa Daniela Newcome'a miała wyrwać go ze środowiska, które jego rodzice uznali za niewłaściwe, i odciągnąć go od ludzi wywierających na niego zgubny wpływ. Bohaterem mojego wystąpienia nie będzie jednak Daniel, lecz jego ojciec.

Henry Newcome, autor wydanej drukiem autobiografii stanowiącej podstawę moich rozważań, był protestanckim duchownym żyjącym w połowie XVII wieku w północno-zachodniej części Anglii. Był ojcem pięciorga dzieci, z których środkowy syn, Daniel, przysparzał mu najwięcej zmartwień swoją niepokorną naturą i podatnością na złe wpływy środowiska. Od czasu, gdy jako szesnastolatek Daniel po raz pierwszy udał się do terminu, wielokrotnie zmieniał pracodawców. Jego ojciec bardzo przeżywał zaistniałą sytuację, czego śladem jest emocjonalna wypowiedź na kartach autobiografii:

20 października [1669]. Tej nocy otrzymałem list od mego przyjaciela, pana H. Ashurst, juniora, który przyniósł mi najsmutniejsze wieści jakie kiedykolwiek dostałem w życiu, mianowicie o złym prowadzeniu się Daniela i to w tak ważnych sprawach, że ogarnął nas smutek bezgraniczny. Jest to wielki żal, gorzki, sięgający aż do samego serca, i jest to żal, którego końca nie widzę¹.

¹ H. Newcome, *The autobiography of Henry Newcome*, t. I–II, red. R. Parkinson, Manchester 1852. Tu t. II, s. 181–182. Dalej w tekście cytuję z niniejszego wydania i stosuję oznaczenie HN oraz numer tomu i strony.

Sprawa Daniela zaprzętała Newcome'a jeszcze przez wiele miesięcy. Kolejne listy od syna lub od przyjaciół na przemian uspokajały go lub pogrążały w rozpacz. Ostatecznie na początku 1670 roku udał się osobiście do Londynu, a rozeznawszy sytuację, podjął decyzję o odseparowaniu syna od złego towarzystwa i wysłaniu go za ocean.

Wybrane przez Newcome'a miejsce, czyli Wyspy Karaibskie, zwane też Indiami Zachodnimi lub Antylami, to grupa ponad 700 wysp, wysepek, raf koralowych i atoli rozciągających się z północy na południe na obszarze ponad dwu i pół miliona kilometrów kwadratowych i tworzących charakterystyczny kształt pochylonej litery Y. Największe spośród wysp to Kuba, Hispaniola, Jamajka i Puerto Rico.

Hiszpańska kolonizacja odkrytych przez Krzysztofa Kolumba Wysp Karaibskich rozpoczęła się w pierwszej dekadzie XVI wieku. Osadnicy z Półwyspu Iberyjskiego zainteresowani byli przede wszystkim eksploatacją karaibskich złóż złota i srebra. Chociaż okazały się one uboższe niż się spodziewano, nie zmniejszyło to znaczenia samych wysp, gdyż przez całe szesnaste stulecie były one czymś na kształt „bramy do Nowego Świata” i stanowiły bazę dla hiszpańskich podbojów w Ameryce Północnej i Południowej.

Anglicy zaczęli kwestionować hiszpańską supremację na Karaibach już pod koniec XVI wieku, kiedy spod pióra Richarda Hakluyta wyszedł traktat, w którym zachęcał on rodaków do ignorowania ustanowionego przez papieża podziału świata na hiszpańskie i portugalskie strefy wpływów. Pierwszym etapem realizacji planu złamania hiszpańskiego monopolu na Karaibach był nieformalny konflikt zbrojny między Anglią a Królestwem Hiszpanii, w którym główną rolę odgrywali piraci po kryjomu wspierani przez Tudorów, Stuartów, a następnie rząd republikański.

Pierwsi angielscy osadnicy pojawili się na Małych Antylach na początku XVII wieku, w 1627 roku opanowali Barbados, ale najważniejszego podboju dokonali dopiero w roku 1655, zajmując Jamajkę². Angielska obecność na Wyspach Karaibskich w XVII wieku miała przede wszystkim charakter eksploatacyjny – właściciele plantacji oraz kupcy gromadzili fortuny, które zapewniać im miały odpowiedni status w Anglii, przy czym nie wiązali się oni ani kulturowo ani emocjonalnie z miejscami, które były źródłami ich bogactwa. Wyjątkiem były grupy purytańskich osadników przybywających na Karaiby w pierwszych dekadach XVII wieku, których zamiarem było powstrzymanie hiszpańskiej katolickiej ekspansji religijnej w Nowym Świecie i ustanowienie prawdziwie „nowego świata” rządzonego według wyznawanych przez nich reguł³.

² J.M. Fradera, *The Caribbean between empires. Colonists, pirates, and slaves*, [w:] *The Caribbean. A history of the region and its people*, red. S. Palmié, F.A. Scarano, Chicago-Londyn 2011, s. 171–173.

³ D.H. Figueredo, F. Argote-Freyre, *A brief history of the Caribbeans*, Nowy Jork 2008 s. 32, 47–48.

Nie wiemy, jaki był stan wiedzy Henry'ego Newcome'a na temat zakątka świata, do którego wysyłał swego hardego syna. Z tekstu autobiografii nie dowiadujemy się niczego na temat ewentualnych lektur, które mogłyby być dla niego źródłem informacji i motywować go do takiego wyboru. W okresie, gdy syn Newcome'a przebywał na Jamajce, na księgarskim rynku nie było jeszcze wielu prac poświęconych temu zakątkowi Karaibów. W 1661 roku w Londynie ukazał się traktat Edmunda Hickeringilla pod tytułem *Jamaica viewed with all the ports, harbours, and their several soundings, towns, and settlements thereunto belonging together, with the nature of its climate, fruitfulness of the soile, and its suitableness to English complexions. With several other collateral observations and reflexions upon the island*. W zamyśle autora, tekst miał przedstawiać Jamajkę jako krainę wielu możliwości i zachęcać przedsiębiorczych Anglików do inwestowania tam swojego kapitału⁴. Jeśli więc Newcome lub doradzający mu przyjaciele znali jej treść, mogło to uspokajać ich wątpliwości, co do słuszności wysyłania Daniela na tak odległy kraniec świata. Zainteresowany czytelnik miał też możliwość zapoznania się z opublikowanym w 1657 roku najpopularniejszym siedemnastowiecznym anglojęzycznym opracowaniem historii, kultury i gospodarki Barbadosu zatytułowanym *A True and Exact History of the Island of Barbados* autorstwa Richarda Ligona. Relacja z pobytu na egzotycznej wyspie zawierała informacje na temat pięknego krajobrazu, zaskakujących okazów fauny i flory, nieznanych Anglikom pokarmów. Jeśli Newcome miał kiedykolwiek tę książkę w rękach, zaniepokoić go mogły obserwacje autora na temat stosunków społecznych panujących na Karaibach, gdzie angielscy plantatorzy źle odnosili się do przebywających u nich na służbie rodaków i traktowali ich gorzej niż czarnych niewolników, ponieważ nie mieli interesu w troszczeniu się o ich zdrowie⁵. Należy zakładać jednak, że wiedza Newcome'a opierała się raczej na zasłyszanych informacjach niż lekturze dostępnych publikacji. Był dosyć skrupulatny w odnotowywaniu przeczytanych książek i gdyby jakaś poświęcona Karaibom trafiła w jego ręce, z pewnością pozostałby po tym ślad w autobiografii. Odnajdujemy w niej natomiast informację o konsultacjach z przyjaciółmi. Newcome pisał: „Ten tydzień upłynął na zasięganiu rady co z nim [Danielem] począć. Moi najlepsi przyjaciele byli przeświadczeni, że najlepszym rozwiązaniem było wysłanie go za morze” (HN I, 184).

Decyzja o wyborze kierunku migracji dla syna wpisywała rodzinę Newcome'ów w historię obecności angielskich osadników, plantatorów i pracowników na Antylach, choć na poziomie osobistym była ona najprawdopodobniej konsekwencją przypadkowego splotu okoliczności – zdesperowany ojciec pragnący jak najszybciej wyekspediować syna za granicę, rozmawia z kimś, kto zna kogoś, kto wie o kimś,

⁴ J. Robertson, »Stories« and »histories« in late-seventeenth century Jamaica, [w:] *Jamaica in slavery and freedom: history, heritage and culture*, red. K.E.A. Monteith, G. Richards, Kingston 2002, s. 29.

⁵ D.S. Amussen, *Caribbean exchanges. Slavery and the transformation of English society, 1640–1700*, Chapel Hill, N.C. 2007, s. 57.

kto właśnie udaje się w podróż na Jamajkę. O tym, że celem jego podróży były Indie Zachodnie, a nie jedna z tworzących się w tym czasie kolonii angielskich w Ameryce Północnej zdecydował więc zapewne czysty przypadek.

Na mocy Traktatu Madryckiego z lipca 1670 roku Hiszpania uznała angielskie posiadanie wysp na Morzu Karaibskim⁶. Dwa miesiące wcześniej, w maju 1670 roku syn Henry'ego Newcome'a wyruszył w rejs. Podróż z Europy i Afryki na Karaiby trwała w XVII wieku około dwóch do trzech miesięcy⁷. Zanim więc chłopiec przybył na miejsce, konflikt między Anglią a Hiszpanią był już rozstrzygnięty. Newcome nie uczynił w swojej autobiografii żadnej wzmianki na ten temat; nie wiadomo nawet czy zdawał sobie w ogóle sprawę z toczącego się dyplomatycznego sporu. Jednak i bez tego cierpiał bardzo, wysyłając Daniela w nieznanne. Tak wspominał moment rozstania: „Okolo drugiej nad ranem w poniedzialek moje drogie dziecko wsiadlo na łódź do Gravesend i tak oto pożegnałem go z sercem pełnym żalości, a rozpaczliwego płaczu jego biednej matki długo nie zapomnę” (HN I, 184). Chociaż perspektywa rozłąki była niezwykle bolesna, jeszcze większym strapieniem dla ojca byłoby pozostawienie Daniela w kraju, gdzie wpadł w towarzystwo „nikczemnych niegodziwców, którzy zrobili sobie z niego ofiarę”, a wywiezienie go na wieś, gdzie nie było dla niego pracy oznaczałoby, że „brak zajęcia doprowadziłby do jego ruiny” (HN I, 184). Rozdarte serce z powodu rozstania z synem było ceną, którą Newcome gotów był zapłacić, wychodząc z założenia, że los emigranta był dla jego dziecka mniejszym złem.

Statek, na pokładzie którego Daniel udał się na Karaiby, miał zawinąć najpierw do należącego do Anglii północnoafrykańskiego Tangieru. Newcome nie zapisał w autobiografii, jakimi towarami handlował właściciel statku, ale nie można wykluczyć, że zabierał z Tangieru między innymi niewolników. Chociaż wiadomo, że głównym dostawcą niewolniczej siły roboczej była w tamtym okresie przede wszystkim Afryka środkowo-zachodnia, cel podróży, czyli Wyspy Karaibskie, uzasadnia przypuszczenie, że angielski statek mógł zabierać z Tangieru między innymi niewolników⁸. Wyspa Barbados przyjmowała wówczas ogromne liczby Afrykańczyków, gdyż jako jedna z pierwszych przekształciła się z obszaru drobnego osadnictwa w wyspę opanowaną przez wielkich plantatorów trzciny cukrowej. Szacuje się, że statki handlowe należące do europejskich kupców przywoziły tam tysiąc niewolników rocznie⁹. W drugiej połowie XVII wieku także gospodarka Jamajki zdominowana została przez uprawę trzciny cukrowej, co zwiększyło

⁶ D.H. Figueredo, F. Argote-Freyre, *A brief history of the Caribbeans...*, s. 41

⁷ Tamże, s. 64.

⁸ H. Zins, *Kupcy i kidnaperzy. Handel niewolnikami w dziejach Afryki i Ameryki*, Lublin 1999, s. 33. Autor zwraca uwagę, że Afryka północno-zachodnia była ważnym centrum przerzutowym niewolników spędzanych przez Saharę z centralnych obszarów kontynentu.

⁹ H. Beckles, *Servants and slaves during the 17th-century sugar revolution*, [w:] *The Caribbean. A history of the region and its people...*, s. 207; D.H. Figueredo, F. Argote-Freyre, *A brief history of the Caribbeans...*, s. 64–65. Anglia szybko zdobyła mocną pozycję w handlu niewolnikami,

zapotrzebowanie na tanią siłę roboczą z Afryki¹⁰. Przyjmując, że statek, którym podróżował Daniel przewoził taki właśnie ładunek, jakże paradoksalne były obawy Henry'ego Newcome'a, którymi żył przez wiele tygodni po wyjeździe Daniela. Bał się, że chłopiec mógłby zostać pojmany przez korsarzy i sprzedany jako niewolnik.

Pod datą 6 sierpnia 1670 roku Henry Newcome zapisał, że podczas wizyty u znajomego wpadła mu w ręce gazeta, stosunkowo nowy wynalazek na angielskim rynku, z której dowiedział się, że dwa okręty towarzyszące statkowi, którym – jak mniemał – płynął Daniel, zostały napadnięte „przez Turków” i dopowiedział sobie w myślach, że skoro okręty poniosły straty, statek handlowy musiał niechybnie zostać przechwycony przez napastników (HN II, 186). Pisząc o Turkach, mógł mieć na myśli piratów berberyjskich z jednego z północnoafrykańskich państw kontrolowanych przez Imperium Otomańskie¹¹. W samym 1670 roku, czyli w roku, gdy Daniel odbywał swą podróż, udokumentowanych jest 385 porwań przez algierskich piratów na Morzu Śródziemnym¹². Marynarka angielska już od czasów Cromwella zwalczała wprawdzie piractwo w tym rejonie, ale za panowania Karola II miał miejsce „gwałtowny spadek poziomu ochrony przez państwo angielskie handlu i przedsięwzięć kolonialnych”¹³. Obawy Newcome'a nie były bezpodstawne. W autobiografii zapisał:

Przez kilka nocy serce wypełniały mi niespokojne myśli o żalosnej niewoli, do jakiej mogło trafić moje biedne dziecko, co skłoniło mnie do zastanowienia się nad wieloma setkami naszych biednych rodaków, którzy znaleźli się w niewoli i pomyślałem, że powinniśmy okazywać więcej smutku z tego powodu i modlić się za nich bardziej niż dotąd (HN II, 186).

Umieszczenie własnego doświadczenia w szerokim kontekście wspólnoty mogło być sposobem radzenia sobie Newcome'a z emocjonalnym napięciem. Intensywność własnych przeżyć miało zmniejszać rozbudzenie w sobie współczucia wobec innych, którzy znaleźli się w podobnej sytuacji.

Chcąc pozostać wiernym protestanckim regułom zachowania w obliczu cierpienia¹⁴, Newcome milczał i powstrzymywał się przed publicznym wyrażaniem tłumionych emocji. W autobiografii wspominał: „Nie powiedziałem nic nikomu lecz ukryłem w sobie mój smutek” (HN II, 186). Najtrudniej przychodziło mu pogodzić się z brakiem informacji. Zrozpaczony, gorączkowo poszukiwał jakiegokolwiek źródła wiedzy na temat losów swego dziecka: „Niezwłocznie napisałem

ścigając się z dominującą Portugalią. Szacuje się, że brytyjscy handlarze kontrolowali około 28 procent rynku.

¹⁰ W.J. Gardner, *A history of Jamaica from its discovery by Christopher Columbus to the year 1872*, Londyn 1971 (1873), s. 84–85.

¹¹ Zob.: A. Konstam, *The Barbary pirates 15th–17th centuries*, Oxford 2016.

¹² N. Matar, *British captives from the Mediterranean to the Atlantic, 1563–1760*, Leiden–Boston 2014, s. 10.

¹³ P. Johnson, *Historia Anglików*, Gdańsk 1995, s. 219, 226.

¹⁴ A. Ryrie, *Being protestant in reformation Britain*, Oxford 2015, s. 17.

do pana Samuela Ashhurst, aby dowiedział się czegoś i wysłał mi *szybką* relację” (HN II, 186). Opisując po latach te wydarzenia, Newcome musiał mieć nadal bardzo wyraźnie wspomnienie niecierpliwości i emocjonalnego rozedrgania, które z trudem ukrywał przed światem. Z pomocą przyszła mu prasa. Pięć dni po przeczytaniu pierwszego artykułu w *The Private Intelligence*, Newcome sięgnął po inną gazetę, słynną *The London Gazette* ukazującą się od 1665 roku. Prasowy artykuł dementujący część pogłosek o losie angielskich statków złagodził nieco jego niepokój. Zdobyte informacje posłużyły mu do utworzenia w wyobraźni nowej wersji zdarzeń. Przekonywał samego siebie, że nie doszło do uprowadzenia pasażerów statku. Chwilę później rozbudził jednak w sobie kolejną obawę o to, że syn mógł tureckiego ataku nie przeżyć: „Nie wiedziałem czy moje dziecko nie zostało zabite w walce; i tak to dusiłem w sobie do soboty” (HN II, 187). Skrytość i niechęć do obnoszenia się z przeżywanym smutkiem sprawiły, że nawet w rozmowach ze znajomymi temat ataku poruszał tylko jako jedną z wiadomości ze świata, unikając poruszania wątku osobistego (HN II, 187).

Dystans utrudniający komunikację i sprzeczne informacje docierające z wielomiesięcznym opóźnieniem – wszystko to rodziło w ojcu frustrację, osłabiało go duchowo i pobudzało nieraz do działań stojących w sprzeczności z regułami, którymi kierowała się protestancka wspólnota emocji, z którą się identyfikował¹⁵. Zachowanie powściągliwości i opanowania przychodziło mu niełatwo w sytuacji, gdy w grę wchodziło życie dziecka. Newcome wspominał narastające napięcie, stopniowo przejmujące kontrolę nad jego postawą i zachowaniem. W obrazie narysowanym w autobiografii widzimy ojca czytającego list nadesłany przez syna z odległej o ponad 1300 mil morskich Madery. Newcome z właściwą sobie skłonnością do dydaktyzmu zauważył, że „główny zrąb listu napisany był poprawnie”, niemniej jednak najistotniejsza treść korespondencji znajdowała się w „pospiesznie napisanym” postscriptum (HN II, 192). Chłopiec poinformował w nim ojca o swoich obawach, że będzie sprzedany do niewoli. Nie jest jasne, czy Daniel obawiał się pozostawienia na portugalskiej Maderze w charakterze niewolnika, czy miał na myśli coś, co czekało go po dotarciu na Wyspy Karaibskie. O ile pierwsze było raczej mało prawdopodobne, gdyż populacja niewolników na Wyspach Kanaryjskich składała się niemal wyłącznie z czarnoskórych Afrykańczyków, ewentualnie morysków i mulatów¹⁶, o tyle obawy dotyczące niepewnego losu na Antylach miały pewne uzasadnienie. Jako zakontraktowany pracownik Daniel tracił kontrolę nad swoim życiem. Mógł być odsprzedany bez swojej zgody innemu pracodawcy, nie

¹⁵ Pojęcie wspólnoty emocjonalnej zaczerpnęłam z pracy Barbary Rosenwein, *Emotional Communities in the Middle Ages*, Ithaca–Londyn 2006. W tym przypadku wspólnota obejmowała pobożnych presbiterian podzielających pogląd o konieczności zachowania stoickiego spokoju wobec spotykających człowieka zdarzeń, gdyż każde z nich było przejawem woli bożej.

¹⁶ W.D. Phillips, *Slavery in the Atlantic Islands and the early modern Spanish Atlantic World*, [w:] *The Cambridge world history of slavery*, t. 3, red. D. Eltis, S.L. Engerman, Cambridge 2011, s. 328

mógł swobodnie rozporządzać swoim czasem, a jego umowa o pracę podlegała kodeksowi karnemu a nie cywilnemu, co oznaczało w praktyce, że niewywiązywanie się z obowiązków traktowane było jako wykroczenie¹⁷. Być może w czasie postępu na Maderze miały miejsce jakieś rozmowy, które sprawiły, że Daniel uświadomił sobie, co mogło czekać go na Jamajce i stąd pełen niepokoju dopisek w liście do ojca.

Z punktu widzenia statystyk, los Daniela nie był nadzwyczajny, lecz wpisywał się w historyczne zjawisko, które można opisać liczbami, a którego elementami składowymi były doświadczenia setek młodych ludzi z Anglii, Francji i Niderlandów dających się do Nowego Świata jako tak zwani *indentured servants*¹⁸. W oczach Henry'ego Newcome'a był to jednak przede wszystkim osobisty dramat jego własnej rodziny. Wspominając ten okres w autobiografii, Newcome skupił się na opisanu przeżywanych wówczas emocji. Pisał, że list Daniela „Wielce mnie zdumiał” i dodawał: „Byłem zaskoczony tym, jako rzeczą, której nie potrafiłem sobie nawet wyobrazić” (HN II, 192).

Ze słów Newcome'a można wnioskować, że wyobrażał sobie, że syn nie dotrze na Jamajkę i być może sprzedany będzie w miejsce, o którym wiedział on jeszcze mniej niż o tej egzotycznej wyspie. Intensywność uczuć wzmagala świadomość, że szybka weryfikacja słuszności obaw dziecka oraz własnego niepokoju nie była możliwa ze względu na ogromną odległość od miejsca zdarzeń. List napisany został przez Daniela na początku sierpnia 1670 roku, ale do rąk adresata dotarł dopiero cztery miesiące później. Newcome wspominał: „Rozmyślałem jak dużo było w tym prawdy i miało się to okazać dla nas nieustanną zgryzotą. Jeszcze większym zmartwieniem było to, że nie mogłem spodziewać się satysfakcji w żadnym rozsądnym czasie” (HN II, 192). Osobista modlitwa przychodziła mu w tym okresie z trudnością, gdyż cały ogarnięty był lękiem o dziecko: „Spędziłem tego ranka godzinę na modlitwie w tej sprawie, a później tamtego dnia miałem następującą refleksję: Jestem przygnieciony smutkiem z powodu Dana i nic mnie nie potrafi pocieszyć. Wiem, że nie usłyszę nic, co mogłoby przynieść mi ulgę” (HN II, 193). Dopiero dziesięć dni później nadszedł kolejny list od Daniela, tym razem informujący rodziców o bezpiecznym dotarciu na Jamajkę, gdzie oczekiwał go już umówiony pracodawca.

Po tym, jak sytuacja została wyjaśniona, Newcome podjął próbę refleksji nad samym sobą i swoimi reakcjami. Zdumiewała go jego własna bezradność wobec spotykającego go nieszczęścia i przyznawał, że sam w sobie nie odnalazł psychicznych zasobów pozwalających mu na zachowanie równowagi. Uświadomienie dysonansu między uznawanymi przez niego religijnymi standardami zachowania w obliczu przeciwności losu, a praktyką życia przyszło niejako z zewnątrz, poprzez upomnienie skierowane pod jego adresem przez bliskie mu osoby: „moi przyjaciele w Londynie w chwili, gdy otrzymałem [pierwszy] list, nie

¹⁷ W. Clarence-Smith, D. Eltis, *White servitude*, [w:] *The Cambridge world history of slavery*, t. 3..., s. 137.

¹⁸ Tamże.

wiedzieli tak samo jak i ja, jak należy go rozumieć, lecz gdy zrozumieli, że nie było tak [Daniel nie został sprzedany], okazali mi swoje niezadowolenie z powodu tego, jak bardzo dałem ponieść się pasji z powodu mych lęków” (HN II, 193). Uznając słuszność krytyki, Newcome wydawał się jednocześnie szukać usprawiedliwienia swej postawy. Wpisując się w obowiązującą go jako duchownego konwencję, interpretował przeżyte doświadczenie jako dopust boży: „Z kilku kolejnych listów dowiedzieliśmy się, że nie było żadnych powodów dla tamtego postscriptum z Madery, ale Bóg chciał, abyśmy doznali tego cierpienia” (HN II, 193). Zauważał też: „Jakże łatwo człowiekiem rządzą różne uczucia” (HN II, 193), co można chyba rozumieć nie tylko jako pokorną samokrytykę, ale także jako nieśmiałe udzielenie sobie prawa do słabości, gdy w grę wchodziły ojcowskie emocje. Co ciekawe, fizyczne oddalenie dziecka i jego niepewny los sprawiły także, że na drugi plan usunęły się uczucia, które legły u podstaw decyzji o wysłaniu go za ocean. Wspomnienia problemów wychowawczych z Danielem zacierały się, a ich miejsce zajmował strach o to, czy zastosowany środek dyscyplinujący nie okazał się zbyt radykalny.

Mimo że przez dwa kolejne lata z Jamajki nadchodziły regularnie uspokajające wieści, ojciec nie przestawał martwić się o syna. O swoich uczuciach Newcome pisał kilkakrotnie w sposób niezwykle otwarty: „Byłem smutny i zaniepokojony i tak źle się czując błagałem Boga, by okazał mi swą życzliwość, i otrzymałem tego wieczoru list od Daniela, zawiadamiający nas o jego zdrowiu” (HN II, 194). Dwa miesiące później, nadejście kolejnego listu wprawia Newcome’a w euforię, którą wyraża wykrzyknieniem: „Jakże wdzięczny powinienem być za tak wiele dobrych wiadomości z odległego kraju!” (HN II, 195).

Newcome przeżywał wyjazd Daniela na Jamajkę tak bardzo, że odnotował nawet upływającą pierwszą rocznicę tego faktu: „Był to smutny dzień (w którym dwanaście miesięcy wcześniej) pożegnaliśmy się z Danem przed jego podróżą na Jamajkę; z tego powodu spędziliśmy go na prywatnej modlitwie; nalegałem na [rozważanie] 25 wersetu z 25 rozdziału Księgi Przysłów” (HN II, 195). Fragment ten brzmi: „Jak zimna woda na gardło spragnione, tak dobre wieści z dalekiej krainy”.

Daniel powrócił z Jamajki po dwóch latach pobytu (HN II, 200). Śmierć jego pracodawcy była najprawdopodobniej bezpośrednią przyczyną decyzji o opuszczeniu wyspy (HN II, 303). Przez te dwa lata historia jego rodziny była częścią historii kolonizacji Nowego Świata, relacji polityczno-militarnych między Anglią a Hiszpanią, korsarstwa na Morzu Śródziemnym, obecności Turcji w tym rejonie Europy, niewolnictwa czy wreszcie rozwoju prasy oraz usług pocztowych. Wersja opowiedziana przez Henry’ego Newcome’a to historia jego mikroświata, dzięki której dostrzegamy jednak, że za każdym wielkim wydarzeniem czy procesem kryły się emocje, nieraz bardzo bolesne, zwykłych ludzi.

SUMMARY

The article is a presentation of emotional reactions of Henry Newcome, a seventeenth-century Presbyterian minister, to the journey of his teenage son to the Caribbean Islands. The author's aim is to show how private emotions of one father living in the periphery of early modern England intertwined with global historical events and processes.

KEY WORDS: Henry Newcome, emotions, Jamaica

DOROTA GUZOWSKA – pracownik Zakładu Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze obejmują tematykę ojcostwa w siedemnastowiecznej Anglii, wczesnonowożytną angielską literaturą intymistyczną oraz podziały społeczne we współczesnej Wielkiej Brytanii.

MARTA JUSTYNA NOWICKA
UNIwersytet GDAŃSKI

TEN WIECZNIE OBCY. SZKIC O PEREGRYNACJACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

PIERWSZE MIEJSCE AUTOBIOGRAFICZNE

Krzemieniec, niegdyś polskie miasto, przez ponad sto lat należące do Rosji, to – używając rozróżnienia zaproponowanego przez Małgorzatę Czermińską – *miejsce wspomniane* dla Juliusza Słowackiego. Specyfiką takiego miejsca jest jego utrata, spowodowana przez „kataklizm historyczny¹”, czyli sytuację Polski w pierwszej połowie XIX wieku. Wszystkie pozostałe miejsca, w których autorowi *Kordiana* przyszło później żyć lub je zwiedzić, bardziej pasować będą do kategorii *miejsz dotkniętych* i *wybranych*. Według Czermińskiej są to miejsca będące schronieniem emigrantów lub pobieżnie poznane podczas podróży, ale zapamiętane przez pisarza w utworze, w przeciwieństwie do *miejsz przesuniętych*, czyli możliwych do zaakceptowania przez emigranta przynajmniej na tyle, by uznać w nich jakąś „drugą ojczyznę²”. drugiej ojczyzny, miejsca naprawdę „swojego” i bliskiego sercu, poeta nigdy nie znalazł, a samą potrzebę powrotu do Polski odczuwał w równie ambiwalentny sposób, co potrzebę kontaktu i spotkania z matką (po prawie dwudziestu latach rozłąki realizacja każdej z tych potrzeb stała się bardzo trudna).

Juliusz Słowacki urodził się w szlacheckim domu, gdzie władzę sprawowała niezwykle wymagająca Salomea Bécu, do której oczekiwań Juliusz latami będzie usiłował się dopasować, jednocześnie próbując wyzwolić się spod jej wpływu. Do kobiet tak silnych jak matka będzie trwale żywić sprzeczne odczucia, a jego zachowanie względem przedstawicielek płci pięknej cechować będzie dystans, znamionujący lęk przed bliskością. Choć kobiet w życiu Słowackiego nie brakowało, w żadnym z pozostałych po nim dokumentów nie zachowa się zapis świadczący o tym, że małżeństwo i założenie rodziny z „wybranką serca” znajdowało się wysoko na liście jego potrzeb.

¹ M. Czermińska, *Słowo wstępne. Miejsca autobiograficzne Czesława Miłosza*, [w:] Czesława Miłosza *północna strona*, Gdańsk 2011, s. 9.

² Tamże, s. 9–11.

POZORNA SIELANKA

Z nerwowego dziecka, starającego się jednocześnie sprostać wymaganiom matki i zaakcentować własną indywidualność, wyrósł Juliusz na neurotycznego młodzieńca. Jego pierwszy guwerner, Hipolit Błotnicki, zajmujący się chłopcem w latach 1818–1821, określał małego Julka jako płaksę, rozpieszczonego przez matkę i wpadającego w zapał³. Drugi guwerner, Józef Massalski, znecierpliwiony zachowaniami chłopca nazywał go czasem „mon petit diabolin”⁴.

Poszczególne cechy młodego Słowackiego zdają się zaprzeczeniem innych. Ten wykazujący się poczuciem humoru i żartujący z rodziną chłopiec w jednej chwili potrafił zmienić swoje nastawienie z niefrasobliwego w melancholijne. Wydaje się, że nie radził sobie ze swoimi różnymi obliczami, co w połączeniu z nadmierną zależnością od aprobaty ze strony matki przyczyniło się do początków postrzegania siebie jako innego, odmiennego⁵. Frenetyczne zmiany ulubionych rozrywek i pasji (od bokswania się po tańce z równolatkami i pierwsze próby literackie) oraz stanów ducha można odczytywać jako początek obrony przed lękiem podstawowym, które wraz z dojrzewaniem poety przyjmą formę wycofywania się poprzez permanentną ucieczkę⁶, zarówno do świata wewnętrznego, jak i do kolejnych, nieznanых i wiecznie niesatysfakcjonujących go miejsc.

Krzemieniec, czyli *miejsce wspomniane*, które Juliusz ostatecznie opuścił, mając lat 20, pozostanie dla niego *wspominanym* na zawsze. Nie wróci w rodzinne strony, a sama idea wsi, do której zdarzać mu się będzie uciekać myślami, ulegnie pewnej transformacji. Sielankowa wieś w marzeniach dorosłego Słowackiego zmienia się bowiem w Ubień – miejscowość, w której od roku 1846 mieszkała rodzina Salomei (Teofil i Hersylia Januszewscy), i którą ona sama często odwiedzała. Poeta jednak żadnego z tych miejsc już nie odwiedzi.

Warto w tym miejscu zauważyć, że jako sielankowe wielu biografów i literaturoznawców⁷ uważało nie tylko dzieciństwo, ale i relacje młodego Słowackiego z kobietami. Ich, czasem może nieuświadomiony ze względu na czasy, w których przyszło im tworzyć, heteronormatywizm⁸, uwidaczniał się w widzeniu poety tylko przez pryzmat relacji damsko-męskich, a wręcz postrzeganiu go jako człowieka

³ E. Sawrymowicz, *Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1960, s. 20.

⁴ Tamże, s. 28.

⁵ K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Poznań 1993, s. 19 i 28–29.

⁶ Por. tamże, s. 88.

⁷ Tendencje takie można zaobserwować u J. M. Rymkiewicza, P. Chmielowskiego, a w pewnym stopniu również J. Kleinera i E. Sawrymowicza.

⁸ Heteronormatywizm, zwany także heteronormą lub heteromatriksem, to postrzeganie świata z perspektywy biegunów męskość-kobiecość, które definiuje powinności i role przynależne konkretnym jednostkom. Rozwój wyznaczony jest przez przynależność do jednej z wykluczających się wzajemnie kategorii płciowych. Oznacza to brak miejsca, wykluczenie i uznanie za innego – gorszego każdego, kto nie będzie znajdować się blisko biegunów i przyporządkowanych im wartości; por. J. Acker, *Gender: od ról płciowych do upłciowionych*

będącego w związku miłosnym z niemalże każdą kobietą, którą w życiu spotkał⁹. A przecież Słowacki ani nie osiadł z powrotem na terenach ojczystych, ani nigdy się nie ożenił. Był typem człowieka, który nie wracał – ani w rejony, z których pochodził, ani – z nielicznymi wyjątkami – do ludzi, nawet tych ważnych.

Małżeństwo nie było jego celem, mimo niewątpliwych zalet, również ekonomicznych, tego stanu cywilnego oraz przywar panien, z którymi usiłowano go swatać. Tak samo nie było nim osiedlenie się w jakimś konkretnym miejscu. Ani miejsca stałego, ani osoby, która byłaby obok niego do końca poeta w życiu swoim nie znalazł. Jego poszukiwania takiej osoby i podróże nie zdawały się prowadzić do konkretnego celu, a raczej były celem same w sobie. To „życiopodróżowanie” nie istniałoby jednak bez przyczyny, która wprawiała Juliusza w ruch, każąc mu zmieniać otaczające go środowisko tak ludzkie, jak i geograficzne. *Wieczny cudzoziemiec* wszędzie, niezależnie od długości i szerokości geograficznej, jest tym obcym, a ludzie nie wiedzą, jak go postrzegać, na czym polega jego inność. I czym jest spowodowana.

Przed czym ucieka Słowacki, co go pcha z miejsca na miejsce? W każdym z miejsc, które zamieszkiwał choć przez krótki czas, miał przecież przyjaciół i bliskich, a nierzadko opuszczając kolejne państwo czy miasto, opuszczał też kolejną życzącą mu dobrze kobietę, która mogłaby dać mu miłość i zapewnić wsparcie, nie tylko materialne, ale i emocjonalne. Od każdej z tych kobiet decyduje się jednak uciec.

Trudno stwierdzić, do czego ucieka Słowacki, ale nietrudno w jego kompulsywnym pragnieniu oddalenia się od kolejnej bliskiej mu, czulej i zakochanej w nim kobiety odnaleźć jeden ze sposobów obrony przed lękiem podstawowym. Wycofanie się jest jedną z reakcji neurotyków na to, że pragnąc miłości, sami nie są do niej zdolni¹⁰. Można jednak nie poprzestać na wyjaśnieniu Karen Horney z *Neurotycznej osobowości naszych czasów*, i pytać dalej – do jakiej miłości nie jest zdolny Juliusz Słowacki? Co przeszkadza mu w jej dawaniu i każe odbierać go jako oziębłego czy może nieczułego, zwłaszcza na kobiecie wdzięki?

NADCIĘTA PĘPOWINA

Oziębłego, a przecież czułego, raczej łatwo unoszącego się i nerwowego niż spokojnego, przedziwnego w swojej frenetycznej emocjonalności Juliusza Słowackiego zdaniem biografów w najwcześniejszej młodości dosięgły typowe romantyczne

instytucji, tłum. M. Maciejewska, M. Marszałek, [w:] tegoż, *Gendered insitutions. From sex roles to gender institutions* „Contemporary Sociology” 1992, t. 21, nr 5, s. 2–3.

⁹ Ekstremalnym przykładem tej tendencji jest tzw. „donżuańska lista Słowackiego”, zob. J. M. Rymkiewicz, *Słowacki: Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 534. Lista stworzona ta jest o tyle absurda, że za „dowód” relacji erotycznej między Słowackim a wymienionymi w liście kobietami traktuje on np. jednorazową (!) wzmiankę o którejś z nich w liście do którejś z sióstr.

¹⁰ K. Horney, *Neurotyczna osobowość...*, s. 88.

wzdychania. Jednak to nie one w największym stopniu były powodem silnych emocji u młodego Juliusza. Były nimi raczej próby wyrwania się spod władzy despotycznej matki, usiłującej mieć wpływ na każdy aspekt życia jedyne go syna.

Kiedy w 1827 roku prawie pełnoletni już Słowacki wraca do Wilna kontynuować tam studia, Salomea jest bardzo niezadowolona, że zamieszkał u cieszących się nie najlepszą opinią braci Domańskich; jej zdaniem powinien był wybrać mieszkanie pani Marii Spitznaglowej. Juliusz zdecydował się zamieszkać z kolegami pomimo niepodważalnej roli, jaką kilka miesięcy wcześniej zmarły przyjaciel pełnił w jego życiu. Jak informuje Zbigniew Sudolski¹¹, Domańscy słynęli raczej z zamiłowania do tańca niż do nauki, co zdawało się nie być poważną przeszkodą dla przyszłego wieszca, bowiem wbrew obiekcjom matki zdołał postawić na swoim i zamieszkać w towarzystwie młodych mężczyzn, a nie u pozostającej w żałobie matki Ludwika.

I choć jeszcze tej właśnie jesieni 1826 roku wspólnie z matką poprawiają i wyglądają jeden z wczesnych wierszy poety, *Dumkę ukraińską*, to rok później nieubłagana zmiana, znacząca niby separacja dwóch zrosniętych istnień, nadchodzi. Słowacki postanawia bowiem pierwszy raz zdjąć maskę idealnego nastolatka, syna myślącego dokładnie tak jak rodzicielka, i sam wybiera swoje miejsce do życia, uciekając spod skrzydeł kolejnej potencjalnie matkującej mu kobiety.

WSZYSTKIE MASKI JULIUSZA

Masek Słowackiego nie da się nie zauważyć. Jego poszczególne role społeczne, w które z jakichś przyczyn decyduje się wejść, tak różnią się od siebie, że czasem trudno spod tych gombrowiczowskich pup i gęb dostrzec samego poetę. Każda z masek, które nakładał i których się uczył już jako nastolatek, była z nim prawie zrosnięta. Maskę grzecznego i posłusznego synka, zawdzięczającego Salomei tak wiele, przez stałe naciski i manipulacje ze strony matki szczególnie trudno mu było zdjąć. Pani Salomea stanowiła bowiem wzorcowy przykład matki neurotyka, która sama dotknięta była nerwicą. Z tego powodu Salomea nie potrafiła sama zapewnić synowi autentycznego ciepła, a jej wybuchy namiętności mogły powodować u kochanego w tak zaborczy i ograniczający sposób dziecka poczucie zagrożenia. Poczucie zagrożenia, a nawet wrogości, mógłby odczuwać również z powodu nagłego przechodzenia matki z nadmiernej opiekuńczości do pogardliwego odrzucania jego artykułowanych coraz wyraźniej potrzeb, a także ingerencji w jego wybory, polegającej na przykład na rozbijaniu jego przyjaźni (czego przykładem mogłaby być jej próba wpłynięcia na jego znajomość z Domańskimi) oraz wyśmiewania pierwszych prób niezależnego myślenia i tworzenia. Neurotyczny rodzic, sam nie tworząc satysfakcjonujących związków seksualnych ani emocjonalnych, czyni dziecko obiektem miłości¹². Jednak zarówno lęk, jak i poczucie zagrożenia przed codzienną inwazją matczynych sugestii i nieznoszących sprzeciwu porad poeta

¹¹ Z. Sudolski, *Słowacki: opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 64.

¹² K. Horney, *Neurotyczna osobowość...*, s. 69.

wypiera, grając nawet przed samym sobą. Ucieka w wyparcie i tłumienie lęku, i powoli przenosi je na odciecie się również w wymiarze fizycznym.

Freud uważał, że przyczyną lęku o charakterze neurotycznym są wyparte impulsy. Postrzegał też lęk jako skutek strachu przed takimi impulsami, których odkrycie lub zaspokojenie podmiot uważa za zagrożenie z zewnątrz¹³. Lęk i próba pokonania go, chęć docenienia i odwdzięczenia się, a jednocześnie przemożna potrzeba ucieczki od matki i jej matkowania, wdzięczność wraz z jednocześnie odczuwanym znudzeniem pomagającymi mu w późniejszych latach kobietami to przykłady tendencji konfliktowych, z którymi Słowacki będzie walczył, walcząc tym samym z samym sobą, prawie do końca życia. Jako neurotyk szuka rozwiązań kompromisowych, jednak gdy je znajduje, płaci za to więcej, a zadowala go to w mniejszym stopniu¹⁴.

Słowacki nie ściąga maski, nawet przeżywając pierwsze młodzieńcze rozstania i rozczarowania. Gdy w czerwcu 1828 roku Ludwika Śniadecka, przez wielu nazywana pierwszą miłością poety, wyjeżdża do Bołtupia, Słowacki żegna się z nią bardzo obojętnie. Opisuje to wydarzenie w swoim pamiętniku, z którego poszczególne, uporządkowane według tylko poecie znanego klucza zapiski powstały wiele lat po przedstawionych w nim wydarzeniach. Uderza jednak język, jakiego Słowacki używa, budując opis ich pożegnania. Żegnał się z Ludwiką, która nie odwzajemniała jego uczucia, mówiąc „Nie zobaczymy się nigdy może”¹⁵. Nie podał jej nawet ręki, gdy wsiadała do koczka mającego ją wywieźć daleko od Wilna. Wydaje się, że w rolę zimnego Cassanovy, łamacza serc niewieścich, chciał lub potrzebował uciec Juliusz już wtedy. Być może nie był świadomy istnienia innych ról, w które można wchodzić w relacjach z kobietami. Zaplanowane pożegnanie przebiega dokładnie według planu, jaki Słowacki sobie uprzednio wymyślił. Jego pragnienie widzenia siebie jako zimnego i obojętnego rzuca światło na wiersze, w których cechy te przypisuje swoim aktualnym „wybrankom serca”, na przykład Aleksandrze Moszczeńskiej w skierowanym do niej sonecie. Ucieczka od własnych uczuć i próby ich interpretacji oraz przeniesienie ich na kobietę to sposób postępowania, który będzie dla Słowackiego charakterystyczny przez lata.

ZNUDZONY FLÂNEUR I WYSOCE KWALIFIKOWANY EMIGRANT

Po wyjeździe Ludwiki, pozbawiony stałej opieki ze strony pani Bécu, poeta zażywa „wolności” i miejskości w pełnej krasie – najpierw w Warszawie, a potem w Paryżu. Jeden z pierwszych polskich nowoczesnych inteligentów¹⁶ odbiera jednak miasta

¹³ Tamże, s. 62.

¹⁴ Tamże, s. 22–23.

¹⁵ J. Słowacki. *Pisma prozą*, opr. W. Floryan, t. 11, Wrocław 1952, s. 159. Dalej w tekście podaję oznaczenie P i stronę.

¹⁶ W ten sposób określa poetę za Zofią Stefanowską Marcin Bajko; zob. tegoż, *Słowacki: Człowiek Wschodu, nowoczesny inteligent, Europejczyk*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II, Białystok 2013, s. 41.

w sposób nakazany przez epokę i dandysowską „modę”, jawnie eksponując swoje znudzenie. Już z Warszawy żali się matce w listach, że ze spotkań z pannami Węgrzeckimi nie ma żadnej przyjemności, a wieczór w towarzystwie panny Kickiej znajduje nudnym¹⁷. Zarówno po nich, jak i po francuskich ulicach czy przedstawieniach, prześlizguje się spojrzenie Słowackiego, flâneura, niezaangażowanego obserwatora multimedialnego spektaklu przestrzeni miejskiej¹⁸. Młody Juliusz spaceruje ulicami ciągle niewłaściwych miast. Z kolejnych nie ucieka już przecież ani z przyczyn politycznych, ani z powodu nadgorliwego uczucia macierzyńskiego – co zatem nim powoduje? Poeta, choć znudzony, wciąż czyta miasto, rozumiane jako język lub palimpsest¹⁹, oddając się elitarnemu zajęciu, jakim są niespieszne przechadzki. Towarzyszy im nie tylko nuda, ale wręcz obrzydzenie – Paryż bowiem budzi w nim, jak wszystko co francuskie, negatywne odczucia. Francję uważa za snobistyczną, nieciekawą artystycznie i burżuazyjną. Słowacki w Paryżu wciela się w rolę samotnego artysty-spacerowicza, wyrafinowanego estety, zniesmaczonego, znudzonego, a jednocześnie w jakiś sposób zafascynowanego miejską sceną, którą postrzega jak widz na wzór wyimaginowanej sceny dramatycznej. Przechadzanie się jest czynnością niepoddającą się racjonalizacji i funkcjonalizacji; jest to odwołanie się do spełnienia (tj. dojścia do celu), zawieszenie, byt nietrwały i przygodny²⁰.

Przechadzający się i znudzony flâneur to w dalszym ciągu tylko jedna z ról, w które wchodzi poeta. Jednak odgrywanie jej wychodzi mu przekonująco; nudę i niechęć do Francji eksponuje tak intensywnie, że trudno ją podać w wątpliwość. W Paryżu, oczywiście flâneurów, Słowacki poza narzekaniem na to, że miasto to nie jest ubóstwianym przez niego Londynem, w którym spędził miesiąc w ramach realizacji misji zleconej mu przez Rząd Narodowy, oddaje się życiu towarzyskiemu, sprawiając jednak wrażenie nie do końca tym usatysfakcjonowanego. Do nowej roli uczy się bowiem powoli.

Momentem, w którym Słowacki symbolicznie nakłada na twarz kolejną maskę – maskę światowca i wysoce kwalifikowanego emigranta, jest jego taniec z arystokratką. W nowej roli występuje 20 lutego 1832 roku w towarzystwie Michała Skibickiego, kiedy odwiedza księżną Adamową Czartoryską, każąc sobie wcześniej przygotować nowe ubranie u najlepszego krawcy w Paryżu. Zatańczony z księżną mazur i walc są dla niego uwieńczeniem „wejścia na świat”, zauważalnym sukcesem na salonach polskiej emigracji w Paryżu. Poeta chwali się matce tym doświadczeniem, podkreślając, że księżna go wybrała do tańca²¹, wyraźnie traktując ten

¹⁷ E. Sawrymowicz, *Kalendarium...*, s. 83 i 92.

¹⁸ E. Rwers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Januszewska, Poznań 1997, s. 50.

¹⁹ Słowo wstępne Anny Zeidler-Januszewskiej w: *Pisanie miasta czytanie miasta...*, s. 7.

²⁰ M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm> [dostęp: 1.05.2017 r.].

²¹ List do matki z 7 marca 1832 roku [w:] J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1952, s. 51. Dalej podaję oznaczenie L i stronę.

fakt jako pewnego rodzaju nobilitację. Bliskość fizyczna z atrakcyjną i poważaną przedstawicielką arystokracji jest przedstawiona nie jako doświadczenie natury erotycznej, ale raczej jako narzędzie do celu, jakim jest nobilitacja społeczna, bycie postrzeganym jako osoba światowa, szanowana i pożądana w towarzystwie.

DANDYS W GÓRACH

Droga światowca Słowackiego prowadziła dalej do Szwajcarii – 30 grudnia 1832 opuścił Paryż i osiadł w Pâquis na przedmieściu Genewy, co w dalszym ciągu można odczytywać jako formę ucieczki przed matką. Tam, w ramach przeżywania silnej romantycznej fascynacji szalonym i żyjącym poza schematami Byronem²², poeta tym bardziej zaczyna doceniać samotność jako ideę. Tropiąc ślady autora *Giaura*, Słowacki, widzący siebie na podobieństwo ciemnych charakterów bohaterów byronicznych właśnie, przyznaje przed samym sobą, że czas odciąć pępowinę. Myśl o matce, która stwierdziła, że po skończeniu nauk przez syna chętnie będzie mu partnerować w jego podróżach, była mu wyraźnie niemiła. O swoim wojażu myślał bowiem Słowacki jako „o poetycznej pustyni, na którą sam, jako poetyczna i ciemna osoba rzucony będzie” (P, 164). Przyznaje, że jest zmęczony matczynym wymaganiem stałej otwartości i zwierzania się, a wychowany między kobietami pragnie od nich jak najszybciej wyrwać się i być samotnym. Maską samotnika to również jedna z częstszych strategii *queer*, mających na celu ukrycie prawdziwych preferencji i potrzeb przywdziewających je osób.

Samotność nie oznacza oczywiście skrajnego odosobnienia i całkowitego braku kontaktów z ludźmi, dlatego również w Szwajcarii Słowacki gromadzi wokół siebie nowy krąg znajomych. Poeta, poznawszy jesienią 1833 roku Marię Wodzińską, późniejszą malarzkę, szybko zżywa się z całą jej rodziną. Rok później w towarzystwie Teresy Wodzińskiej, jej dwóch córek i trzech synów, guwernantki i młodego Żmudзина, wyrusza na miesięczną wycieczkę w Alpy Wysokie, do której będzie później wielokrotnie nawiązywał w swojej twórczości. Niemal wszystkie miejsca, które stały się inspiracją dla opisanego m.in. w *Beniowskim* i poematach *Rozłączeni* czy *W Szwajcarii*, takie jak kaskada Aar, kaplica Tella, lawiny i grotty w okolicach Faulhorn i przełęcz Grimsel, zobaczył jednak poeta w gronie wyłącznie męskim – już po tygodniu bowiem biorące w wyprawie udział panie pożegnały

²² Warto przypomnieć, że George Byron w Szwajcarii schronił się w atmosferze skandalu towarzyszącej jego separacji z żoną. Coraz popularniejsza staje się opinia, że nie tylko zdradzanie żony z wieloma kobietami, ale także homoseksualna przeszłość Byrona spowodowały konieczność opuszczenia przez poetę Wielkiej Brytanii. Więcej informacji o specyfice życia uczuciowego i seksualnego barona, określanego jako *bad, mad and dangerous to know* (dosłownie: zły, szalony i niebezpieczny, gdy się go zna) można znaleźć m.in. w artykule Fiony MacCarthy *Poet of all the passions*, <https://www.theguardian.com/books/2002/nov/09/classics.poetry> [dostęp: 4.05.2017 r.] oraz w biografii *BYRON. Life and legend*, Londyn 2002 – również jej autorstwa.

się z pozostałymi uczestnikami przy kaskadzie Giessbach i wrócili do Lucerny²³ (w której pozostali aż do wspólnego powrotu).

Jednak nie od opisu zdobycia szczytu Faulhorn, liczącego 2681 m.n.p.m. czy wrażeń z pobytu na przełęczy Grismel, z której roztacza się widok na lodowiec Rhonegletscher, rozpoczyna się list, w którym Słowacki zdawał matce sprawozdanie ze swoich najnowszych wojaży. Napisany już z Genewy, raptem dzień po wydarzeniach i widokach, które duszy poety nie mogły pozostawić nieporuszonej, list do matki z 21 sierpnia 1834 roku, zaczynał się bowiem od.... opisania fantastycznego ubioru, w którym poeta przemierzał górskie szlaki. Rola dandysa, w którą poeta wchodził w tamtym okresie szczególnie chętnie, uwidacznia się tu ze szczególną intensywnością – żaden element stroju nie zostaje ominięty w szczegółowym autoportrecie, jaki kreśli Słowacki w liście. Rysztunek poety, w którym wybrał się na tę męską wyprawę, przedstawiał się następująco:

Miałem płócienną blousę, haftowaną zielonym jedwabiem czy też włóczką, pas czarny skórzany, białe szarawary, kapelusz ze słomy białej i czarnej pleciony, dość niski, z ogromnymi skrzydłami i opasany purpurową wstążką – do tego na grubej podstawie trzewiki – i kij wyższy ode mnie, biały z żelaznym końcem, jakiego zwyczajnie górale używają. W ubiorze tym wyglądałem tak młodo, że mi dawano lat 15 wieku (L, 199).

Ten bezpieczny opis własnej fizyczności, który przybrał formę szczegółowego sprawozdania, zastępuje opis faktycznego dojścia na szczyt i wagi tego doświadczenia, a tym samym pozwala ominąć narzucony przez matkę nakaz otwartości. W powstałej w tym czasie poezji opisującej owe wydarzenia odczucia podmiotu lirycznego przedstawiane są w bardzo zawoalowany sposób. Jednocześnie męsko-męskie wyprawy na tyle przypadną Słowackiemu do gustu, że kilka lat później, mieszkając w Neapolu, na szczyt Wezuwiusza i do ruin Pompei wybierze się również w towarzystwie pozbawionym kobiet – Teofila Januszewskiego, Jana Gaya i Jana Wańskiego²⁴.

Zanim jednak poeta znajdzie się we Włoszech, w wyniku kolejnej rejterady przed kobietami schroni się w niewielkiej urokliwej szwajcarskiej miejscowości Veytoux. Do tego, że uciekł, przyznaje się otwarcie w liście do matki, pisząc do niej stamtąd 23 sierpnia 1835 roku: „otóż wyznam Ci, że uciekłem – a to dlatego, że córka domu [mowa o Eglantynie Pattey, wdychającej do poety, goszczącego w pensjonacie jej matki – MN], widząc mię dosyć zajętego panienką młodszą od niej [Marią Wodzińską – MN] – i widząc tę panienkę dosyć mi sprzyjającą – zaczęła schnąć – i zachorowała niebezpiecznie – i matka domyśliła się, o co rzecz idzie, i musiałem postąpić sumiennie, to jest odjechać...” (L, 252). Na „odpoczynku” od adoraterek i uspokajaniu sumienia poeta spędzi melancholijny miesiąc w malowniczej szwajcarskiej wiosce. W tym czasie rozpocznie starania

²³ E. Sawrymowicz, *Kalendarium...*, s. 221.

²⁴ Z. Sudolski, *Słowacki...*, s. 163.

o uzyskanie paszportu, koniecznego do odwiedzenia Rzymu, do którego wyruszy w lutym 1836 roku.

INNE SPACERY

W Rzymie poeta dalej oddaje się spacerom, ale zdaje się znacznie spokojniejszy niż w genewskim, pełnym ciepła pensjonacie pań Pattey. To tu po raz pierwszy może dzielić z kimś nie tylko zachwyt nad monumentalnymi antycznymi budowlami, ale także niemal każdą myśl – mowa oczywiście o poznanym w maju Zygmuncie Krasińskim, który szybko stał się jedną z najbliższych Słowackiemu osób. Na tyle bliskich, że po spędzeniu pierwszych od lat świąt Wielkiej Nocy w gronie rodzinnym z przebywającymi aktualnie we Włoszech Teofilami (bratem Salomei i jego rodziną), oddala się od nich dla autora *Irydiona* właśnie. I choć w dalszym ciągu określałabym Słowackiego jako poetę bez miejsca, wiecznie obcego, nieosiedlonego i trwale niespokojnego, to właśnie w rzymskich willach, wśród róż i cyprysów, na ruinach dawnych pałaców cesarskich, odnajduje on w jakiś sposób swoje miejsce na Ziemi, miejsce, do którego chce wracać, miejsce ważne i ulubione.

I pomimo że odwiedzony wkrótce przez Słowackiego Neapol wizualnie zachwyci go niemniej niż Wieczne Miasto, to czas spędzany z musu z rodziną matki będzie dla niego coraz bardziej męczący. Nuda, poczucie obcości i nieadekwatności podczas gawęd porannych z Teofilami tak bardzo dają mu się we znaki, że decyduje się „uciec” – wpraw do Sorrento, a później na największą wyprawę w swoim życiu.

WIELKA UCIECZKA

W latach 1836–37 Słowacki pozbywa się na chwilę maski wiecznie niezadowolonego, zdystansowanego flâneura i wyrusza w „podróż właściwą”, kierując się na Bliski Wschód. Melancholia ostatnich lat, zwątpienie egzystencjalne i aksjologiczne, każą mu wyjechać na tyle nagle, że dla samego poety przyczyny jego wyjazdu stanowią pewnego rodzaju zagadkę, choć jednocześnie część jego powodów jest znana. Są nimi: chęć zobaczenia grobu Chrystusa w Jerozolimie, psychologiczna potrzeba ustalenia mocy charakteru, realizacja dziecięcego marzenia ujrzenia Grecji pełnej herosów i bohaterów²⁵, które to marzenie poeta dzielił z Byronem. Nie można też zapomnieć o motywacji, jaką była chęć podjęcia wielkiej podróży romantycznej jako takiej, która dzięki koncentracji na wewnętrznym „ja” miała pomóc w pogłębieniu wrażliwości, poszerzyć możliwości wyobraźni, a także umożliwić dotarcie do własnego wnętrza i otwarcie na bogactwo rzeczywistości. Ta forma turystyki mogła też wpłynąć na jego kompetencje pisarskie, a dla Słowackiego była to motywacja równie istotna co wszystkie wcześniej wymienione.

²⁵ Por. M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego Podróż do Ziemi Świętej. Głosy*, Gdańsk 2011, s. 10–12.

Rozpocząwszy swą podróż w Otranto wraz z Zenonem Brzozowskim, od którego pożyczył na ten szalony cel pieniądze, dociera z nim na Korfu. Z Grecji przemieszcza się do Egiptu, zwiedza Aleksandrię i Kair, spływa wzdłuż Nilu, po dwunastodniowej kwarantannie w El Arish, 2 stycznia 1836 roku dociera do Jerozolimy. Pobyt w tamtych okolicach, a zwłaszcza w Betlejem, Nazarecie i Kanie Galilejskiej to dla Słowackiego doświadczenia natury duchowej – nad samym Jeziorem Genezaretańskim poecie zdaje się, że widzi Chrystusa z głową otoczoną promieniami. W styczniu zwiedzi też Damaszek, Bejrut i Palestynę. Kolejnym przeżyciem o charakterze religijnym jest dla późniejszego autora *Genezis z Ducha* prawie dwutygodniowy pobyt w ormiańskim klasztorze Betcheszban, w którym tworzy *Anhellego*. Z Betcheszban wraca do Bejrutu, skąd przez w maju rusza w miesięczny rejs do Livorno, by 12 lipca 1837 wyjechać z powrotem do Florencji.

Ta wielka, zaskakująca dla samego poety, pełna wrażeń, inspiracji i niecodziennych doświadczeń, takich jak wdrapywanie się na piramidę Cheopsa, degustacja opium czy podróżowanie na wielbłądzie, wyprawa bywała wielokrotnie i różnorako interpretowana przez późniejszych badaczy życia Słowackiego. Część z nich rozpatruje nagły wyjazd poety w kategoriach politycznych, a tygodniowy pobyt Słowackiego i Brzozowskiego w Aleksandrii interpretuje jako formę rekonansu politycznego Bliskiego Wschodu, podjętego na zlecenie księcia Adama Czartoryskiego. Swoją tezę argumentują dyplomatyczną przeszłością Słowackiego (jako pracownik rządu powstańczego przewoził z Drezna do Paryża i Londynu tajną korespondencję) oraz łatwością nawiązywania ważnych znajomości, m.in. z wicekrólem Egiptu, Muhammadem Ali czy greckim bohaterem narodowym Konstandinosem Kanarisem. Bardziej prawdopodobna wydaje się jednak teoria, której wyznawcami są m.in. Barbara Riss czy Jan Zieliński, głosząca, że inspiracją do podróży na Wschód była dla Słowackiego nie tylko podobna podróż, jaką odbyli Chateaubriand, Balzac czy wspomniany już idol poety, Byron, ale też zachwyt Zygmunta Krasińskiego nad zabytkami orientального świata, którym „zaraził się” także dzielący z nim pasje i tematy do rozmów Juliusz. Co ciekawe, Słowacki nie poinformował autora *Irydiona* o planach wyruszenia na wyprawę na Wschód. Najwyraźniej zirytowany tym faktem i przedłużającą się nieobecnością ukochanego kompana do spacerów Krasiński wielokrotnie podważał wybranie przez Słowackiego na towarzysza podróży Zenona Brzozowskiego, którego w listach do bliskich nazywał m.in. największym głupcem pod słońcem²⁶.

Do tak ewidentnych przejawów zazdrości nie daje już Słowacki Krasińskiemu powodów po powrocie do Włoch – we Florencji bowiem ich relacja ponownie przybiera formę sprzed wyjazdu. Powrót do Europy można paradoksalnie nazwać powrotem do ucieczek – wraz ze zintensyfikowaniem spotkań z Zygmuntem rozpoczął Juliusz na nowo swoje przedziwne umizgi z kobietami. Oświadczyły

²⁶ „Dziwi mnie niepomął, że dupa Brzozowskiego powędrowała do Egiptu” – tak dosłownie pisze do swojego przyjaciela, Adama Sołtana, Krasiński; Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa, 1970, s. 126.

pewnej Włoszki budzą w poecie ogromny niesmak, nadzieje na ślub z poznaną dwa tygodnie wcześniej Aleksandrą Moszczeńską zostają bardzo szybko rozwiane, a ostatecznie poeta decyduje się powrócić do Paryża, bo przeraża go uczucie niejakej Fornariny, lokalnej piękności. We Francji, a głównie w nigdy nie pokochanym Paryżu, pozostanie już do śmierci, z małą przerwą na odwiedzenie Księstwa Poznańskiego wiosną 1848 roku.

POECI BEZ MIEJSCA

Specyfika podróżowania Słowackiego podobna jest do sposobu przemieszczania się innego twórcy bez miejsca, niespokojnego, neurotycznego. Zapoznając się bliżej z życiem Edwarda Stachury, autora wielu tekstów o nadwrażliwości, włóczędztwie i niepokoju, można – pomimo dzielących obu twórców lat, sytuacji geopolitycznej i wielu innych różnic – odnaleźć między nimi pewne podobieństwa, dotyczące rodzaju i motywacji ich podróżowania. Ich neurotyczne wojaże i także zmiany miejsc pobytu zdają się mieć pewne wspólne przyczyny.

Słowackiego ojciec umarł, osierocając syna, który ze swoim ojczymem, Augustem Bécu, nie nawiązał nigdy bardziej zażyłej relacji; kontakt Stachury z ojcem również trudno było uznać za wzorowy – konserwatywny Stanisław bywał dla syna surowy i nieznoszący sprzeciwu. Nie zgodził się dawać pieniędzy na utrzymywanie nastoletniego, a potem dorosłego już Edwarda, przez co autor *Całej jaskrawości* zmuszony był m.in. nocować na dworcach²⁷. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z sytuacją, w której młody, wrażliwy chłopiec nie spełnia wymagań stawianych przez apodyktycznego rodzica.

W obu przypadkach mamy też do czynienia z mężczyznami, którzy do swojej własnej płci nie są tak przywiązani jak niektórzy nieustannie podkreślający swoją męskość i seksualność twórcy. W okresie, kiedy cenzura zaborców była najbardziej restrykcyjna, Słowacki podpisywał się jako nigdy nieistniejąca Zofija S., fikcyjna córka pisząca listy do matki – przybieranie przez mężczyzn żeńskiego pseudonimu nie zdarza się często w wieku XXI, w wieku XIX natomiast było ewenementem. Ambiwalencja Steda w temacie męskości i żeńskości objawiała się z kolei nazywaniem istotnych w jego życiu kobiet przy pomocy specyficznych pseudonimów. Stachura nazywał czule *Biofizykiem* Barbarę Czochralską, a Danutę Pawłowską, pierwszą kobietę, do której zbliżył się po rozstaniu z żoną, *Guliwercą* lub *Ostatnią Mohikanką*.

Zarówno Słowacki, jak i Stachura, do końca życia pozostaną w pewnym stopniu zależni finansowo od rodziców, co spowoduje neurotyczne powstrzymywanie się od okazywania a nawet odczuwania jakiegokolwiek urazy wobec nich. Skumulowane gorzkie zarzuty wobec bliskich są czymś, co neurotyk musi wypierać, ale przychodzi mu to z coraz większym trudem. Finalnie zmusza siebie samego do uznania,

²⁷ H. Malijewska, *Wędrówki i ucieczki w życiu i twórczości Edwarda Stachury*, niepublikowana praca dyplomowa, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011.

że inni nie są winni, i że powinien winić tylko siebie²⁸. W jednostce neurotycznej obecne są sprzeczne dążenia, występuje konflikt między pragnieniami a lękami²⁹. Mimo miłości, jaką obaj artyści darzyli rodziców, narastał w nich bunt. Ten bunt, który nie ma prawa bytu, złość, która nie może znaleźć swojego ujścia, połączone ze specyficznym nastawieniem do kobiet w ogóle, zwłaszcza tych, które przez Juliusza lub Edwarda postrzegane były jako nachalne, znalazł ujście w częstych wojażach, będących formą pośrednią między ucieczką a podróżą, oraz w relacjach męsko-męskich.

Nie znaczy to wcale, że relacje damsko-męskie były dla nich nieistotne. Obaj specyficzni twórcy potrzebowali kobiet jako czytelniczek ich tekstów, korespondentek, wspierających przyjaciółek. Jednocześnie jednak do spraw dla nich najważniejszych: do podróży, wymiany myśli, odkryć – niezbędni im byli inni mężczyźni.

Słowacki, poeta niepasujący, drażniący, trudny, wiecznie obcy, wieczny cudzoziemiec, podróżował między innymi dlatego, że bezskutecznie poszukiwał przestrzeni ludzkiej, gdzie mógłby mieć własny „dwór wyznawców”, jak np. Adam Mickiewicz, któremu udało się znaleźć swoje miejsce (również wśród ludzi) i którego doświadczenie emigracji było z tego powodu zupełnie odmienne. Jednak podróże bardziej oddalały Słowackiego od znalezienia takiej bezpiecznej przestrzeni, własnego miejsca na świecie niż przybliżały. Mogło to być spowodowane tym, że powód ucieczki, mimo wszelkich niesprzyjających warunków zewnętrznych, był w jego przypadku przede wszystkim wewnętrzny i powodował specyficzny odbiór przestrzeni. Specyfika tego odbioru polega na tym, że każda przestrzeń postrzegana była przez niego jako obca, niepasująca i taka, którą koniecznie należy zmienić i koniecznie znów wyruszyć w drogę, nawet gdyby miała znów być trudna, szukając ukojenia, którego – jak wiemy – w żadnym miejscu ani w kimś bliskim nie znalazł.

SUMMARY

The idyllic Krzemieniec, where the poet was born, many of the greatest cities of the nineteenth century Europe and hated capital of France, finally – the courtesy visit to the king of Egypt and the reclusive time in the Betcheshban monastery, hidden in the mountains of Lebanon... Despite thousands of places that Juliusz Słowacki had visited rarely we think of him as a traveler. This „highly-qualified emigrant”, even though he had spent most of his life in Paris, the capital of flâneurs, experienced the life of emigrant also in other countries. The oddity of poet was even expressing in the way he discovered new places, which, no matter its kind, never seemed to satisfy him for a long time. What was the nature of his traveling and self-perception as an eternal „the other” and an uncanny stranger? What was the author of *Podróż do Ziemi Świętej* escaping from?

KEY WORDS: Słowacki, Stachura, podróż

²⁸ K. Horney, *Nowe drogi w psychoanalizie*, Warszawa 1987, s. 228–230.

²⁹ K. Horney, *Neurotyczna osobowość...*, s. 74.

MARTA JUSTYNA NOWICKA – doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Absolwentka gdańskiej polonistyki, w życiu zawodowym związana z kreatywnym światem gier planszowych, w życiu naukowym z magicznym światem polskiego romantyzmu (za którym tęskni w godzinach pracy). W swoich tekstach porusza tematykę związaną z płcią, emocjami i odzyskiwaniem znaczeń. Pracuje nad dysertacją ukazującą postać Juliusza Słowackiego z perspektywy queer studies. W kręgu jej zainteresowań znajduje się nowy brutalizm, feminizm trzeciej fali oraz nieśmiałe próby obcowania z psychoanalizą jako metodą interpretacji literatury.

DARIA ANNA URBAŃSKA
UNIwersytet Warszawski

„BEZSENSOWNA, KOSZMARNĄ DROGĄ”
A AMERYKAŃSKIE DROGI I AUTOSTRADY
LAT PIĘĆDZIESIĄTYCH W POWIEŚCI JACKA
KEROUACA *W DRODZE*

Zgodnie z tytułem w powieści *W drodze* obrazami, które najbardziej zapadają w pamięć, są przedstawienia dróg i autostrad późnych lat czterdziestych i wczesnych lat pięćdziesiątych XX wieku. To one zapewniają bohaterom społeczną, seksualną, filozoficzną i przestrzenną odrębność. Po drugiej wojnie światowej pojęcia drogi, bycia w drodze, poczucia wolności i niezależności stały się ważne dla amerykańskiego społeczeństwa. Dla czytelników pozytywnie waloryzowana wizja drogi wywodziła się pojęcia „otwartej drogi” Walta Whitmana¹ i tym samym sprawiła, że dzieło Jacka Kerouaca wzbudziło zainteresowanie Amerykanów. Jednak taka charakterystyka wydaje się zaskakująca, gdy weźmie się również pod uwagę, z jaką melancholią, destrukcją i, wreszcie, odrzuceniem ma się do czynienia w powieści. Sal Paradise, jej główny bohater i alter ego autora, mówi nawet o „bezsensownej, koszarnej drodze”², która prowadzi go podczas wędrówek przez kontynent amerykański. W ten sposób ujawnia się konserwatyzm społeczeństwa i charakterystyczne napięcie pojawiające się w stosunku Amerykanów do dróg, a przede wszystkim ich konkretnego rodzaju – autostrad.

Drogi dla bohaterów Kerouaca symbolizują także wolność na wielu płaszczyznach; są uwolnieniem od kapitalizmu, więzi rodzinnych, odpowiedzialności wymuszonej przez dorosłość, heteroseksualności, rasy czy tożsamości narodowej. Ogólnoludzkie pragnienia uzewnętrznione w utworze znajdują odzwierciedlenie także w negatywnych emocjach związanych z drogą. Uwaga zostaje skupiona na przemocy i agresji wynikających z ruchu, kojarzących się często z ucieczką przed czymś lub kimś, niejasności relacji międzyludzkich w czasie podróży. Z drugiej strony w bohaterach ujawnia się tęsknota za stabilizacją, jaką dają dom i rodzina.

¹ W. Whitman, *Song of the open road*, 1856, 1881, [w:] *Poetry and prose*, Nowy Jork 1996, s. 297–307.

² J. Kerouac, *W drodze*, Warszawa 2011, s. 332. Dalej, cytując z tego wydania, podaję w tekście stronę.

Wszystko to budzi w nich strach przed zupełną wolnością i brakiem przywiązania do jakichkolwiek idei.

Wreszcie powieść Kerouaca może być postrzegana jako ekspresja potrzeby reformy i rozbudowy systemu amerykańskich autostrad, związanej z projektem *Interstate Highway System*, czyli amerykańskim systemem autostrad międzystanowych³. Dwubiegunowość pragnień i potrzeb bohaterów przedstawiona w powieści opublikowanej niedługo po zatwierdzeniu przez Kongres i prezydenta ustawy, której pełna nazwa brzmi: *Dwight D. Eisenhower National System of Interstate and Defense Highways* (Narodowy System Autostrad Międzystanowych i Obronnych im. Dwighta D. Eisenhowera) wyjaśnia sprzeczności, jakie odczuwało społeczeństwo amerykańskie w latach pięćdziesiątych, pragnąc rozwoju systemu autostrad, bojąc się jednocześnie utraty wartości, na których zostało osadzone.

Podróże głównego bohatera rozpoczynają się w 1947 roku i przypadają na czas, który miał przynieść powojennej Ameryce zmianę systemu autostrad, a tym samym sposobu komunikacji i stosunku do przemieszczania się. Dotychczasowa sieć dróg międzystanowych, zbudowana po pierwszej wojnie światowej, była przestarzała i zniszczona, co wynikało z zaangażowania się Stanów Zjednoczonych w drugą wojnę światową i braku funduszy na utrzymanie dróg, będącego tego konsekwencją⁴. Podróżowanie nimi stało się niebezpieczne także ze względu na drastyczne zwiększenie się liczby samochodów; w latach 1945–50 liczba zarejestrowanych pojazdów wzrosła o siedemdziesiąt procent. Warto nadmienić, że połowie lat pięćdziesiątych tylko cztery tysiące mil dróg miało cztery lub więcej pasów ruchu⁵.

Znaczenie, jakie dla narratora – Sala Paradise – mają drogi i autostrady, i to, co sprawiło, że *W drodze* zyskało powszechną sławę, to obietnica nowych granic dla osobistych pragnień. Są one skontrastowane z życiem rodzinnym i domowym Sala, w którym jest zależny od ciotki, mozolnie pracuje nad powieścią, uczęszcza na uniwersytet i bierze udział w spotkaniach rodzinnych. Píše o tym w taki sposób:

Pewnego dnia, kiedy cała nasza rodzina z Południa zebrała się w saloniku w Testament – smętni krewniacy, którym z oczu wylazła stara ziemia Południa, a wszyscy rozprawiali cichymi, zawodzącymi głosami o pogodzie, o zbiorach i ciągnęli nużące podsumowania, kto ma dziecko, kto kupił nowy dom i tak dalej (143).

Całkowitym przeciwieństwem takiego modelu życia jest mit drogi, który uświadamia Salowi z każdą jego kolejną podróżą nowe możliwości w odbieraniu czasu,

³ R.F. Weingroff, *Federal aid highway act of 1956, creating the interstate system*, [w:] *Public roads*, Waszyngton, DC, Summer 1996, <https://www.fhwa.dot.gov/publications/publicroads/96summer/p96su10.cfm>, [dostęp: 09.09.2017 r.].

⁴ Zob. T.H. Karnes, *Asphalt and politics. A history of the American highway system*, Jefferson, NC 2009.

⁵ M.H. Rose, *Interstate: express highway politics 1939–1989*, Knoxville, TN 1990, s. 31.

przestrzeni, relacji międzyludzkich i doświadczeń zmysłowych⁶. Wraz ze swoim kompanem, Deanem Moriartym, skupiają uwagę przede wszystkim na sprawach teraźniejszych, ale również na przeszłości, a przede wszystkim na wspomnieniach z dzieciństwa i domu rodzinnego. Jednak w odróżnieniu od domu, bycie w drodze oferuje im oddzielenie od prawdziwego świata, od restrykcyjnego przywiązania do dorosłego życia i jego obowiązków. Często miejsca, które mijają na swojej drodze, przywołują wspomnienia, szczególnie w wypadku Deana, dla którego są echem młodości, wspomnieniem ojca i które wywołują w bohaterze dziecięce podekscytowanie. Kerouac wyraźnie idealizuje drogę, wolność, beztroskę, brak przywiązania do czegokolwiek, jednak nigdy nie stosuje tego zabiegu, opisując miejsca odwiedzane w podróży⁷. Autor skupia się na ruchu, pozostawianiu w drodze, a nie na statyczności podczas opisów kolejnych podróży.

W trakcie jednej z wędrówek, Sal stwierdza: „ruszyliśmy w kierunku zbawiennej drogi, gdzie nikt nas nie rozpozna” (293). Przestrzenna anonimowość daje bohaterom możliwość ucieczki od społecznej odpowiedzialności, więzów rodzinnych i obowiązującego prawa. Wszystko po to, aby znaleźć tymczasową satysfakcję i zaspokoić potrzebę nowych doświadczeń. Bycie w drodze umożliwia ekscytujące międzyludzkie interakcje, bohaterowie przeżywają ponowną socjalizację, tym razem jako dorośli, uświadamiają sobie mnogość i wielość sposobów na życie w Stanach Zjednoczonych.

Autostrada konfrontuje Salę z napływem nowych osób, jednocześnie zacierając jego własną tożsamość. Pewnego dnia budzi się w Des Moines, w stanie Iowa i nie wie kim jest:

Kiedy się obudziłem, słońce było już purpurowe; przeżyłem wówczas coś przedziwnego, jedyną tego rodzaju chwilę w życiu, w której nie wiedziałem, kim jestem – byłem z dala od domu, w nieznanym mi pokoju taniego hoteliku, przemęczony i znużony podróżą, słyszałem syk pary za oknem, skrzypienie starego drewna w hotelu, kroki na górze, patrzyłem na popękany sufit i przez blisko piętnaście sekund naprawdę nie miałem pojęcia, kim jestem. Nie czułem strachu; po prostu byłem kimś innym, jakimś nieznanym, a całe moje życie przypominało pasmo udręki, życie upiora. Znajdowałem się w połowie drogi, w samym środku Ameryki, na linii dzielącej Wschód mojej młodości od Zachodu mojej przyszłości i może dlatego spotkało mnie to właśnie w owym czasie i w owym miejscu, tego dziwnego purpurowego popołudnia. Ale musiałem ruszać w dalszą drogę i przestać się nad sobą użalać (23).

Jednak po kolejnych podróżach i po kilkakrotnym przemierzeniu całego kontynentu, Sal zdaje sobie sprawę, że poznał w drodze tyle osób, że jest w stanie sobie pozwolić na elastyczność w definiowaniu własnej tożsamości; ta świadomość jest dla niego budująca i uspokajająca. Jednak dopiero Dean Moriarty jest nomadą

⁶ Zob. R. Holton, *Kerouac among the Fellahin: „On the Road” to the postmodern*, „Modern Fiction Studies” 1995, t. 41, nr 2, s. 265–283.

⁷ Zob. J. Tytell, *The joy of „On the Road”*, [w:] *On the road. Text and criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979, s. 419–430.

w prawdziwym tego słowa znaczeniu. Nawet podczas podróży w poszukiwaniu swojego ojca, pochodzenia, tożsamości i osobistej historii, Dean skupia się tylko na sobie i swojej teraźniejszości. Jest również nomadą, gdyż do tego został stworzony, takie jest jego przeznaczenie, z którym nie walczy. Urodził się kiedy jego rodzice byli w drodze do Los Angeles, jako dziecko podróżywał pociągami wraz z ojcem po całej zachodniej części Stanów Zjednoczonych, dorastał bez świadomości ról społecznych, jakie powinien spełniać: być odpowiedzialnym ojcem, lojalnym mężem zarabiający na rodzinę, dobrym przyjacielem. Pochodzenie uwalnia go od stereotypowych ról społecznych. Ponadto, Dean stwierdza:

znamy Amerykę, jesteśmy tu w domu. Dokądkolwiek bym pojechał w tym kraju, zawsze dostanę to, co zechcę, bo tak samo jest na każdym rogu, znam tych ludzi, wiem, jak żyją. Dajemy, bierzemy i tak się posuwamy w tej niesamowicie skomplikowanej rozkoszy zyzakami we wszystkie strony (158).

Światopogląd Deana nie jest zaprzeczeniem heterogeniczności Ameryki, ale podkreśleniem poczucia bezpieczeństwa, bycia u siebie, w domu, życia w pluralizmie, bycia w ruchu, w drodze. Na pytanie: „Stary, a jaka jest twoja droga?” Dean opowiada: „Droga świętego chłopca, droga szaleńca, droga tęczy, droga błazna, każda droga. Jest to zresztą jakakolwiek droga dokądkolwiek dla kogokolwiek” (328). Tymi słowami podkreśla bycie częścią heterogeniczności Stanów Zjednoczonych, dostrzega piękno braku zdefiniowanej, stałej tożsamości.

Podróże, poza nowymi doświadczeniami, nie dają jednak Salowi wiedzy na temat geografii, topografii, architektury, historii i kultury. Zapewniają natomiast znajomość przestrzeni, umiejętność życia w nowym otoczeniu. Bohaterowie podróżują nie okazjonalnie, jak turyści, ale przez cały rok, wraz z nadejściem wiosny. Bycie w drodze umożliwia, ponadto, połączenie tożsamości z przestrzeniami kontynentu północnoamerykańskiego, do których tzw. „biała Ameryka” nie ma dostępu. Są to miejsca takie jak: dzielnice segregacji rasowej, jazz bary i tym podobne. Pod koniec powieści Sal stwierdza, że poznanie przestrzeni zapewnia spokój i szczęście:

Kiedy więc słońce chyli się nad Ameryką, a ja siedzę na starym, zniszczonym nabrzeżu rzeki, patrzę na ogromne, ogromne niebo nad New Jersey i czuję cały ten surowy kraj toczący się jednym wielkim nieprawdopodobnym masywem aż na Zachodnie Wybrzeże, widzę całą tę pędzącą drogę, wszystkich ludzi śniących w jego bezmiarze, i w Iowa, to wiem, że dzieci muszą płakać tu, w tym kraju, w którym pozwala się dzieciom płakać, i że dzisiaj gwiazdy wyjdą na niebo – nie wiecie, że Pan Bóg jest Misiem Puchatkiem? – wieczorna gwiazda musi spaść i sychnąć na prerię brylantowymi, przyćmionymi iskrami tuż przed nadejściem szczelnej nocy, która błogosławi ziemi, zasnuwa wszystkie rzeki, przysłania szczyty i zwija pod siebie krańcowy brzeg, i nikt, ale to nikt nie wie, co kogo czeka, pominąwszy opuszczone łachmany starości (405).

Kerouac w swoim utworze zawarł elementy ukazujące, że wolność ma nie tylko jasne strony. Zauważalne jest to szczególnie w scenach przedstawiających bycie w drodze; czytelnik jest w stanie wyczuć wiele melancholii, strachu, poczucia winy. Autor kończy swoje dzieło na w momencie, w którym główny bohater podejmie

decyzję o porzuceniu życia w drodze. Takie ujęcie sprawia, że obraz drogi według Kerouaca koresponduje z teorią, którą Gilles Deleuze zawarł w eseju *Nomad Thought* – to obraz zdeterytorializowany i pełen ograniczeń dla bohaterów. Deterytorializacja, według Deleuze’a, nie wymaga jednak fizycznego ruchu, może następować jedynie w umyśle danej osoby⁸. W przypadku Deana zachodzi ona na obu płaszczyznach.

W jednym z listów napisanych w październiku 1948 roku, Kerouac przedstawia swój pomysł na powieść:

W drodze opowiada o autostopie i smutkach, trudnościach, przygodach, pocie, pracy (dwóch chłopaków jadących do Kalifornii, jeden ze względu na swoją dziewczynę, drugi ze względu na Złote Hollywood, albo jakąś taką iluzję, i musząc pracować w wesołym miasteczku, stoiskach z jedzeniem, fabrykach, farmach, tak daleko, docierając wreszcie do Kalifornii, gdzie nie ma nic... i ponownie wracając)⁹.

Poza „przygodami” wszystkie słowa w powyższym opisie pokazują życie w drodze w negatywnym świetle, sugerując, że podróż to znój, ciężka praca, trudne warunki życia, zawiedzione nadzieje. W zarysie historii, którą Kerouac pierwotnie chciał napisać, powrót do domu, zrezygnowanie z bycia w drodze to przewidywane zakończenie fabuły. Z pewnością, powieść, która ostatecznie powstała, ma więcej pozytywnych elementów niż autor zakładał w oryginale, jednak finał jest podobny: bycie w drodze jest jedynie etapem w życiu głównego bohatera. Co prowadzi do decyzji porzucenia drogi to fakt, że stan bycia w podróży nie może zaspokoić jego najgłębszych pragnień i potrzeb.

Spośród wielu rozczarowań, jakie przeżywa Sal, jednym z głównych i powtarzających się jest, tak zwana, nieczystość drogi. Na początku wielokrotnie z ust bohaterów pada stwierdzenie o czystości podróży: „Czystość drogi. Przed nami rozwijała się biała linia pośrodku szosy i migała pod lewym przednim kołem, jak gdyby się do nas przylepiła” (175). Można to zinterpretować jako chęć zmycia brudu negatywnych doświadczeń z przeszłości, pozostawienie za sobą błędów oraz niechcianych i ciążących obowiązków. Sal opisuje swoje przemyślenia na dworcu w Cheyenne w drodze do Denver: „Przeklinałem się w duchu za to, że zbrukałem czystość całej swojej podróży” (47). Bohater żałuje i wstydi się, że nie jest w stanie sprostać romantycznej wizji drogi, którą stworzył w swoim umyśle. Sal odczuwa wstyd również wtedy, gdy rozpoczyna każdą kolejną podróż. Obwinia się za to, że pozostawia za sobą ludzi. Opisuje to w następujący sposób:

Jakie się ma uczucie, kiedy wyjeżdża się od ludzi, a oni nikną powoli na równinie, aż w końcu widać tylko rozmywające się punkciki? – że zniewala nas za duży świat i że to jest pożegnanie. Ale człowiek wypatruje już kolejnej szalonej przygody pod tym samym niebem (205).

⁸ G. Deleuze, *Nomad thought*, [w:] *The new Nietzsche: contemporary styles of interpretation*, red. D. Allison, Cambridge, MS 1985, s. 142–149.

⁹ J. Kerouac, *Selected letters. 1940–1956*, red. A. Charters, Nowy Jork 1996, s. 170 [tłumaczenie własne].

Opuszczenie bliskich, w tym wypadku jego przyjaciół w Nowym Orleanie, pozostawia w nim uczucie pustki; bohater odczuwa autentyczne rozmycie się relacji międzyludzkich do czasu aż stają się oni jedynie punkcikami na horyzoncie. Jednak Sal nie potrafi odmówić sobie kolejnej podróży, czuje się zniewolony, wiedząc jednocześnie, że świat jest zbyt rozległy i nie ma możliwości, aby człowiek był w stanie nad nim zapanować i go w pełni poznać.

Relacje międzyludzkie tworzące się w drodze mają zastąpić więzi rodzinne, są one jednak tymczasowe i mało trwałe, ludzie nie są w nich lojalni wobec siebie, jak w tradycyjnym modelu rodziny. To uzmysławia Salowi jego pragnienie stabilizacji i bezpieczeństwa. Stwierdza: „Nie mogłem już tego wytrzymać. (...) Cała ta stara droga przeszłości rozwijała się odurzająco, jak gdyby przewróciła się szklanka życia i wszystko oszalało. Rozbolały mnie oczy od koszmarnego światła dnia” (307). Poczucie braku kontroli nad własnym życiem jest konsekwencją wszechogarniającej wolności amerykańskiej drogi. Nawet położenie się na tylnym siedzeniu pędzącego samochodu nie pomaga Salowi w pozbyciu się trwogi:

Dawniej jako marynarz myślałem o falach kłębiących się pod kadłubem statku i o bezdennych czeluściach tam w dole – teraz jakieś pół metra pod sobą czułem, jak droga rozwija się, frunie, syczy z niewiarygodną prędkością przez skamłacy kontynent z tym szalonym Ahabem za sterem. Kiedy zamknąłem oczy, widziałem tylko pędzącą na mnie drogę. Kiedy je otworzyłem, widziałem migające cienie drzew tańczące na podłodze samochodu. Znikąd ratunku. Zdałem się na los (307–308).

Czasowniki opisujące zagrożenie i przywołanie bohatera *Moby'ego Dicka* Hermana Melville'a obrazują mroczne myśli, jakie kłębią się w głowie Sala Paradise¹⁰. Czuje, że nikt nie jest w stanie mu pomóc, dlatego zdaje się na los. W końcu bohater porzuca życie w drodze, uzmysławiając sobie, że chaos, jaki wprowadzają ciągle podróże, nie jest wart czyhających na niego strachu i niepewności, mimo że poczucie wolności, które daje droga, jest nieporównywalne do doświadczeń przeżywanych w miejscu, z którego się pochodzi, wśród bliskich ludzi. Wybiegając myślami w przyszłość, Sal zastanawia się jak będą go postrzegali jego dzieci:

Uprzytomniłem sobie, że pewnego dnia nasze dzieci będą oglądać te wszystkie zdjęcia ze zdumieniem, przekonane, że ich rodzice żyli w sposób gładki, uporządkowany, ustabilizowany-tak-jak-na-zdjęciu, że wstawali rano, aby kroczyć dumnie chodnikami życia, i nigdy nie będą nawet podejrzewać łachmaniarskiego szaleństwa i burzliwości naszych faktycznych żywotów, naszej faktycznej nocy, tego piekła, bezsensownej, koszmarniej drogi. A wszystko to w pustce bez końca i bez początku. Żaloszne przejawy ignorancji (331–332).

Według niego, zdjęcia nie oddają beznadziei i koszmaru bycia w drodze, dlatego bohater opowiada historię swoich podróży. Dlatego też Kerouac, który przeżył

¹⁰ Zob. R. Stone, *American dreamers: Melville and Kerouac*, [w:] *Beat down to your soul. What was the beat generation?*, red. A. Charters, Nowy Jork 2001, s. 538–543.

wszystkie wędrówki opisane w powieści, skupił się nie tylko na przedstawieniu blasków, ale i cieni bycia w drodze.

Ann Charters interpretuje imię i nazwisko głównego bohatera jako odniesienie do smutnego raju amerykańskiego snu (*Sal Paradise* i *Sad Paradise*), ale to skojarzenie można odnieść również do amerykańskiej drogi. Owa przestrzeń to raj dla młodzieńczej otwartości i wolności, jednak wszechogarniający smutek wynikający z chaosu i poczucia winy powoduje odrzucenie domu, rodziny, znajomych przestrzeni i osób¹¹. Zamiast tego pojawiają się tymczasowe miejsca i płytkie relacje międzyludzkie. Następujący w konsekwencji proces deterytorializacji jest ważny dla bohaterów, ponieważ umożliwia im ucieczkę od opresyjnych ram i struktur społecznych¹². Jednak koniec utworu utwierdza czytelnika w przeświadczeniu o konieczności zachowania tradycyjnych i unormowanych relacji społecznych i rodzinnych.

Powieść Kerouaca nakreśla sytuację, która miała nastąpić w niedalekiej przyszłości, mianowicie pojawienie się systemu autostrad międzystanowych. Prezydent Eisenhower przeforsował w 1956 roku swój plan, zakładający budowę czterdziestu jeden tysięcy mil częściowo płatnych dróg, na których dopuszczalna prędkość miała wynosić siedemdziesiąt mil na godzinę (około stu dziesięciu kilometrów na godzinę). To oznaczało, że wielość połączeń, prędkość, i wreszcie, przestrzeń, jakich pragnęli Sal i Dean, miały zostać odgórnie usankcjonowane. System autostrad satysfakcjonował jednak zwolenników ujednolicenia, bezpieczeństwa i stabilności. Koszty budowy całej sieci zostały wtedy oszacowane na dwadzieścia pięć miliardów dolarów. Do 2006 roku projekt kosztował, po uwzględnieniu inflacji, czterysta dwadzieścia pięć miliardów dolarów. Tym samym jest to najkosztowniejsze przedsięwzięcie w historii prac nad infrastrukturą publiczną. Budowę zaplanowano na dwanaście lat, trwała jednak prawie czterdzieści¹³.

W *drodze* charakteryzuje pojmowanie przestrzeni Stanów Zjednoczonych lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku poprzez ukazanie dwóch rywalizujących ze sobą wizji drogi: czystej, wyidealizowanej drogi Kerouaca i jego alter ego, Sala, oraz usystematyzowanej wizji autostrady zgodnej z założeniem planu prezydenta Eisenhowera. Odrzucenie nomadycznego życia przez Sala i odseparowanie się od Deana nie przysłańia w żaden sposób pięknych i romantycznych opisów wolności, niezależności i przestrzeni amerykańskich dróg. Dzięki takiemu zabiegowi autora, powieść zachowuje równowagę – przedstawiając mnogość sposobów na życie i różnorodność ludzkich pragnień, które jednocześnie dzielą i łączą naród amerykański.

¹¹ A. Charters, *Kerouac*, Nowy Jork 1972, s. 86.

¹² G. Deleuze, *Nomad thought...*, s. 142–149.

¹³ Minnesota Department of Transportation, *Mn/DOT Celebrates interstate highway system's 50th anniversary*, 2006, <https://web.archive.org/web/20071204072603/http://www.dot.state.mn.us/interstate50/50facts.html> [dostęp: 09.09.2017 r.].

SUMMARY

Beginning from the 1940s, the idea of the road, being on the road, the feeling of freedom, were crucial issues for the American society. It seems the more surprising that in Jack Kerouac's novel entitled *On the Road*, those entities create a feeling of melancholia, abandonment and rejection. Sal Paradise, the novel's main protagonist and the author's alter ego, even speaks about "the senseless nightmare road" (*On the Road*, New York 1972, p. 239) during his voyages across the American continent. This shows an underlying social conservatism and a specific tension in the approach of the American society towards roads, and especially, highways. For Kerouac's protagonists roads are a symbol of freedom and empowerment on many levels; they free them from capitalism, traditional family bonds, responsibility connected with adulthood, heterosexuality, racial heritage or national identity. However, all those evoke a fear of complete freedom, without any restrictions and without being tied to any traditions or ideas. At the same time, the protagonists of *On the Road* desire to have control over their lives. Similar tendencies could be sensed in the entire American society in the 1950s. Citizens applauded the development of the Interstate Highway System, while fearing the loss of values, upon which their society had been founded. Sal Paradise's approach to life on the road evolves and changes throughout the novel. At first, he is deeply fascinated with it, he romanticizes the idea of movement, lives to have a tumultuous relationship with Dean Moriarty, until, finally, he realizes that life on the road is a life of lack and loss. However, Kerouac with his beautifully crafted descriptions of the American landscape and the people inhabiting it, portrays a multitude of lifestyles, desires and values, which epitomizes the diversity of the American nation.

KEY WORDS: roads, interstate highways, freedom, American society

DARIA ANNA URBAŃSKA – obecnie doktoryzuje się w Instytucie Anglistyki na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie prowadzi również zajęcia ze studentami. Jest absolwentką Uniwersytetu Śląskiego na kierunku filologia angielska, program tłumaczeniowy z językiem niemieckim. Studiowała także na Uniwersytecie w Bambergu. Interesuje się amerykańską i niemiecką poezją po 1945 roku, w szczególności grupą Beat Generation, klasycznym filmem hollywoodzkim (jest wielką fanką filmów z Jamesem Deanem) oraz kulturą powojennej Ameryki, którą stara się poznać podczas wypraw za Wielką Wodę. Ogromną radość sprawiają jej podróże (im mniej typowe, tym lepiej), powroty do rodzinnej Wisły, wizyty w teatrze i kinie oraz, jak każdej kobiecie, zakupy.

ANNA WYRWIK
UNIwersytet Jagielloński

KRÓTKI PRZEWODNIK PO STANACH
ZJEDNOCZONYCH STWORZONY W OPARCIU
O POWIEŚĆ JACKA KEROUACA *W DRODZE*

Powieść *W drodze* została wydana 5 września 1957 roku nakładem wydawnictwa Viking Press. Według legendy Jack Kerouac napisał ją w trzy tygodnie w kwietniu 1951 roku, wspomagając się kawą oraz benzedryną, na kilkudziesięciometrowej taśmie, którą posklejaną włożył do czarnego Underwooda, by nie rozpraszała go konieczność zmieniania kartek. W rzeczywistości wydarzenie to było ostatnim aktem kilkuletniej pracy nad książką, kolejnych prób, kolejnych tytułów, kolejnych imion bohaterów, setek stron notatek. Aktem podjętym w wyniku natchnienia po lekturze *Joan Anderson Letter*, jaki Kerouac otrzymał od Neala Cassady'ego, listu napisanego w tak spontanicznym, improwizacyjnym, szalonym stylu, że Kerouac nie mógł przejść obok niego obojętnie. Rozpoczął tym samym przygodę z własnym literackim stylem, który nazwał *Spontaneous Bop Prosody*, a który kładł nacisk na improwizację, rytm bez pauz dających czas na myślenie nad tekstem i poprawianie czegokolwiek, bez wcześniejszego przygotowania, zastanawiania się, równoległe ze strumieniem świadomości i przede wszystkim, co oczywiste, spontanicznie. Ten styl pisania miał być jak bebop w jazzie, *action painting* i *dripping* w malarstwie, *work in progress* w teatrze oraz New American Cinema a w kinie. „Speak now or forever hold your tongue” – mówił o spontanicznym tworzeniu Kerouac. Powieść *W drodze* jest historią kilku lat z życia Sala Paradise'a (alter ego autora) i Deana Moriarty'ego (wzorowanego na Nealu Cassadym), którzy na różne sposoby, wzdłuż i wszerz, realnie i duchowo, szukając i doświadczając... przemierzają Amerykę. A co robić w Ameryce?

SABINAL (CA)

Podczas swojej podróży po Stanach Zjednoczonych Sal Paradise przez kilkanaście dni pracuje przy zbiorach bawełny w Kalifornii, będąc jednocześnie w krótkim związku z Meksykanką Terry. Pewnego dnia para jedzie do rodzinnego miasteczka Terry, Sabinal, gdzie ma miejsce następujące zdarzenie:

kiedy wyrzałem przez okno, naraz zobaczyłem przejeżdżający pociąg towarowy Southern Pacific z setkami trampów, którzy wylegiwali się na wagonach-platformach, jechali radośnie przed siebie, mając tobołki za poduszki i oczy zatopione w komiksach, niektórzy żuli pyszne kalifornijskie winogrona zerwane na bocznicę. – Juhu! – zawołałem. – Niech mnie diabli! To jest właśnie ziemia obiecana. Wszyscy wracali z Frisco; za tydzień wszyscy będą znów tam jechać w tym samym wielkim stylu¹.

Ludzie, o których pisał Kerouac to hobo. Hobo to, najprościej rzecz ujmując, wędrujący robotnik czy też podróżujący pracownik. Tysiące hobo od drugiej połowy XIX wieku podróżowało po Ameryce (głównie zachodniej i północno-zachodniej) na platformach wagonów pociągów towarowych, oczywiście „na gapę”, przenosząc się z miejsca na miejsce w poszukiwaniu krótkoterminowej pracy w zamian za jedzenie i dach nad głową. Wielu z nich nie traktowało tego jedynie jako sposobu na zarobek, ale przede wszystkim jako sposób na życie. Jadący przed siebie hobo na stałe zadomowili się w amerykańskim krajobrazie i amerykańskiej kulturze, stając się tematem wielu bluesowych piosenek i literatury, czego przykładem choćby powieść Johna Steinbecka *Myszy i ludzie*, której fragment Sal Paradise powtarza sobie chwilę przed sceną z pociągiem. Przemierzając Stany Zjednoczone, Sal ma okazję poznać wielu hobo, a przez jednego z nich – głównego bohatera powieści, Deana Moriarty’ego, którego ojciec, jak w rzeczywistości ojciec Cassady’ego, prowadził tryb życia hobo i zabierał ze sobą małego synka w tułaczki po kraju, podczas których uczony jest wskakiwania i zeskakiwania z pociągów. Na kolejnych drogach, stacjach benzynowych, ławkach dworców autobusowych Greyhounda i na plandekach zabierających autostopowiczów ciężarówek spotyka reprezentantów świata odchylonego od społecznej normy. Bohaterami powieści Kerouaca stali się włóczędzy, pijacy, prostytutki, kryminaliści, narkomani, biedacy, żebracy, Afroamerykanie, Latynosi..., czyli wszyscy ci, którzy wcześniej miejsc na kartach powieści ustępowali obywatelom *square*, jak określano wówczas purytańską klasę średnią, albo tym, których *square* tolerowali. Tworząc taką brudną literaturę, Jack Kerouac starał się podążać śladami Walta Whitmana czy Thomasa Wolfe’a, za cel biorąc sobie opisanie prawdziwej Ameryki. W powieści *W drodze* pisał:

bo dla mnie prawdziwymi ludźmi są szaleńcy ogarnięci szalem życia, szalem rozmowy, chęcią zbawienia, pragnący wszystkiego naraz, ci, co nigdy nie ziewają, nie plotą banałów, ale płoną, płoną, płoną, jak bajeczne race eksplodujące niczym pająki na tle gwiazd, aż nagle strzela niebieskie jądło i tłum krzyczy »Oooo!« (12)

To byli ludzie, którzy swobodę cenią sobie ponad pracę i pieniądze, dla których bez troska jest codziennością, którzy każdego dnia doświadczają świata zakurzonego, odartego z kolorowych bilbordów i brutalnie autentycznego. Tych ludzi Kerouac przeciwstawiał Ameryce *square*, takiej z ekranów telewizorów, okładek

¹ J. Kerouac, *W drodze*, Warszawa 2005, s. 121–122. Dalej, cytując z tego wydania, podaję w tekście stronę.

kolorowych magazynów i plakatów reklamowych, takiej, o jakiej tak pisał w powieści *Włóczędzy Dharmy*:

jeśli wybierzesz się pewnej nocy na spacer podmiejskimi ulicami i mijając dom za domem, zobaczysz, że w każdym z nich znajduje się w jasno oświetlonym salonie mały prostokąt telewizora z niebieskim ekranem, w który wpatruje się cała rodzina, i w każdym domu oglądają prawdopodobnie ten sam show. Nikt nie rozmawia, wszędzie panuje milczenie, jakby telewizor uciszył tych wszystkich ludzi, pozbawiając ich zdolności do życia i myślenia².

Jak twierdzi Thomas Newhouse, idąc śladami Walta Whitmana, Jack Kerouac połączył też mit amerykańskiej bohemy artystycznej z mitem hobo³.

CA – NV – UT

Przykładem *square* mogą być kierowca Plymoutha wraz z dwójką turystów, z którymi Sal Paradise i Dean Moriarty zabierają się „na stopa” w drodze z San Francisco do Nowego Jorku. Dean Moriarty tak ich podsumowuje:

A teraz przyuważ tych z przodu. Mają swoje zmartwienia, liczą kilometry, myślą o tym, gdzie będą dzisiaj spać, ile forsy muszą mieć na benzynę, jaka będzie pogoda, jak tam dojadą... a przecież, kapujesz, i tak tam dojadą. Ale muszą się zamartwiać i zdradzać czas pilnymi potrzebami, fałszywymi albo i nie, bo tak się lubią wiecznie przejmować i narzekać, a ich dusze po prostu nie zaznają spokoju, dopóki się nie przypną do jakiegoś uznanego, niepodważalnego zmartwienia, a kiedy już je znajdą, przyjmują odpowiedni wyraz twarzy, który będzie do niego pasował, czyli kapujesz, nieszczęśliwą minę, i przez cały czas wszystko im umyka, o czym zresztą wiedzą, a co ich również bez reszty martwi. (...) Stary, ty to wyczuwasz? (275–276)

Ustami swego bohatera Jack Kerouac dokonał tu diagnozy ówczesnego amerykańskiego społeczeństwa, mocno zbliżonej do krytyki tego społeczeństwa, jaka padała ze strony socjologów krytycznych i filozofów. W społeczeństwie amerykańskim panowało wówczas patriotyczne uniesienie oraz strach przed komunizmem i konfliktem nuklearnym. To sprawiało, że godziło się ono na takie zjawiska, jak komisja senatora Josepha McCarthy'ego inwigilująca środowiska artystyczne pod pozorem walki z komunistami czy jeszcze bardziej inwigilacyjne działania szefa FBI J. Edgara Hoovera. Większość badaczy zarzucało Amerykanom konsumpcjonizm⁴, uniformizację i jednowymiarowość⁵, podkreślając przy tym słabość

² J. Kerouac, *Włóczędzy Dharmy*, Poznań 1994, s. 101

³ T. Newhouse, *The Beat Generation and the popular novel in the United States, 1945–1970*, Jefferson 2000, s. 14–15.

⁴ D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1994; H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991; C.W. Mills, *Białe Kołnierzyki. Amerykańskie klasy średnie*, Warszawa 1965; C.A. Reich, *Zieleni się Ameryka*, Warszawa 1976.

⁵ H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*; C.W. Mills, *Białe Kołnierzyki...*

systemu edukacyjnego, który został skupiony na masowej produkcji „białych kołnierzyków”⁶. Wartości duchowe zastąpione zostały wartościami materialnymi, a mieszczańska obyczajowość tolerowała tylko mieszczańskie normy i zwyczaje, tylko społecznie narzucone cele i sposoby ich osiągnięcia, wszelką inność uważając za anomię. Kerouac zarzucał temu społeczeństwu coś jeszcze, coś, co można by nazwać bezsens, zarzucał mu banał i bycie nudnym. Przedstawiciele *square* na tle hobo i autostopowiczów, na tle artystów i szaleńców stają się w jego powieściach tak bardzo bez wyrazu, że aż przezroczyści. Kerouac pisał, że „Oto kwintesencja Ameryki. Wszyscy robią to, co sądzą, że powinni robić” (275–276, 90) i można odnieść wrażenie, że, podczas gdy robią to, co myślą, że robić powinni i tak, jak myślą, że robić powinni, ten kurz drogi, kurz doświadczenia przenika przez nich, nie pozostawiając żadnego śladu, tak jakby nic przeżyli albo ich w ogóle nie było.

NOWY JORK (NY)

Hans-Christian Kirsch w książce *W drodze. Poeci pokolenia beatników* napisał: „Ten, kto chodzi słuchać jazzu, porusza się poza obszarem mieszczańskich norm, w bardzo podejrzanych kręgach”⁷. Wystarczyło słuchać jazzu, mieć kontakty z Afroamerykanami lub homoseksualistami (albo samemu nim/nimi być), wystarczyło brać używki lub też brać udział w życiu awangardy, by znaleźć się poza marginesem, w strefie społecznego tabu, na liście podejrzanych. To, co opisywał Kerouac i co robili jego bohaterowie, nie mieściło się w głowach przedstawicieli klasy średniej, trzymających się z dala od Harlemu czy dzielnicy nowojorskiej bohemy, Greenwich Village. To jeden z opisów szalonych nocy, jakie bohaterowie *W drodze* spędzali w mieście:

– No to fruuu! Jedziemy! – zawołał Dean, wskoczyliśmy na tylne siedzenie i poturlaliśmy się do małego Harlemu przy ulicy Folsom. Wskoczyliśmy w tę ciepłą, szaloną noc, słysząc, jak po drugiej stronie nawiedzony tenorzysta wyciąga na saksofonie przenikliwe: II-JAA! II-JAA! II-JAA! – a ludzie klaszczą do rytmu i wołają: „Jeszcze, jeszcze, jeszcze!” – Dean już pędził przez ulicę z kciukiem w powietrzu, rycząc: „Dawaj, człowieku, dawaj!”. Z przodu pokrzykiwała grupa Murzynów w garniturach na sobotnią noc. (...) Tenorzysta w kapeluszu dmuchał na wyżynach niesamowicie rajcującej swobodnej myśli, wznoszące się i opadające rify przechodzące od „li-jaa” do bardziej szalonego »li-di-li-jaa!« i dudniące przy łoskocie poharatanych bębnow, w które walił potężny, brutalny Murzyn z byczą szyją, a niczym się w ogóle nie przejmował, tylko katował te swoje rozwalone klamoty, bach, szur-szur-ti-bum, bach. Zgiełk muzyki i tenorzysty dawali popalić i wszyscy wiedzieli, że gość daje popalić. Dean trzymał się w tym tłumie za głowę, a cały tłum dosłownie szalał. Publiczność z dzikim wzrokiem pokrzykiwała na tenorzystę, żeby tak trzymał i dawał dalej, a on podnosił się z przykucnięcia i znów kucał ze swoją rurą, podkręcając ją do góry nad tym zgiełkiem w czystym, ostrym brzmieniu (275–276, 259–260).

⁶ C.W. Mills, *Białe Kołnierzyki...*; C.A. Reich, *Zieleni się Ameryka...*

⁷ H.-C. Kirsch, *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, Warszawa 2006, s. 69.

W kawiarniach, barach i klubach jazzowych nowojorskiej Greenwich Village bywali awangardowi artyści, niezależni dziennikarze, lewicowi intelektualiści, wyklęci poeci, w tym m.in. Kerouac, Cassady, William S. Burroughs i Allen Ginsberg, którzy stali się trzonem Beat Generation, ruchu społeczno-literackiego działającego w Stanach Zjednoczonych, głównie w Nowym Jorku i San Francisco w latach powojennych, którego członkowie zajmowali się literaturą, prowadzili niekonwencjonalny styl życia i – co najważniejsze – zarówno w życiu, jak i sztuce buntowali się przeciw społecznie przyjętym normom. Wśród wielu definicji Beat Generation, od tych podkreślających, że „three people do not make a generation”⁸ (*trójka ludzi nie czyni pokolenia*), poprzez te kładące nacisk na związki *beatu* z literaturą i społecznym buntem, jak „nieformalny ruch społeczno-literacki powstały w USA po II wojnie światowej; rozwinął się jako bunt przeciw tradycyjnemu stylowi życia społeczeństwa amerykańskiego i cywilizacji Zachodu”⁹, aż poprzez próby nazwania całego pokolenia młodych ludzi zagubionych w powojennej rzeczywistości, które czynili między innymi Jack Kerouac¹⁰ i John Clellon Holmes¹¹, trudno znaleźć taką najlepiej opisującą to zjawisko, ale też nie ma potrzeby robienia tego, bowiem definicje tylko ograniczają, co w przypadku literatury i artystycznej bohemy mija się z celem. Dlatego też warto zwrócić uwagę na fakt, iż z jednej strony Beat Generation była spadkobierczynią Lost Generation oraz międzywojennych hipsterów (czerpiących z tradycji afroamerykańskich subkultur). Z drugiej strony stała się jednym z elementów artystycznej bohemy, gdzie muzycy, filmowcy, malarze i pisarze współpracowali ze sobą oraz na wzajem się inspirowali – jak napisała Magdalena Rittenhouse w książce *Nowy Jork. Od Mannahatty do Ground Zero*: „mówiono czasami, że muzyka jazzowa stanowiła dla ekspresjonizmu abstrakcyjnego ścieżkę dźwiękową. Ale tak naprawdę wszyscy dla wszystkich stanowili ścieżkę dźwiękową”¹². Po trzecie Beat Generation była katalizatorem rewolucji kontrkulturowej lat sześćdziesiątych. Jednym z najtrafniejszych definicji/opisów/interpretacji pokolenia jest fragment wiersza Diane di Primy *Keep the Beat*: „It’s not a generation . . . It’s a state of mind . . . a way of living, gone on for centuries, a way of writing, too”¹³. Po raz pierwsze pokolenie to zostało tak nazwane przez Jacka Kerouaca w 1949 roku podczas rozmowy telefonicznej, gdy pisarz powiedział: „We all really know who we are, we feel a weariness with all the forms, all the conversations of the world,

⁸ G. Corso; cyt za: S. Balletto, *The Cambridge Companion to the Beats*, Cambridge 2007, s. 26.

⁹ *Encyklopedia PWN*, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo.php?id=3875387> [dostęp: 06.11.2008 r.].

¹⁰ J. Kerouac, *The philosophy of the Beat Generation*, „Esquire”, marzec 1958, <http://xroads.virginia.edu/~ug00/lambert/ontheroad/articles/esquire0358a.jpg> [dostęp: 12.03.2017 r.].

¹¹ J.C. Holmes, *This is The Beat Generation*, „The New York Times Magazine” (19.11.1952), <http://www.litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration> [dostęp: 13.08.2017 r.].

¹² M. Rittenhouse, *Nowy Jork. Od Mannahatty do Ground Zero*, Wołowiec 2013, s. 299.

¹³ D. di Prima, *Keep the Beat*; cyt. za: J. Weiss, *Driving the Beat Road*, „The Washington Post”, https://www.washingtonpost.com/graphics/2017/lifestyle/the-beat-generation/?hpid=hp_rhp-top-table-main_beats-315pm%3Ahomepage%2Fstory&utm_term=.b9e8adb53712 [dostęp: 02.07.2017 r.].

so I guess you might say we're a beat generation"¹⁴ (*Wszyscy naprawdę wiemy, kim jesteśmy, czujemy znużenie formami i tymi wszystkimi dyskusjami o świecie, więc myślę, że możesz powiedzieć, że jesteśmy beat generation*). Samo słowo *beat* było różnie interpretowane, od nawiązań do jazzu z jego rytmem i harmonią, poprzez *pobite* czy też *wyczerpane* pokolenie, aż do pokolenia *błogosławionego*, jak rozumiał tę nazwę w późniejszych latach Kerouac.

GDZIEŚ NA DRODZE W NEW JERSEY

Błogosławieństwo, o którym myślał Kerouac, interpretując nazwę swego pokolenia, jest z jednej strony błogosławieństwem chrześcijańskim w stylu św. Franciszka, obejmującym miłość i fascynację wszelkim istnieniem, z drugiej strony nawiązuje do buddyjskiego stanu przyjemności i błogości, z trzeciej zaś jest powołaniem do bycia istotą eksplorującą świat. W filmie *66 obrazów z Ameryki* duński reżyser Jørgen Leth przedstawia sześćdziesiąt sześć pocztówek-symboli Stanów Zjednoczonych. Na ponad trzydziestu z nich znajduje się samochód, w tle wielu słychać samolot, wiele przedstawia motele i bezkresną drogę. Zresztą już sam tytuł, nawiązujący do słynnej Route 66, pokazuje, że podróż jest symbolem Ameryki. Sir Denis William Brogan, szkocki pisarz i historyk napisał w 1953 roku w tekście *Zatem jedziesz do Ameryki. List do francuskiego przyjaciela*: „You must remember that you are going to a country where (...) nomadism is in the national blood”¹⁵ (*Musisz pamiętać, że jedziesz do kraju (...), gdzie nomadyzm jest we krwi narodu*). Powstająca mniej więcej w tym samym czasie powieść *W drodze* traktuje o podróżniczym stylu życia, gdzie podróż nie ma celu w postaci punktu na mapie, ale ma go w postaci doświadczania i w postaci trwania, dając doświadczającemu stan, który sam w sobie jest celem. Sal Paradise nie potrafi żyć dłużej w jednym miejscu i entuzjastycznie reaguje na kolejne ruszanie w drogę:

„Fruuu! – wołał Dean. – Jedziemy!”. I garbił się nad kierownicą, i deptał gaz; znów był w swoim żywiole, to się po prostu widziało. Nie posiadaliśmy się z radości, zdawaliśmy sobie sprawę, że zostawiamy za sobą zamęt i bezsens, a wykonujemy jedyną godną siebie i naszego czasu czynność, mianowicie jedziemy. I to jak jedziemy! (33)

Ta podróż to nie – jak wielu zarzucało pisarzom Beat Generation – eskapizm, to eksploracja. To podróż dlatego, że bez sensu być w miejscu, że warto doświadczać, doświadczać i doświadczać, spontanicznie, dynamicznie, bez zastanawiania się, bez planowania, rzucać się w wir szaleństwa. Coś na kształt *Spontaneous Bop Prosody*. Scenerię kerouacowskiej podróży stanowią „drogi na skraju prairii” (21), „niezmierzone połacie równin” (36), „przydymione drzewa i posępne pustkowia wznoszące się ku niebu” (18) oraz „spieczone brązowe pola bawelny, które ciągnęły się poza

¹⁴ J.C. Holmes, *Nothing more to declare*, Boston 1967.

¹⁵ D.W. Brogan, *So You're going to America. A letter to a French friend*, <http://www.american-heritage.com/content/so-you%E2%80%99re-going-america> [dostęp: 05.09.2017 r.].

horyzont aż do brązowego pogórza porytego wąwozami i hen, do ośnieżonych Sierras na tle porannego błękitu” (128). Jest to sceneria widziana oczyma spadkobiercy i kontynuatora amerykańskich transcendentalistów, Henry’ego Davida Thoreau i Ralpa Waldo Emersona, dla których jednym z naczelnych haseł były autonomia jednostki oraz życie w zgodzie z naturą i którzy za najważniejsze wartości uznawali ludzkie doświadczenie oraz ludzką samoświadomość, negując przy tym uniwersalizm. Można śmiało napisać, że słowem kluczem jest tu słowo wolność. Jest to wolność rozumiana również w duchu egzystencjalistów z ich człowiekiem „skazanym na wolność”, której to wolności towarzyszy udręka, bowiem możliwość wyboru sprawia, że wszystko jest możliwe. Jednak skoro wszystko jest możliwe, to możliwe jest też, by samemu decydować o celach i sposobach ich osiągnięcia. Jean-Paul Sartre twierdził, że to najbardziej optymistyczna doktryna, ponieważ powierzono w niej przeznaczenie człowieka jemu samemu. Kerouac porównywał działania Beat Generation i im podobnych w powojennych Stanach Zjednoczonych z działaniami Sartre’a i Jeana Geneta w powojennej Francji. Jeśli pójdziemy tym tropem, możemy odczytać powieść *W drodze* jako apel o podjęcie wyzwania do bycia wolnym, wyzwania do dążenia do świadomości, do przezwyciężenia oporu stawianego jednostce przez empiryczny świat rzeczy oraz do wolnego wyboru wartości i znaczeń. Tak jak hobo i im podobni są przeciw wagą dla pary turystów w samochodzie marki Plymouth i im podobnych, tak to bycie wolnym jest przeciw wagą dla strachu przed odpowiedzialnością wyboru, który to strach wpycha człowieka w gotowe role i uprzedmiotawia go.

???

W czasach mody na Beat Generation, zarówno tej z lat z hipisowskich lat sześćdziesiątych czy rockowych lat siedemdziesiątych, jak i tej obecnej w czasach komercjalizacji i medializacji tego zjawiska kolejne pokolenia młodych ludzi, zachwyconych stylem życia i literaturą pisarzy *beatu*, biorą pod pachę powieść *W drodze* Jacka Kerouaca i ruszają w podróż, by odwiedzić miejsca i trasy, po których podróżowali Sal Paradise i Dean Moriarty. Można to robić w Ameryce. Czynienie jednak z twórczości Jacka Kerouaca przewodnika po Stanach Zjednoczonych w sensie dosłownym jest zaprzeczeniem tej twórczości, ponieważ jakie mają znaczenie długości z szerokościami geograficznymi na mapie, jeśli jednostka sama ich nie odkryje, nie doświadczy, spontanicznie i w duchu wolności. Czy w takim razie należy traktować *W drodze* jako literacko-społeczny manifest? Większość tak robi, jednakże, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że dzieła literatury *beatu* zaczęły być wydawane w czasach zmierzchu ruchu, a przynajmniej w drugiej połowie lat jego istnienia, to należałoby je traktować raczej w kategoriach podsumowań niż manifestów. Sam Kerouac uważał *W drodze* bardziej za nekrolog niż akt urodzenia Beat Generation. Może należy zatem zapomnieć o Nebrasce, Kalifornii i Teksasie, nie myśleć przez chwilę o tym, że to lata czterdzieste i pięćdziesiąte, nie wyobrażać sobie mknących drogami Arizony cadillaców i powiewających gwiazdzystych

sztandarów na domach w Iowa, tylko skupić się na społecznej analizie Kerouaca, wykorzystując nieskończoną wolność w interpretacji, jaką daje nam współczesne literaturoznawstwo. Jack Kerouac, opisując życie swoje i swoich przyjaciół oraz napotkanych na drodze ludzi, dokonał analizy/diagnozy kondycji społeczeństwa amerykańskiego i można się tutaj zastanowić, czy tylko amerykańskiego, czy też dokonał analizy/diagnozy kondycji społeczeństwa w ogóle. Czy to, o czym pisał, jest obecne w każdym społeczeństwie cywilizacji Zachodu i czy, mimo zmian rekwizytów i scenografii, cechy aktorów pozostają bez zmian? Czy możemy zatem diagnozę Kerouaca traktować jako uniwersalną i jako nie tylko odpowiedź na pytanie o to, co robić w Ameryce, ale raczej, co robić na świecie, tu gdzie się jest...?

SUMMARY

We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, *move*. And we moved!”, wrote Jack Kerouac in his novel *On the Road*. He was one of the most popular representatives of the Beat Generation, a literary movement that operated in the United States after World War II. The novel *On the Road* became the manifesto of a generation, as well as one of the literary foundations of the 1960s counter-cultural revolution. It is also a staple of the road novel genre. There are three reasons why it deserves particular attention. First of all, it constitutes the manifesto of a generation that dared to rebel against the social order and the attitudes prevailing in American society in the post-war years. Second of all, it was written in an unconventional way, and follows an unconventional style – Kerouac’s own, which he dubbed “Spontaneous Bop Prosody”. And finally, it depicts a journey during which the protagonists travel several times (by hitchhiking, on a bus, in a car) along the East–West route and back again, across numerous states, cities and towns. When the novel was released in 1957, many young Americans set off on a similar trip with Kerouac’s work in their backpack. The aim of the paper will be to create what we could call a guide to Kerouac’s America; it would formally meet the criteria of an actual guide (where? what? how?), yet would focus on presenting the ideology of the Beat movement, of which traveling was an effective application, and from which future generations could draw inspiration.

KEY WORDS: Beat Generation, Kerouac, *W drodze*

PRZESTRZEŃ
EMOCJOGENNA

KATARZYNA BONDOS

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI

IM. JANA PAWŁA II W LUBLINIE

KRAINA DZIECIŃSTWA – WSPOMNIENIA WINCENTEGO POLA O MIEJSCACH, W KTÓRYCH DORASTAŁ

Ludzie często nie doceniają miejsca, w którym się urodzili¹.

M. Albom

Każdy człowiek przebywał kiedyś w miejscach, o których myśli z ogromnym sentymentem. Bardzo często są to miejsca związane z okresem dzieciństwa i wczesnej młodości, szczególnie jeśli spędzone były w sielskiej atmosferze. Dla Wincentego Pola było kilka takich zakątków, o których pisał w późniejszym okresie z rozrzewaniem, stanowiły one swoistą przystań, gdzie niezależnie od sytuacji można było się schronić. Emocjonalne podejście Pola do miejsc wynika w dużej mierze z jego poetyckiej wrażliwości i wyczulenia na piękno natury. Niebanalną rolę odgrywali również ludzie, którzy tworzyli atmosferę domów odwiedzanych przez poetę. Czynniki te sprawiły, że miejsca stały się dla niego ważnym elementem w kształtowaniu osobowości i rozwoju działalności twórczej.

Wśród opracowań dotyczących Wincentego Pola znajdujemy szereg prac eksponujących jego zainteresowania geograficzne, przyrodnicze i etnograficzne. Wśród nich prace: Stanisławy Niemcówny *Wincenty Pol jako geograf* („Orli Lot” 1923, nr 4), prezentująca osiągnięcia Pola w dziedzinie nauk geograficznych, jego podróże, sposób doboru materiału badawczego oraz metody jego interpretacji; *Wincenty Pol a pierwsza polska katedra geografii* („Wiadomości Geograficzne” 1927, nr 5), gdzie ukazana jest heroiczna walka o stworzenie polskiego ośrodka geografii porównawczej; kolejny artykuł autorstwa Henryka Barycza zatytułowany *Wincentego Pola*

¹ M. Albom, *Pięć osób, które spotykamy w niebie*, Warszawa 2004, s. 41.

katedra geografii w Uniwersytecie Jagiellońskim 1849–1952 („Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności” 1949, nr 6) to opis funkcjonowania i osiągnięć katedry uniwersyteckiej kierowanej przez Pola, a na koniec jej niesłuszne zamknięcie przez władze; podobną tematykę porusza kolejny tekst – *Wincenty Pol jako profesor geografii na Uniwersytecie Jagiellońskim* („Prace Komisji Historii Medycyny i Nauk Matematyczno-Przyrodniczych 1949, t. 3, nr 2); sylwetka naukowa Pola znalazła swoje odzwierciedlenie również w opracowaniu Józefa Babicza *Wincenty Pol w: Dziewięć wieków geografii polskiej. Wybitni geografowie polscy* (1967); węższy, jednak bardziej uszczegółowiony fragment działalności prezentuje artykuł Władysława Szafera *Zasługi Wincentego Pola dla geografii roślin w Polsce* („Sprawozdania Komisji Fizjograficznej” 1916, nr 50); natomiast osiągnięcia w dziedzinie etnografii zawiera w sobie monografia Kazimierzy Zawistowicz-Adamskiej *Wincenty Pol – badacz kultury ludowej* (1966) oraz cały szereg prac poświęconych tej tematyce.

Wincenty Pol był poetą, który bardzo mocno przywiązywał się do miejsc i z ogromnym sentymentem wspominał każdy szczegół otoczenia. Urodzony 20 kwietnia 1807 roku w Lublinie poeta był synem niemieckiego urzędnika Franciszka Ksawerego Pohla von Pollenburg i Eleonory Longchamps de Berier. Wychowany w rodzinie inteligenckiej był bardzo wrażliwy na uroki miejsc i wydarzenia z nimi związane. Pol jako poeta doby romantyzmu uwrażliwiony był na urok miejsc związanych z ojczyzną. Pomimo jej zniknięcia z map Europy starała się, żeby pamięć o Polsce nie zanikała, opiewał jej piękno i podkreślał, że jest ona nadal obecna w sercach Polaków.

W swojej twórczości opisywał zarówno wydarzenia dawne jak również aktualne. W swoich utworach starał się budzić dumę narodową w Polakach i wzmacniać poczucie tożsamości narodowej poprzez opisywanie ziem, na których naród polski powstał i żył przez wieki. W dużej mierze udało mu się zrealizować ten zamiar, gdyż jego utwory oczarowały zniewolony naród i weszły w jego krew. Poezja poświęcona ojczyźnie i sprawom rodzinnym stała się dla wielu najważniejsza w życiu, wielu rodaków znało ją na pamięć i często powtarzało te teksty podczas spotkań towarzyskich.

Warto jednak pamiętać, iż nie tylko poezja Pola była poświęcona sprawom polskim, gdyż jego pasją była również geografia i etnografia, którym poświęcił wiele lat swojego życia i ogrom pracy. Był przecież założycielem i pierwszym profesorem katedry geografii na Uniwersytecie Jagiellońskim, chociaż często się o tym zapomina, a w powszechnej świadomości funkcjonuje on jedynie jako poeta. Był przy tym niestrudzonym wędrowcem, poszukiwaczem i znawcą kraju, stworzył wiele terminów geograficznych, używanych do dnia dzisiejszego. Kontynuował idee Stanisława Staszica, program narodu utożsamiał z umocnieniem jego więzi z ziemią rodzinną. W swojej pracy geograficznej stworzył teorię fizycznej odrębności ziem polskich od otaczających ją państw. Jego zasługą było również zaszczepianie w młodych ludziach umiłowania w ziemi ojczystej i zachęcanie do jej poznawania i badania, a następnie opisywania w najdrobniejszych szczegółach. W inwokacji do *Pieśni o ziemi naszej* zachęcał:

...Poznaj pókiś jeszcze młody,
 Co kochane było wprzody,
 Nim twe serce krwią dziedziczną,
 Kochać mogło ziemię śliczną.
 Poznaj ziemskie i podniebne,
 Bo te skarby ci potrzebne;
 Poznaj wiernych serc puściznę,
 Dobrej sławy ojcowiznę.
 Bo to ona cię najczulej
 I ukocha i upieści,
 I uświęci i umieści,
 I do serca przymatuli!
 Wyleć ptakiem z twego gniazda,
 Miłać będzie taka jazda:
 Spojrzeć z góry na twe ziemie
 I rodzime twoje plemię...²

Poeta doskonale wiedział, że w dom rodzinny jest niezdobytą twierdzą i to dzięki jego sile przetrwa naród, jednak trzeba zachować odpowiednie wartości i rozpowszechniać je wśród młodych ludzi. W słowach tych łączy idee stworzone przez Stanisława Staszica i Juliana Ursyna Niemcewicza, daje w ten sposób dowód na to, że ciągłość historii pozwoli przetrwać wszelkie zawirowania historii. Dostrzec tu można również zamiłowanie Pola do krajoznawstwa, ale także ogromny patriotyzm i chęć upowszechniania swoich poglądów wbrew politycznej koniunkturze.

Całe życie Wincentego Pola to jedna wielka podróż, kochał poznawać swój kraj i zwiedzać różne jego zakątki, jednak przyszło mu żyć w czasach niespokojnych, kiedy to zaborcy śledzili każdy krok Polaków i nie pozwalali na swobodne przemieszczanie³. Dlatego też nie ma pewności co do ilości miejsc odwiedzonych przez poetę, być może o niektórych musiał milczeć ze względu na swoje bezpieczeństwo.

Pierwszym ważnym dla rodziny Pola miejscem była wieś Kępa Tolnicka koło Reszla na Warmii. Tam w 1760 roku urodził się ojciec Wincentego – Franciszek Ksawery Pohl, tam też zaczyna się etap historii kształtującej młodego poetę. Sam poeta w autobiografii twierdził: „Rodzina nasza pochodzi z Anglii, skąd się za Stuartów w czasie prześladowania katolików do Polski przeniosła i w Warmii osiadłszy

² W. Pol, *Pieśń o ziemi naszej* [w:] W. Pol, *Wybór poezji*, oprac. M. Janion, Wrocław 1963, s. 168.

³ Próba w miarę obiektywnego portretu poety stała się Janiny Rosnowskiej zbeletryzowana opowieść biograficzna *Wincenty Pol. Dzieje poety* (1963) stworzona dla czytelnika amatorsko zainteresowanego dziewiętnastowiecznym wierszopisem. Autorka starała się ukazać koleje życia Pola na tle epoki oraz zawiłości życia politycznego. W dużej mierze opierała się ona o pamiętniki, dokumenty, listy pochodzące z epoki, a najlepiej oddające jej charakter i nie wpływające na obraz ukazywanej rzeczywistości. Wskazuje zarówno na jego zalety, jak również na słabości, dzięki czemu nie stworzyła wokół jego postaci legendy. Podobnym, aczkolwiek mniej szczegółowym tekstem był szkic Karola Estreichera *Wincenty Pol. Jego młodość i otoczenie*, drukowanym na łamach „Przewodnika Naukowego i Literackiego” z 1881 roku.

ziemię nabyła. Ojciec mój rodził się jeszcze w Warmii, był wychowany na dworze księcia biskupa warmińskiego i przy założeniu szkoły wojskowej korpusu kadetów wezwany do Warszawy na profesora historii i geografii.⁴ Wspomniana przez poetę miejscowość to Borki koło Świętej Lipki, jednak żaden z późniejszych biografów nie potwierdza takiego faktu, natomiast badacze doszukują się korzeni rodziny Polów między innymi w Kępie Tolnickiej, Tolnikach Małych, Reszlu i Świętej Lipce. Ziemie te opisał później w swoich pracach naukowych zatytułowanych *Rzecz o dialektach mowy polskiej i Północny wschód Europy pod względem natury*, jako pierwszy określił ten obszar mianem Pojezierza.

Historia Wincentego Pola rozpoczyna się w Lublinie, gdzie 20 kwietnia 1807 roku przychodzi on na świat w kamienicy przy ulicy Grodzkiej 111 (obecnie nr 7). Jego rodzice byli również właścicielami folwarku Firlejowszczyzna w gminie Wólka, a parafii Kalinowszczyzna. Miejsca te stały się szczególnie w życiorysie poety, który zawsze wspominał je z ogromnym sentymentem, a jednocześnie były dla niego miejscami, do których z powodu zakazu władz zaborczych nie mógł wrócić. Okres, kiedy przebywali w Lublinie, był czasem napływu cudzoziemców, którzy pod wpływem obcowania z polskimi rodzinami czuli się jak u siebie w domu, ulegając jednocześnie urokom polskiej kultury:

Niemki łatwiej się wynaradawiają, szczególnie w Polsce; bądź wrodzona im zalotność, bądź chęć wyrównania Polkom w powabach i wdziękach, bądź obyczaje polskie mniej grube w podejściu, gościnne, a dla płci żeńskiej uprzejmiejsze i z oszczędnością niemiecką sprzeczne, wywierają ten wpływ, nie umiem sądzić, lecz to wiem, że atmosfera polska ma jakiś urok dla nich, że w Polsce spolszczają, wzdychają do ślubów z Polakami i natychmiast się przeistaczają w patriotki polskie, języka swego nawet mniej chętnie używają, polskiego się uczą i nim powszechnie mówią. W Lublinie, starosty cyrkularnego, z pięciu córek, które wszystkie tak piękne były, jak rzadko da się widzieć, trzy poszły za Polaków i dały krajowi dobrych żołnierzy i obywateli. Ostatniego kreiskapitana Mannsdorfa córka znaną była za zagorzałą patriotkę w Lublinie. Poczmistrza Grundlichapotomstwo na patriotów polskich się przerodziło. Gerlica synowie walczyli w szeregach polskich i zasłużyli na znaki męstwa i zasługi wojskowe. Pola, konsyliarza foralnego syn, jest gorliwym auto-Polakiem i polskim znakomitym poetą. Władycz, Dornfeld, konsyliarze foralni, pozostali w kraju, ubiegali się o urzędy i otrzymali⁵.

Ojciec Wincentego był austriackim urzędnikiem, a dzieciństwo poety przypada na czasy napoleońskie, przez co cała rodzina musiała przenieść się do Lwowa. Kiedy 14 maja 1809 roku do Lublina wkroczyły wojska Napoleona, zakończyło się panowanie austriackie w tym mieście i nastąpiła zmiana porządku administracyjnego. Z folwarku Firlejowszczyzna Polowie przenieśli się do domu z ogrodem na Chorążczyźnie we Lwowie. Na trasie ich podróży znalazły się między innymi Krasnystaw, Zamość i Żółkiew. Lwów okazał się przytulnym zakątkiem, gdyż nawet

⁴ W. Pol, *Pamiętniki*, oprac. K. Lewicki, Kraków 1960, s. 23. Dalej podaję w tekście stronę, z której cytuję.

⁵ J. Kallenbach, *O Wincentym Polu: (z powodu setnej rocznicy urodzin)*, Warszawa 1907, s. 15.

po upadku Napoleona rodzina Polów postanowiła tam pozostać i sprzedać lubelski folwark Antoniemu Baczyńskiemu. O mieście tym pisali badacze zajmujący się biografią Pola:

Lwów, w którym mieszkali Pollowie, położony był malowniczo na wzgórzach nad rzeczką Pełtwią. W wieńcu zieleni wznosiło to cudowne miasto swe wieże i gmachy pełne piękna i pamiątek. Zapewne nieraz spoglądał młody Wincenty na miasto z Wysokiego Zamku, resztek warowni Kazimierza Wielkiego. Stąd bowiem rozciągał się najpiękniejszy widok na całe miasto, nad którym dominowały kościelne wieże: kościoła Dominikanów, katedry rzymsko-katolickiej, ze słynnym obrazem Matki Bożej Łaskawej, przed którym składał śluby król Jan Kazimierz; katedry unickiej św. Jura oraz katedry ormiańsko-katolickiej⁶.

Historia miasta i jego mieszkańców nie pozostała obojętna poecie, który był bardzo wrażliwy na wpływy otoczenia, chętnie poznawał historię i potrafił wyciągać z niej wnioski. Otoczenie w dużej mierze kształtowało charakter i poglądy młodego Wincentego, który wychowany był w atmosferze patriotyzmu i miłości ojczyzny.

W okresie tym ogromną rolę odegrała wieś Mostki. Eleonora Pollowa spokrewniona była z rodziną Ziętkiewiczów, której przedstawiciel – Józef Ziętkiewicz, odegrał ważną rolę w życiu młodego Wincentego, który bardzo chętnie odwiedzał go w Mostkach odległych od Lwowa o trzy mile. Ziętkiewicz był kupcem, jednak około roku 1814 zakończył swoje interesy handlowe i przeniósł się ze swoją żoną i czterema córkami do tejszej spokojnej posiadłości. Był on wiernym patriotą, poświęcającym się dla dobra kraju i w takim duchu wychowywał swoje dzieci, ale też szerzył patriotyzm wśród społeczeństwa. W Mostkach panował patriachar, ważną rolę odgrywały kwestie religijne, dlatego też cała rodzina wspólnie odmawiała modlitwy. Często też organizowano tu wieczorki muzyczne kierowane przez Franciszka Polla, podczas tych spotkań deklamowano poezję Mickiewicza, a córki Ziętkiewicza korzystały z okazji i uczyły się z wujem języka francuskiego. Maurycy Mann tak pisał o tej miejscowości:

Wieś Mostki leży w powiecie lwowskim, w odległości paru mil od stolicy, w bliskości Szczerca, Nawarj i Lubienia. Doliną przepływa niewielka rzeczka Stawczanka. W południowo-wschodniej części rozsypane były liczne zabudowania wiejskie, południowo-zachodnia porosła była pięknym lasem; parafia rzymsko-katolicka, pod wezwaniem św. Mikołaja.

Pośród sadów i ogrodów, ocieniony rozłożystymi drzewami, stał dworek modrzewiowy, staroświecki, z gankiem. W bliskości domu wznosiło się osiem starych świerków, a w ogrodzie, pośród krzewów, bieliła się kamienna figura świętego Jana; długa, cienista aleja prowadziła do tej patryjarchalnej siedziby. Cały dwór otoczony był szerokim rowem, wodą napełnionym, co dało powód do nazywania go dworem „na kępie”. Nieopodal błyszczała szyba jeziora, pośród którego wznosiła się niewielka kępa⁷.

⁶ Z. Kresek, Cz. Skonka, J. Sobczak, *Szlakiem Wincentego Pola*, Warszawa 1989, s. 15–16.

⁷ M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, Kraków 1904, t. 1, s. 56.

Mostki były dworem o charakterze staroświeckim, otoczonym fosą z wodą. Franciszek Poll, jako miłośnik Napoleona, nazwał ten dom na wysepce Elbą, wbrew woli właściciela, który Napoleona nie lubił. Pol po latach wspominał, że do wioski:

prowadzi długa lipowa ulica, do której przytyka dworskie obejście, sad, w tym sadzie pasieka, za nią ciągną się dalej znowu ciemne lipowe szpalery, nad nimi wznosi osiem starych świerków lekkie swe wierzchołki ku górze, jeszcze dalej stoi stary dwór wśród kalin, bzów i modrzewi, na kępie dokoła wodą oblany; mostem wjeżdża się na dziedziniec, a w tym dworze mieszkają dobrzy ludzie...⁸.

Obraz ten ukazuje miejsce piękne i sielankowe, gdzie z chęcią się wraca i nikt nie ma ochoty go opuszczać. Jest to rodzaj przystani pośród okrutnego świata. W dużej mierze kształtują go ludzie, natura jedynie udostępnia swoje uroki, ale atmosfera polskości i miłości stworzona jest przez samych mieszkańców.

Na urok tego miejsca wpływało swoiste zatrzymanie w czasie, hołdowanie tradycji i pamięć o polskiej historii. Młody Wincenty bardzo często wysłuchiwał opowieści stuletniej teściowej Józefa Ziętkiewicza, wspominającej konfederację barską i Targowicę. Równie interesujące były gawędy Stanisława Wróblewskiego, który mieszkał na dworze, a niegdyś uczestniczył razem z resztą szlachty zagrodowej w sejmikach, brał udział w wielu awanturach, pijatykach i bezceremonialnie pchał się do pańskiego stołu. Dzięki takim osobom młody poeta miał okazję poznać historię z relacji żywych świadków tamtych wydarzeń. Wywarło to ogromny wpływ na jego późniejsze zainteresowania i sposób postrzegania rzeczywistości. Dzięki takim opowieściom stał się gorącym patriotą i w sposób krytyczny mógł prezentować polską historię, a bardzo często odwoływał się do niej w swoich utworach. Mostki stały się również krainą tradycji staropolskich, o których zawsze wspominał z ogromnym sentymentem, dwór szlachecki i tradycja szlachecka były dla niego podstawą kultury polskiej.

Mostki to także miejsce, w którym około roku 1815 pojawił się wachmistrz Białkowski, towarzysz broni Jąźwińskiego z kampanii kościuszkowskiej i kampanii napoleońskiej. Ożenił się z pokojówką Ziętkiewiczów i został leśniczym, jednak traktowano go jak członka rodziny. Młody Wincenty bardzo szybko się z nim zaprzyjaźnił i bardzo chętnie wysłuchiwał jego opowieści o wydarzeniach wojennych i śpiewanych przez niego piosenek wojskowych, od niego nauczył się jazdy konnej. Białkowski stał się prototypem postaci wachmistrza Dorosza. Idee patriotyczne i opowieści o czasach kościuszkowskich wykladał Polowi również proboszcz pobliskiej parafii Szczerce, Józef Strzałkowski, znany jako doskonały gawędziarz i gorliwy patriota.

Wincenty chętnie słuchał opowieści o dawnych czasach i ludowych przekazów, których niezawodnym źródłem był Zachara zwany Rusinko, pasiecznik w Mostkach. Człowiek ten wierzył w czary i gusła, zajmował się zielarstwem i przy tej okazji

⁸ S. Majchrowski, *Wincenty Pol. Szkic biograficzny*, Lublin 1982, s. 14.

wtajemniczał przyszłego poetę w tajniki ludowej magii. Późniejsza działalność Pola, zarówno na gruncie literackim, jak i naukowym wykazała, że Zacharze udało się zainteresować młodzieńca ludowością. Bardzo często odwoływał się w do przekazów ustnych, usłyszanych w czasie wędrówek po kraju, jak również zajmował się badaniem folkloru i starał się uchronić go przed zapomnieniem.

Po śmierci Franciszka Ksawerego Polla wdowa miała problemy z utrzymaniem dosyć licznej rodziny. Pełen energii i pomysłów Wincenty sprawiał jej nie mało problemów, dlatego postanowiła wysłać go do kolegium jezuickiego w Tarnopolu, o czym poeta pisał w późniejszym okresie:

Wszystko tutaj było nowe,
 Wszystkom brał też sercem chciwie;
 A że było proste, zdrowe,
 Lgło do duszy miłościwie.
 Piękny widok był z mej celi,
 W którą tylko strzelił stronę:
 Na obrazy świat się dzieli,
 W Boże barwy ustrojone!
 Tam ze wschodu świeci zorza,
 Tam ogródki i dworeczki,
 Między łąki, między zboża
 Płyną drogi i ścieżeczki.
 Z drugiej strony staw i rzeka,
 I dąbrowa gdzieś daleka,
 A jak łabędź na pogodzie
 Pławi łódka się po wodzie;
 Czasem zarzy koń od rzeki,
 Czasem padnie strzał daleki.
 Staw ogromny jak jezioro,
 Kilka młynów, grobla długa,
 Na łotokach szumi struga,
 I rybackie ognie gorą...
 Z książką w ręku tam bywało
 Chodzę sobie ponad brzegiem...
 A gdy zmierzchać poczynąło,
 Puszczam myśli z tym wód biegiem.
 I tak długo w myślach tonę,
 Aż już niebo wyiskrzzone,
 Ukąpane w nocnej fali,
 Nad myślami się użali.
 I te noce tajemnicze
 Dotąd ja do cudów liczę!
 Gdzie natchnienie biorąc z góry
 Pośród niemych towarzyszy,
 Podśledzałem w nocnej ciszy
 I niejeden głos natury,
 I niejedną tajemnicę,
 Co się po dniu nie odgadnie –

Lecz wybije jak na lice,
 Gdy się nocą duch wykradnie,
 I ku gwiazdom w niebo dąży,
 I z sferami razem krąży!⁹

Nie przebywał tam jednak zbyt długo, bo już w 1824 roku wrócił do Lwowa, aby podjąć studia filozoficzne. Niespełna roczny pobyt w kolegium jezuickim zaowocował przemianą osobowości, Wincenty musiał bardzo szybko wydorosnąć i stać się samodzielnym młodzieńcem. Po śmierci ojca matka Pola wzięła w dzierżawę wieś Podliski, która stała się miejscem niezwykle ważnym dla poety. To tutaj przeżył pierwszą poważną miłość do Eugenii Lisowskiej, córki łowczego, która to mogła zakończyć się dla niego tragicznie:

Panna Eugenja zapewne nie domyślała się nawet, że młodzieniec tak zapamiętał ją kochał, iż raz o mało życiem tego nie przypłacił. Rzecz się tak miała. Gdy byli na nabożeństwie w kościele, jakiś oficer niegrzecznie zaglądał pannie pod kapelusz, czym oburzony Wincenty wyzwał go na pistolety. Sekundował mu Benedykt Winnicki, stary wyjadacz w sprawach podobnych, gdy więc stanęli na placu, komendę objął Winnicki. Widząc, że oficer mierzy wprost w głowę Wincentego, wytrzymał komendę tak długo, aż wyprężona ręka oficera drżeć zaczęła. Ówczas krzyknął: pa! Kula przeleciała górą, ale i Wincenty chybił. Sekundanci kazali się im pogodzić i na tym się skończyła ta przygoda, akt pierwszego poświęcenia dla miłości cichej i tajonej!¹⁰

Wincenty był bardzo emocjonalny, dlatego swoje uczucia do pięknej kobiety traktował jako najcenniejszy skarb i był w stanie oddać za nie życie, pomimo ewidentnej obojętności panny Eugenii. W swoich listach-pamiętnikach pisał o tym uczuciu z dużą dozą realizmu:

Tłumiłem w sobie straszliwe uczucie, tłumiłem i szukałem samotności, by namiętność poddać pod władzę rozumu. Nieraz po całym dniu błąkałem się po dzikich borach i odległych błoniach, by Panią widzieć i nie kochać, i wracałem. Zwykle słońce zachodziło, przebywam wioskę, przebywam sadek, przychodzę przed okno, w którym Pani stoisz, oddaję przepióreczkę, którą w siatkę złapał. Pani ją przyjmuje, uśmiechujesz się, podziękujesz, głaskasz przepióreczkę, całujesz ją, ja mniemam, że danina z mej ręki jest Pani tak drogą i jestem najszcześniejszym, a serce nie chce więcej wiedzieć o bytności rozumu!...

Wtem stosunek, tyran świata zrzucił, zem musiał Podliski opuścić. Ścisnąłem Panią za rękę i z łzawym okiem spoglądałem się na wioskę, która była sprawczynią tylu nieszczęśliwych chwil i mojej niedoli. Znikła mi nareszcie z oczu, a wraz z nią zaczęła mnie opuszczać nadzieja. Przybyłem na miejsce przeznaczenia mego, o jakże wszystko było tutaj martwym, zimnym, bez życia! (30)

Poeta bardzo emocjonalnie podchodził do życia, jednak pierwsza poważna miłość stała się dla niego powodem do prawdziwej rozpacz w obliczu rozstania.

⁹ W. Pol, *Przebolało* [w:] W. Pol, *Dzieła wszystkie*, t. V, s. 72.

¹⁰ K. Estreicher, *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie*, Lwów 1882, s. 82.

Podliski stały się dla niego miejscem symbolicznym, z reporterską precyzją opisywał każdy szczegół przyrody otaczającej jego ukochaną. Miejsce to na zawsze pozostało dla niego ważne z powodu emocji, jakie miał okazję tam przeżyć. Wioska ta odegrała dużą rolę w twórczości poetyckiej ze względu na jej folklor. Pol bowiem był zafascynowany ludowością i dlatego też opowieści, których słuchał kształtowały jego późniejszą działalność artystyczną.

Eleonora Polowa nie miała zdolności do gospodarowania majątkiem, więc w krótkim czasie postanowiła przenieść się do innego folwarku – Szczerc. Jednak i tam nie udało jej się funkcjonować na odpowiednim poziomie ekonomicznym, a rodzinę dotknęła dodatkowo inna tragedia – Franciszek, brat Wincentego, zachorował na tyfus i zmarł. Wszystkie te przeciwności losu skłoniły matkę Wincentego do przeprowadzki do Lwowa, gdzie miała nadzieję znaleźć w końcu spokój i stabilizację życiową:

Młoda wdowa – wspominał Pol – została z jedyną córką po wyjściu synów w świat w domu, który jej mąż niegdyś w czasie powodzenia nabył dla przyjemności na mieszkanie letnie, a który dziś stał się dla niej całym jej majątkiem i jedynym funduszem utrzymania.

Były to dwa dworki, położone w rozległym ogrodzie na odległym przedmieściu, które w onych jeszcze czasach należało do najsamotniejszych i najczystszych przedmieść całego miasta, zasianego szlacheckimi dworami, które po przedmieściach przypominały dwory wiejskie, a dziś już zupełnie prawie zanikły. W takim to ogrodzie pełnym róż i bzów, ciszy i samotności, wychowała się Kornelia pod okiem rozsądnej i kochającej matki, znając zaledwie drogę do kościoła i paru ulic miasta. Jeden dworek bywał do najęcia, w drugim mieszkała wdowa z córką. Ja, com lubiał pomieszkania na odległych przedmieściach, z daleka od gwaru, znalazłem w tym dworku dla siebie pomieszkanie, wstąpiłem do ogrodu właśnie, gdy róże kwitły i tu poznałem Kornelię, która wówczas zaczynała rok 17 i była tak świeża i piękną jak róża! Wesoła i swobodna jak ptak. Jasna blondynka, błękitne oczy, brwi sobolowe, niewinność dziecka, żywość uczuć i myśli wielka. Było to w lat parę po śmierci mego ojca, a w rok po śmierci starszego brata Franciszka, którego bardzo kochał; byłem wówczas bardzo smutny i poważny nad wiek, zajęty studiami do doktoratu...¹¹

Powyższy fragment ukazuje, jak ważny był dla Pola ten pobyt we Lwowie, poznał wtedy swoją przyszłą żonę, a miejsca, w których przebywał wywoływały u niego bardzo silne emocje. Piękno przyrody usposobiło go sentymentalnie. Wychowany przez bardzo wrażliwą kobietę, jaką była Eleonora Polowa, zwracał uwagę na najdrobniejsze szczegóły krajobrazu i wysnuwał z nich daleko idące wnioski. Każdy element otoczenia miał dla niego znaczenie, czasami wróżył sobie z zachowania zwierząt, sięgając przy tym po wierzenia i podania ludowe. O jego wyczuleniu na metafizykę może świadczyć zapis z dzienniczka:

¹¹ S. Majchrowski, *Wincenty Pol...*, s. 24–25.

Czemu nie usłuchałem mego przecucia? Wstąpiwszy pierwszy raz na ten dziedziniec i do tego ogrodu, nieznanym jakiś głos przemawiał do mnie: „Tu się będziesz kochał!” Nie lękało mnie to przecucie, sercu zachciewało się rozkoszy, chciałem znowu smakować w szaleństwie miłości. Pierwszy raz nocując w tym domu miałem sen o białej gołębiczy, która krążąc długo dokoła mej głowy odleciała w nieznaną stronę, tenże sam sen, który miałem dniem przed poznaniem Eugenii. Wszystko mnie ostrzegało (49).

Początkowo nowa miłość była dla poety zdradą pierwszej i najważniejszej ukochanej, jednak szybko przekonał się o sile uczucia do przyszłej żony. Jako szlachetny człowiek był przekonany, że nigdy nie zdradzi Eugenii, zawsze pozostanie wiernym i oddanym wielbicielem, ale Kornelia okazała się osobą czarującą i szybko zwróciła mu w głowie. Wrażliwość poety ułatwiała mu pisanie poezji, ale zdecydowanie komplikowała codzienne życie, nie umiał podejmować decyzji bez emocji, zawsze pozwalał kierować się uczuciom. Dlatego też chętnie otaczał się innymi poetami, którzy rozumieli jego punkt widzenia i podobnie funkcjonowali w realnym świecie.

Matka Pola nie była w stanie finansować jego studiów, gdyż utraciła dodatek emerytalny na kształcenie syna. Jednak młody Wincenty ociągał się z podjęciem jakiegokolwiek pracy, pomimo trudnej sytuacji materialnej nie wytrwał długo na stanowisku urzędniczym¹². Postawiony w niedogodnej dla niego sytuacji postanowił porzucić dotychczasowe życie i uciekł do Mostek, które kojarzyły mu się z sielanką i beztroskim życia na łonie natury. Zajął się tam studiowaniem literatury, pisanem wierszy i zupełnie zapomniał o swoich zobowiązaniach, nie starając się nawet o podjęcie jakiegóż pracy zarobkowej. Namowy ze strony rodziny i znajomych spotykały się z oporem i brakiem zrozumienia z jego strony, uważał, że jest stworzony do pisania poezji i to musi mu wystarczyć, a argumenty o konieczności zarabiania pieniędzy na utrzymanie rodziny są bezpodstawne.

Wincenty Pol był poetą niezwykle wrażliwym i uczuciowym, szczególnie oddziaływały na niego uroki przyrody. Dlatego też tak ważne stawały się dla niego miejsca, w których przebywał, zdecydowanie wołał wiejskie krajobrazy, unikał raczej miasta. Z ogromnym sentymentem wspominał miejsca, gdzie dorastał i spędzał beztroskie chwile dzieciństwa i wczesnej młodości. Miejsca kojarzyły mu się także z osobami, kształtującymi atmosferę danego domu, a zarazem wpływającymi na osobowość samego Pola. Nie ulega wątpliwości, że każde miejsce pozostawiło w nim swój ślad, wpłynęło na jego późniejszą twórczość, w jakiś sposób go zainspirowało. Jako podróżnik, miłośnik folkloru i krajoznawstwa chętnie odwiedzał nowe miejsca

¹² Wśród „obrońców” Pola znalazł się także Stanisław Pigoń, który w szkicu *Wincenty Pol pod ostrzałem demokratów*, opublikowanym w 1961 roku w tomie rozpraw *Z ogniw życia i literatury*, stwierdził, iż poeta został niesłusznie pomówiony o kolaborację, a przyczyny widocznej w jego piśmiennictwie zmiany poglądów były traktowane bardzo powierzchownie. Na uwagę zasługuje artykuł Stanisława Jasińskiego zatytułowany *Nieznany autograf „Pieśni Janusza” w Bibliotece Kórnickiej w świetle kontaktów Pola z Działyńskimi* („Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1959, z. 7), wnoszący wiele do recepcji pierwszej edycji *Pieśni Janusza*.

i przywoził z nich różne pamiątki oraz szczegółowe notatki, wykorzystywane następnie w pracy naukowej i twórczej.

SUMMARY

Every man has been in places where he thinks with great sentiment. Very often these are places related to the period of childhood and early youth, especially if they were spent in an idyllic atmosphere. For Wincenty Pol, there were a few places that he later wrote with a smile, they were a kind of harbor where, whatever the situation, they could be sheltered. Field's emotional approach to places is largely due to his poetic sensitivity and sensitivity to the beauty of nature. The people who created the atmosphere of the homes visited by the poet were also unusual. These factors have made the space an important element in shaping the personality and development of creative activity.

KEY WORDS: Wincenty Pol, homes, emotional approach

ALEXANDER KARPUK
UNIwersytet Śląski

EMOCJE A SYMBOLIKA PRZESTRZENI W POWIEŚCI BEPPE FENOGLIA *PEWNA PRYWATNA SPRAWA*

*Nie ma dotkliwszej boleści
Niżli dni szczęścia wspominać w niedoli...*¹

Hemingway, Remarque, Dos Passos, Fenoglio – można przypuszczać, że większość literaturoznawców spoglądając na wymienione nazwiska wybitnych twórców niemal natychmiast pomyśli o *straconym* pokoleniu², zastanawiając się jednocześnie nad enigmatyczną obecnością w tym zestawieniu ostatniego z nich. Niektórzy potraktują je to nazwisko jako element niepasujący do reszty układanki, inni zapytają, czym zasłużył sobie ów pisarz na włączenie do tak doborowego towarzystwa. Beppe Fenoglio, urodzony w 1922 roku, na pierwszy rzut oka rzeczywiście wydaje się odstawać od przedstawicieli pokolenia dorastającego w trakcie pierwszej wojny światowej ze względów, należałoby napisać, formalnych. Wszak nie tylko przyszedł na świat dwie dekady później, ale również tworzył w zupełnie innej już rzeczywistości niż wielcy poprzednicy. Co więcej, dzieła takie jak *Una questione privata*, *Il partigiano Johnny* czy *Primavera di bellezza* nigdy nie przyniosły mu tak wielkiej sławy, jak *Komu bije dzwon* Hemingwayowi czy *Na zachodzie bez zmian* Remarque'owi. Niemniej w swojej ojczyźnie Fenoglio, pochodzący z niewielkiego piemontckiego miasta, pozostaje jednym z najważniejszych włoskich pisarzy XX wieku. Prowadząc rozważania nad przyczynami warunkującymi zdecydowanie mniejszą rozpoznawalność Piemontczyka poza granicami Włoch, najpewniej konieczne byłoby przywołanie rozchwianej sytuacji politycznej, często niesłusznej i sztucznie narzucanej dwubiegunowej klasyfikacji ideologicznej reprezentantów inteligencji włoskiej okresu II wojny światowej (w myśl zasady *jakkolwiek byś się*

¹ D. Alighieri, *Boska komedia*, Warszawa 1984, *Pieśń*, Pieśń V, w. 121–122.

² E. Hemingway, *The sun also rises*, Nowy Jork 1996, s. 7.

nie mianował, jesteś albo z komunistami albo z faszystami), czy wreszcie czynników regionalnych, a nawet komercyjnych. Ponieważ nie jest tajemnicą, że z takich lub innych powodów, wielu twórców nigdy nie zyskało sławy, na jaką zasługiwali, cel niniejszej pracy jest zgoła inny. Głównym założeniem jest uprawomocnienie pozycji Fenoglia w zaproponowanym wcześniej, niewątpliwie dość śmiałym, zestawieniu, poprzez wskazanie cech świadczących o wybitnym charakterze jedyne go przetłumaczonego na język polski dzieła pisarza, jakim jest *Pewna prywatna sprawa*. Pozostawiam ocenie czytelników dobór atrybutów warunkujących *wybitność*; w mojej ocenie równie ważne, co kunszt pisarski, będzie tu szerokie wykorzystanie środków wyrazu, alegoryczność czy symbolika, przy czym to, co najistotniejsze, wykracza poza ramy suchej analizy literackiej i odwołuje się do interpretacji, do siły oddziaływania tekstu na czytelnika. Prawdziwa wartość i siła literatury objawia się wtedy, gdy powieść staje się nośnikiem emocji, ogniwem łączącym fikcję z rzeczywistością, przekątnikiem pomiędzy dwoma światami. Taka transmisja emocjonalna wpływa na długofalowy odbiór dzieła, potrafi zmieniać czy kształtować światopogląd, a nawet popychać do działania. Właśnie ten czynnik w największym stopniu uzasadnia porównanie otwierające artykuł. Ładunek emocjonalny *Pewnej prywatnej sprawy*, przy wyjątkowych zdolnościach pisarskich autora, pozwala umieścić ją na jednej półce z powieściami przedstawicieli straconego pokolenia. Pomimo zasadniczej różnicy chronologicznej, Fenoglio wpisuje się w poczet reprezentantów kolejnego *straconego pokolenia* – dorastającego w realiach II wojny światowej – stając się równocześnie jego głosem.



Obraz 1: Beppe Fenoglio, źródło: <http://www.centrostudibeppefenoglio.it/>.

POWIEŚĆ JAKO ŚWIADECTWO

Beppe Fenoglio był miłośnikiem literatury i kultury anglosaskiej, zajmował się także przekładem z języka angielskiego, zatem można przypuszczać, że pozostawał pod silnym wpływem twórczości choćby Hemingwaya czy Dos Passosa, co znajduje odzwierciedlenie szczególnie w warstwie stylistycznej dzieł piemontckiego pisarza³. Równie znaczące są osobiste doświadczenia Fenogli, który podobnie jak wielu reprezentantów *straconego pokolenia* aktywnie uczestniczył w wojnie. W 1944 dołączył do jednej z grup partyzanckich, nazywanej *badogliani* lub *azzurri*, działającej na terenie północnych Włoch (co ciekawe był to odłam antyfaszystowskiego ruchu oporu, nieidentyfikujący się z Włoską Partią Komunistyczną oraz unikający deklaracji ideologicznych w ogóle). Niewątpliwie te wydarzenia naznaczyły życie autora *Pewnej prywatnej sprawy*, podobnie jak wielu innych pisarzy-partyzantów, czego konsekwencją, zaraz po wojnie, było pojawienie się we Włoszech licznych autobiograficznych opowiadań, reportaży czy powieści, których tematem przewodnim był ruch oporu, określany mianem *la Resistenza*. Nieprzypadkowo przytoczona została oryginalna nazwa ruchu – w oryginalnym brzmieniu to koncept zdecydowanie szerszy semantycznie i kulturowo, aniżeli jego polski odpowiednik. Otóż *Resistenza* to nie tylko ruch oporu, w świadomości Włochów to termin wiążący się z problematyką społeczno-kulturową, z tożsamością, z literaturą, filmem, a nawet z muzyką. Wszak bycie partyzantem w tamtej niestabilnej i niepewnej rzeczywistości wiązało się z permanentnymi zmianami w życiu młodych ludzi oraz ich rodzin. Wojna odzierając z marzeń, zmuszała do przedwczesnego dorastania czy wreszcie pochłaniała istnienia ludzkie, nie dając nawet czasu na żalobę. Również zmiany klimatu polityczno-społecznego były determinowane przez jednostki ruchu oporu. *Resistenza*, wybrzmiewając cierpieniem, lękiem, rozpaczą, ale też nadzieją czy determinacją, stała się hasłem dającym siłę i wiarę w lepsze jutro. W konsekwencji powojenni twórcy zaczęli budować swoje dzieła wokół rdzenia, który stanowił ruch oporu właśnie. Pomimo licznie wydawanej prozy, żadnemu z autorów nie udało się wyjść poza ramy dość schematycznego najczęściej autobiografizmu, dostępne pozycje były najczęściej jałowymi opowiadaniem, reportażami pozbawionymi głębi. Tendencję przełamywały tylko nieliczne dzieła, a wśród nich *Il sentiero dei nidi di ragno* (Ścieżka pajęczych gniazd, 1947) Italo Calvino lub *Primavera di bellezza* (1959) Fenogli. Przywołane powieści wyróżniały się przede wszystkim ze względu na obecną w nich mnogość znaczeń implicytnych, umożliwiających szerszą interpretację, ponadto były przykładem kunsztu pisarskiego obu wybitnych postaci literatury włoskiej⁴. Środek ciężkości tematycznej został przesunięty, *Resistenza* wciąż pozostawała

³ P. Bondanella, J. Conaway Bondanella, *Cassell Dictionary Of Italian Literature*, Londyn 1996, s. 210.

⁴ A. Beniscelli, V. Coletti, *Strumenti per lo studio della letteratura italiana*, Florencja 1992, s. 156.

w centrum, jednak zarówno Calvino, jak i Fenoglio skutecznie uciekli przed topornym autobiografizmem, choć błędne byłoby stwierdzenie, że jest całkowicie nieobecny w wymienionych utworach.

Prawdziwy przełom nadszedł wraz z pojawieniem się *Pewnej prywatnej sprawy*, opublikowanej w 1963 roku, dwa miesiące po śmierci Fenoglia. Pisarz, niejako rozprawiwszy się w swoich wcześniejszych dziełach z nieuniknionym autobiografizmem (uważał że to konieczny etap w jego twórczości)⁵, napisał powieść, która jako jedyna w pełni pozwalała zrozumieć pojęcie *Resistenza*, a przy tym stała się dziełem uniwersalnym, dotyczącym wielu istotnych zagadnień i skłaniającym do szerokiej interpretacji. Stało się tak nie tylko z uwagi na umiejętności pisarskie Fenoglia, mistrzowskie operowanie symboliką czy wyjątkowo zmyślnie wykorzystywanie środków wyrazu; kluczowe okazało się umieszczenie postaci w samym centrum opowieści. *Resistenza* stała się tłem dla przeżyć głównego bohatera, dzięki czemu czytelnik poznaje partyzancką rzeczywistość poprzez filtr stanów emocjonalnych towarzyszących Miltonowi. Naturalnie konsekwencją takiego zabiegu jest większy potencjał transmisji emocjonalnej tekstu, a to z kolei, przy niezwykłych zdolnościach autora w sferze kreowania świata przedstawionego, pozwala na stworzenie ponadczasowego i wyjątkowego utworu. Warto przytoczyć w tym miejscu słowa Italo Calvino:

Pewna prywatna sprawa (...) to dzieło ukazujące ruch oporu dokładnie takim, jakim był, od środka i z zewnątrz, w sposób, w jaki jeszcze nigdy nie został przedstawiony (...), ze wszystkimi wartościami moralnymi, im bardziej implicytnymi, tym bardziej wyrazistymi; ze wzruszeniem i furią⁶.

CZAS

Cztery dni z życia głównego bohatera – tylko i aż tyle – oferuje nam Fenoglio w swojej najważniejszej powieści. W tym krótkim czasie zdarzeń powieściowych czytelnik zagłębia się w wojenne realia, ale – co ważniejsze – w świat wewnętrznych przeżyć Miltona. Już pierwsze strony utworu, rozpoczynającego się *in medias res*, natychmiast przenoszą nas do niewielkiej włoskiej miejscowości, gdzie operują grupy partyzanckie, najprawdopodobniej w listopadzie 1944 roku (nie jest to jednoznacznie określone). Milton, młody student zaangażowany w ruch oporu, zbacza z patrolu, aby wstąpić do domu Fulvii, punktu swego kultu miłosnego, zajmującego w jego sercu szczególne miejsce. Krótką, sentymentalną wizytę przepełniają wspomnienia szczęśliwych dni przed wyjazdem ukochanej, emocjonalne obrazy jasnej, przedwojennej przeszłości. Podczas rozmowy

⁵ G. Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, [w:] B. Fenoglio, *Una questione privata*, Turyn 2006, s. 5–7.

⁶ L. Ingalinella, *Il romanzo che tutti avevamo sognato*, <http://www.criticaletteraria.org/2011/06/il-romanzo-che-tutti-avevamo-sognato.html> [dostęp: 19.09.2017 r.], tłum. własne.

z guwernantką okazuje się jednak, że Fulvia darzyła uczuciem jego najlepszego przyjaciela – Giorgia. Prerażony i głęboko poruszony Milton wyrusza odszukać rywala, aby niedługo potem dowiedzieć się o jego schwytaniu przez oddziały faszystowskie. Droga w poszukiwaniu prawdy staje się początkiem końca, stopniowym popadaniem w obłąd, utratą człowieczeństwa... Zawód miłosny będzie również alegorią bezpowrotnie utraconej młodości, przedwojennej rzeczywistości, niemożności odzyskania dawnego życia. Ta pozornie nieskomplikowana fabuła wytycza liczne ścieżki interpretacyjne, których najistotniejsze punkty stanowić będą symbol i alegoria.

Koncentracja uwagi na bohaterze rozpoczyna się już w warstwie strukturalnej tekstu – autor zastosował cały szereg zabiegów pozwalających na intensywniejszą percepcję dzieła literackiego. Przed omówieniem kluczowych kwestii związanych z przestrzenią, należy zwrócić uwagę właśnie na czas oraz narratora. Czas zdarzeń powieściowych oraz czas narracji⁷ w *Pewnej prywatnej sprawie* biegą równolegle, a to – przy obiektywnym, niewartościującym narratorze (ten prawie w ogóle nie ujawnia się w tekście) – sprawia, że czytelnik szybko zapomina o jego obecności. Chronologicznie następujące po sobie wydarzenia przerywane są jedynie krótkimi retrospekcjami, związanymi z barwnymi, przepełnionymi emocjami, wspomnieniami bohatera. Nie sposób pominąć tu zmiennej dynamiki akcji w znacznym stopniu wpływającej na subiektywne postrzeganie upływu czasu zdarzeń powieściowych⁸. Otóż o dynamice decydują głównie składniki przestrzeni – Miltonowi w trakcie wędrówki w poszukiwaniu Giorgia towarzyszyć będą następujące po sobie zjawiska atmosferyczne (deszcz, mgła), napotykać będzie też naturalne bariery (rzeka, błoto, wzgórze), co ciekawe wszystkie okażą się nośnikami znaczeń sekundarnych⁹. Postrzeganie upływu czasu będzie ściśle zależne od zmagania młodego partyzanta z zapadającym się i oblepiającym buty błotem, z mgłą uniemożliwiającą poszukiwania czy z deszczem utrudniającym marsz. Przyspieszanie i spowalnianie akcji będzie efektem gry elementami świata przedstawionego. Próżno szukać w *Pewnej prywatnej sprawie* eksplicytnych określeń determinujących wpływ czasu, a mimo to czytelnik w pełni odczuwa zmienne tempo wydarzeń powieściowych. Idąc o krok dalej, można by wysunąć tezę, iż mamy do czynienia z czasoprzestrzenią literacką, gdyż analiza czasu w oderwaniu od przestrzeni literackiej właściwie nie miałaby racji bytu. Bachtinowskie pojęcie chronotopu, definiowanego jako nierozzerwalny związek oraz obopólne, ciągle przeplatanie się osi przestrzennych i czasowych wydaje się wyjątkowo dobrze pasować do charakteru powieści Fenoglia¹⁰. Na rozwinięcie tego i innych problemów pozwoli przejście do analizy przestrzeni.

⁷ K. Wyka, *Teoria czasu powieściowego*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983, s. 310–312.

⁸ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego. Prace Wybrane*, t. IV, Kraków 1996, s. 144.

⁹ Tamże, s. 153.

¹⁰ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 279.

PRZESTRZEŃ

Często słyszy się o *wielowymiarowości* w kontekście omawiania czy analizowania dzieł literackich, wydaje się jednak, że pojęcie to jest nieco nadużywane i zwykle nie implikuje oczekiwanych znaczeń. W przypadku *Pewnej prywatnej sprawy* natomiast, takie określenie jest w pełni uzasadnione, czego dowodem jest chociażby charakterystyka przestrzeni, której analiza powinna odbywać się na wielu płaszczyznach. Obok cech czysto strukturalnych, trzeba wziąć pod uwagę szeroko pojęte znaczenia sekundarne, wpływ elementów świata przedstawionego na bohatera, doznania zmysłowe, pojęcie pamięci emocjonalnej, funkcję emotywną i waloryzacyjną w ogóle czy wreszcie kwestie interpretacyjne¹¹. Ze względu na złożoność problematyki, a przy tym ograniczoną objętość tekstu, chyba odpowiednim rozwiązaniem będzie przybliżenie najistotniejszych elementów analizy przestrzeni zgodnie chronologią rozdziałów, co pozwoli – przynajmniej w niewielkim stopniu – oddać klimat utworu.

Pierwszy rozdział można uznać za opisowy i niewątpliwie statyczny – wizytę Milтона w willi Fulvii przepełniają wspomnienia i refleksje odnoszące się do niedalekiej przeszłości. Niemniej jednak czytelnik wprowadzany jest w specyficzną, nostalgiczną jesienną atmosferę: „[czereśnia] Drżała i moczyła się nieprzyzwoicie na tle białawego nieba”, „żwir przykrywały gnijące liście”¹². W kontekście dalszych rozważań warto przytoczyć również jak jawi się bohaterowi dom ukochanej: „Ściany willi jak zawsze były czyste, nie zadymione ani wypłowiałe i bez zacieków po gwałtownych deszczach ostatnich dni” (BF, 5), nieprzypadkowe jest użycie czasownika *jawić się*, gdyż w kolejnych częściach dzieła okaże się, że postrzeganie świata przez głównego bohatera będzie uzależnione od towarzyszących mu emocji i stanów ducha. Co istotne, już na początku poznajemy trzy kluczowe postacie pojawiające się w tekście – Milтона, Giorgia oraz Fulwię, przy czym opisy cech fizyczności obejmować będą tylko pierwsze dwie, obrazy młodej dziewczyny przywoływane w myślach bohatera wydawać się będą nieco nierzeczywiste, wyidealizowane, oniryczne. Pozostając jednak przy przestrzeni, godna odnotowania jest obecność, pozornie pozbawionego jakichkolwiek dodatkowych znaczeń błota, które główny bohater dostrzega już na pierwszych stronach: „Jego towarzysz nadchodził, ślizgając się na świeżym błocie” (BF, 5). Od tego momentu błoto towarzyszyć będzie Miltonowi niemal w trakcie całej jego wędrówki w poszukiwaniu prawdy.

Drugi rozdział otwiera rozmowa z dozorczynią. Pomimo ryzyka pojawienia się faszystowskiego patrolu, chęć odnowienia barwnych wspomnień spotkań z ukochaną, skłania bohatera do wejścia do środka, a przedtem do uniesieniem wzroku ku niebu: „Po morzu szarości płynęła na zachód cała flotylla czarnych chmur, roztrzaskując dziobem lub rwąc od razu na strzępy białe jak śnieg obłoczki” (BF, 12). Ten opis, podobnie jak wiele innych, przyjmuje podwójną funkcję: z jednej strony

¹¹ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego...*, s. 153.

¹² B. Fenoglio, *Pewna prywatna sprawa*, Warszawa 1979, s. 8. Dalej w tekście cytuję z niniejszego wydania i stosuję oznaczenie BF oraz numer strony.

wprowadza określony klimat oddziałujący na wyobraźnię, z drugiej zaś staje się odzwierciedleniem stanu ducha bohatera, a jednocześnie swego rodzaju zapowiedzią późniejszych wydarzeń. Niezwykle ciekawy jest również kontrast pomiędzy postrzeganiem opuszczonego pokoju przez dozorczynię oraz Milтона, podczas gdy kobieta widzi „grób”, z którego „wynurzają się widmowo białe pokrowce foteli i kanapy”, młody partyzant dostrzega w nim „najjaśniejsze miejsce na ziemi”, gdzie znajdował „życie i zmartwychwstanie” (BF, 13, 14). Zupełnie różne nacechowanie emocjonalne dwóch perspektyw każe zastanowić się, czy czytelnik nie ma do czynienia z dwoma odrębnymi przestrzeniami. Choć taki wniosek wydawałby się ryzykowny, to z pewnością możemy wyróżnić (niejednokrotnie zresztą w *Pewnej prywatnej sprawie*) przestrzeń zobiektywizowaną w przypadku dozorczyńni oraz przestrzeń subiektywną, widzianą oczami Milтона. Postrzeganie świata przez bohatera ma ścisły związek z pojęciem pamięci emocjonalnej¹³, skrajnie pozytywnie nacechowanie zwykłych przedmiotów (gramofon, płyty, książki) jest wynikiem oddziaływania emocji w trakcie wizyty w domu Fulvii, co więcej emocje stają się tym silniejsze, im więcej towarzyszyło ich powstawaniu wrażeń zmysłowych (dźwięk muzyki, dotyk ukochanej: „poczuł jej oddech na karku” (BF, 16)), „smak czekolady” (BF, 7)). W ten sposób, niejako podświadoma, idealizacja rzeczywistości przez Milтона staje się bardziej wiarygodna, a z drugiej strony, zestawiona z jej zobiektywizowanym obrazem, pozwala czytelnikowi lepiej zrozumieć stan ducha bohatera oraz emocje nim targające. Naturalnie podobny charakter mają też inne wspomnienia przywoływane w dwóch pierwszych rozdziałach, są pełne doznań zmysłowych i kolorów (słońce, melodia piosenki *Over the Rainbow*, rozbrzmiewające wersy poezji, dotyk Fulvii, zapach trawy), opisy przestrzeni tworzone są w oparciu o funkcjonowanie wszystkich pięciu podstawowych zmysłów, dzięki czemu transmisja emocjonalna na linii bohater-czytelnik zyskuje na intensywności, wszak doznania zmysłowe często stają się najtrwalszym nośnikiem emocji¹⁴.

Koniec drugiego rozdziału to równocześnie zapowiedź początku końca Milтона – wieść o relacji Fulvii z Giorgiem zatrważa go tak bardzo, że natychmiast decyduje się odnaleźć dawnego przyjaciela, aby poznać prawdę. To, co wydaje się naturalnym impulsem, stopniowo stanie się obsesją i dążeniem do obłędu.

Nasuujące się pierwsze wnioski mogłyby skłaniać do dalszej analizy opartej o klasyczny topos drogi, wyłaniający się w kilku kolejnych rozdziałach. Takie założenie byłoby jednak błędne, gdyż, w istocie rozpoczyna się wędrówka, tyle że nie biegnie ona przez struktury świata przedstawionego – mowa tu o degeneracyjnym procesie zachodzącym w umyśle (duszy?) bohatera, powolnie wyniszczającym wartości, którymi kierował się dotychczas. Nieświadome przekraczanie kolejnych granic własnego człowieczeństwa wytycza drogę wewnątrz siebie, determinowaną w dużej mierze przez realia wojennego piekła, wszak Milton jawi się czytelnikowi

¹³ M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, *Psychologia emocji*, Gdańsk 2005, s. 600.

¹⁴ E. Poppel, *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, Warszawa 1989, s. 141–143.

jako doświadczony już partyzant: „Zabiłem człowieka w gorączce walki i widziałem wielu zabijających na zimno. Ale ja jestem zawsze taki sam” (BF, 10). Zarówno znamienne słowa młodego człowieka, jak i, nieprzypadkowo przywołane w tym kontekście *piekło*, zdają się odsyłać czytelnika do podróży o zgoła innym charakterze, znanej z *Boskiej komedii*. Takie założenie nakazywałoby zastanowić się na jakim etapie duchowej wędrówki jest bohater, czyżby porządek został odwrócony, a Milton błądzi po piekle, którego wrota zostały symbolicznie zapieczętowane przez doświadczenie wojny? Taki tok rozumowania skłaniałby również do dwubiegunowego zestawienia postaci Fulvii z Beatrycze. Podczas gdy dla Dantego miłość staje się kluczem do doskonałości, Fulvia naznaczy drogę do upadku.

W kolejnych rozdziałach (III–VI) dynamika akcji zauważalnie, ale nie gwałtownie, wzrasta, a wraz z nią napięcie towarzyszące lekturze. Postępy w poszukiwaniach Giorgia przeplatają opisy zjawisk atmosferycznych, ponownie wprowadzające bardzo specyficzny klimat: „droga znikła im spod nóg, a ostatnie poblaski dnia utknęły gdzieś w masach szarej mgły” (BF, 20), „ciężkie powietrze rozedrgało się i spadły duże, rzadkie krople” (BF, 21), „ciemniało szybko, lecz nad grzbietami wzgórz trzymała się jeszcze smuga srebrzystego światła” (BF, 26), „gęsta mgła (...) rozciągała się ruchomymi prześcieradłami na butwiejących zboczach wzgórz” (BF, 28). Gorączkowe próby ustalenia pobytu dawnego przyjaciela nie przynoszą efektów, konsekwencją czego jest coraz większe wzburzenie Milтона, niekontrolowany napływ myśli, niemożność uspokojenia się. Niczym *poblaski dnia*, powoli zanika nadzieja, uporczywe obrazy kochanków wypełniają umysł bohatera, podobnie do mgieł zasnuwających krajobraz – elementy przestrzeni przyjmują funkcję zwierciadła, które ukazuje stan ducha bohatera. Nie brak tu również opisów natury, skłaniających do szerszych interpretacji: „wiatr co rodzi się wśród rozwalonych grobów na cmentarzach” (BF, 36), „mgła opanowała również zbocza, jedynie parę sosen z niej się wynurzało, upodabniając się do ramion tonących ludzi” (BF, 31), „ptak, co wypadł z gniazda i szukał go we mgle” (BF, 43 [tłum. poprawione]). Również mgła pośrednio zabrała Giorgia, partyzant nie wrócił z patrolu, gdyż najpewniej zgubił się i został schwytany przez oddziały faszystowskie, a ponadto wspomniane zjawisko uniemożliwiło Miltonowi opuszczenie miasta, stworzyło pierwszą wyraźną barierę w poszukiwaniach już nie przyjaciela, a prawdy o Fulvii. Mgła przyjęła zatem funkcję symboliczną, odwołującą się do utraty, zagubienia, ale też zmiany postrzegania rzeczywistości – bohater dowiedziawszy się o złapaniu Giorgia, powoli wpada w obłąd, przestaje myśleć racjonalnie, od tej pory kierować nim będzie wyłącznie chęć odkrycia prawdy o Fulvii, życie przyjaciela stanie się kwestią drugorzędną. Jednakże to jeszcze nie wszystko, w czwartym rozdziale pojawia się wyjątkowo interesująca, krótka retrospekcja przywołująca dzień, w którym przyjaciele odprowadzali Fulwię na stację kolejową. Na pozór wydaje się kolejnym dość błahym, może nawet nieco infantylnym wspomnieniem młodego człowieka, ale biorąc pod uwagę symbolikę obecną w *Pewnej prywatnej sprawie* nie sposób nie zauważyć czegoś więcej: „zerkła na Milтона, który stał z głową opuszczoną, odwróconą, spoglądając na daleką rzekę, na szarą wodę wśród wyblakłych brze-

gów”, „Milton czuł jak wszystkie mewy oceanu wbijają dzioby w jego serce” (BF, 30). Przedstawione w retrospekcji obrazy, podobnie jak wszystkie dotychczas pojawiające się wspomnienia o Fulvii, zdają się jasne, pozytywne, nostalgiczne, mimo to symbolika związana z wodą jest w powieści bardzo wyraźna, a rzeka to niewątpliwie jeden z najważniejszych symboli w utworze. Zastanawiająca natomiast może być jej funkcja we wspomnianym fragmencie – o ile w późniejszych rozdziałach reprezentować będzie szeroko pojętą barierę, przeszkodę, to w pozytywnie nacechowanych wspomnieniach bohatera jej obecność tłumaczyć należy jako kolejną zapowiedź nadchodzących wydarzeń, przestrozę czy złą wróżbę¹⁵, natomiast ocean symbolizuje najpewniej nie tylko otchłań czy topiel, ale też tajemnicę i niszczycielską siłę¹⁶. Kierując się zaproponowanymi wcześniej ścieżkami interpretacyjnymi, w pełni uzasadnione wydawałoby się przywołanie Styksu – krwawej rzeki pojawiającej się w pieśni VII dzieła Dantego¹⁷. W *Boskiej komedii* jej widok poprzedza wstąpienie do kolejnego kręgu piekielnego, co naturalnie koresponduje z rychłymi przemianami wewnętrznymi Miltona.

W rozdziale VII dynamika akcji utrzymywana jest na podobnym poziomie (Milton wędruje w poszukiwaniu jeńca na wymianę za Giorgia), w VIII z kolei wyraźnie spada. Sporo w nim dialogów i retrospekcji, co jednak ważniejsze, elementy świata przedstawionego będą spełniać już powtarzalne, dość specyficzne funkcje symboliczne. Przede wszystkim bohater napotyka na swojej drodze rzekę: „Poszedł tamtędy. I choć skakał po kamieniach, nie uniknął zamoczenia nóg aż po łydki” (BF, 52), natomiast chwilę później pojawia się błoto, które od tego momentu będzie mu towarzyszyć aż do tragicznego końca: „pośliznął się i obsunął z powrotem, ubabrawszy się w błocie całą jedną stroną” (BF, 52). O ile dla czytelnika mającego pierwszy raz do czynienia z utworem, symbolika przytoczonych fragmentów może nie wydawać się wyraźna, to następne rozdziały nie pozostawiają wątpliwości. Niemal mechanicznie nasuwają się związki z przywołaną już mętną rzeką z *Boskiej komedii*, granica zostaje przekroczona, Milton przekracza progi kręgu piekielnego, z którego już nie powróci. Rozpoczyna się kolejny etap przemiany wewnętrznej, obłęd stopniowo będzie rozlewać się po umyśle bohatera, niczym błoto oblepiające jego ciało. Trzeba też odnotować, że w rozdziale VIII pojawia się istotna z punktu widzenia interpretacji figura kobiety-matki, która w rozmowie z bohaterem wypowiada zatrważające i skłaniające do refleksji słowa: „Mówię o moich dwóch synach (...) obaj zmarli na tyfus. (...) Tak rozpaczalam, tak wariowałam. (...) Ale teraz jestem zadowolona. Teraz, kiedy czas złagodził ból, jestem zadowolona i zupełnie spokojna. Och, jak dobrze moim biednym synom, jak dobrze im pod ziemią, ukrytym przed ludźmi...” (BF, 66–67). Przywołane zostaje również jedno ze starć pomiędzy partyzantami a oddziałami faszystowskimi, wyjątkowo długa, w porównaniu do poprzednich, retrospekcja. Służy ona nie tylko spowolnieniu

¹⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 366.

¹⁶ Tamże, s. 232–233.

¹⁷ A. Dante, *Boska komedia...*, *Piekło*, Pieśń VII, w. 106–109.

akcji przed kolejną wędrówką Milтона, ale też wyraźnie zachęca czytelnika do prze-myśleń związanych z okrucieństwem wojny, cierpieniem i postawami moralnymi. Ten wątek jednak, wraz z interpretacją innych fragmentów przeplatających utwór, z których część siłą rzeczy musi zostać pominięta, zasługiwałby na osobną analizę, tutaj pragnę go jedynie zasygnalizować.

Wracając do świata przedstawionego, uwagę przykuwają elementy natury wyłaniające się w jednym z kluczowych dla analizy przestrzeni rozdziale IX. Chęć poznania prawdy popycha bohatera do niemal samobójczej próby schwytania faszy-stowskiego sierżanta w jednym z niewielkich miasteczek opanowanych przez wroga. Co ciekawe, przemiana Milтона staje się już oczywista, działa on wbrew rozsądkowi, jego stan fizyczny jest coraz gorszy, a podjęte działania dalekie od racjonalnych. Mimo to kieruje nim już wyłącznie myśl o Fulvii, życie Giorgia, jakkolwiek by to brzmiało (wszak jego wyzwolenie jest warunkiem odkrycia prawdy), zupełnie nie ma znaczenia: „Nie rozstrzelali go jeszcze. A ja nie mogę żyć nie wiedząc” (BF, 79). Kolejny etap utraty człowieczeństwa naznaczony jest naturalnie przebrnięciem przez rzekę: „Wpadł do wody tak lodowatej, że odebrało mu dech i wzrok” (BF, 76), „Woda chlupała mu w butach, czuł dreszcze przechodzące w konwulsje jak przy bezskutecznych wymiotach” (BF, 77). Nie brakuje także błota: „buty zamieniły się w dwie bryły ziemi” (BF, 74), „Potem podszedł mu do gardła gruby węzeł kaszlu, więc wcisnął głowę w załamanie ramienia, a usta niemal w błoto, żeby jak najbardziej stłumić kaszel. (...) Miał usta całe w błocie” (BF, 77). Na tym etapie analizy należałoby się zastanowić nad symboliczną funkcją błota. Otóż oblepia ono bohatera nie tylko od zewnątrz, ale zdaje się, że wypełnia go również wewnątrz, wdziera się do jego ciała coraz agresywniej, definiując postępującą przemianę duchową. Jest niczym żółć sącząca się w jego umyśle, rozpuszczająca kolejne pokłady człowieczeństwa i prowadząca do obłądu. Błoto symbolizuje nie tylko transformację Milтона, w szerszej perspektywie odwołuje się do wojny, która w podobny sposób destrukcyjnie i nieodwracalnie wpływa na umysły tych, którzy się z nią zetknęli. W *pewnej prywatnej sprawie* liczne retrospekcje, włącznie z niezwykle i poruszającym opowiadaniem (użycie tego określenia jest umyślne, o czym w dalszej części artykułu) w rozdziale XII, potwierdzają tę tezę, ukazują skalę niszczycielskiej siły poprzez sylwetki zwykłych ludzi – matek, ojców, braci, sióstr, dzieci. Wojna pochłania ich wszystkich, nawet jeśli ją przetrwają, wciąż niczym piekielne błoto i nie pozwala się wydostać. Już na tym etapie analizy można powoli dostrzec alegoryczny związek pomiędzy tragiczną historią bohatera a toksycznym działaniem wojny na młodych ludzi w ogóle.

W rozdziale IX uwagę zwraca także niepokojący klimat wyłaniający się z opisów: „Duża wieś leżała przed nim w bezruchu, niema, jakkolwiek już całkiem obudzona” (BF, 74), „Coś strzeliło za jego plecami, ale był to chyba zwykły trzask zamkniętej gwałtownie okiennicy” (BF, 76), „[miasto] Było doskonałe, nienaturalnie puste i milczące (BF, 83). Czytelnik wprowadzany jest w stan swego rodzaju niepewności czy tajemniczości, z drugiej zaś strony przyjrawszy się cechom świata przedstawionego, szybko da się je powiązać ze specyficzną atmosferą, nazywaną

potocznie ciszą przed burzą. I choć burza nie nadejdzie, to kolejne rozdziały będą swoistym spełnieniem zapowiedzi dramatycznych wydarzeń. Operowanie takimi zabiegami, co oczywiste, pozwala skutecznie oddziaływać na emocje czytelnika, ponadto jednak, pozwala przemycić dodatkowy ładunek znaczeń implicytnych, warunkujących kwestie analityczne czy interpretacyjne.

Po samobójstwie schwytanego przez Milтона sierżanta (rozdział XI), opowieść zostaje przerwana w swoim apogeum. Niespodziewanie zostaje przytoczona historia dwóch młodych chłopców – Riccia i Belliniego, schwytanych przez faszystów. Nie przez przypadek znalazła się w tej części powieści, poruszone tu zagadnienia są niezwykle istotne i uniwersalne, narrator niemal zmusza nas do oderwania się od historii młodego partyzanta, aby zastanowić się nad człowieczeństwem, odpowiedzialnością za własne czyny, odwagą, cierpieniem czy śmiercią. Choć rozdział ten logicznie łączy się z poprzednimi, to mógłby być rozpatrywany jako autonomiczne opowiadanie.

Wieńczący utwór XIII rozdział *Pewnej prywatnej sprawy* to ostatnia już wędrówka pozbawionego nadziei Milтона, którego stan fizyczny oraz psychiczny wskazuje na popadnięcie w obłęd (wyraźne sygnały widoczne są już w rozdziale XI). Partyzant, nie bacząc na ryzyko, decyduje się na powrót do willi ukochanej, wpada w swego rodzaju trans. Oczywiście emocje odczytywane są w dużej mierze z opisów świata przedstawionego: „Łało jak nigdy, strugami, dziko”, „pola i roślinność leżały zbite, jakby zgwałcone przez wodę” (BF, 119). Co ciekawe, czytelnik może niemal odczuć stan emocjonalny Milтона, gdy temu ukazuje się dom Fulvii: „A oto willa (...), on widział ją zdecydowanie brzydką, opuszczoną, podupadłą, jakby o wiek posunęła się w ciągu tych czterech dni. Ściany domu były brudnoszare, dach pokryty grzybem, roślinność wokół zniszczona, zbutwiała” (BF, 119). Podobnie jak wcześniej, paradoksalnie, wyróżnić można dwa punkty widzenia. Pierwszy identyfikowany jest w sposób naturalny – to przefiltrowany emocjonalnie obraz jawiący się oczom bohatera. Drugi natomiast, to zobiektywizowany punkt widzenia czytelnika, który ma świadomość zniekształconego postrzegania świata przez Milтона, wynikającego z silnego oddziaływania emocji. Ponadto nieprzypadkowe wydaje się wprowadzenie zaimku *on* (występującego również w oryginalnej), zwracającego uwagę na autonomiczny, subiektywny punkt widzenia.

Zapowiedzią rychłego końca bohatera, zgodnie z oczekiwaniami, jest pojawienie się nacechowanego symbolicznie błota oraz rzeki. Kluczowe dla pełnego odczytania implicytnych znaczeń, które należałoby przypisać błotowi w utworze Fenoglia, są słowa samego Milтона: „Do czego się doprowadziłem! Jestem ulepiony z błota i w środku i na zewnątrz. Fulvio nie powinnaś mi była tego robić. (...) Czy wiesz, że jeśli przestanę o tobie myśleć, umrzesz, umrzesz natychmiast? Ale nie bój się, nie przestanę nigdy myśleć o tobie” (BF, 120). Pierwsze słowa przywołanego cytatu wydają się przeblyskiem świadomości, jednak szybko okazuje się, że to tylko część obłędu, co więcej Fulvia znów wydaje się nierzeczywistą postacią, przynależącą do porządku onirycznego. To szczególnie ważne przy wspomnianej wcześniej próbie porównania jej sylwetki do Beatrzyce, gdyż w przeciwieństwie do niej, Fulvia nigdy

nie wpisywała się ramy realnego bytu, pozostawała swoistym wyidealizowanym marzeniem sennym, które nigdy się nie ziściło, co w konsekwencji można by postrzegać w kategoriach kolejnego odwrócenia schematu zastanego w utworze Dantego. Błoto wpisuje się niejako w dwie ścieżki interpretacyjne, jako symbol przenosi ładunek znaczeń implicytnych, spójnych ze stanami emocjonalnymi i wewnętrznymi przemianami młodego partyzanta oraz konotujących liczne odniesienia pozatekstowe, z drugiej strony – da się zaklasyfikować jako alegoryczne odzwierciedlenie losów bohatera. Symbolika elementów świata przedstawionego oraz zataczająca koło historia Milтона skłaniają do posunięcia się o krok dalej w interpretacji. Otóż w żadnej z powszechnie dostępnych prac poświęconych *Pewnej prywatnej sprawie* nie wspomina się o czymś, co sprawia że praca literaturoznawcy przynosi czasami niemal tyle satysfakcji, ile odkrycia archeologiczne. Wyciągnięty tu wniosek ma charakter całkowicie subiektywny, przy czym jestem pewny, iż zbieżność symboliki w utworze Fenoglia oraz wersów *Boskiej komedii* nie jest przypadkowa, na co starałem się zwrócić uwagę czytelnika niniejszego artykułu już wcześniej:

W piątym kręgu poeci spotykają potępionych za gniew, zazdrość, pychę i pesymistów.
(...)

Ta smutna struga brzeg podmywa szary,
Jadem zięjący i w bagno rozwlekły,
Styksem nazwane; gdym w te zakamary
Rzucił spojrzenie, ujrzałem ociekły
Błotem ogromnym lud z nagimi ciałą
I z twarzą srogą, jakby z gniewu wściekły.
(...)

Więc smutek żre nas w tej błotnej topieli! –
Tak odzywają się w bagnie bełkotem,
Co zajękliwie pluska im z gardzieli!¹⁸

Wnioski zdające się potwierdzać wcześniej wyciągnięte tezy, nasuwają się z niezwykłą siłą, jednak ostateczną ocenę pozostawiam czytelnikom niniejszej pracy. Utwór wieńczy wyjątkowo figuratywny i piękny, poetycki opis śmierci Milтона, do którego odsyłam zainteresowanych.

Pewna prywatna sprawa prowokuje do licznych refleksji, porusza wiele kluczowych w życiu człowieka kwestii, odwołuje się do najważniejszych wartości, zmusza do zastanowienia się nad sensem człowieczeństwa, choć niczego nie wartościuje. Kompletna analiza oraz interpretacja dzieła wymagałaby sporządzenia obszernego traktatu, niestety w tym miejscu jestem zmuszony postawić kropkę, z nadzieją, że powyższe słowa zachęcą do sięgnięcia po, w mojej ocenie, najważniejsze z dzieł Fenoglia.

¹⁸ A. Dante, *Boska komedia...*, *Pieśń VII*, w. 106–124.

SUMMARY

Beppe Fenoglio's World War II novel *A Private Affair* (from It. *Una Questione Privata*), published in 1963, is fraught with emotions that seem to transgress the borders of literary fiction. In consequence, it becomes possible to unite in a symbolic manner with the protagonist to fully understand his state of mind and co-experience the tragic moments of the partisan war in Italy. Furthermore, a wide range of forms of expression used by the author in some way helps to experience the process of craving illusionary love and, simultaneously, gradually losing any hope to regain the only thing he lived for. In this short novel, the author who is known for his transparent, Hemingway-like style, showed a true face of partisan reality and created a literary space, in which emotions emerge from common, apparently insignificant objects by using minimalistic, very effective narrative operations. The crucial part in the analysis is played by emotional memory, which inspires to wider interpretations.

KEY WORDS: Fenoglio, emotions, symbolism

ALEXANDER KARPUK – *Ponieważ zdecydowanie ciekawszą postacią ode mnie jest Beppe Fenoglio, wykorzystam te kilka linijek w zgola inny od przewidzianego sposób. Otóż Pewną prywatną sprawą to dzieło wyjątkowo mi bliskie, które w dużej mierze zadecydowało o rozpoczęciu przeze mnie badań nad włoską literaturą okresu II wojny światowej. W mojej ocenie jest to powieść wybitna, otwierająca przed czytelnikiem liczne ścieżki interpretacyjne i skłaniająca do refleksji nad najistotniejszymi wartościami w życiu człowieka. Niniejszy artykuł oraz poprzedzający go referat wygłoszony na konferencji w Białymstoku powstał przede wszystkim w celu przedstawienia sylwetki wspańskiego pisarza, jakim był Fenoglio oraz przybliżenia polskiemu czytelnikowi tego niezwykłego, uniwersalnego dzieła. Będzie dla mnie prawdziwym szczęściem jeśli mój referat lub artykuł skłoni choćby jedną osobę do sięgnięcia po Pewną prywatną sprawę.*

KATARZYNA LIDIA BABULEWICZ
UNIwersytet Jagielloński

MUZYCZNA SYMBOLIKA PRZESTRZENI
W FILMACH ANIMOWANYCH
WYPRODUKOWANYCH W EUROPIE
ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ I ZSRR
W LATACH 1948–1986

Istotą sztuki filmowej od samego początku było współdziałanie różnego rodzaju komponentów i form przekazu. Choć nieco zabawnie brzmi dziś stwierdzenie Zofii Lissy, iż „Film jest rezultatem twórczości kolektywnej”¹, w istocie trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. Mimo że pierwsi taperzy pojawili się w niemym kinie ponoć po to, by zagłuszać głośną pracę projektora, który wyświetlał film, muzyka prędko zyskała w filmie znaczącą rolę. Jej ranga wzrosła jeszcze w epoce kina nieme- go – wcześniej powstawać zaczęły „przerywniki muzyczne”, partytury pisane specjalnie na potrzeby konkretnego filmu, a nawet wykryształizowała się już wówczas technika motywów przewodnich. Jak w swej pionierskiej pracy na temat muzyki filmowej pisała Lissa, „O ile obraz daje konkretną, jednostkową treść, o tyle muzyka daje jej ogólną podbudowę; obraz »uszczególnia«, konkretyzuje, muzyka – uogólnia, daje jakości wyrazu czy charakterystyki ogólne, rozszerzając tym samym zasięg działania obrazu. Na tym polega w istocie rzeczy uzupełnianie współdziałanie obu”².

Choć Edgar Morin pisał: „Cóż bardziej nierealnego niż te rytmy i melodie bezustannie rozbrzmiewające, tak w mieście, jak i na wsi, na morzu i na lądzie, w izolacji i w tłumie”³, liczne przykłady muzycznych reprezentacji przestrzeni, pochodzące właśnie z muzyki filmowej, utrwaliły się na dobre w sercach widzów i bynajmniej nie przeszkadzały im podczas seansu. Ostatnimi czasy obserwujemy wzrost zainteresowania muzyką filmową, jednak wciąż poza obszarem zainteresowań naukowych znajduje się niestety muzyka do filmów animowanych. W większości opracowań poświęconych oprawie muzycznej kreskówek jako cechę wyróżniającą wymienia się zjawisko *mickeymousingu*, czyli ściślej synchronizacji akcentów muzycznych z ruchem na ekranie – w rzeczywistości charakterystyczne głównie dla wczesnych filmów Disneya. Tymczasem ścieżki dźwiękowe filmów

¹ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 39.

² Tamże, s. 27.

³ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 109.

animowanych zasługują niejednokrotnie na uwagę ze względów dalece przekraczających wspomniany zabieg. Jak zauważyła Zofia Lissa:

W świecie fantastyki, który prezentuje film rysunkowy, możliwe są wszelkiego typu przyporządkowania warstwy wizualnej i słuchowej, wszystko jest tu »naturalne«, granice narzucone realistycznym charakterem w filmach: fabularnym i fotograficznym, całkowicie odpadają. Z drugiej strony – muzyka jest tu jedynym realnym elementem, ożywia rysowane formy, rodzi w widzu sympatię lub antypatię do ukazanych utworów⁴.

Polska pionierka badań nad muzyką filmową wyliczyła również cechy, które sprzyjają jej zdaniem specyficznemu połączeniu muzyki i obrazu w filmach rysunkowych:

1. Krótkie zazwyczaj rozmiary tego rodzaju filmów stwarzają możliwość przekomponowania całości. 2. Fikcyjność ukazanego nierealnego świata pozwala na antyrealistyczne powiązania ze sferą słuchową, głównie z muzyką, a ich nienaturalność ztraca się w nierealnym świecie rysowanych figurynek. 3. Jedynie muzyka pochodzi ze świata realnego i w pewnym stopniu służy urealnieniu ukazanych sytuacji. 4. Możliwa jest tu o wiele ściślejsza więź obu warstw podstawowych ze względu na sztuczną genezę obrazów. 5. Muzyka, narzucając własną prawidłowość organizacji czasowej warstwie wizualnej, nadaje jej w silniejszym stopniu charakter konstruowany, nierealny, niekiedy właśnie podkreślając jej groteskowe elementy⁵.

W niniejszym opracowaniu zaprezentowany zostanie tylko drobny wycinek badań prowadzonych nad muzyką do filmów animowanych, i to powstałych w konkretnym czasie, na określonym obszarze geograficznym: przyjrzymy się, jak w produkcjach zrealizowanych w dobie komunizmu reprezentowana jest za pośrednictwem muzyki przestrzeń. Jakie środki muzyczne odzwierciedlają określoną scenerię, na ile są to rozwiązania skonwencjonalizowane, powtarzalne i jak zmieniały się wraz z upływem lat?

Filmy animowane wyprodukowane w czasach obowiązywania doktryny socrealistycznej niekoniecznie muszą być nośnikami treści propagandowych. W szczególności z hasłem „animacja radziecka” skojarzyć się mogą w pierwszym odruchu kwestie ideologiczne, takie jak: humanizm, poczucie internacjonalistycznego obowiązku, miłość do pracy i do człowieka pracy, kolektywizm, świadomość swojej odpowiedzialności oraz patriotyczna duma z ojczyzny⁶. Tymczasem zarówno filmy powstałe w ZSRR, jak i w innych krajach byłego Bloku Wschodniego nie tylko wykraczają poza komunikowanie oficjalnie obowiązującego przesłania – reprezentują wielokroć wysoki poziom artystyczny, dotyczą szerokiego spektrum tematycz-

⁴ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej...*, s. 374–375.

⁵ Tamże, s. 375.

⁶ A. Kadykało, *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014, s. 498.

nego (szczególnie w okresie odwilży)⁷, a co za tym idzie – ich akcja rozgrywa się w różnorodnej scenerii, której towarzyszy odpowiednia muzyka. Rozpocznijmy przegląd tematyczny od muzycznych wyobrażeń miasta.

Miasto-symbol cywilizacji odnajdziemy chociażby w kultowym serialu *Krecik*. W odcinku *Krecik i samochód* (1963, reż. Z. Miler, muz. W. Bukový) dynamika ruchliwej ulicy oddawana jest na ścieżce dźwiękowej za pośrednictwem pełnego rozmachu, entuzjastycznego fragmentu, w którym pobrzmiewają dodatkowo nawiązania do sygnału klaksonu. Wykonywany jest on przez dużą orkiestrę symfoniczną. Gdy bohater „włamuje się” do samochodu, włącza niechcący radio: słyszymy wówczas rock and roll. Co ciekawe – muzyka ta bardzo przypada zwierzętku do gustu – Krecik tańczy. Gdy szczęśliwy bohater pędzi swym własnym minisamochodem, prędkość podkreśla zaś jazzujący saksofon. Tutaj jazz nie wskazuje jeszcze na negatywne wartościowanie przestrzeni – takie skojarzenie będzie obecne w późniejszych odcinkach serialu, gdzie styl jazzowy stanie się symbolem krytykowanej cywilizacji⁸.

Całkiem inna atmosfera panuje w mieście muzycznego Krokodyla Gieny (*Krokodyl Giena*, 1969, reż. R. Kaczanow, muz. M. Ziw). Przygody refleksyjnego bohatera i jego przyjaciół są nierozzerwalnie związane z przestrzenią miejską (chyba wręcz wielkomiejską, skoro „W mieście żył krokodyl o imieniu Giena, a pracował on w zoo”, a także – działają tam pionierzy). Film krytykuje radziecką codzienność, a także niesie moralne przesłanie natury ogólnej – pewnie dlatego towarzyszy mu w dużej mierze skłaniająca do refleksji ścieżka dźwiękowa. Choć i tu wykorzystany został skład orkiestrowy, eksponowane są inne zestawienia instrumentów: na plan pierwszy często wybijają się instrumenty dęte, nie mogłoby jednak zabraknąć akordeonu – gra na nim w dodatku tytułowy bohater. Krokodyl akompaniuje sobie na tym instrumencie podczas wykonywania piosenek takich jak *Голубой вагон* (*Błękitny wagon*) czy *День рождения* (*Dzień urodzin*). W przypadku drugiego utworu związek ze scenerią miejską podkreślony zostaje nawet w tekście:

Пусть бегут неуклюже
Пешеходы по лужам,
А вода – по асфальту рекой.
И не ясно проходим
В этот день непогожий,
Почему я веселый такой.

Niech biegają bezradnie
Przechodnie przez kałuże
A woda – po asfalcie płynie niczym
rzeka.
I niejasne dla przechodniów
W ten dzień niepogodny,
Czemu jestem tak wesoły

Z refrenu dowiadujemy się, jaki jest powód dobrego humoru bohatera: obchodzi on tego dnia urodziny i, zapewne z tej przyczyny, gra na akordeonie na oczach

⁷ Zob. hasło *Animacja*, [w:] J. Bauman, R. Jurieniew, *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987, s. 17–18; Ü. Pikkov, *On the topics and style of Soviet animated films*, „Baltic Screen Media Review” 2016, t. 4, s. 16–37.

⁸ Zob. np. *Krecik i buldożer*, *Krecik w mieście* (muz. V. Petrov).

przechodniów. Co zdaje się najważniejsze w przypadku muzyki z tego filmu – słycać nawiązania do poetyki muzycznej romansu rosyjskiego i do folkloru miejskiego. Miejska przestrzeń wydarzeń staje się zatem tłem dla muzycznej ekspresji tożsamości.

Wbrew temu, co mogłoby się skojarzyć, miasto w filmach radzieckich bardzo często jest nie tylko miejscem, które nie zostało niedotkniętym duchem ateizmu, a wręcz przeciwnie – przestrzenią, w której świątynia chrześcijańska pozostaje ważnym miejscem. Ekspozowany jest szczególnie widok cerkiewnych kopuł wraz z krzyżem prawosławnym⁹ – widok wnętrza należy do rzadkości. Może właśnie dlatego, mimo akcentów w warstwie wizualnej, kompozytorzy nie zdecydowali się na wplatanie w swe partytury nawiązań do muzyki liturgicznej. W filmie zrealizowanym w rocznicę zwycięstwa Rusów nad wojskami Złotej Ordy w bitwie na Kulikowym Polu (1380) zatytułowanym *Łabędzie Niepriadwy* (*Лебеди Неприядвы*, 1980, reż. R. Dawydow) odnajdujemy ciekawy „wyjątek”. Bohaterowie przed walką przybywają po błogosławieństwo do klasztoru, widać wówczas świątynię, z której, dzięki otwartym na oścież drzwiom dobiega autentyczny śpiew męskiego chóru cerkiewnego. A zatem – zjawisko dość zaskakujące, biorąc pod uwagę film animowany dedykowany dzieciom.

Miasto pojawia się w filmach animowanych również jako symbol kultury – sytuacja taka ma miejsce choćby w polskim kultowym serialu *Reksio*. W odcinku *Reksio przewodnik* (1977, reż. L. Marszałek, muz. Z. Kowalowski) tytułowy bohater udaje się na spacer do miasta i korzysta tam z bogatej oferty kulturalnej: odwiedza psi skansen, a następnie – muzeum. Szczególnie ciekawa asocjacja muzyczna towarzyszy wizycie w drugim miejscu: kiedy Reksio, wraz z innym zaprzyjaźnionym psem przekraczają próg tej instytucji, oprawa muzyczna zmienia się nie do poznania: słycać muzykę w stylu barokowym – i to nie odcinek subtelnie stylizowany na epokę *basso continuo*, lecz prawdziwie neoklasyczną minikompozycję, pod wieloma względami, (m.in. fakturalnymi, agogicznymi i harmonicznymi) przypominającą barokowe *concerto*. Kompozytor zadbał, by młody widz odbył muzyczną podróż w czasie i zapoznał się z estetyką muzyki dawnej.

Nie zawsze bajkowe miasto to przestrzeń niezidentyfikowana, symboliczna – bywa, że wypadki dzieją się w realnie istniejącym mieście, choć zdarza się to nieporównywalnie rzadziej. Sytuacja taka ma miejsce choćby w filmie *Smok-Expedition* (1969, reż. Wł. Nehrebecki, muz. T. Kocyba), a właściwie tylko u jego początku, podczas zawiązania się akcji, później bieg wydarzeń przenosi widza w odległe miejsca – mowa oczywiście o słynnym serialu *Porwanie Baltazara Gąbki*, którego każdy odcinek zaczyna się widokiem krakowskiego Rynku i Wawelu – a na ścieżce dźwiękowej pojawia się wówczas cytat krakowskiego hejnału. To nie jedyna muzyczna identyfikacja regionu – zaraz po hejnale rozbrzmiewa znakomity, żar-

⁹ Por. Ü. Pikkov, *On the Topics and Style of Soviet Animated Films...*, s. 31.

tobliwy, wykonywany przez klarnet krakowiak autorstwa Tadeusza Kocyby, czyli jedna z najśłynniejszych czołówek z polskich dobranoczek.

Przyjrzyjmy się teraz jak potraktowana została przez twórców filmów animowanych wieś. Dość często folklor ukazywany jest nie w swym „naturalnym”, wiejskim otoczeniu, lecz jako element spektaklu, przedstawienia artystycznego. Sytuacja taka ma miejsce przykładowo w filmie *Koncert Maszeńki* (Машенькин концерт, 1948, reż. M. Paszczenko, muz. I. Dunajewski). Tytułowe wydarzenie muzyczne rozgrywa się we śnie, a jest to sen jubilatki – dziewczynka otrzymała na urodziny lalkę-Murzynka. Zabawka ma smutny wyraz twarzy, Masza postanawia więc ją rozweselić, organizując koncert, którego oprawa muzyczna skonstruowana jest według wzoru muzyki baletowej (à la balet Czajkowskiego). Poszczególne zabawki prezentują swe umiejętności taneczne w kolejnych „numerach”, pośród których nie może zabraknąć tańca ludowego, czyli – wedle nomenklatury klasycznego baletu – charakterystycznego. W *Konercie Maszeńki* taniec rosyjski w stylu *Dziadka do orzechów* wykonują matrioszki.

Znacznie bliżej scenerii wiejskiej (a jednak nadal nie na wsi z tradycjami muzycznymi) dzieje się akcja wspominanego już serialu *Reksio*: tu raz po raz jesteśmy obserwatorami scen, które rozgrywają się na wiejskim podwórku. W tym przypadku, jak się okazuje, z określonym wyobrażeniem przestrzeni związany jest nie tyle konkretny fragment muzyczny, lecz – instrumentacja. Jak wyznaje Zenon Kowalowski, kompozytor muzyki do tego kultowego serialu, instrumentem odpowiednim do oddania atmosfery wiejskiego podwórka wydał mu się klarnet – „Tak, klarnet, tak sobie wygrywający... Bo to jest instrument, który ja tak właśnie kojarzę: jako mogący stwarzać klimacik podwórkowy”¹⁰.

Wśród filmów powstałych w czasach komunizmu odnaleźć można oczywiście i produkcje, których akcja toczy się na wsi, a muzyka odwołuje się do twórczości ludowej. Jako bardzo oryginalny przykład może tu posłużyć film *Był sobie pies*, (Жил-был пёс, 1982, reż. E. Nazarow), którego scenariusz oparto na ukraińskiej baśni ludowej *Sirko*. Wypadki rozgrywają się na ukraińskiej wsi, o czym jednoznacznie informuje warstwa wizualna – widać tradycyjne stroje, detale architektoniczne, a także – warstwa audytywna, słysząc bowiem dwie ludowe pieśni ukraińskie: *Oj tam na gori* oraz *Ta kosiw batko, kosiw ja*. Co więcej, wykorzystane zostaje tu nagranie terenowe¹¹ – śpiewa ukraiński zespół Drewo ze wsi Krjaczkowska. Znaczenie tych nagrań w obrębie ścieżki dźwiękowej dodatkowo podkreślone zostaje przez fakt, że są one jedynym rodzajem muzyki obecnym w filmie – poza nimi słysząc tylko niekiedy odgłosy natury, częściej jednak zalega cisza, z którą tak kontrastuje biały śnieg...

¹⁰ Informacja pochodzi z wywiadu udzielonego autorce przez kompozytora 08.12.2012 r. w Katowicach.

¹¹ Autentyczny śpiew ukraiński słysząc też w rozgrywającym się na wsi filmie *Kotek i kogucik* (Котик і півник, 1991, reż. A. Graczowa, muz. J. Szewczenko).

Z całkowicie inną strategią artystyczną mamy do czynienia w bodajże najsłynniejszym serialu byłego ZSRR, czyli w *Wilku i Zającu* (pod uwagę wzięto odc. z l. 1969–1986 w reż. W. Kotionoczkina). Tu nie tylko nie dąży się do oddania autentycznego brzmienia muzyki wsi, a podchodzi się do tej kwestii w sposób humorystyczny: w odcinku szóstym (1976), kiedy Zając znika w zbożu, Wilk prędko zamienia kosę na rozwiązanie godne nowszych czasów, czyli na kombajn, i ściga uciekiniera w rytm popularnej pieśni białoruskiej *Kosił Jaś kaniszynu* w wykonaniu zespołu Piesniary (założony roku 1969 w Mińsku), który to utwory folklorystyczne prezentował w nowoczesnych, estradowych aranżacjach. Na gruncie ścieżki muzycznej dokonuje się zatem humorystyczne zrównanie pierwiastka miejskiego i wiejskiego, ich fuzja, podobnie jak w filmach animowanych innej radzieckiej reżyserki, Inessy Kowalewskiej¹².

Z folklorem muzycznym wiąże się nie tylko symbolizowanie przestrzeni wiejskiej jako małej ojczyzny – zdarza się również, że służy on jako odwołanie do... wielkiej ojczyzny, do kraju rodzinnego. Sytuacja taka ma miejsce choćby w filmie *Wiosenna bajka* (*Весенняя сказка*) wyprodukowanym w roku 1949 (reż. W. Gromow, oprawa muzyczna N. Makarowa), który w zakresie artystycznym z jednej strony bliski jest założeniom socrealizmu (pod względem muzyki), z drugiej – przypomina ówczesne produkcje Disneya (pod względem wizualnym, co zresztą było powtarzającym się w większości produkcji epoki stalinizmu paradoksem). Film rozpoczynają słowa narratora: „W dalekich, gorących krajach, gdzie zimują przelotne ptaki, gęsi poczuły wiosnę i zatęskniły za rodzinnym krajem”, a już za chwilę słychać rzewną pieśń przywódcy stada. Pieśń ta wyraża tęsknotę za ukochaną osobą, a jednocześnie – za rodzinnym krajem. Linia melodyczna imituje rzewność wschodniosłowiańskich *na piewów*; skojarzenie z ojczyzną wzmocnione zostaje dodatkowo akompaniamentem bałałajki.

Filmy wyprodukowane do roku 1991 dostarczają niekiedy ciekawych przykładów nie tylko muzyki ludów słowiańskich, lecz również azjatyckich, a nawet pozaeuropejskich. Przykładowo: stylizacje orientalne często pojawiają się jako element przestawienia teatralnego (jak w przypadku rodzimego folkloru), lecz nie tylko. Obecne są choćby jako muzyczny symbol miejsc, z których pochodzą zwierzęta zamieszkujące zoo – odnaleźć to możemy na przykład w filmie *Krecik w zoo* (1969, reż. Z. Miler, muz. Miłoś Vacek), w którym żółw scharakteryzowany zostaje za pomocą „orientalnej” skali pentatonicznej. Co ciekawe, w najważniejszej wytwórni filmów animowanych ZSRR, czyli w moskiewskim studiu Sojuzmultfilm, wyprodukowany został też szereg *multfilmów* „orientalnych”, to znaczy – opartych na motywach bajek azjatyckich. Z przebadanych na potrzeby tej pracy ścieżek dźwiękowych nie wynika, jakoby radzieccy twórcy chcieli kiedykolwiek wykorzystywać autentyczny orientalny folklor, posłużyli się natomiast skonwencjonalizowanymi środkami muzycznymi, za pomocą których

¹² Np. *Bremeńscy muzykanci* (1969), *Bajka o popie i o jego robotniku Bałdzie* (1973) i *Rosyjskie melodie* (1972).

w muzyce europejskiej odzwierciedlane są wyobrażenia na temat muzyki Azji, czyli tak zwanymi orientalizmami. Jako doskonały przykład może posłużyć tu film *Magiczny skarb* (Волшебный клад, reż. D. Babiczenco, muz. K. Chaczaturian [bratanek słynnego Arama]) z r. 1950), oparty na motywach bajki buriacko-mongolskiej. Opowiada losy młodego mongolskiego pastucha Baira, który, choć wiernie strzeże trzody bogacza Galsana, nie otrzymuje należnej sobie zapłaty. Jak kompozytor utwierdził widza w przekonaniu, że akcja dzieje się w mongolskich górach? Muzyczne orientalizmy powiązane zostały z konkretnymi bohaterami: główny bohater, pastuch Bair posiada muzyczny atrybut, flet – dlatego na ten instrument przeznaczony został jego temat, a zarazem motyw przewodni filmu. Melodyka tematu ma cechy wokalne, słysząc też puste brzmienia. Pastoralną atmosferę a także wrażenie egzotyki oddaje skala eolska. Kontrastuje z nią temat bogacza Galsana – złego pracodawcę scharakteryzowano ciężkim brzmieniem fagotu i monotonną rytmiką. Melodia jest uproszczona, recytatywna, w dodatku porusza się w obrębie trytonu. Kolejna orientalna charakterystyka związana jest z ognistym ptakiem – powierzona mu została wokaliza wykonywana przez wysoki głos żeński, co uznać należy za próbę wyrażenia typowej dla Orientu zmysłowości. Do linii głosu wprowadzono w dodatku skromne melizmaty. Całkowicie odmiennie ukazany został natomiast Orient w radzieckiej adaptacji *Księgi Dżungli* Rudyarda Kiplinga¹³, czyli w pięcioodcinkowym serialu *Maugli* (Мугли, 1967–1971, reż. R. Dawydow) z muzyką Sofii Gubajduliny – nie występują tu orientalizmy, a zamiast nich kompozytorka posłużyła się środkami awangardowymi, które doskonale oddają „gorącą”, magiczną atmosferę tropikalnej dżungli. Uwidacznia się podejście kolorystyczne/sonorystyczne, kontrastowane są skrajne rejestry instrumentów (podobnie jak ciemne i fluorescencyjne barwy w obrazie). Muzyka atonalna została świetnie zestrojona z odgłosami natury.

Pozostając przy muzycznej symbolice naturalnych krajobrazów: w filmie *Reksio taternik* (1972), w którym piesek wyrusza na wędrowkę, niezwykle pomysłowo zostały przedstawione przez kompozytora polskie góry. Jako *leitmotiv* górskiej wędrowki rozbrzmiewa zaaranżowany odpowiednio fragment słynnej czołówki filmu. Dzięki zastosowaniu skali góralskiej i statycznego akompaniamentu pustych kwint brzmi on iście góralsko, a przy tym w sposób znany polskiemu odbiorcy, któremu za pomocą tychże środków przybliżył niegdyś folklor Podhala Karol Szymanowski. Innego rodzaju żart – tym razem dotyczący morza i tym razem słowno-muzyczne zastosowanie znalazł w odcinku szesnastym (1986) serialu *Wilk i Zając*, którego konwencja, polegająca na zgromadzeniu różnych bohaterów bajkowych w jednym filmie, zapowiada niejako *Shreka*: widokowi rybaka, który zarzuca nad morzem sieci towarzyszy piosenka *More* z repertuaru słynnego w ZSRR piosenkarza, Jurija Antonowa (ur. 1945). Utwór ma charakter nostalgiczny, w refrenie słysząc:

¹³ Inny radziecki film animowany na podst. utworu R. Kiplinga to np. *Rikki-Tikki-Tawi* (1965, reż. A. Szeżko-Blocka, muz. W. Gewiksmann).

Море-море, мир бездонны,
Пенный шлеест волн прибрежных
Над тобой встают как зори
Нашей юности надежды
Morze, morze, świecie bezdenny
Spieniony szelest fal przybrzeżnych
Nad tobą wstają jak gwiazdy
Naszej młodości nadzieje

Gdy jednak mowa jest o nadziejach, na ekranie widzimy staruszka rybaka, który wziął Wilka za Złotą Rybkę i myśli o atrakcyjnej, młodej blondynce.

Na zakończenie zatrzymajmy się jeszcze na moment przy miejscach nierealistycznych, czyli przy scenerii fantastycznej, która również pojawia się nieraz w animacji byłego Bloku Wschodniego. Bardzo ciekawym przykładem jest tu *Duch z Canterville* (*Kentervil'skoe Prividenie*, 1970, reż. W. i Z. Brumberg, muz. A. Warlamow), czyli rysowany film grozy na podstawie utworu Oscara Wilda. Przestrzeń nawiedzonego domostwa wypełniona jest dysonującą muzyką rodem z horroru.

Jak zostało jedynie nakreślone, filmy animowane wyprodukowane do roku 1991 obfitują w różnorodną tematykę i zróżnicowane, nieraz zaskakujące miejsce akcji, co w naturalny sposób wymogło na twórcach muzyki dostosowanie do nich stylu swych partytur. Jak wywiązali się z tego zadania? Niekiedy widać posługiwanie się rozwiązaniami skonwencjonalizowanymi, utrwalonymi już w tradycjach muzyki absolutnej czy rozrywkowej (jak w przypadku orientalizmów), innym razem – podejście twórcze (choćby w momencie, gdy łączone są style muzyczne biegunowo różnych środowisk czy miejsc odległych geograficznie lub gdy sięga się po najnowsze rozwiązania kompozytorskie). Niekiedy przestrzeń, mniej lub bardziej skonkretyzowana, „omówiona” zostaje za pośrednictwem powszechnie znanego utworu, związanego z tradycjami danego narodu, lub przeciwnie – z kulturą popularną. Niejednokrotnie kompozytorzy dają się poznać jako twórcy lubujący się w rozwiązaniach humorystycznych, a co najważniejsze – gotowi do podążania za wizją reżyserską: często to właśnie od ścieżki dźwiękowej uzależniona jest wymowa w związku z danym miejscem. Co jednak wydaje się najistotniejsze: choć wszystkie wspomniane filmy to „tylko” bajki dla dzieci, problematyka muzycznego symbolizowania przestrzeni jest w nich pogłębiona na równi z kinem dedykowanym widzom dorosłym, a niekiedy nawet – z muzyką klasyczną.

SUMMARY

The following article concerns musical representations of space in the animated films produced in Central Europe and USSR during communism. The author shows on concrete examples from the USSR, Poland and Czechoslovakia how the composers presented musically the urban scenery (eg dynamic street, concert hall and museum) village (in different views) and even oriental (a number of Asian fairy tales were produced in the USSR), inter

alia. It is examined what musical means reflect on the soundtrack particular scene, how conventional and repetitive they are, how do they change with a time and what emotions they connote.

KEY WORDS: music and animation, musical representations of space, Soviet animation, animation of Central and Eastern Europe

KATARZYNA LIDIA BABULEWICZ – absolwentka muzykologii i polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Dziadek przygotowuje pracę doktorską na temat muzyki w filmach animowanych Europy Środkowo-Wschodniej. Publikowała m.in. na łamach „Edukacji Muzycznej”, „Aspektów Muzyki” i „Musicologici Olomucensii”. Współpracuje z Kwartalnikiem Kulturalnym „Opcje”.

MONIKA SOBOLEWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

„ALEŻ TUTAJ SĄ NERWY!” O EMOCJACH NA OLIMPIJSKIEJ STRZELNICY W RIO DE JANEIRO

Igrzyska Olimpijskie od zawsze wzbudzały i nadal wzbudzają olbrzymie emocje w wielu ludziach. Strzelcy po raz pierwszy rywalizowali podczas Igrzysk w 1896 roku. Początkowo strzelano do gołębi, co z czasem zostało uznane za niehumanitarne, dlatego wprowadzono inne zasady, a za cel służyła tarcza lub gliniany krążek zwany rzutkiem. Obecnie rozgrywanych jest 15 konkurencji¹ (9 męskich i 6 kobiecych) w trzech dyscyplinach: pistolet, karabin i strzelba gładkolufowa. Strzela się z broni pneumatycznej, palnej oraz śrutowej. Strzelectwo w Polsce nigdy nie cieszyło się wielką popularnością. Jednak pewne zmiany, na korzyść tej dyscypliny, można zauważyć po zdobyciu złotego medalu przez Renatę Mauer-Różańską podczas Igrzysk Olimpijskich w Atlancie w 1996 roku. Międzynarodowy Komitet Olimpijski nieustannie dąży do zwiększenia widowiskowości strzelectwa. Mają temu służyć przepisy dotyczące finałów, zmiany w ubiorze oraz ograniczenie zasłaniania twarzy. Kolejnym priorytetem Komitetu jest wyrównanie szans między kobietami i mężczyznami. Dlatego ilość konkurencji ma zostać zmieniona już podczas Igrzysk Olimpijskich w Tokio w 2020 roku².

W 2016 roku odbyły się Igrzyska Olimpijskie w Rio de Janeiro. Po raz pierwszy Telewizja Polska transmitowała wszystkie finały na żywo. Głównym komentatorem tego wydarzenia był Jarosław Idzi.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że *komentator* to ‘ten, kto coś komentuje, tzn. interpretuje, wyjaśnia’³, *sprawozdawca* zaś to ‘ten, kto składa sprawozdanie

¹ Zob. Polski Związek Strzelectwa Sportowego, Zbiór regulaminów PZSS oraz zasad organizacji i przeprowadzania zawodów w ogólnopolskim systemie współzawodnictwa sportowego na lata 2017-2020, Warszawa 2016, http://www.pzss.org.pl/images/stories/komisje/metodyczno_szkoleniowa/Zbior%20regulaminow%20PZSS%20na%20lata%202017-2020%20wersja%20z%20dnia%2023_11_2016.pdf [dostęp: 14.04.2017 r.].

² Jedna z męskich konkurencji zostanie zlikwidowana. Wprowadzona zostanie rywalizacja par mieszanych (tzw. mixy).

³ Definicja za: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/komentator;5441084.html> [dostęp: 29.03.2017 r.].

z czego; autor sprawozdania⁴. Ponieważ są to synonimy bliskoznaczne, w artykule traktuję je zamiennie. Podczas zawodów dziennikarz zajmuje się relacjonowaniem tego, co widoczne na ekranie. Nie jest to jednak zwykły opis, a interpretacja wydarzeń z obiektu sportowego. Uwagi mówiącego często wybiegają poza kadr, mają charakter emocjonalny i przepełnione są ekspresją⁵. Jest to polszczyzna mówiona, niekiedy nacechowana potocznością, obfitująca w potknięcia składniowo-stylistyczne, skróty myślowe, powtórzenia, konstrukcje o charakterze anakolotów, wykrzyknienia itp.

Materiał, którym się posłużyłam, dostępny jest wciąż na stronie sport.tvp.pl. Niestety niektóre finały zostały zamieszczone w internecie bez polskiego omówienia. Dlatego wyodrębniłam spośród nich te, które zawierają polski komentarz. Po dokonaniu transkrypcji wszystkich siedmiu nagrań, oraz wyekscerpowaniu materiału z *Encyklopedii Sportów Olimpijskich* (z części dotyczącej strzelectwa wyemitowanej na antenie TVP), maszynopis osiągnął objętość ponad siedemdziesięciu stron. Z tekstu wybrałam fragmenty, w których uwidocznione zostały emocje towarzyszące strzelniczy olimpijskiej⁶. Podzieliłam je na będące udziałem: kibiców, zawodników, trenerów i komentatora. Pojawiające się uczucia mogą być pozytywne lub negatywne. Bywają tłumione lub wręcz „buchają” na zewnątrz. Różne może być także ich natężenie oraz reakcja na nie.

Leksem **emocja** jest komponentem licznych związków frazeologicznych typu: *wielkie emocje*, *gwarantowane emocje*, *falowanie emocji*. Frazeologizmy z tym wyrazem służą gradacji napięcia. **Emocje** określane są jako: *spore*, *większe*, *wielkie*, *ogromne* i *olbrzymie*. Samo słowo **emocje** pojawia się w zebranym materiale czterdzieści trzy razy, co może świadczyć o tym, że w rywalizacji mają one duże znaczenie⁷:

[1] Te **emocje** na pewno się udzielają.

[2] Jakie **emocje** targają strzelcami?!

[3] No a teraz przygotujmy się naprawdę na wielkie **emocje**.

[4] Obserwowaliśmy falowanie tych **emocji**, czego dowodem były kolejno oddawane strzały.

[5] Coś niebywałego, ależ tutaj **emocje** w końcówce.

[6] No gdzieś się tu pojawiły chyba mimo wszystko łzy, bo to wielkie, wielkie **emocje**.

[7] To oczywiście nie koniec **emocji** strzeleckich.

[8] Ach... to jest właśnie całe strzelectwo, to jest właśnie to falowanie **emocji**.

⁴ Definicja za: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/sprawozdawca;5500115.html> [dostęp: 29.03.2017 r.].

⁵ Pisali o tym: J. Ożdżyński, *Mówione warianty wypowiedzi w środowisku sportowym*, Wrocław 1979 oraz M. Koper, *Emocje w języku sprawozdawców sportowych*, [w:] *Rejestr emocjonalny języka*, red. K. Wojtczuk i V. Machnicka, Siedlce 2009, s. 67–76.

⁶ Strzelectwo jest sportem statycznym, co nie oznacza, że w głowach strzelających panuje spokój.

⁷ Dla zwiększenia przejrzystości tekstu wszystkie przykłady pochodzące z materiału podanego transkrypcji zostały ponumerowane.

Od analizowanego leksemu utworzono także czasownik *emocjonować* i przymiotnik *emocjonujący*:

[9] A my *emocjonować* będziemy się proszę państwa już rywalizacją o miejsca kolejne.

[10] *Emocjonujący* finał olimpijski w konkurencji karabinu pneumatycznego mężczyzn.

Igrzyska Olimpijskie są dla sportowców czasem szczególnym. Stanowią ukoronowanie czteroletniej ciężkiej pracy. Często setne sekund lub ułamki milimetrów decydują o tym, czy spełni się marzenie o medalu. Strzelectwo jest specyficznym sportem, w którym okazywanie emocji jest niewskazane, bardzo utrudnione jest również ich rozładowywanie. W *Encyklopedii Sportów Olimpijskich* wyemitowanej na antenie TVP autorzy podkreślają, że:

[11] Wszystkie konkurencje strzeleckie wymagają znakomitej techniki, **nerwów ze stali** i **umiejętności skoncentrowania się**. Zawodnicy często korzystają z różnego rodzaju **technik relaksacyjnych** pozwalających **obniżyć tętno**, na przykład **głębokie i rytmiczne oddychanie zmniejsza napięcie mięśniowe** i poprawia **koncentrację**, dając poczucie **spokoju**.

Ruchy strzelca na stanowisku są bardzo ograniczone ze względu na przepisy bezpieczeństwa, pozwalające na poruszanie się tylko w określony sposób. Wpływają na to: usztywniający ciało strój strzelecki oraz specyfika sportu, który wymaga od zawodników znakomitej pamięci mięśniowej i umiejętności długiego pozostawania w niemal całkowitym bezruchu. Dlatego strzelcy muszą wykorzystywać metody uspokojenia się nie wymagające zmiany postawy.

Zawodnicy podkreślają niesamowitą atmosferę panującą podczas Igrzysk. Wpływ na to ma między innymi przygotowanie obiektów. Sama strzelnica olimpijska może „przyspieszać bicie serca”, ta znajdująca się w Rio de Janeiro nosi nazwę National Shooting Center i została otwarta w 2007 roku. Kompleks znajdujący się w Parku Olimpijskim Deodoro liczy osiem strzelnic⁸. Hala finałowa:

[12] została dobudowana do głównego budynku strzeleckiego, a w tym głównym budynku, gdzie można przeprowadzać kwalifikacje na bardzo wielu stanowiskach strzeleckich nawet do sześćdziesięciu pięciu osób, jest tych strzeleckich stanowisk nawet nieco więcej.

Większość strzelców na co dzień nie ma możliwości trenowania w budynkach tej wielkości. Dodatkowym utrudnieniem (lub ułatwieniem – to zależy od charakteru zawodnika oraz tego, czy lubi być on w centrum uwagi czy nie) jest żywiołowo reagująca widownia:

⁸ Zob. Strona internetowa PKOl: <http://www.olimpijski.pl/pl/rio2016/640,obiekty-olimpijskie.html> [dostęp: 26.03.2017 r.].

[13] Atmosfera jak nie na strzelnicy, tutaj nie ma ciszy, nie ma skupienia. Jest gorąca atmosfera, bo strzelanie stało się teraz bardzo widowiskowe, dynamiczny sport, a te przepisy, które obowiązują na igrzyskach olimpijskich od tych zawodów naprawdę powodują, że jest co oglądać, jest się czym **emocjonować**.

[14] Wszyscy tańczą. Samba! Samba! Strzelecka samba! Kapitalna atmosfera proszę państwa.

[15] I fiesta na trybunach.

We wszystkich strzeleckich finałach zasady przyznawania medali są podobne: do rywalizacji wchodzi sześć lub osiem osób, po czym po każdym strzale (lub serii) z walki odpada najsłabszy zawodnik, aż do wyłonienia zwycięzcy. Jak podkreśla Idzi, wprowadzenie tej zasady znacząco wpływa na zwiększenie widowiskowości strzelania oraz podniesienie emocji mu towarzyszących. Przed każdym strzelaniem mówiący powtarza, że:

[16] czekają nas olbrzymie **emocje**, bo strzelectwo w tej nowej formule pojedynkowej, kiedy bezpośrednio rywalizują i odpadają w kolejnych fazach najlepsze zawodnicy wyłonione po strzelaniu podstawowym, naprawdę dostarcza ogromnych **emocji**. Wzbudza spore zainteresowanie, co mogą państwo zobaczyć i potwierdzić obserwując wypełnione niemal po brzegi trybuny strzelnicy olimpijskiej.

Do określenia sposobu strzelania komentator używa leksyki pozytywnie wartościującej: przysłówków (*celnie, genialnie, precyzyjnie, pięknie, równo, równiutko, stabilnie, szybko*) oraz przymiotników (*bezbłędny, celne, dobre, genialne, kapitalne, lepsze, mocny, niewzruszony, skuteczny, skoncentrowany, silny, uśmiechnięty, zadowolony*). Określenia neutralne i pejoratywne stanowią niewielką część tego słownictwa (*trochę słaby, trochę zabrakło, niezbyt dobry, nieudany, fatalny*).

Podczas transmisji sprawozdawca zadaje wiele pytań retorycznych. Używa następujących pytańników:

Jak? Jaki? Jaka? Jakie?

[17] Jaka jest w tym momencie klasyfikacja?

[18] Jak poradzi sobie reprezentant Chin.

[19] Jaka klasyfikacja?

[20] Jak wygląda sytuacja jeśli chodzi o walkę o brązowy medal? Jak strzelają, proszę państwa, rywale? To jest w tym momencie istotne.

Kto? Co? Czym?

[21] A co robi Wietnamczyk?

[22] A co zrobił Wu?

[23] Co strzela Brazylijczyk?

[24] Co zrobił Wu?

[25] Kto został na polu walki?

[26] No właśnie na czym polega ten finał?

[27] Czym odpowie Wietnamczyk?

- [28] Czym odpowie Chinka?
Czy? Czyż? Czyżby?
[29] Czyżby załamanie formy?
[30] Czyż proszę państwa strzelectwo nie jest fantastyczne? Nie jest *emocjonujące*?
[31] Czyż nie jest ładna?
[32] Czy poprawi się Engleder?

Wszystkie one służą podtrzymaniu napięcia i uwagi widza. Sprawozdawca zastanawia się, jak potoczy się dalsza rywalizacja i jakie będą wyniki. Często pojawiają się także wykrzyknienia, w których również widoczne są emocje towarzyszące wydarzeniom na strzelnicy:

- [33] **10,7! 10,7! 10,7! Wygrał** proszę państwa sport! **Wygrało** mistrzostwo! **Wygrała** precyzja!
[34] Włoch nie popełnił błędu!
[35] Chyba jest błąd! Taka jest reakcja trybun! To znaczy, że przestaje być bezbłędny w tym pojedynku Ukrainiec. Dokładnie! Mamy potwierdzenie. Mikola Milczew popełnia błąd.
[36] **Trafił! Trafił! Trafił!**
[37] Ładnie! Regularnie! Równiutko!
[38] **Jest** fantastyczny! **Jest** precyzyjny! **Jest** dokładny! **Jest** regularny! **Jest** szybki! **Jest** pewny siebie!
[39] Raz! Dwa! Trzy! Cztery! Pięć! **Idealnie! Idealnie!!!** Pięknie!!!

W „wykrzyczanych” zdaniach i równoważnikach zdań występuje wiele powtórzeń. Wynika to ze specyfiki mówienia na żywo oraz wielkich emocji towarzyszących rywalizacji sportowej. Pojawiają się także wykrzykniki prymarne (na przykład: *Ach! Ile tu się dzieje!* oraz *Oj! Vasquez Strzela tylko 9,7!*) i dźwiękonaśladowcze (na przykład: *Pif! Paf! Paf! Paf! I proszę! Cztery strzały!*). Komentator zwraca się bezpośrednio do zawodników. Często wydaje im polecenia tak, jakby strzelający mogli go usłyszeć. Stara się mobilizować ich do walki, używając czasowników w 2. os. liczby pojedynczej oraz trybu rozkazującego, podświadomie próbuje wpłynąć na działania strzelców:

- [40] Jeśli strzeli więcej niż 10,3 będzie mistrzem olimpijskim Wietnamczyk. **Nie zrób tego kibicom**, będzie dogrywka, mam taką nadzieję. Niech trwają te wspaniałe *emocje*. 10,3. Albo **strzel ile potrafisz najlepiej**. Jesteś mistrzem. Wszystko zależy od ciebie. 10,7!! 10,7! 10,7! [41] Wygrał proszę państwa sport! Wygrało mistrzostwo! Wygrała precyzja!
[42] A zatem **strzel dziewczyno dziesiątkę**, najlepiej 10,9! Wtedy ten finał będzie nie tylko *emocjonujący*, ale także piękny.

W wypowiedzi pojawiają się stereotypy narodowościowe. Zawodnikom przypisuje się cechy związane z ich pochodzeniem:

[43] Wietnamczyk z małego kraju w stosunku do Brazylii, ale **to waleczny naród**. Przekonali się o tym i Francuzi, i Amerykanie, i wszyscy sportowcy, którzy spotkali Wietnamczyków na swojej drodze. Fantastyczna walka, fantastyczny pojedynek o złoty medal.

Komentarzowi telewizyjnemu towarzyszą także metafory. W omawianych transmisjach występują między innymi przenośnie związane z **grą i walką**. Pojawiają się frazeologizmy takie, jak: **być/pozostać w grze, wypaść z gry, prawo walki czy pozostawić w pokonanym polu**:

[44] Dwa razy dokładnie i wciąż jest **w grze**.

[45] To oznacza, że wszyscy **są w grze**, bowiem jeśli marzymy o medalach musimy się znaleźć w pierwszej czwórce.

[46] Każdy strzał w wielkim finale decyduje o tym, że **pozostaje się w grze**, bądź **się z tej gry wypada**.

[47] Ciężko będzie go strącić z pozycji, która daje mu **prawo walki o medale**.

[48] On sobie już na błąd pozwolić nie może. Błąd może kosztować go stratę... **utratę szansy walki** nawet o brązowy medal.

[49] dziś pozostawili go w **pokonanym polu**...

Porównanie rywalizacji sportowej do walki jest częstym zabiegiem stosowanym podczas transmisji. Pisali o tym między innymi Jan Ożdżyński⁹ i Mariusz Koper¹⁰.

W sportach indywidualnych, a w szczególności w strzelectwie zawodnik ma świadomość, że wszystko zależy od niego. Nie ma możliwości, że ktoś mu pomoże, czy też wykona część pracy za niego. Może to prowadzić do poczucia samotności, mimo otaczającego tłumu. Zawodnikom towarzyszą emocje o dużym natężeniu, które związane są z chęcią realizacji marzenia o medalu. Wrażenia są różnorodne i zmienne – od dużego zdenerwowania, przez spokój po rodzaj transu oraz od smutku i rozczarowania po radość wywołującą łyzy szczęścia. Według sprawozdawcy bardzo ważne są umiejętność koncentracji i „wyłączenia **emocji**” oraz „odporność psychiczna”. Te cechy często określane są za pomocą metafor (np. *głowa, która potrafi wyłączyć się z emocji*):

[50] Mówiłem, że ten chłopak **ma talent**! Ten chłopak ma przede wszystkim **odporność psychiczną**.

[51] Jeden **słabszy strzał**, a teraz **świetnie** Campriani w tych najważniejszych momentach **potrafi się skoncentrować**.

⁹ J. Ożdżyński, *Mówione warianty wypowiedzi w środowisku sportowym*, Wrocław 1979.

¹⁰ M. Koper, *Emocje w języku sprawozdawców sportowych...*, s. 67–76.

[52] Sport strzelecki to nie tylko dokładność, to nie tylko trening, nie tylko wytrzymałość, ale przede wszystkim **głowa, która potrafi wyłączyć się z tych emocji**.

[53] Czy **wytrzyma tę presję** Francuz? Czy **wytrzyma obciążenie**?

Komentator podkreśla także, że na precyzyjność oddawania strzałów wpływa rozluźnienie, które sprawia, że zawodnikom strzela się łatwiej. Jednak stwierdzenie to nie wydaje się być w stu procentach prawdziwe. Zbytne rozluźnienie może być dla zawodnika źródłem braku koncentracji i precyzji. Według sprawozdawcy:

[54] jedna nieudana seria, jak gdyby **rozluźnia, zmniejsza poziom emocji** i tą kolejną można oddać zdecydowanie precyzyjniej.

[55]**Na większym luzie**, szybciej oddaje strzały.

W czasie finałów stan, w którym znajdują się strzelcy, wielokrotnie porównywany jest do „**letargu**” lub „**transu**”. Jednak spokój na twarzach zawodników jest tylko pozorny, według Jarosława Idziego – wewnątrz „**emocje są ogromne**”, wręcz „**kipią jak wulkan**”, a „**serce wali jak młot**”. Strzelcy starają się „**odgonić najczarniejsze myśli**”. Użycie tych metafor sprzyja hiperbolizacji emocji.

[56] Jak reaguje na to Chinka? **Spokojnie**, bo wie, że każde **emocje**, każdy ruch ponad to co wypracowała na treningu jest czymś złym, czymś co może ją wytrącić z tego **stanu koncentracji**. **Letargu** chciałoby się powiedzieć, to **jak gdyby chciała zasnąć na stojąco**. Takie jest pierwsze wrażenie, ale **tam kipi w niej wulkan. Tam są ogromne emocje. Tam wali serce, tam ruszają się wyciszacze**, które starają się wytłumić nie tylko odgłos strzału, ale także i to co dzieje się na trybunach.

[57] Myślę, że zdają sobie sprawę, że są **w idealnej formie**. Są **w transie, strzeleckim transie**, który pozwala wyłączyć się, nie słyszeć ani strzałów, ani owacji, ani okrzyków publiczności.

Popatrzmy, czy nie ruszają mu się wyciszacze, bo pewnie **serce wali mu jak młot**, ale **jest niewzruszony, jest mocny, jest silny**. Ten już wie, coś się dzieje ze mną, **coś złego dzieje się ze mną**. Teraz musi **odgonić te najczarniejsze myśli**. Bo wszystko zależy od niego.

Siła finalistów tkwi w panowaniu nad emocjami. W strzelectwie wygrywa ten, kto potrafi całkowicie kontrolować swój umysł i ciało. Podniesione tętno i niespokojne ruchy zdecydowanie nie ułatwiają celowania z karabinu czy pistoletu. Dopiero po starcie zawodnicy mogą sobie pozwolić na rozładowanie emocji, które – jak mówi sprawozdawca – dotąd były „**wgniecione w środek**” i gwałtowne **okazanie** ich na zewnątrz (porównywane jest na przykład do „**wybuchu**”). Ich objawami są łzy lub okrzyki radości:

[58] No gdzieś się tu **pojawiły** chyba mimo wszystko **łzy**, bo to **wielkie, wielkie emocje**.

Zdjął, jak gdyby chciał **wypuścić tą parę z uszu**, która bucha mu teraz, nie widoczna jest, **rozemocjonowany**.

[59] No i to są **normalni ludzie** te **emocje** też się **pojawiają**, one są gdzieś **wgniecione w środku**, ale w momencie kiedy już wiadomo jakie jest rozstrzygnięcie, można pozwolić sobie na taki **wybuch tychemocji na zewnątrz**.

Nie wszystkim zawodnikom udaje się opanować emocje. Komentator stara się racjonalnie wytłumaczyć, dlaczego tak się dzieje. Porównuje zawodnika do „**płonącej bibułki**”, podkreślając tym samym niszczącą siłę, jaką może mieć stres. Nie jest to jedyne porównanie. **Strach** zostaje nazwany „**niewidzialnym przeciwnikiem**”, z którym strzelcy powinni się „**zaprzyjaźnić**” i „**zaznajomić**”. Dochodzi tutaj do personifikacji strachu. Jak widać poza pozytywnymi emocjami finaliści odczuwają także „**zdenewrowanie**”, „**rosnące i opadające napięcie**”, „**rozkojarzenie**” i „**niezadowolenie**”:

[60] Potwornie już **zdenewrowani**.

[61] Moment, w którym **najbardziej niepokieszony** Rosjanin zakończył rywalizację i zajął ostatecznie miejsce trzecie.

[62] Koreańczyk **spłonął jak bibułka, spłonął jak papierek** w tym momencie proszę państwa stało się coś niesamowitego.

[63]**Strach skrada się jak taki niewidzialny przeciwnik**, dopada każdego strzelca. Nie trzeba z nim walczyć, trzeba po prostu się z nim zaznajomić, zaprzyjaźnić. Powiedzieć: Ty mi pomożesz w opanowaniu tych wielkich **emocji**. To normalne, że każdy się **denerwuje**.

[64] Tutaj takie pomyłki się zdarzają, ale **emocje** jakie targają zawodniczkami są **na prawdę ogromne**. Tutaj **presja**, świadomość tego, że ten finał rozgrywany jest na zasadzie odpadania w kolejnych fazach powoduje, że z takim **falowaniem emocji, z rosnącym i opadającym napięciem** mamy do czynienia tutaj bardzo często. Oczywiście to napięcie rośnie w każdej zawodniczce, kiedy kolejne strzały padają niemal idealnie w środek, kiedy są to dziesiątki. Bardzo często właśnie zwłaszcza mniej doświadczonym zawodnikom zdarzają się takie **kryzysy emocjonalne, rozkojarzenie** i wtedy pojawiają się strzały w dziewiątkę, ósemka a nawet w przypadku pozycji stojącej i w dalsze pierścienie dalej oddalone od centrum. **Niezadowolona** z swojego ostatniego strzału reprezentantka Iranu Khedmati.

Trener w strzelectwie może być obecny na sali podczas zawodów. Do tej pory nie mógł jednak rozmawiać z zawodnikiem w trakcie strzelania, ani porozumiewać się z nim na migi (zmieni się to już na kolejnych Igrzyskach w Tokio, gdzie kontakt niewerbalny będzie dozwolony). Szkoleniowcy mogą dawać upust emocjom, dopiero po zakończeniu rywalizacji przez ich podopiecznych, dlatego odczucia

trenerów uwidocznione są jedynie poprzez mimikę i podzielić je można zasadniczo – w zależności od komentarza sprawozdawcy sportowego – na trzy grupy. Pierwsza z nich to spokój, który – jak widać w poniższych przykładach – bywa różnie określany:

[65] Spokojny jego strzelecki trener.

[66] Owacja reprezentantów Niemiec i trenerów. Choć ten główny trener niemieckiej kadry dość spokojny, a to dlatego, że Niemiec pięciokrotnie trafił w cel.

Druga grupa to radość i zadowolenie, które objawiają się poprzez mimikę (np. uśmiech) i gestykulację (np. unoszenie kciuka, które powszechnie uznawane jest za aprobatę). W wypowiedzi używane są przymiotniki wartościujące pozytywnie, takie jak *zadowolony* i *uśmiechnięty* oraz przysłówków np. *kapitałnie*, *pięknie*.

[67] A jak strzela Chińczyk? Kapitałnie! Pięknie! Mina trenera mówi wszystko! Mina trenera jest maksymalnie zadowolona!

[68] Uśmiechnięty, zadowolony chiński trener, bo w tym momencie Zhang wychodzi na prowadzenie.

[69] Zadowolony niemiecki trener pokazuje, że wszystko jest okej.

Trzeci rodzaj emocji to zdenerwowanie lub obawa:

[70] To nie było rytmiczne strzelanie. To nie było dobre strzelanie pod względem czasowym. [71] No! **Mina trenera to potwierdza.**

[72] **Trenerka** tutaj naprawdę **przeżywała bardzo trudne chwile.**

[73] Dobrze strzelali Chińczycy, którzy znaleźli się w komplecie w finale, a właściwie do ostatniej serii **denerwowali się trenerzy włoskiej reprezentacji**, czy Ricardo Mazzetti, którego oglądaliśmy przed chwilą, awansuje do finału.

Emocje komentatora zauważyć można nie tylko w pojawiającym się słownictwie, ale także w tonacji głosu, która zmienia się w zależności od komentowanych wydarzeń. Gdy na ekranie nic się nie dzieje, sprawozdawca mówi powoli i spokojnie. W decydujących momentach przyspiesza, a nawet krzyczy. Jak już wspominałam, często powtarza te same sformułowania:

[74] Ale **fantastyczne** było to widowisko! **To był spektakl strzelecki!** **To było** rzeczywiście pokazanie jak **ciekawe**, jak **widowiskowe** może być strzelectwo sportowe! **Jak wiele** się tutaj dzieje, **jak wiele** się tutaj zmienia.

[75] **Jaki jest** sposób na złoty medal? **Jaka jest** recepta na sukces? Strzelić idealnie precyzyjnie. W centralną dziesiątkę. W środek tego pierścienia o średnicy 11 i 5 dziesiątych milimetra. Strzał o złoty olimpijski medal.

Emocje są nieodłączną częścią każdej rywalizacji sportowej. W strzelectwie najważniejszymi zawodami w każdym czteroleciu są Igrzyska Olimpijskie, dlatego to właśnie na olimpijskiej strzelnicy nerwysą największe. Każdy zawodnik chce zdobyć medal, dlatego podczas walki o spełnienie tego marzenia mobilizuje wszystkie siły. Stara się skoncentrować, w czym często przeszkadzają mu hałaśliwi kibice. W trakcie startu uczucia są tłumione, strzelcy próbują zachować spokój i myśleć tylko o pracy, jaką mają wykonać, jednak zaraz po zakończeniu strzelania często krzyczą lub płaczą z radości. To pozwala rozładować towarzyszące im napięcie. Finałści stanowią centrum rywalizacji, dlatego o ich wrażeniach mówi się najczęściej. Uczucia te udziela się także trenerom, którzy wspierają swoich zawodników, nie mogą jednak się z nimi kontaktować. Kibice zaś oklaskują szczególnie mocno reprezentantów swojego kraju, traktując ich jako reprezentantów całego narodu i ciesząc się z ich zwycięstw. Komentator poświęca o wiele więcej uwagi emocjom pozytywnym – wyolbrzymia je, umniejszając równocześnie rolę odczuć negatywnych. Z wyraźną ekscytacją opisuje wydarzenia. Sprawozdawca używa przymiotników i przysłówków wartościujących dodatnio, i tylko kilku określił pejoratywnych. Na emocjonalny stosunek komentatora do opisywanych wydarzeń mogą wskazywać pytania retoryczne, wykrzyknienia oraz zwroty do zawodników w drugiej osobie liczby pojedynczej, w trybie rozkazującym. Wielokrotnie powtarzany jest leksem **emocja**, który przybiera również formę przymiotnikową i czasownikową. Wypowiedź ubarwiają także metafory. O osiągnięciach Polaków mówiący stara się wypowiadać w sposób delikatny, gdyż nie chce nikogo urazić. Równocześnie do ostatniego dnia Igrzysk wiąże nadzieje ze startami swoich rodaków.

SUMMARY

This article presents emotions on the Olympic shooting range during finals of competition of the Olympic Games in Rio de Janeiro. Emotive vocabulary, which appeared frequently during the most important shooting competitions from the last four years reported by Jarosław Idzi, was described on the basis of transcription of the material from the television broadcast. The emotions of the shooters, fans, coaches, and journalists were described. Adjectives and adverbs bearing the emotional value, as well as exclamations, and rhetorical questions used by the commentator when relating on final shootings were discussed. Attention was paid to national stereotypes, and the metaphor of game, and struggle that appear in the statements. Excerpts of text in which the word *emotion* appeared itself are also indicated.

KEY WORDS: olympic Games, emotive vocabulary, shooting range

MONIKA SOBOLEWSKA – jest absolwentką filologii polskiej oraz słuchaczką studiów doktorskich nauk humanistycznych z zakresu językoznawstwa na Uniwersytecie w Białymstoku. Od 2004 roku zajmuje się strzelectwem sportowym. Początkowo jako zawodniczka, obecnie jako sędzia i trenerka tego sportu. W jej zainteresowaniach badawczych leży słownictwo związane z bronią, strzelectwem i sportem.

ALICJA ŁACINA
UNIwersytet Szczeciński

OD NIE-MIEJSC HIPERNOWOCZESNOŚCI DO NIE-MIEJSC POSTPAMIĘCI

Pojęcie nie-miejsca wciąż pozostaje niedoprecyzowane i nie do końca ugruntowane w badaniach literaturoznawczych. Kategoria ta, chociaż początkowo ograniczająca się do klarownie określonego kryterium i znaczenia, zdaje się mieć dużo większy potencjał badawczy i może objąć szersze pola semantyczne. Prześledzenie zmiany znaczenia kategorii nie-miejsca czy raczej zakresu jej definicji pozwala zwrócić uwagę na nowe fragmenty topograficzne, które być może wcześniej nie były za-uważalne i nie doczekały się przepracowania.

W ramach wstępu do rozważań nad nie-miejscami warto przytoczyć elementarną definicję miejsca w geografii humanistycznej. Miejsce jest pewnym rodzajem zagospodarowania obszaru, uobecnienia w nieuobecnionej przestrzeni. Jak czytamy w pracy Elżbiety Rybickiej: „jest ono (...) konstelacją niezwykle gęstą i złożoną z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, pamięci autobiograficznej wraz z jej zawirowaniami, ale obok tego sfery doświadczeń kulturowych (literackich, wizualnych, muzycznych) oraz na koniec z wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki”¹. Człowiek tworzy miejsce i je nazywa, najbardziej podstawowym jest dom, który pozostaje nie tylko konstrukcją budowlaną i przedmiotową, ale także siecią powiązań społecznych. Jest to umiejscowiona przestrzeń, do której człowiek wraca, i która go konstytuuje. W momencie jej zburzenia, dochodzi do destrukcji kosmosu jednostki. Miejsca różnią się ze względu na funkcję i trwałość, mogą ulegać zniszczeniu. W geografii humanistycznej wyróżnia się istnienie miejsc, które nie posiadają znaczeń tożsamościowych czy historycznych. Michel de Certeau do ich nazwania użył pojęcia nie-miejsca. Są to – w jego rozumieniu – wszelkie tereny pozostające do innych w stosunku relacyjności, na przykład parkingi, lotniska, supermarkety itd. Są to miejsca anonimowe, w pewnym sensie puste, podobne do siebie. Marc Augé przeciwstawia

¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 173.

przestrzeń nie-miejsca przestrzeni symbolizowanej miejsca². Porównuje przy tym pojęcie przestrzeni jako tej bardziej abstrakcyjnej z pojęciem miejsca, konkretnego odwołującego się do wydarzenia, mitu lub historii³.

Nie-miejsca tworzą dwa osobne, różnie rozumiane typy. Jeżeli są interpretowane w kategoriach hipernowoczesności według Augé, tworzą obszary przepływowe dla innych miejsc, są terenem przemieszczeń. Nie są same w sobie miejscami docelowymi, ale połączeniowymi między celami. Takie nie-miejsca nie są znaczące, nie posiadają kategorii tożsamościowych. Ich istotną cechą jest przepływowość, która osłabia znaczeniowość. Jak mówi Jakub Skurtys, tracą zdolność przekształcania rzeczywistości i jej kreowania⁴. W takich obszarach, osoba w nie wkraczająca, rezygnuje z pewnej bazy w postaci historyczności, pamięci, otwarcia na Innych, na rzecz lekkości bycia⁵. Nie-miejsca tak rozumiane są przeciwstawne do miejsc antropologicznych, naznaczonych pamięcią i historią, o sile sensotwórczej. Jak stwierdza Dariusz Czaja, nie-miejsca będące wytworem hipernowoczesności to obszary przejazdowe, transportowe naznaczone zmiennością, które „stały się wyrazistym emblematem i miarą naszej epoki”⁶. Jak wskazuje Łukasz Połuszyński, nie-miejsca mogą wyróżnić się nadaniem im pewnego znaczenia i tożsamości za sprawą jednostek, na przykład osób, które umawiają się w nich w jakimś celu, organizują wydarzenia. Poza tym nie-miejsca nie posiadają ostrych granic i płynnie przechodzą w przestrzeń miejsca. Dlatego Połuszyński proponuje nazywać nie-miejscami takie obszary, które utraciły swą relację z pojawiającymi się w nich ludźmi i stały się niewidzialne lub zapomniane⁷.

Nie-miejsca hipernowoczesności funkcjonują na zasadach określonych przez Połuszyńskiego, według których nie-miejsca nie są tożsamościowo puste, ponieważ nadawane im są sensory przez wkraczających, którzy nie traktują ich jako obszary przejazdowe. Przede wszystkim więc ogląd wkraczającego, jego stosunek do danego nie-miejsca i już samo zauważenie terenu, który ma być niewidoczny, może nadawać mu znaczenie. Przykładem tekstu, w którym tak rozumiana kategoria nie-miejsca występuje jest *Ślepnąc od świateł* Jakuba Żulczyka. Możemy ją zaobserwować przede wszystkim w tej warstwie powieści, w której pojawiają się opisy lokacji, odwiedzanych przestrzeni i zastanych scenerii czy krajobrazów. Główny bohater ma pewne cechy typowego przedstawiciela analizatora rynku,

² M. Augé, *Od miejsc do nie-miejsc*, tłum. R. Chymkowski, [w:] tegoż, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010, s. 56.

³ Tamże.

⁴ J. Skurtys, *Domy, dworce, galerie? Adama Wiedemanna miejsca i nie-miejsca*, [w:] *Nie-miejsca. Teorie spaczalne we współczesnych praktykach interpretacyjnych*, red. K. Szalewska, Sopot 2014, s. 75–76.

⁵ Tamże.

⁶ D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 11.

⁷ Ł. Połuszyński, *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce w relacji do pamięci i nie-pamięci*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa 2014, s. 309–321.

stratega ekonomicznego, który potrafi przeprowadzić gruntowne badanie zasobów rynkowych, określić grupę docelową i w odpowiedni sposób dotrzeć do sprecyzowanego odbiorcy. Tym, co odróżnia go od analizatora rynku jest towar, jakim operuje, czyli nielegalne środki odurzające. Ta podstawowa różnica pozwala mu jednak dotrzeć do „sedna”. Obserwując świat z jego punktu widzenia, zyskujemy niepowtarzalną perspektywę spenetrowania otchłani miasta, dotarcia do jego gruntu, napędzającej go masy ludzkiej. Bohater projektuje sobie swoją własną anonimowość, jest transparentny, nie ma tożsamości, wyzbywa się jej czy raczej ją osłania. Sytuuje się poza, stoi z boku, jest obserwatorem, a nie uczestnikiem, a przynajmniej stara się zachować taki stan rzeczy. Anonimowość i wyzbycie się tożsamości przez bohatera pozwalają uchwycić tożsamość nie-miejsc. Świat składa się z takich fragmentów, odłamków przestrzennych:

To takie miejsca składają się na większość cywilizacji. Z tego właśnie składa się ziemia. Z tego składa się Polska. Centra miast to małe, wydzielone sektory dla zwycięzców, pozornych zaradców. Reszta rezyduje dookoła; na terenach składających się z hurtowni, hal, zakładów, wysypisk śmieci, blokowisk, domków jednorodzinnych. To prawdziwe zaplecze, rzeczywiste peryferia. (...)

Jestem jakieś piętnaście kilometrów za miastem, w stronę Gdańska, w Łomiankach, w tej dziwnej krainie, w której Polska zamienia się w Warszawę, na pasie granicznym, upstrzonym reklamami hurtowni dachówek, lichwy, tanich ubezpieczeń. Przestrzeń jest dokładnie wydzielona siatkami i ogrodzeniami, płaska, zabudowana kwadratowymi, porytymi papą i czerwoną dachówką obiektami, których głównym zadaniem jest przechowywać.

Pozorne przeznaczenie tego obiektu jest inne, ale tak naprawdę jest on również przechowalnią. Nie ma innego powodu, aby tutaj, pomiędzy halami, paletami dachówki, komisami samochodowymi, myjniami i stacjami napraw postawić dom weselny o nazwie »Jezioro Łabędzie«⁸.

Zaplecza, ogrodzenia z metalowej siatki, place, miejsca parkingowe to wyraźne elementy i przykłady nie-miejsc, czyli części pomiędzy właściwymi miejscami. Pozostają niemal w ukryciu, są osłonięte, niezauważalne. Przestrzeń za domem weselnym zyskuje jednak w oglądzie bohatera znaczenie. Dokona tam zaraz przestępczej transakcji. Ma także do niej refleksyjne podejście, jest ona emblematem przejaskrawionej, przesiąkniętej konsumpcją i miejskim kiczem, Polski. Nie-miejsce odkrywa się, ale tylko przed odpowiednim obserwatorem, który swoją działalnością i wnikliwym oglądem nadaje mu tożsamość. Są też w tej scenie widoczne pewne zaburzenia przestrzenne. Znamienne jest umiejscowienie domu weselnego o znaczącej nazwie w krajobrazie zdominowanym przez hale, palety, myjnie itd. Z całą pewnością możemy mówić o nie-miejscu hipernowoczesności, ale takim, które jednak naczy i może być zauważone, a nawet mieć wpływ na tożsamość wkraczającego.

⁸ J. Żulczyk, *Ślepnięc od światła*, Warszawa 2017, s. 338–339.

Nie-miejsca nie posiadają ostrych granic i płynnie przechodzą w przestrzeń miejsca. Dlatego Posłuszny proponuje nazywać nie-miejscami też takie obszary, które utraciły swą relację z pojawiającymi się w nich ludźmi i stały się niewidzialne lub zapomniane.

Tutaj wkraczamy w nowy obszar semantyczny kategorii nie-miejsca, które już nie tylko rozumiane jest w ramach hipernowoczesności, ale łączy się z pojęciem traumy i postpamięci.

W badaniach nad powojenną traumą i pamięcią drugiego pokolenia pojawia się kategoria miejsca i jego swoistego przekształcenia w nie-miejsce. Do takiej przemiany dochodzi w następstwie dramatycznych wydarzeń mających zdolność przeobrażenia danej lokacji. Roma Sendyka w swoim tekście *Miejsca, które straszą*⁹ przywołuje teren byłego obozu w Płaszowie i byłego getta na dzisiejszym warszawskim Muranowie. Przytacza także zapisy relacji osób odwiedzających te miejsca. W podanych przekazach powtarza się uczucie wyobcowania, strachu, chęć opuszczenia terenu. Odwiedzający i spacerowicze wskazują na pewną nieprzystawalność miejsc do topografii danego otoczenia. Dostrzegają dysproporcje w ukształtowaniu terenu, obecności ruin i nowych obiektów. W przypadku relacji ze spaceru po Muranowie Marci Shore doznaje fizycznych objawów zetknięcia się z nie-miejscem w postaci torsji. Sendyka zwraca uwagę na to, że nie-miejsca oddziałują w szczególny sposób, ponieważ istnieją w niezgodności z naszym kodem estetycznym. Są zaburzeniem wpojętego nam schematu przestrzeni. Stają się anomalią w stosunku do stanu poprzedniego. Powodują poważny dyskomfort u obserwującego i doświadczającego, ponieważ dysharmonizują teren i ogląd. Nie odnajdujemy więc w nich żadnych wskazówek interpretacyjnych, punktów zaczepienia, drogowskazów przejścia, ale niegościnnosć.

Dariusz Czaja we wnioskach zawartych we wstępie do pracy *Inne przestrzenie i inne miejsca*, który stał się inspiracją dla rozważenia kwestii podejmowanych w niniejszej pracy, proponuje nowe spojrzenie na kategorię nie-miejsca. Dostrzegając związek pomiędzy nie-miejscami i heterotopiami, dopełniając badania nad tymi pojęciami i łącząc osiągnięcia ich badaczy w tej dziedzinie, widzi szansę na wypracowanie nowej kategorii, bardziej kompleksowej, łączącej zarówno miejsca tranzytowe, przejściowe, jak i przeciw-miejsca kryzysu, niedostępne, przekształcone, związane z heterochronią, rytualnością i izolacją. Oba, niepełne zdaniem Czai, pojęcia łączy kwestia inności i wyobcowania. We wspomnianym zbiorze tekstów, opracowanym i opatrzonym wstępem przez Czaję, dochodzi do próby ujęcia specyficznych przestrzeni właśnie w ujęciu wytworzonej kategorii. Przy tym badacz zastrzega sobie, nieporuszanie się w obrębie zastałych schematów i wypracowanych opisów nie-miejsc. Dochodzi raczej do próby nowego rozpoznania miejsc, których nie można opisać w ramach skostniałych zasad antropologów kultury.

⁹ R. Sendyka, *Miejsca, które straszą*, [w:] *Pamięć i afekty...*, s. 285–307.

Do zdegradowanych przestrzeni i obszarów kryzysu dołączyłabym także kwestię pamięci i traumy. Nie-miejsca z kategorią pamięci zestawia również Sendyka¹⁰. Badaczka analizuje krajobraz terenu byłego niemieckiego obozu koncentracyjnego w Krakowie-Płaszowie i do niego się przede wszystkim odwołuje. W swoim tekście na początku przytacza obraz Chełmna, miejsce Zagłady. Obszary naznaczone Zagładą, wojną są szczególnymi rodzajami przestrzeni. Są to nie-miejsca w tym rozumieniu, że stają się obce, inne, ale nie puste. Przeciwnie, zyskują nowe znaczenie, nadbudowane, ukryte. Ta ukryta płaszczyzna, zachowana pamięć i trauma, jest do odczytania dla świadków, tych którzy przeżyli, wiedzą i pamiętają. Dla pozostałych, nieświadomych są to miejsca „dziwne”, niedostępne, obarczone czymś nienazwanym i nieznanym.

Osobną kategorię nie-miejszc proponuje Monika Sznajderman, która wykorzystując pojęcie postpamięci drugiego pokolenia wprowadza określenie „postmiejsca” powiązanego z doświadczeniem traumatycznym i odnowieniem przestrzeni przez mechanizmy postpamięci¹¹.

Kategoria nie-miejsca rozumiana w kontekście postpamięci pojawia się w *Małej Zagładzie* Anny Janko, w której bardzo istotną rolę odgrywają przestrzeń i miejsca. Są to zawsze obszary związane z pamięcią i traumatycznymi doświadczeniami. Miejsca poznajemy za sprawą córki, przedstawicielki drugiego pokolenia. Rodzice małe dziecko zabierają do Stolnikowizny, w pobliżu Soch. Wioskę szybko trzeba opuszczać, Anna okazuje się mieć alergię na specyficzny dla tego rejonu typ gleby. Dziewczynka dostaje wysypki, cierpi na świąd gardła. Tego typu reakcja jest jedną z właściwych dla zetknięcia się z nie-miejscem. Alergia jest skrajną reakcją organizmu na warunki zewnętrzne. Jest także reakcją, która z medycznego punktu widzenia nie powinna mieć miejsca. Alergia to uczulenie na element środowiska zewnętrznego, które nie stwarza dla człowieka potencjalnego zagrożenia. W przypadku autorki książki, ostra reakcja organizmu dziecka może mieć charakter odrzucenia, negacji środowiska, w którym się znalazło. Alergia jest zawsze mechanizmem obronnym. W tym przypadku, dziecko, które nie jest w stanie samodzielnie i świadomie zmanifestować niechęci do nowego miejsca i go opuścić, jest skazane na reakcję fizjologiczną. Jeszcze jako mała dziewczyna, przed doznaniem silnej, nieuchronnej reakcji alergicznej, pisarka odwiedza dom pradiadków. Przegląda się w lustrze i wyobraża sobie w nim swoją matkę trzydzieści lat wcześniej. Chce, aby miejsce to w jakiś sposób na nią oddziaływało i tak się dzieje. Autorka czuje ślad czyjejś bytności, ale utraconej przedwcześnie. W tym miejscu dochodzi do zetknięcia z duchem przodków. Wyobrażenia o pewnym metafizycznym charakterze to także właściwa cecha nie-miejszc. Nie-miejsca w tym rozumieniu, to specyficzne przestrzenie, w których oczekuje się duchów

¹⁰ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria...*, s. 247–265.

¹¹ M. Sznajderman, *Przerwy w pamięci. Historia rodzinna*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria...*, s. 266–278.

przeszłości czy choćby pozazmysłowego doświadczenia¹². Nie-miejsca „straszą”, bo to często obszary kaźni, masakr, w tym przypadku dom pradiadków, to nie-miejsce, do którego udają się dzieci wymordowanych w bestialski sposób mieszkańców wsi. To ta sama gleba, na której dokonana się pacyfikacja wsi. Takie pola rozszerzają strefy swoich oddziaływań. Nie-miejsce masowego mordu nie kończy się wraz z granicą ostatniego domu zniszczonej wsi. Krew wsiąka głęboko w ziemię i „naznacza” terytorium. Największą obawą matki bohaterki przed Sochami jest strach: „Bałaś się wracać do Soch, bałaś się, że gdy staniesz na drodze pomiędzy domami, na osi tamtego świata – to ów świat znów zacznie się kręcić, zapłoną dachy, ludzie będą krzyczeć, karabiny maszynowe wypływać pociski, a samoloty zrzucać bomby”¹³. Bohaterka odwiedza Sochy, chodzi po „wypalanej dolinie”. Opisuje krajobraz wsi jakby była tam bezpośrednio po pacyfikacji. Oczyma matki widzi osmalone kominy, dogorywające belki, ciała zabitych mieszkańców, matek z dziećmi, ślady po kulach, zniszczony sklep rodziców-dziadków. Kobieta charakteryzuje dokładnie to nie-miejsce jako nie-miejsce pamięci utraconej. Miejsce, jakim była wieś Sochy, utraciło swoją pierwotną funkcję i tożsamość, stało się nie-miejscem krwawej pacyfikacji, która pochłonęła setki istnień ludzkich. Stało się obszarem zbiorowej i indywidualnej pamięci ofiar i ich pokoleń. Nowe domy ponumerowano na opak, żeby „odczarować” to miejsce, ale wciąż pozostaje nie-miejscem duchów przodków, ruin, terenem na granicy światów. Nie-miejsce zyskuje swój nowy, traumatyczny wymiar.

Sochy to nie jedyne nie-miejsce w *Małej Zagładzie*. Jest na tyle specyficzne, że wiąże się dla bohaterki z bardzo osobistym doświadczeniem, co wzmacnia jego traumatyczny charakter. Kobieta opisuje także inne nie-miejsca, odwiedza teren byłego obozu na Majdanku. Cały czas ma wrażenie czyjejś obecności. Wchodzi do baraków, ogląda lalki i zdjęcia. W krematorium uderza czystość, cisza i groza. Jeszcze bardziej bolesne są odwiedziny w dawnej łaźni i komorze gazowej, one nie zostały zrekonstruowane w przeciwieństwie do krematorium. Istnieją w tym samym kształcie. Czuje się w nich obecność tych, którzy byli tu wcześniej. Bohaterka dotyka ścian, których oni dotykali, spogląda na te same miejsca. Od ludzi, którzy tu zginęli dzieli ją tylko czas. Nie-miejsca chce się opuścić zaraz po tym, jak się je odwiedza. Osoby, które nie znają ich historii czują nienazwany strach. Bardziej świadomi ich znaczenia potrafią zwerbalizować swoje odczucia, ale strach pozostaje. Poczucie, że w pewien sposób łączy się z ofiarami, czuje ich obecność staje się paraliżujące, powoduje chęć natychmiastowej ucieczki, staje się nie do przezwyciężenia.

Miejsca w *Małej Zagładzie* zawsze znaczą, nigdy nie są obojętne. Każde ma tożsamość, ponieważ doszukuje się jej bohaterka. W Polsce takie poszukiwanie nie jest obciążone trudnościami. Miasta i wsie są naznaczone wojną, przesiedleniami, zmianami granic, a przez to mieszkańców. Bohaterka boi się miejsc, podobnie jak

¹² R. Sendyka, *Miejsca, które straszą...*, s. 292–293.

¹³ A. Janko, *Mała zagłada*, Kraków 2015, s. 101.

matka. Obawia się każdej historii, która może się kryć za konkretnym obszarem, a jednocześnie pragnie ją poznać. Nie ufa miejscom, szczególnie nowym, trudno jej się zadomowić, uznać miejsce za „swoje”. Podróżuje z łatwością, nie przywiązuje się, przyzwyczajają się do tracenia, nauczyła się tego od rodziców, nie zakorzenia się. Wrocław, w którym autorka zamieszkuje jest naznaczony także traumą poprzednich mieszkańców. Życie upływa tam w cieniu wojny. Każdy niepokój, nieprzespana noc była naznaczona strachem, powracała historia polniemieckiego domu. W 1945 roku do mieszkania wkroczyli Rosjanie, szukali esesmanów, spalili podłogę, zgwałcili dwunastoletnią dziewczynkę i wrzucili ją do studni. Matka z młodszym dzieckiem uciekła przez balkon. Nie-miejsca są naznaczone historią i pamięcią, a jeszcze silniej oddziałują, jeżeli są nie-miejscami traumatycznymi, z którymi wiążą się czyjeś osobiste doświadczenia. Janko próbuje te nie-miejsca przekraczać, walczy ze sobą, wręcz zmusza się do ich odwiedzania. Czuje się zobowiązana powinnością świadectwa dla potomnych, ale także dla matki. Ostatecznie w Sochach oswaja nie-miejsce. Wysłuchuje opowieści rodzinnych, dokonuje się pewnego rodzaju rytuał „prawieczoru”

Nie-miejsca są naznaczone historią i pamięcią, a jeszcze silniej oddziałują, jeżeli są nie-miejscami traumatycznymi, z którymi wiążą się czyjeś osobiste doświadczenia. Uprawomocnione jest więc rozszerzenie pola znaczeniowego kategorii nie-miejsca poprzez włączenie mechanizmów postpamięciowych, treści traumatycznych itd., przy jednoczesnym uwzględnieniu pierwotnego odwołania pojęcia do hipernowoczesności.

Kategoria nie-miejsca przechodzi więc pewną ewolucję w sposobie jej pojmowania. Z badawczego punktu widzenia dochodzi do przesunięcia znaczenia. Hipernowoczesne nie-miejsca oznaczające tereny tranzytowe, puste semantycznie, nie oddziałujące i nie zmieniające tożsamości wkraczającego otwierają się na nowe obszary poznawcze. Jednak już Połuszyński wskazuje na pewien zasadniczy problem w tej definicji. Teren lotniska, parkingu może przecież zostać naznaczony tożsamościowo przez wkraczającego nadającego mu znaczeniowość poprzez swoje niestandardowe zachowanie lub jego cykliczność. Warto wtedy, idąc za rozumieniem badacza, mówić o nie-miejscach, które są zapominane, pomijane. Już wtedy Połuszyński sygnalizuje potrzebę redefinicji i podatność nie-miejsca, na podporządkowanie szerszemu polu semantycznemu. Badania nad postpamięcią otwierają tę możliwość. Pamięć i miejsce tworzą silne połączenie. Jeżeli założymy, że mechanizmy postpamięciowe są uruchamiane w warunkach traumy, to znaczone przez nie miejsca stają się nie-miejscami. W tym kontekście użycie kategorii nie-miejsca rozumianego jako obszar silnie napiętnowany traumatycznymi zbrodniami i kataklizmami, oddziałujący negatywnie na wkraczającego, w których doszło do pewnych topograficznych zakłóceń, a o których wiedzę mają nieliczni lub nikt, wydaje się być adekwatne i uzasadnione.

SUMMARY

The goal of the article is to investigate the change in the definition of non-place regarding the studies on affectivity. The aforementioned category, proposed by the French researcher Marc Augé, is a type of a lack of representation in space. The analyzed term is associated with a place being deprived of its subjective identity and morphed into an element void of significance, deprived of historicity and affectivity. Augé shows transitive areas as examples for the non-places of supermodernity. Increased research regarding the trauma of World War 2 helps discover a possibility of understanding non-places, which acquire a new, memorial aspect and may be interpreted regarding affectivity. The examples cited: *Minor Extermination* by Anna Janko and *Blinded by the lights* by Jakub Żulczyk are analyzed regarding a specific understanding of non-places. I would like to present a notion regarding a new connection between the described category and the postmemorial discourse, as one of the article's conclusions.

KEY WORDS: non-place (nie-miejsce), postmemory (postpamięć), supermodernity (hiper-nowoczesność)

ALICJA ŁACINA – mgr, absolwentka Uniwersytetu Szczecińskiego na Wydziale Filologicznym, na kierunku filologia polska, doktorantka literaturoznawstwa. Głównie zainteresowana zagadnieniami literackich wyobrażeń przestrzeni, miejsc i nie-miejsc wchodzących w zakres geografii humanistycznej oraz post pamięci.

CIAŁO / RZECZY /
EMOCJE

KAROLINA WIELICZKO-PALUCH

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

MIEJSCA „PUSTOSZEJĄCE” I RZECZY, KTÓRE „JESZCZE PAMIĘTAJĄ”. O JEDNYM Z WYMIARÓW DOŚWIADCZENIA UTRATY W POEZJI STANISŁAWA PIĘTAKA

Stanisław Piętaś, urodzony w 1909 roku i tragicznie zmarły w 1964, jest jednym z ponownie odkrywanych dziś pisarzy. Jego twórczość ukształtowała się pod wpływem doświadczeń z czasu dwóch wojen światowych i kryzysu gospodarczego lat trzydziestych XX wieku. Pisarz urodził się i wychował w Wielowsi pod Tarnobrzegiem. Był znakomicie zaznajomiony z najważniejszymi i najbardziej aktualnymi dokonaniem literackimi czasów, w których zaczynał tworzyć. Piętaś, ukształtowany przez chłopskość, pragnął wzbogacić polski kanon kulturowy o głębinowe doświadczenia życia wsi: jej mentalność, wyobraźnię, atmosferę. Wskazywał na ogólnoludzkie walory chłopskości – niedocenianej, a przecież niezbywalnej części naszej zbiorowej tożsamości – dzięki którym dostrzegał możliwość jej harmonijnego scalenia z kanonem literatury narodowej. Piętaś dostrzegał uniwersalny wymiar chłopskiego doświadczenia, dzięki czemu wykształcił w twórczości pewien typ podmiotu-bohatera, który nie dysponuje stereotypowo chłopską świadomością znaną z pisarstwa epok wcześniejszych. Istotną cechą owego bohatera jest melancholijna wrażliwość (łączona przecież w powszechnym odbiorze przede wszystkim z kulturą mieszczańską). Tematem niniejszej pracy będzie właśnie jeden ze sposobów realizacji motywów melancholicznej utraty w twórczości Stanisława Piętaka.

Pojęcie *utraty* zostało zaczerpnięte z pracy Małgorzaty Okupnik, która dokonała zestawienia różnych stanowisk z punktu widzenia ustaleń fenomenologii. Badaczka rozumie *utratę* jako doświadczenie świata i siebie samego następujące po dramatycznym zdarzeniu, polegającym na nieodwracalnym zerwaniu relacji „ja” z obiektem realnym bądź wyobrażonym, z którym podmiot łączyła silna więź, skutkiem zaś tego procesu jest destabilizacja pewnych struktur podmiotowości¹. *Utrata* w poezji Stanisława Piętaka łączy się z tematami charakterystycznymi dla utworów quasi- oraz autobiograficznych: opuszczenie domu rodzinnego, śmierć

¹ M. Okupnik, *Doświadczenie utraty w perspektywie fenomenologii*, [w:] *Utrata i żaloba. Teoria i praktyka*, red. R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka, Katowice 2016, s. 38.

bliskich (zwłaszcza rodziców), przywoływanie obrazów przeszłości. Można również mówić o utracie na płaszczyźnie socjologicznej, to znaczy: doświadczonej przez podmiot tej twórczości w konfrontacji z rzeczywistością dojrzałego życia, wiążącej się z niespełnieniem marzeń o poetyckiej sławie oraz frustracji narastającej z powodu fiaska dążeń do poprawy bytu innych (przede wszystkim bytu duchowego). Lęki i tęsknoty Piętaka mają wprawdzie wyraźne podłoże historyczne i społeczne, o czym badacze wielokrotnie pisali (podkreślał to między innymi Feliks Fornalczyk²), jednak w niniejszym szkicu ograniczę omawianie fenomenu *utraty* do psychologicznego aspektu, skupiając się na właściwościach indywidualnego życia wewnętrznego podmiotu twórczości Piętaka.

Należy poczynić uwagę, że podmiot Piętaka, będący kreacją artystyczną, tekstową, zachowuje jednocześnie pewne cechy wrażliwości samego autora, który na kartach twórczości dawał wyraz własnemu uczuciu niespełnienia. W utworach tego autora napotkamy wątki wspomnieniowe, pojawia się motyw powrotu do rodzinnego domu. Problem *utraty* szczególnie dojmująco został wyrażony w najpóźniejszej poezji, dlatego też materiał do niniejszych rozważań zostanie zaczerpnięty z trzech ostatnich tomów poetyckich: *Szczęścia i cierpienia* (1958), *Pośrodku żywiołów* (1960) oraz *Zaklinań* (1963)³.

Geneza sposobu kreacji bohatera lirycznego i świata, w którym jego świadomość została osadzona, sięga jeszcze dwudziestolecia międzywojennego. Poetyckie doświadczenia mają u Piętaka wymiar przestrzenny, zatem i narracje o powrotach do domu dotyczą często miejsc topograficznie określonych lub – jeśli przenikają do wierszy jako widziadła senne – wtedy stanowią pewnego rodzaju przypomnienie realnych, znanych poecie miejsc z Wielowsi czy okolic. Dzięki temu Piętak uczynił częściowo zadość najważniejszemu – z punktu widzenia autora *Młodości Jasia Kunefala* – postulatowi autentystów skupionych wokół „Okolicy Poetów”, to znaczy: wierności osobistemu doświadczeniu życiowemu, w tym także własnym przeżyciom, marzeniom czy snom. Oparcie wizji poetyckiej na konkrety nie wykluczało bowiem fantazjotwórstwa, co wielokrotnie podkreślał Stanisław Czernik⁴. Zwłaszcza materiał wspomnieniowy z czasów dzieciństwa i młodości Czernik uważał za szczególnie wartościowy pod względem wykorzystania w poezji. Dla zorganizowanego i celowego fantazjowania, czyli właśnie fantazjotwórstwa, konieczne jest uzupełnianie pewnych luk w pamięci i świadomości podmiotu,

² Por. F. Fornalczyk, *O prozie Stanisława Piętaka*, [w:] tegoż, *Przypisani tej ziemi*, Poznań 1968, s. 27.

³ W *Poezjach zebranych* z 1964 roku, czyli w ostatnim swoim zbiorze, poeta umieścił niektóre z omawianych dalej wierszy poza tomem *Pośrodku żywiołów*, wyodrębniając z niego całkowicie cykl *Pisane przez lata* (ten układ został powtórzony potem w pierwszym tomie *Pism* S. Piętaka), jeden z utworów natomiast (*Noc wielokrotniona*) został zupełnie pominięty w tych późniejszych wydaniach. By nie utracić cennego – w kontekście badanego zagadnienia – materiału tekstowego, korzystam z pierwodruków trzech ostatnich tomów.

⁴ S. Czernik, „Okolica Poetów”. *Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961, s. 172–176, 182–188.

powstającymi pomiędzy „częstkami realnych spostrzeżeń”⁵. W kreowaniu nowej poetyckiej, ale „autentycznej” w Czernikowskim znaczeniu wizji, niezbędny byłby także „moment uczuciowy”, poezjotwórczy impuls emocjonalny. Dopiero ten, połączony z konkretem, miał dać nową poetycką jakość, oryginalną wizję. W ten sposób niezbędnymi składnikami utworu poetyckiego, który dotyczy przeszłości podmiotu mówiącego w utworze, stają się: elementy rzeczywistości naocznej, obiektywnie istniejącej oraz składniki emocjonalne – doświadczone i zapamiętane, wpisujące się w porządek „biografii” autora⁶. Zaznaczmy jednak wyraźnie, że nie można myśleć w przypadku tej twórczości o *stricte* biografii (czy też autobiografii). W ostatnich latach tworzenia Piętaka wskazywał na autentyzm Czernika jako jedną z najważniejszych koncepcji, kształtujących jego poezję⁷. Należy jednak pamiętać, że nigdy nie zdezaktualizowało się ogłoszone jeszcze przed wojną zastrzeżenie, iż w jego twórczości pierwiastek wyobraźniowy zdecydowanie dominuje nad realistycznie pojmowaną konkretnością⁸. Związek z rzeczywistością oznaczał więc dla Piętaka przede wszystkim dbałość o odzwierciedlenie prawdy życia psychicznego.

Pamięć Piętaka, by użyć formuły Frances Amelii Yates, to „pamięć widząca miejsca”⁹ – metafora ta pozwala podkreślić wybitnie wizualny charakter twórczości autora, który swój debiutancki tom poetycki zatytułował: *Alfabet oczu* (wyd. 1934 z datą 1935). Piętak w tym tomie chętnie tworzył zestawienia poetyckich obrazów na zasadzie klatek filmowych¹⁰. Widać w tej metodzie z kolei wpływy awangardowe, zwłaszcza inspiracje Julianem Przybosiem. Zakres rzeczywistości wykreowanej w wierszach Piętaka jest często ograniczony do tego, co pozostaje dostępne świadomości (wizualnej) bohatera utworów. Podmiot, osadzony w konkretnym miejscu i czasie, percypuje świat dostępny zmysłom, przy czym to, co zewnętrzne przenika się ze światem psychicznym za pomocą metafor, które niejako scalają fakty fizyczne i emotywne. Świadomość bohatera lirycznego rozszerza się na dostępny widzeniu pejzaż zewnętrzny, w którym podmiot poszukuje obiektów, zaspokajających potrzeby wywiedzione z wewnętrznego świata lirycznego *ego*¹¹.

⁵ Tamże, s. 183.

⁶ Czernik podkreślał wagę autentyczności uczuć w liryce: „Jeżeli natomiast do wiersza wchodzi uczucie przedstawione tylko w roli rzeczywistych, a będące najpospolitszym myśleniem, czyli grą słów, wiersz staje się zupełnie czymś innym, będzie raczej udawaniem liryki...” (tamże, s. 164).

⁷ Por. *Rozmowa ze Stanisławem Piętakiem*, rozm. przepr. J. Śpiewak, „Twórczość” 1964, nr 4, s. 44.

⁸ Zob. S. Otwinowski, *Rozmowa ze Stanisławem Piętakiem*, „Czas” 1938, nr 50, s. 8.

⁹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 44–45.

¹⁰ Co ciekawe, oczy rejestrowały nie tylko wrażenia *stricte* wizualne, ale i treści emocjonalne czy bodźce fizjologiczne; zob. W.P. Szymański, *Z doświadczeń głodu i wyobcowania*, [w:] tegoż, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 263.

¹¹ Por. Z. Łapiński, „Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia), [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria 2, Wrocław 1970, s. 283.

Dodajmy, że w przypadku Piętaka zatarcie granic między wewnątrz a zewnątrz zostaje wzbogacone jeszcze o z ducha romantyczne rozumienie związku człowieka z pejzażem¹².

Poezja Piętaka, jako twórczość „wzrokocentryczna”, może stanowić przedmiot badań z kręgu tzw. geografii wizualnej, o której pisała Elżbieta Rybicka¹³. Wypełniają ją reminiscencje domu i pejzażu wielowiejskiego. Poeta pisze: „Więc znowu jestem na drodze do rodzinnej wsi...”, a następnie podmiot może „oczyszczać duszę” oglądając obrazy z minionego okresu życia. W twórczości Piętaka odnajdziemy opisy miejsc, które „nie pełnią tylko funkcji lokalizacyjnej dla wspomnień, nie są tylko «magazynami», z których «ja» autobiograficzne wydobywa przeszłość. Pełnią często funkcję stymulacyjną, sprawczą, aktywizując pamięć”¹⁴.

W tym kontekście szczególnie interesujące okazały się więc te utwory, w których pierwiastek wspomnieniowy wyraźnie współdziała z wyobraźnią poetycką. Mowa o lirykach, w których pojawia się pewien szczególny wariant motywu powrotu. Podmiot zatem ponownie znajduje się w znanym niegdyś tak dobrze miejscu, a pod wpływem wzruszenia przywoływane są wspomnienia dotyczące sfery wyglądown zapamiętanych przedmiotów i ludzi. Interferują ze sobą dwie czasoprzestrzenie: dawna i obecnie widziana (zabieg znany ze wspomnianej uprzednio twórczości Przybosia). Przyjrzyjmy się wierszowi *Zamieć*, w którym oba plany wprawdzie nie przenikają się ze sobą fantastycznie, ale jeden widok po prostu przywołuje drugi, wcześniejszy:

Snieżny pył jak ręka pożegnania wzbija się w niebo.
Chłopcy biegną po lodzie, siwieje w błękicie drzewo.
Psociłem i ja kiedyś na wiślanym, cichym brzegu
i milej szukałem jak zguby wśród zmierzchu i śniegu.
Do dzisiaj czuję we śnie, jak skroś zamieć ktoś mnie bije
i pyta w śmiechu drżącym – powiedz, czyje ręce, czyje...?
Odgaduję twarz, strwożony głos i gorące ciało.
A więc szczęścia było w tamtych latach mało, za mało¹⁵.

Już teraz warto zaznaczyć, iż dzieciństwo w poezji Piętaka było wprawdzie rzeczywistością bezpowrotnie utraconą, ale nie było utraconym rajem¹⁶. Nie tylko

¹² Piętaak „utożsamiał się z krajobrazem na wzór romantyków: cierpiąc razem z przyrodą i ziemią (...) jak Prometeusz, jak Chrystus – w imię krajobrazu”; J.Z. Brudnicki, *Państwo Piętaka*, „Okolice” 1990-1991, nr 11/3, s. 14.

¹³ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 257-260.

¹⁴ Tamże, s. 287.

¹⁵ S. Piętaak, *Zamieć*, [w:] tegoż, *Szczęście i cierpienie*, Kraków 1958, s. 26. Dalej w tekście, cytując z niniejszego wydania, stosuję oznaczenie SC oraz podaję numery stron.

¹⁶ Jan Brzękowski, wskazując na anty-sielankowość poezji Piętaka, uzasadnia ją uwarunkowaniami historyczno-społecznymi oraz pokrewieństwem z poezją Czechowicza; J. Brzękowski,

z twórczości fikcjonalnej, ale i z wypowiedzi o charakterze wspomnieniowym, można dowiedzieć się, że wspomnienia głodnego i wojennego dzieciństwa wiejskiego, chorobliwego chłopca nie miały same w sobie wartości terapeutycznej. Należy podkreślić, iż Piętakowy podmiot nie dysponuje pamięcią *stricte* nostalgiczną, czyli taką – jak pisał Marek Zaleski – z której „usunięto ból”¹⁷. Pamięć Piętaka nie jest wybiórcza. Paradoksalnie, za sprawą powtarzania w kolejnych wierszach bolesnych wspomnień, wydaje się nawet, że wielowiejski poeta obsesyjnie lubił wracać właśnie nie do Arkadii dzieciństwa, ale do wspomnień przykrych, związanych z wojną, głodem, ubóstwem, ostracyzmem społecznym. Bolesne przeżycia pojawiają się często w utworach onirycznych, stając się jakby wierszowaną wersją koszmarnego snu. Wojna i złe warunki bytowe wywołały w podmiocie uraz, który uparcie powtarza się w marzeniach poetyckich, domagając się przepracowania, kolejnej szansy na „poradzenie sobie” z traumą¹⁸. Podmiot powracał także do własnego obrazu z dawnych lat – obrazu melancholijnego, smutnego dziecka, błakającego się samotnie po polach, czującego często głód i strach:

Czybym w przelotnym śnie
zobaczył dawnego siebie?
(...)
Myśli moja, jesteś jak gwiazda spadająca.
Lecz gwiazda, nim dotknie ziemi,
nawiedza ciemne powietrze światłem i westchnieniem.
A ty ożywasz we mnie nie to, co pragnę,
zapomniane cierpienie¹⁹.

Wbrew deklaracjom o niechętnym rekonstruowaniu bolesnych wspomnień, podmiot z pewnym niezwykłym upodobaniem odtwarza na kartach utworów właśnie te traumatyczne przeżycia. Łączność z przeszłością jest bohaterowi tej twórczości potrzebna, gdyż bieg własnego życia postrzega jako całość, w dzieciństwie upatrując antycypacji późniejszego losu. Poeta więc powraca do początków takiego życia, jakie dane mu było przeżyć później i w tym sensie powrót do miejsc dzieciństwa będzie jeszcze jedną próbą skonstruowania mitu genealogicznego – mitu okrutnego, ale eksplikującego sensy egzystencjalne nie tylko w sensie terapeutycznym, ale i innym, irracjonalnym – jakby przyszłemu pociecie dany był intuicyjny wgląd we własną przyszłość.

Kilka uwag o twórczości Stanisława Piętaka, [w:] tegoż, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór, wstęp i oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1978, s. 187.

¹⁷ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s.

¹⁸ Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 36–39.

¹⁹ S. Piętak, *Noc zwielokrotniona*, [w:] tegoż, *Pośrodku żywiołów*, Warszawa 1960, s. 48, 50. Dalej w tekście, cytując z niniejszego wydania, stosuję oznaczenie PŻ, a także podaję numery stron.

Idę – tu na nizinnych polach
 gotowy byłem oddać kiedyś życie,
 aby złączyć swe ciało z ciałem ukochanej.
 Tuliłem się do brzozy białej,
 tuliłem się do rówieśnika
 i nagle z krzykiem rzuciłem się na ziemię,
 widać, przeczułem wszystkie mroki
 krzywdy i rozkoszy²⁰.

Doświadczenie utraty symbolizuje w wierszach Piętaka odczucie pustki, niewypelnianego braku. Niekiedy poeta zdaje relację z tego doświadczenia, metaforyzując fizyczną nieobecność przez zanikanie obrazu ukochanej osoby. Adresatką poniższego wiersza jest bliska podmiotowi kobieta, której obraz zaciera się w obrębie horyzontu wyobraźni „ja” mówiącego:

lecz ja, ja widziałem cały czas
 tylko miejsce pustoszące po tobie.
 Nie dokończyliśmy rozmowy,
 nie dokończyliśmy pożegnania,
 (...)
 lecz ciebie nie ma,
 jest miejsce opuszczone,
 miejsce, które już nie zna twego ruchu, twego śmiechu,
 nie może wywołać dłoni ni białego schylonego czoła –
 nic nie może (SC, 47).

Barbara Skarga w rozprawie *Ślad i obecność* opisywała doświadczenie utraty jako destabilizujące podmiotowe „ja”. Osoba utracona była dotąd gwarantem porządku prywatnego kosmosu podmiotu, niezbywalnym składnikiem przestrzeni i czasu jego egzystencji, które teraz uległy deformacji. Uczona pisała, iż na skutek utraty „Nagle powstaje pustka tak ogromna i przytłaczająca, że wszelkie rytmy czasowe zostają rozbite, a układy przestrzenne zmieszane. W tej nagłej pustce gubię się, tracę kierunek, możliwość utrzymania równowagi”²¹. Podobny stan stał się udziałem podmiotu wiersza Piętaka o znaczącym tytule *Ta, co wraca*:

Duszac się
 biegłem pod nieprzemierzonym niebem
 i krzychałem, że już gdzie ziemia, gdzie słońce
 nie wiem, nie wiem... (PŻ, 28).

Podmiot poezji Piętaka będzie zatem dążył do zapelnienia powstałej pustki oraz do wskrzeszenia przeszłości, lecz będzie to czynił, uzupełniając wspomnienia o pierwiastek fantazmatyczny. O owej materializującej funkcji poetyckiego

²⁰ S. Piętak, *[Idę – znowu tu jestem...]*, [w:] *Zaklinania*, Warszawa 1963, s. 14. Dalej w tekście cytuję z niniejszego wydania i stosuję oznaczenie Z oraz podaję numery stron.

²¹ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 89–90.

słowa wspomniał Roch Sulima, pisząc, iż „utwory Piętaka zdają się zastępować, powoływać i zakorzeniać” owe dawne, konkretnie istniejące byty, przestrzenie lub zdarzenia²². Ilustrację opisanego mechanizmu znajdziemy w jednym z wierszy z tomu *Pośrodku żywiołów*:

Kształt, blask na piasku rodziców dłoni.
Więc i dziś nie będzie kresu męce.
Przy bramce, którą cień dębu chroni,
staję. Unieść powietrze, nic więcej...

Tu głosy w mgle niosą się jak chóry.
Mowę ojca znów, śmiech matki słyszę.
Nasz dom. Mech kwitnie, odpiera chmury.
Krzyknę, upadnę w ciszę (PŻ, 43).

Nakładanie się dwóch światów: ułamkowej rzeczywistości wspomnień i niereczywistości poetyckiego wyobrażenia wyzwala w podmiocie moce kreacyjne. Marta Matylda Kania, badając Sartrowską koncepcję relacji pomiędzy pamięcią a imaginacją, skonstatowała: „Wyobrażenia to ciąg zamrożonych, niespełnionych wizualnych wspomnień, pustych, szczątkowych obrazów rzeczy, cieni znajomych ludzi, skorupiek emocji. Trzeba o nich opowiadać”²³.

W teorii Jeana-Paula Sartre’a obraz wyobrażony to nic innego, jak tylko „nierzeczywiste” wspomnienie, projekcja zrodzona z pragnień twórcy (według filozofa stanowiąca *de facto* jedyną twórczą władzę człowieka)²⁴. Zgodnie jednak z koncepcją egzystencjalisty dzieło artystyczne, będąc kreacją nieistniejącego, separuje podmiot od świata, tak jak percepcja i wyobrażanie wzajemnie się znoszą. W tej kwestii Piętakowemu podmiotowi bliżej jest jednak do marzyciela z pism Bachelarda, który, nie dystansując się od świata dostępnego jego percepcji, „Marzy wspólnie z rzeczami, lecz w głębi własnej samotności, która oddziela go od ludzi, a zbliża do przedmiotów i słów”²⁵. Przykładem tego rodzaju „porozumienia” z rzeczami może być opisana w wierszu *Odwiedziny* sytuacja powrotu do domu po latach:

Dotarłem już do rumowisk i rupieci,
gdzie na czele zgrai stały łapcie, chodaki, buty.
I śmiały się rumiane gęby przyszczypków,
skrzypiały jak nietoperze włochate gązwy,
wzdychały kracząc dziury, odstrzelone zelówki i łąty,
aż pośród gwarne go zbiegowiska
wychyliła się szyjka boksowego trzewika,
szyjka, która obejmowała tyle razy nogę mojej matki.

²² R. Sulima, *Powrót Piętaka*, „Regiony” 1989, nr 2, s. 142.

²³ M.M. Kania, *Żywioły wyobraźni. O wyobrażaniu i przeobrażaniu*, Kraków 2014, s. 35.

²⁴ Tamże, s. 39.

²⁵ Tamże, s. 55.

Rozwijając się jak lilia rośla
 i zachwiało się już nad nią ciało
 jak cień trafiony na śniegu,
 że krzyknąłem: wstań, o, wstań
 i przyjm znowu we władanie izbę,
 rzeczy, które jeszcze żyją, jeszcze pamiętają.
 (...)

 Więc dokonał się znowu czas (Z, 7 –8).

Oto miała miejsce poetycka operacja magiczna²⁶, swego rodzaju seans spirytystyczny pamięci, który nastąpił w chwili odwiedzin w domu rodzinnym. Wywołanie wspomnienia z depozytu pamięci jest aktem świadomym podmiotu, który należy odróżnić od epifanijnego przebłyску pamięci mimowolnej²⁷. Ów akt restytucji jakiegoś nacechowanego emotywnie elementu rzeczywistości, pojawiający się w wierszu poety pochodzenia chłopskiego, ma wiele wspólnego z demiurgicznymi zaklęciami bohaterów ludowych podań. Z kolei nakładanie się różnych warstw czasowych pod wpływem kontaktu podmiotu z określoną przestrzenią Cezary Rośiński wiązał z postawą „uważności”, która „czyni nieobecne osoby i rzeczy obecnymi. Niemal wyczarowuje je”²⁸. Uważność, badawcza postawa podmiotu wobec rzeczywistości istniejącej obiektywnie pełni funkcję poznawczą, pozwala bohaterowi lirycznemu na eksplorację zasobów pamięci i rozpoznanie być może nieuświadomionej do końca potrzeby wypełnienia psychicznego braku czy wyleczenia duchowej rany.

Zidentyfikowany pierwiastek przeszłości, za którym poeta tęskni, symbolizuje w wierszu wizja ukochanej matki. Autor w cytowanym fragmencie zastosował interesujący zabieg: postać matki została poddana rekonstrukcji wizualnej. Wzrok „wewnętrznego oka” podmiotu kieruje się od trzewika w górę sylwetki. Poeta przywołuje zmarłą, jednak nie do końca nieobecną, bo egzystującą przecież w innym wymiarze – w przestrzeni synowskiej pamięci. Przywołanie widma wymaga jednak, jak już zaznaczono, wspólnego wysiłku pamięci i wyobraźni.

Dzięki animizacji rzeczy martwych podmiot mówiący może przywołać na świadków podmioty inne, niż on sam. Czyni to, by pokazać, że utrata matki destabilizuje cały kosmos wyobrażeniowy podmiotu-poety. Trójęzłonową relację-wspólnotę: *ja – matka – rzeczy* komplikuje fakt, iż podmiot nie chce być jedynym doświad-

²⁶ Tu fragment rozważań Sartre’a na temat przedmiotu nierzeczywistego domaga się zacytowania: „akt wyobraźni jest aktem magicznym. Jest zaklęciem przeznaczonym do wywołania przedmiotu, o którym się myśli, rzeczy, której pożąda w sposób, aby można ją było wziąć w posiadanie. (...) Zaklęcie moje zmierzało przede wszystkim do tego, aby przedmioty te otrzymać w całości, odtworzyć ich pełną egzystencję”; J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012, s. 185.

²⁷ O owym chwycie literackim pisał M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 38.

²⁸ C. Rośiński, *Postpamięć przestrzeni. Literackie widma przeszłości*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, t. 1, red. D. Mazur i B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016, s. 40.

czającym rzeczywistości (jakby do tego nie przywykł), gdyż w przestrzeni domu zawsze towarzyszyło mu jeszcze spojrzenie matki i to ono organizowało dawniej tę przestrzeń. Doświadczenie utraty polega właśnie na usunięciu intersubiektywności (w ujęciu Husserla). Dlatego podmiot wiersza wzywa cień matki, by przyjęła „znowu we władanie izbę”. Dobrosław Kot w książce *Podmiotowość i utrata* opisuje ów wymiar opisanego doświadczenia:

Fortepian w moim domu jest fortepianem, na który Bliski już nie spojrz, nigdy też nie doczyta książki, nie dopije herbaty (...). Fakt, że moje Ja zostaje osamotnione, odarte z tej faktycznej intersubiektywności, podważa w wielu przypadkach sensowność poznawania nowych rzeczy, doświadczania świata itp. Co ważne, dotyczy to zwłaszcza doświadczenia tych przedmiotów, które pojawiają się w świecie otaczającym Ja po odejściu Bliskiego. Jego obecność nadawałaby tym aktywnościom sens, brak jego obecności ten sens podważa²⁹.

Podmiot, dążąc do zapełnienia pustki w przestrzeni, pragnie zrekonstruować nie tyle świat wygłądów zewnętrznych miejsc, przedmiotów czy osób, co pełnię własnego „ja”, przywracając stabilność sensu własnego bycia w świecie. Ponawiane wielokrotnie w tej twórczości powroty do dawnej czasoprzestrzeni, do metaforycznie i zarazem linearnie pojmowanego domu, stają się doskonałą, modelową sytuacją wyjściową lirycznej wypowiedzi. Spojrzenie podmiotu przekracza bariery oddzielające do siebie jednocześnie: dwa aspekty przestrzeni (dawną i nową), dwa wymiary czasu (przeszłość i teraźniejszość) oraz dwie kondycje podmiotu poezji: cierpiącego „ja” czasów dzieciństwa oraz obecnego – niepełnego, definiowanego przez brak. Powroty do domu są próbą człowieka, rozpaczliwie sprzeciwiającego się utracie i usiłującego jej skutki zniwelować za pomocą jedynej dostępnej poecie metody – kreacji słowem. Utrata staje się zatem możliwa do przezwyciężenia tylko i wyłącznie jako wpisana w terapeutyczną przestrzeń dzieła artystycznego.

SUMMARY

This study presents phenomenon of loss in Stanisław Piętaś's poetry as a psychological issue. The problem included, inter alia: a characteristic way of creation of some poetic visions related to motive of homecoming, a genesis of these depictions, a dominant function of sight. The discussed phenomenon are illustrated by selected poems from three last volumes of Piętaś's poetry: *Hapiness and Suffering* (1958), *Between the Elements* (1960) and *Incantations* (1963). The phenomenological method was used in this article. The author of this study attempts to explain why an imagination is complementary to memories in poetic creations. The analysis leads to the conclusion that the loss is an immanent part of the person's identity and poetic images presented in the article could have therapeutic properties in the psychoanalytical meaning.

KEY WORDS: phenomenon of loss, Stanisław Piętaś's poetry, visual perception in poetry, imagination, memory

²⁹ D. Kot, *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009, s. 230.

KAROLINA WIELICZKO-PALUCH – magister filologii polskiej, zatrudniona w Zakładzie Literatury Współczesnej IFP Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Prowadzi badania nad poezją oraz prozą polską XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem okresu dwudziestolecia międzywojennego oraz prozy polskiej po 1989 roku. Autorka kilkunastu artykułów naukowych i recenzji.

PAWEŁ WOJCIECH MACIĄG

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI

BODY ART – RUDYMENTY DOZNAŃ ZMYŚLOWYCH I EMOCJONALNYCH?

Sztuka traktująca o ciele i sztuka z udziałem ciała jest bez wątpienia jednym z najbardziej przykuwających uwagę i budzących najwięcej kontrowersji przejawów „sztuki dzisiaj”¹. Ludzkie ciało, jako szczególny motyw sztuki i estetyki, stało się symbolem cywilizacji i jej dokonań. Obiektem działań bywa ciało artysty, a akcje artystyczne odbywają się w obecności publiczności, z którą artysta nawiązuje bezpośredni kontakt². Wraz z narodzeniem się body art pojawił się nowy rodzaj przekazu emocji³ i nowe sposoby ich wywoływania u odbiorców. Ciało stało się przede wszystkim towarem, funkcjonującym w trwałej symbiozie z kulturą masową. Ciało jednostkowe, indywidualne przestało znaczyć, zostało uprzedmiotowione, stało się materią poddawaną formotwórczym działaniom, podmiotem i przedmiotem praktyk oraz wiedzy, narzędziem i surowcem do przetworzenia⁴. Jednak nagie ciało jest ciągle tym, co nieodmiennie atakuje, drażni i ekscytuje zmysły w czasie oglądania tudzież podglądania. Sztuka z udziałem ciała otwiera przecież sferę emocji. Historia, ale też stan obecny psychologii to

¹ „Zjawisko oczywiście nie jest nowe. Od lat sześćdziesiątych XX wieku eksponowanie ludzkiej cielesności oraz twórcze działania, kierowane zarówno ku ciału jako przedmiotowi reprezentacji, jak i ciału jako materii i tworzywu, często przyjmowały funkcję artystycznego czy ideologicznego manifestu. Pomimo to obecność ciała w sztuce współczesnej jest – zwłaszcza dla postronnego obserwatora – czymś pozostającym w bulwersującej sprzeczności z dotychczasowymi sposobami przedstawiania go w sztuce europejskiej, a także z kulturowymi nawykami jego percepcji i warunkami akceptacji”; M. Poprzęcka, *Między aktem a ciałem*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 155.

² *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, tłum. H. Andrzejewska [i in.], Warszawa 1992, s. 75.

³ Należy pamiętać, że w różnych okresach historycznych do opisu zjawisk emocjonalnych stosowano inne etykiety językowe, np.: namiętności, sentymenty, uczucia, pragnienia, afekty, poruszenia; zob. S. Orzechowski, B. Gawda, *Ekspresja mimiczna jako źródło wiedzy o emocjach – perspektywa historyczna*, [w:] *Afekty, uczucia i emocje w różnych perspektywach*, red. A. Magowska, Poznań 2016, s. 77.

⁴ Zob. A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 6.

pasmo nieustających sporów dotyczących tego, jak emocje powstają i jak bywają identyfikowane, a także co jest ich źródłem⁵.

Jedni powiadają, że emocje biorą się z trzewi, inni, że z głowy, jeszcze inni, że z sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek. Dalej, jedni powiadają, że trzeba słuchać swojego ciała, inni, że należy przyglądać się swojemu umysłowi, a jeszcze inni zachęcają, aby mieć oczy szeroko otwarte na świat. Być może mamy do czynienia z sytuacją, w której wszystkie strony sporu mają – w jakimś stopniu – rację⁶.

SPECTRUM AMPLIFIKACJI ZAGADNIENIA

W historii sztuki, tej nie tak odległej, pojawiło się wiele projektów artystycznych, które wykorzystywały ludzkie ciało jako materię artystyczną, zarówno w sensie materii przedmiotowej, jak i medium⁷. Ciało stawało się źródłem emocji i doznań zarówno dla artysty, jak i dla odbiorców jego sztuki. Do artystów, którzy traktowali ludzkie ciało jak przedmiot (dla posthumanizmu liczy się wyłącznie materia), należą: Michael Journiac, Youri Messen-Jaschin, Orlan, Davor Džalto, Ben Vautier, Piero Manzoni, Chris Burden, Stelarc, Marina Abramović, Gina Pane, Shelley Jackson, Vito Acconci, Rudolf Schwarzkogler, Andżelika Fojtuch, Katarzyna Kozyra i inni. Szczególnie sztuka performansu jest oparta na kondycji psychicznej i fizycznej. To właśnie człowiek jest podstawowym materiałem, z którego powstaje dzieło sztuki⁸. Upprzedmiotowane ludzkie ciało jest źródłem emocji dla samego artysty, jak również (a być może przede wszystkim) dla odbiorcy. W wielu przypadkach emanujące w galerii, na ulicy, w sali wystawienniczej ciało artysty sprawia, że w rzeczywistości widz staje się taki, jak to, co ogląda, rezygnując ze swej tożsamości.

Artyści traktują swoje ciało jak kartkę papieru, na której można „zapisać” kreowane sytuacje. Twórcy bawią się swoją fizycznością i biologicznością. Niektóre, radykalne formy traktowania ciała budzą wiele negatywnych emocji wśród widzów. Artyści chcą wygłaszać niewygodne treści i uwiarygodnić je za pomocą drastycznych i seksualnych kontekstów. Czasami ich wystąpienia stają się zagrożeniem dla życia i zdrowia twórcy⁹.

Owszem, to stwierdzenie ma charakter aksjologiczny, określa bowiem w sposób skrajny wartość takich działań, a przedmiotem tych rozważań jest przecież

⁵ Pierwsi badacze uważali biologię za najważniejszy czynnik kształtujący emocje. William James twierdził, że doświadczane przez nas emocje są jedynie odbiciem określonych zmian w organizmie. Badania przeprowadzone jednak w ciągu następnych stu lat wykazały, że na nasze emocje ma wpływ nie tylko biologia, lecz również kultura, uczenie się oraz procesy poznawcze; zob. D. Kenrick, S. Neuberg, R. Cialdini, *Psychologia społeczna*, tłum. A. Nowak [i in.], Gdańsk 2002, s. 101.

⁶ W. Łukaszewski, *Z emocji moc*, „Charaktery” 2017, nr 4, s. 3.

⁷ Zob. A. Bandura, *Czym jest ciało w body art?*, „Dyskurs” 2009, nr 12, s. 89.

⁸ Zob. T. Lach, *Ciało w kulturze i sztuce*, http://tomaszlach.gigaprojekt.pl/uploads/Ciało_w_kulturze_i_sztuce.pdf [dostęp: 3.09.2017 r.], s. 9.

⁹ Tamże, s. 99.

nakreślenie emocjonalnego oddziaływania sztuki uprawianej przez artystów. Niemniej jednak trzeba stwierdzić, że w wielu inicjatywach twórczych artystów powiązanych z body art dochodzi do depersonalizacji człowieka, aczkolwiek są to inklinacje ambiwalentne. Ważny jednak staje się efekt, emocje towarzyszące performansom, a wręcz splot przypadkowych zdarzeń. Owszem, „każdy kształt plastyczny – w naturze i sztuce – ma pewien układ będący wynikiem harmonijnego rozwoju lub też gwałtownych starć z takimi lub innymi deformującymi siłami, będący wynikiem zamierzenia lub przypadku”¹⁰. W przypadku jednak „używania” ludzkiego ciała sprawa komplikuje się dodatkowo. Nie można przewidzieć, jaka będzie reakcja ciała artysty i reakcja widowni na proces twórczej ekspozycji. Nie wiadomo więc, jakie zrodzą się emocje. Zachodzi zatem proces ambiwalentnej eksploracji emocji.

ANIHILACJA CZASU, CIAŁA I PRZESTRZENI WG STELARCA

„Koncepcja tożsamości sztuki i życia różne miała następstwa praktyczne, wyrażała się bądź w próbach przemiany życia inspirowanego wyobrażonym modelem sztuki, bądź w przekształcaniu sztuki, która nabierała bardziej charakteru sztuki życia”¹¹. Czy można jednak mówić o tej tożsamości w przypadku działań artystycznych australijskiego performera? Twórczość Stelarcza zadziwia, buntuje, doprowadza do poważnych dyskusji na płaszczyźnie wolności artystycznej, etycznej i wielu innych. Niektórzy odmawiają mu miejsca w kręgu body artu, zaliczając go do twórców bio-artu, aczkolwiek jego twórczość wymyka się wszelkim klasyfikacjom i każde etykietowanie Stelarcza z całą pewnością niedostatecznie opisze jego dokonania artystyczne¹². Jedno jest pewne: wątkiem spajającym liczne projekty artysty jest cielesność. Jak wielu innych performerów, Stelarc w działaniach artystycznych używa własnego ciała, gdyż jest to po prostu wygodne¹³.

Gdyby miał przeprowadzać swe anatomiczne eksperymenty na ciałach innych ludzi, stanąłby wobec mnożących się problemów etycznych i praktycznych. A cały szkopał w tym, że w swej pracy Stelarc nie traktuje ciała jako obszaru dyskursów politycznych i kulturowych, ale skupia się na ciele jako żywej jednostce funkcjonującej w świecie. Przy czym nie chodzi mu o jakiekolwiek ciało, ale o ciało konkretne – właśnie to, które Stelarc posiada, którym Stelarc jest. Uściślając, Stelarcza ciekawi, na jakie sposoby można przekonfigurować części jego ciała, tworząc formy i kształty odmienne od jego fizycznego ciała. Te właśnie sposoby jest on zdecydowany zgłębiać¹⁴.

¹⁰ A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987, s. 51.

¹¹ I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, Warszawa 1982, s. 148.

¹² Zob. http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/22/22_cykl1_pitrus.pdf.

¹³ M. Donnarumma, *Płynne tkanki i rytmiczna skóra. Niedokończona ciało Stelarcza*, [w:] *Stelarc. Mięso, metal i kod / Rozchwiane chimery. Meat, metal & code / Contestable chimeras*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2014, s. 154.

¹⁴ Tamże, s. 155.

Performansy Stelarca uwalniają z więzi zmysłowych zarówno widza, jak też samego artystę. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zlewają się ze sobą. Analizując twórczość performera, należy mówić o procesualności jego działań artystycznych, Stelarc bowiem od kilkudziesięciu lat podwiesza swoje ciało, a w jego działalności artystycznej niezwykle ważną rolę odgrywa technologia. Już w tym miejscu warto przywołać frapujący opis performansu Stelarca, który miał miejsce w Pinakotece w Melbourne w 1972 roku, gdzie ciało artysty zostało zawieszone u sufitu przy użyciu lin przyczepionych do haczyków na ryby wbitych w jego skórę.

Dryfujące w powietrzu ciało otoczone było podobnie podwieszonymi kamieniami. Przemieszczone pod wpływem siły ciężenia skóra i mięśnie stały się giętkimi przedmiotami. Kilka elektrod o długości 1,5–2 cm umieszczonych w ciele wychwytywało sygnały elektryczne z mięśni Stelarca, natomiast technicznie wzmocnione sygnały fal mózgowych i bicie serca rozchodziły się w formie dźwiękowej. Naskórkowe i fizjologiczne napięcie tkanek widoczne było w rozciągnięciu skóry, kroplach krwi sączącej się z ran, nieruchomości kamieni unoszących się w powietrzu oraz rozszalałych sygnałach wytwarzanych przez ciało, wzmocnionych i nagłośnień w Sali. Innymi słowy, działanie siły ciężenia uwydatniło procesy cielesne, obnażając z całą brutalnością warunki i konsekwencje przeciwstawienia się grawitacji. Jak widać, na ciało performera działają tutaj co najmniej trzy siły. Jedną z nich to siła ciężenia, która ciągnie całe ciało w dół, w kierunku podłogi. Kolejną jest siła lin, które podciągają całe ciało w górę ku sufitowi. Lecz jest jeszcze siła miejscowa, z którą haki działają na skórę. Wszystkie te siły modulują się wzajemnie, wytwarzając metastabilną równowagę. Dryfując w powietrzu, ciało performera osiąga jedynie wirtualny bezruch. Faktycznie zaś siły wytwarzane przez liny, haki i pole grawitacyjne są sobie przeciwne i nieustannie oddziałują na siebie nawzajem, a ich walka uprzedmiotowiona jest w deformacji skóry performera. Fizyczne siły, których doświadcza ciało, stają się jego ekspresją¹⁵.

Zdaje się, że w takiej konfiguracji, w takiej pozycji ciało artysty zaczęło tryumfować, a on sam – odczuwać ekstatyczne stany. Czymś ważnym jest to, że artysta ukazuje swoje ciało nago. Nie ma tu nic z prowokowania i znamion pornografii. Pamiętać trzeba, że Campbell, definiując sztukę i pornografię, posłużył się pojęciami jakości, własności i dostępności, zaznaczając, że sztuka nie jest na sprzedaż¹⁶. Niewątpliwie ciało – gęsta od znaczeń materia, budząca reakcje emocjonalne – to siedlisko tożsamości, a prawo do jego reprezentacji ujmuje się jako esencjalną zasadę społecznego istnienia¹⁷. Jest ono tak ważne, że Stelarc pragnie pokazywać

¹⁵ Tamże, s. 167–168.

¹⁶ Pornografia to masowa, byle jaka obrzydliwość, sprzedawana i kupowana, a przy tym wywołująca spustoszenie w dziedzinie publicznej. Dążąc do odróżnienia sztuki od pornografii, Campbell zaczyna stosować język przywołujący na myśl obraz granic cielesnych. Sztukę cechuje powściągliwość. Pozostaje ona w obrębie ciała i nie przekracza jego granic, w przeciwieństwie do pornografii wylewającej się poza ciało i rozlewającej się po ulicach miasta; zob. L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 24.

¹⁷ Zob. A. Wiercorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał...*, s. 11.

widzowi jego wewnętrzną siłę i potencjał, samemu doświadczając bliżej nieokreślonych stanów emocjonalnych, które przeżywa w czasie zawieszzeń. Podwieszenia ciała odznaczają się zdolnością do wywołania emocjonalnego szoku u widza. W owym zawieszaniu (podwieszaniu) ciała na linach za pomocą haków, które zostają wbite w skórę artysty, fizyczne napięcie haków lin i pola grawitacyjnego są siłami, które sprawiają, że ciało mutuje się w coś innego – w rozciągniętą sieć skóry opróżnioną z mięśni i kości¹⁸. Baczny obserwator jego poczynañ może doświadczyć owego napięcia, owych wrażeń, emocji. Oczywiście, zawieszone ciało artysty jest nieruchome, lecz rytm sił ciągnących ciało w dół lub ku górze objawia się w deformacji skóry. Wydawać się może, że Stelarc doświadcza bólu, przykrych wrażeń i cierpienia. „Wrażenie jest odczuwane i przeżywane, lecz nie da się go łatwo opisać, podczas gdy sensacyjność jest nader opisowym przedstawieniem, którego nie sposób łatwo odczuć ani przeżyć”¹⁹.

Trzeba zaznaczyć, że praktyka podwieszania ciała była praktykowana w celach rytualnych przez niektóre plemiona indiańskie oraz przez „zmodernizowanych prymitywistów”. Dla Stelarca podwieszanie ciała miało inny sens: nie chodziło o poszukiwanie pierwotnych, ekstremalnych doświadczeń ani o rozszerzanie świadomości, ani o przesłanie z kręgu sztuki krytycznej²⁰. Nasuwają się tutaj spostrzeżenia Freuda, który pisze:

Własne ciało, a przede wszystkim jego powierzchnia, jest miejscem, z którego jednocześnie mogą pochodzić postrzeżenia zewnętrzne i wewnętrzne. (...) Ego ma przede wszystkim charakter cielesny, jest ono nie tylko istotą powierzchniową, lecz wręcz projekcją powierzchni ciała²¹.

Stelarc traktuje ciało podobnie jak płótno czy kamień. Zastanawiająca jest jednak kwestia narcyzmu w przypadku artysty²², bowiem dominująca postawa narcystyczna powoduje, że podmiot – czyli Stelarc – nie jest obojętny w stosunku do swojego ciała, a zazwyczaj wskazuje nawet dość radykalne postawy emocjonalne

¹⁸ Zob. M. Donnarumma, *Płynne tkanki i rytmiczna skóra...*, s. 169.

¹⁹ Tamże, s. 168–169.

²⁰ Performensy organizowane były z reguły bez zgody władz i czasem kończyły się aresztowaniem. W Nowym Jorku nagi artysta został zdjęty przez policję z instalacji z lin rozpiętej między dwiema kamienicami. Zdumiewające jest też to, że nie usłyszał zarzutu obrazu moralności, ale odpowiedział za stworzenie potencjalnego zagrożenia dla przechodniów; zob. http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/22/22_cykl1_pitrus.pdf

²¹ S. Freud, *Ego i id*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1997, s. 71.

²² Pamiętać trzeba, że Stelarc lubuje się w szeroko pojętej cyborgizacji człowieka, wręcz jest dumny z nowych dokonań, a o takich zachowaniach pisał John O’Neil: „W maszynach podobamy się sobie; są naturalnym przedłużeniem naszych narcystycznych Ja. Powiększają nas, jednocześnie wzmacniając świat, który zdecydowaliśmy wykreować dla nas samych – świat ludzkiej produkcji”; J.O’Neill, *Horror autotoxicus. Critical moments in the modernist prosthetic*, [w:] *Incorporations*, red. J. Crary, S. Kwinter, Nowy Jork 1992, s. 264 [przekład Ewa Jachacz].

wobec niego. Emocja oznacza zmianę poziomu pobudzenia, napięcia mięśniowego, ukrwienia poszczególnych narządów i tak dalej, a wszystkie te zmiany powodują, że organizm ludzki może działać szybciej czy silniej²³. Nagie ciało pojawia się jako strategia. Dla Stelarc istotne jest jednak nie samo ukazanie takiego ciała – ono jest obecne w różnych obszarach kultury. Dla artysty istotny staje się sposób jego konceptualizowania, nasycania emocjami i znaczeniami.

Ciało jest przez podmiot dostrzegane jako autonomiczne wobec Innego, choć uzależnione od fantazji o sobie, wpisanej w kulturowy kontekst, który nierozłącznie miesza się z jego biologicznym uposażeniem. W ten sposób w ego zaciera się granica między fizycznym i psychicznym, rozumem i ciałem, gdyż ciało jest nieustannie naznaczone i przedłużane przez wytwory kultury i techniki. Te ostatnie są inkorporowane przez libidalne energie ego jak zewnętrzne obiekty przez pseudopodia ameby²⁴.

Niewątpliwie w swojej działalności artystycznej Stelarc używa ciała ludzkiego i ciał technologicznych, aby zgłębić zmienne formy anatomiczne, formy ucieleśnienia, które nie przypominają żadnego innego konkretnego ciała, konfiguruje za to różne części organiczne i mechaniczne. „W ten sposób do życia powołane zostaje niedokończone ciało, ciało niejednorodne i tymczasowe, wyłaniające się z transindywidualnych konfiguracji”²⁵. Artysta chce przekraczać ograniczenia własnego ciała, a przez to pokazywać, że ono ciągle potrzebuje procesu przemiany, udoskonalenia. Nie można też zapominać, że eksperymenty Stelarc wpisują się w erę człowieka-maszyny²⁶, dla której wprowadzenie mechaniki do ciała człowieka wyznaczyło i nadal wyznacza nowe kierunki ewolucji (choćby np. protez, których zadaniem jest nie tylko zastąpienie części ciała ludzkiego, ale i umożliwienie tego, czego ciało człowieka nie jest w stanie zrobić). Pojawił się więc problem przekroczenia kondycji ludzkiej. Nie chodzi o rekonstrukcję kończyn, ale o wzmocnienie ciała człowieka. W zaciśnięciu laboratoryjnych poszukiwań nie wzbudziłoby to wiele emocji, tymczasem Stelarc, konstruując trzecią sztuczną rękę i eksponując ją jako dokonanie artystyczne wobec publiczności, stał się prowokatorem, a zarazem przyczynił się do postawienia pytania o definiowanie osoby, o jej tożsamość, o jej godność.

W tym kontekście nie dziwi wypowiedź Giuseppe Longo, który pisze:

²³ Zob. *Natura emocji*, red. P. Ekman, R. Davidson, tłum. B. Wojciszke, Gdańsk 1998, s. 101.

²⁴ M. Bakke, *Ciało otwarte*, Poznań 2002, s. 22.

²⁵ M. Donnarumma, *Płynne tkanki i rytmiczna skóra...*, s. 166–167.

²⁶ Warto przywołać w tym miejscu wypowiedź Giorgia Baglivi, dalekiego od dwudziestowiecznych poczynąń artystycznych, który twierdził: „ludzkie ciało, jeśli chodzi o jego naturalne czynności, nie jest w istocie niczym innym, jak zespołem ruchów chemiczno-mechanicznych, które podlegają tym samym zasadom, co ruchy czysto mechaniczne”; cyt. za: R. Porter, G. Vigarello, *Ciało, zdrowie i choroby*, [w:] *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 321.

zmieszanie porządków naturalnego i sztucznego doprowadzi prędzej czy później do niemożności rozróżniania między tym, co ludzkie, a tym, co nieludzkie, i poruszy delikatnie zagadnienie definicji osoby: jak określić „rekwizyty minimalne”, które istota powinna posiadać, by zostać uznana za osobę i cieszyć się należną jej godnością?²⁷

Zwracam uwagę, że stelarkowska konstrukcja (proteza?), chociaż budzi emocje, to zmusza do udzielenia odpowiedzi. W tym wypadku trudno zgodzić się z tezą, że

w spotkaniu z dziełem sztuki możemy doświadczyć świata jako całości, a jednocześnie usytuować w nim siebie we własnej skończoności. Tak oto sztuka może ukazywać świat jak symbol, obejmujący w swej jedności zarówno ogrom rzeczywistości, jak również wpisany w nią byt pojedynczego człowieka²⁸.

Eksperymenty z ciałem, na ciele i w ciele Stelarca uruchomiły samonapędzający się mechanizm demontażu pozornych wartości, urojonych wielkości ciała, fałszywych ocen oraz strumień emocjonalnych przeżyć. Artysta ten jest człowiekiem, który przekracza, obala oraz obchodzi instytucjonalne wzory i struktury.

CZEGO PRAGNĄ ORLAN I CHRIS BURDEN?

Dzięki medycynie i genetyce ciało zaczęto postrzegać jako efekt wyboru jednej z wielu możliwości. Człowiek może zmieniać własne ciało, może poddawać kontroli ciała innych. Wraz z upowszechnieniem się operacji plastycznych, implantów i transplantacji doszło do wielu procesów „eksperymentowania” także w sferze szeroko pojętej sztuki.

Człowiek i jego ciało stają się w tym czasie materiałem równie atrakcyjnym jak inne dostępne tworzywa. Artyści w ramach tzw. body-artu dokonują operacyjnych ingerencji w strukturę własnych tkanek, twarzy i innych części ciała, świadomie się okaleczając – Orlan czy Chris Burden, który daje się nawet intencjonalnie postrzelić²⁹.

Artyści ci nie wpisują się w ustalone konwencje. Próbuje je przekroczyć, ukazać to, co poza konwencją, wciąż szukają tego, co nowe, nieodkryte, czasami zapomniane. Trzeba jednak postawić pytanie, czy to, co oni proponują, ma wartość poznawczą, generującą nowe stany emocjonalne, czy jest to intersubiektywnie ważne, czy też jest tylko efektem jednostkowego doświadczenia artystów, którzy w znikomej skali wywierają wpływ na odbiorcę ich sztuki? Zdaje się, że człowiek jest zbyt skomplikowanym organizmem i na nim nie wyczerpują się jego możliwości poznawcze, także w sferze eksplorowania emocji związanych z ekstremalnymi działaniami.

²⁷ G. Longo, *Ciało, robot, cyborg*, „Autoportret” 2012, nr 3, s. 32.

²⁸ T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013, s. 59.

²⁹ W. Zaniewski, *Dokąd zmierza współczesna sztuka*, Gdynia 2014, s. 66.

Historia ludzkiego życia nigdy nie jest prostym rozwijaniem się w czasie wewnętrznie zaprogramowanej narracji, nawet jeśli charakteryzuje się tym, co można by nazwać typową strukturą epizodyczną – kojarzącą się na przykład z szekspirowskim „siedmio-aktowym dramatem żywota”. Tym, co czyni biografię godną pisania i lektury, są przy-padki, spotkania przyczynowo-skutkowych historii, które prowadzą do wydarzeń niedających się ściśle przewidzieć w ramach żadnej z nich³⁰.

Niewątpliwie obraz ciała w sposób szczególny przemawia do człowieka, ponieważ go dotyczy. Ciało – jak pisze Anna Wiczorkiewicz – jest zarazem Tym Samym i Innym, podmiotem i przedmiotem praktyk oraz wiedzy, jest zarazem narzędziem i surowcem do przetworzenia³¹. Formuła istnienia ludzkiej zmysłowości pozwala łączyć dwa aspekty ludzkiego ciała: ciało jest odczuwalne jako ja, ale jest też tym, poprzez co odbiera się uczucia, emocje. To właśnie w ciele umiejscowione są narządy zmysłów, stanowiące o sposobach jednoczenia wewnętrznego „ja” z „ja” wpisanym w określony porządek zewnętrzny. To zmysłowa natura ciała sprawia, że ciało się hołubi, pielęgnuje, piętnuje, karze, torturuje, aż do granic życia i śmierci. Od wieków ludzie byli zafascynowani momentem przekroczenia granicy życia i śmierci, dlatego społeczeństwo zadało sobie wiele trudu, aby osłabić agresywność śmierci.

Śmierci została odebrana jej gwałtowność i nieprzewidywalność. Ludzka dzikość natury jest poddawana rygorowi. To doprowadziło do sytuacji, w której w ścisłym systemie zakazów i nakazów zaczęły powstawać luki, a natura zaczęła ujawniać się w nieprzewidywanych momentach³².

Niedawno zmarły (2015) amerykański artysta Chris Burden większość swoich performansów oparł na przekraczaniu cielesności, a zarazem na przekraczaniu bezpieczeństwa swojego życia, w ten sposób wpisując się w sferę artystów, którzy ludzkie ciało traktują jak zwykły przedmiot. Artysta niejednokrotnie wystawiał na niebezpieczeństwo własne życie, twierdząc, że jest to jedyny sposób wykazania autentyczności swoich poszukiwań³³. A przecież mógł pozbawić widza możliwości oglądu jego ekstremalnych działań, mógł dać szansę uniknięcia tego, co dla niego mogłoby być nieprzyjemne. Artysta- prowokator wprowadza w sferę doznań nieprzewidywalnych zarówno dla siebie, jak i dla obserwatora. Niewątpliwie, tym, co budzi przerażenie, jak również zachwyt czy fascynację, jest między innymi niemożność rozróżnienia na zewnętrzne i wewnętrzne, nieokreśloność, a zarazem możliwość przekraczania granicy w obu kierunkach: przyjemności i bólu.

Z kolei Orlan wykorzystwała chirurgię plastyczną jako wybrane przez siebie medium. Dokonała ona na własnym ciele (a właściwie na własnej twarzy) serii

³⁰ A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013, s. 77.

³¹ Zob. A. Wiczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał...*, s. 6.

³² T. Lach, *Ciało w kulturze i sztuce...*, s. 97.

³³ Zob. *Sztuka współczesna*, t. 10, red. A. Vettese, tłum. M. Boberska, Warszawa 2005, s. 190.

performansów, podczas których jej twarz ulegała metamorfozie za sprawą chirurgii plastycznej. Jej ciało stało się materiałem rzeźbiarskim – jak kamień, marmur, piaskowiec, brąz czy mosiądz.

Orlan zdecydowała się na „remediację” poprzez zmianę twarzy i ciała w serii starannie zaplanowanych i udokumentowanych operacji. Nie można jednak dać ostatecznie pozytywnej odpowiedzi, że jej sztuka służy poszukiwaniu sensu istnienia ciała. Dla niej nowym medium stało się własne ciało. W 1990 roku Orlan przeszła pierwszą operację/performance, który miał całkowicie zmienić jej twarz i ciało. W swym wysiłku do reprezentowania ideału ukształtowanego przez męskie pożądanie artystka nie dąży do poprawy czy odmłodzenia swojego oryginalnego wyglądu, ale wykorzystuje własne ciało jako medium transformacji³⁴.

Z przytoczonej wypowiedzi wynika więc, że artystka swoje ciało traktuje jak przedmiot pożądań mężczyzny i chce go jemu podporządkować. Obiektem jej poszukiwań była ona sama i jej własne ciało. Artystka zostaje sama przez siebie uprzedmiotowiona, potraktowana jako narzędzie męskich doznań, będących przedmiotem zainteresowań. Czy jednak można wartościować rzeczy? Heidegger twierdził, że „oszacowanie czegoś jako wartości sprawia, że to, co wartościowane, staje się wyłącznie przedmiotem ludzkiej oceny, ale przedmiotowość ma charakter wartości”³⁵. Przywołana wypowiedź filozofa w kontekście body art wskazuje na odmienne paradygmaty wielu twórców. Zdaje się jednak, że to, co ich łączy, to sfera emocjonalizacji sztuki. Rodzi się jednak pytanie, na ile ci artyści czerpali przyjemności, a na ile odczuwali ból, który przecież także mógł wprowadzać ich w stan nirwany? „Ciało – jak pisze Bauman i określa je jako ciało ponowoczesne – jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń, spożywa ono i trawi przeżycia, jest narzędziem przyjemności”³⁶. Zdecydowanie te słowa można odnieść do działalności przywołanych twórców. Zdaje się, że do twórczości tych artystów pasują również słowa Ewy Krawczak, która twierdzi, że współcześnie artysta „występuje świadomie lub nieświadomie w roli idola, gwiazdy, gracza lub stratega. On lub ona wpisuje się w różne,

³⁴ „Orlan zainicjowała demontaż mitologicznego wizerunku kobiety. Przywołując starożytnego greckiego artystę Zeuksisa, który miał zwyczaj wybierania najlepszych części różnych modelek i łączenia ich, by stworzyć idealną kobietę, Orlan wybrała cechy słynnych renesansowych i postrenesansowych wizerunków wyidealizowanego kobiecego piękna. W jej sztuce możemy dostrzec ironiczne ujęcie naukowego piękna. Koncepcja obiektywnej lub naukowej miary piękna zamienia się w monstualny i absurdalny pokaz. Również naukowa praktyka medyczna zamieniła się w przerażający i okrutny teatr”; M. Jogmark, *Posthumanistyczna skóra. Rozważania na temat Skin Shelley Jackson jako cyborgicznej narracji rozproszonej*, [w:] *W stronę trzeciej kultury*, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2016, s. 142.

³⁵ M. Heidegger, *Czas światobrazu*, [w:] tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, tłum. K. Michalski [i in.], Warszawa 1977, s. 154–155.

³⁶ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90.

obce sztuce rytuały kultury pop, flirtuje z publicznością, z mediami, czyniąc to celowo lub ulegając manipulacji dla tzw. kariery³⁷.

EKSPLORACJA NIEPRZEWIDYWALNOŚCI

Dualizm ciała i duszy, mocno zakorzeniony w kulturze europejskiej, obalany jest nie tylko poprzez artystyczne działania. Kultura, która nie pretenduje do miana sztuki, także nawołuje do zniesienia tego podziału, odrzuca rozumienie ciała jako brzemienia i zachęca do potraktowania go jak glinę, jak kamień do uformowania. Niewątpliwie „body art obnaża to, co wszystkim nam znane, ludzkie, powszechne, równocześnie odczłowieczając ciało, pozbawiając je osobowości, utożsamiając z anonimową masą cielesności”³⁸. Rodzi się jednak pytanie: czy rzeczywiście musi to czynić? Ciało i emocje są materiałem sztuki. W wielu projektach artystycznych ból ciała przeplata się z rozkoszą. Autorzy performansów, eksperymentując, doświadczają stanów ekstatycznych, wchodzą w stan nirwany, doświadczają niejako czegoś nadzwyczajnego. Owszem, jeśli tak sami twierdzą, nie sposób odmówić im racji, lecz zdaje się też, że wiele prac potwierdza obawę przed śmiercią i przemijaniem, a niekiedy wręcz sami artyści objawiają swoją obawę przed śmiercią i przemijaniem. Co więcej, uzewnętrzniają także swoje zagubienie wśród wartości i nie pokazują żadnego nowego uniwersum stworzonego przez siebie. Nie ulega też wątpliwości, że mamy współcześnie do czynienia z gwałceniem reguł zarówno estetycznych, jak i etycznych. Prawdziwy problem polega jednak na tym, że nie bardzo jesteśmy w stanie jasno określić intencję wielu prowokacji. Kwestia więc nieuprawnionego łączenia emocji z irracjonalnością zachowań pozostaje otwarta.

Na koniec warto przywołać słowa Tomasza Lacha, który pisze:

Spółczesność postanowiło zanegować swoją zwierzęcość. To zakazy i nakazy doprowadziły do tego, że człowiek wyrósł ponad zwierzęta. Być może performerzy tak jak filozof nie widzą innej możliwości dla wolności człowieka poza łamaniem prawa. Tylko czy artyści zdają sobie sprawę, że prawdziwa transgresja umacnia zakaz. Tabu nie musi pękać, można je przekraczać, bo w geście przekraczania paradoksalnie pojawia się świadomość, że jest ono nieprzekraczalne³⁹.

Zdaje się więc, że sztuka zwiększa ostrość wewnętrznego widzenia, staje się także narzędziem prowadzenia sporów kulturowych.

³⁷ E. Krawczak, *Deskrypcje społeczne artysty*, [w:] *Specyfika formy czy specyfika treści? Studia z zakresu socjologii sztuki*, red. Ł. Trembaczowski, Katowice 2017, s. 33.

³⁸ A. Bandura, *Czym jest ciało w body art...*, s. 89.

³⁹ T. Lach, *Ciało w kulturze i sztuce...*, s. 102.

SUMMARY

In the paper, I will discuss the subject of body art. In the initiatory part he recalled the artistic activities of Hans Bellmer, Youri Messen Jaschin, David Džalto, Stelarc and others. I will show how space and object (thing) during the „action of the body” became a source of sensory and emotional experiences. In conclusion, I will justify how body art works. having realized the ambiguity and processuality of research and the personal involvement of the subject in researching and acquiring knowledge of the object - the body that eventually turns out to be something more than a material or research tool, they initiated a series of artistic ventures experimenting with the boundaries of human sensory sensitivity.

KEY WORDS: body art, Bellmer, Jaschin, Džalto, Sterlac

PAWEŁ WOJCIECH MACIĄG – *dr nauk humanistycznych, historyk sztuki, pracownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Studiował na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Lublinie, Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytecie dla Cudzoziemców w Perugii.*

MONIKA KOSTASZUK-ROMANOWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

MIĘDZY STANDARYZACJĄ A INDYWIDUALIZACJĄ. RZECZ JAKO ZNAK PRZEŻYCIA TURYSTYCZNEGO

W funkcji wstępu do moich rozważań chciałam zaproponować krótki cytat:

Jeżeli chcesz się wyprawić w niezwykle miejsce, gdzie zaznasz egzotyki (...) Gambia będzie miejscem właśnie dla Ciebie. (...) urzeknie Cię cudownie przygrzewającym słońcem, cudownie piaszczystymi plażami i możliwością zanurzenia się w afrykańską kulturę. (...) Wyrusz na wielką afrykańską przygodę (...). Naprawdę warto!¹

Przywołałam fragment opisu oferty jednego z biur podróży, choć stwierdzenie, od którego rozpoczynam, właściwie nie wymaga aż tak plastycznej ilustracji. Istotę specyficznego doświadczenia zwanego „doświadczeniem turystycznym” stanowią „zakontraktowane” emocje. Współczesne praktyki turystyczne – bez względu na ich charakter i destynację – są ufundowane, co pokazuje także przytoczony tekst, na obietnicy silnych doznań i niezwykle przeżyć. To dla nich turysta podejmuje finansowo-logistyczny trud podróży i to tym oczekiwaniom próbują za wszelką cenę sprostać propozycje touroperatorów funkcjonujących na wyjątkowo dziś trudnym, konkurencyjnym rynku. Starannie skonstruowane narracje kuszących turystę ofert – przesycane, co zrozumiałe, dosyć afektowaną hiperbolizacją – zapisują ciekawy paradoks. Przekonują o czymś, o czym przekonywać właściwie nie trzeba. Tautologicznie potwierdzają oczywisty fakt – bo przecież każde turystyczne doświadczenie jest z istoty doznawaniem niezwykłości, spotkaniem z mniej lub bardziej egzotyczną egzotyką.

We współczesnej antropologii turystyki przeżycie turystyczne zwykło się definiować jako antonim codzienności, rutynowego doświadczenia zwykłych miejsc, zwyczajnych zdarzeń i ludzi. A zatem już samo pokonanie pewnego dystansu przestrzennego, znalezienie się w miejscu obcym, innym, nieoswojonym, gwarantuje jakościowo nowe (nieznane) emocje i doznania. Ich, wynikającą z odległości destynacji, niecodzienność dodatkowo potęguje

¹ Cytat pochodzi z opisu oferty biura turystycznego Rainbow; zob. <https://r.pl/gambia> [dostęp: 30.09.2017 r.].

determinanta temporalna. Tego typu doznania przypisane są do nowych miejsc w takim samym stopniu, jak i do ograniczonego wymiaru czasowego podróży. Turysta to ktoś, kto w poszukiwaniu nowych wrażeń wyjeżdża, ale też i musi do własnej codzienności prędzej czy później powrócić. Stąd bierze się potrzeba, by te ulotne, nietrwałe przeżycia zdokumentować, przedłużyć, w jakiegokolwiek materialnej formie przenieść i osadzić w przestrzeni miejsca obowiązkowego powrotu.

„Pamiętki z wakacji są naszym «Świętym Galem», mitycznym dowodem, że oddaliśmy się podróżniczemu sacrum”² – pisał w *Socjologii podróży* Krzysztof Podemski. To poetyckie porównanie wydaje się trafne, a jednocześnie zaskakująco bliskie bardziej prozaicznej formule *physical evidence*. W teorii marketingu to tak zwany „dowód rzeczowy”, używany jako instrument kształtujący pozytywne wrażenia klienta w stosunku do marki, firmy i świadczonych przez nią usług. *Physical evidence* w praktykach turystycznych jest jednak nie tylko celowo pozyskanym „dowodem” przemijającego doznania, ale i oczywistym świadectwem przemijalności, dokumentującym w takim samym stopniu radość owego przeżycia, jak i rozterkę związaną ze świadomością, że nie można go przeżywać w sposób ciągły ani też przeżyć ponownie.

Ambiwalentny charakter pamiętek z podróży – wyrażający się w funkcji utrwalania wrażeń, których w rzeczywistości utrwalić się nie da – nie zmienia faktu, iż ich poszukiwanie, zdobywanie i gromadzenie stanowi we współczesnej turystyce praktykę podstawową, a nawet, co ciekawe, niejednokrotnie dominującą nad innymi aktywnościami turysty. Znany badacz zachowań turystycznych, Philip Pearce, stworzył listę dwudziestu różnych działań związanych z podróżowaniem – kupowanie pamiątek, oczywiście, znajduje się w tym zestawie, ale chyba niesłusznie na odległej pozycji. Ich nabywanie przypisane zostało u Pearce’a tylko dwóm modelom – czyli roli „turysty” i roli „wczasowicza”. Z kolei niekupowanie pamiątek charakteryzuje w tej klasyfikacji na przykład rolę „religijnego pielgrzyma”, z czym też trudno się zgodzić, biorąc pod uwagę emocjonalne znaczenie pamiątek należnych do grupy dewocjonaliów. Wspomnianego elementu zabrakło również w opisie roli „podróżnika”³.

A przecież to właśnie znani podróżnicy wyznaczają pamiątkarskie trendy. Opublikowany przez „National Geographic” „ranking” *Łowcy pamiątek*⁴ pokazuje, że wśród – właśnie przez nich – kolekcjonowanych suvenirów są zaskakująco różne przedmioty. Najsłynniejsza polska podróżniczka, Elżbieta Dzikowska, zbiera na przykład... hotelowe klucze (kolekcja znajduje się w Muzeum Podróżników

² K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2005, s. 57.

³ Klasyfikację Pearce’a Krzysztof Podemski prezentuje w rozdziale *Wielość ról społecznych podróżnika: Philip L. Pearce*; zob. tamże, s. 92–93.

⁴ Zob. *Łowcy pamiątek*, <http://www.national-geographic.pl/galeria/jakie-pamiatki-przywiez-z-podrozy-koniec-z-obrastajacyimi-w-kurz/pamiatki-751038> [dostęp: 20.09.2017 r.].

w Toruniu)⁵. Bloger Karol Werner przywozi lokalne nakrycia głowy⁶. Inny bloger, Piotr Brewczyński – narażając się na niemałe kłopoty podczas kontroli granicznych – kolekcjonuje broń⁷, a kolejny, Marcin Wesołowski – tradycyjne chińskie pieczęcie⁸. Jak można się dowiedzieć z opowieści podróżników, początek każdej z tych kolekcji na ogół wyznaczało jakieś całkiem przypadkowe zdarzenie, które potem nabierało wymowy symbolicznej, fundując pasję przydającą podróżom odrębny, podmiotowy cel.



Fot. 1. Chińska pieczętka z figurką smoka

Źródło: fotografia autorki.

We współczesnych praktykach turystycznych ów cel wyraża, ale też organizuje emocje podróżujących. Motywacją podstawową jest chęć wyartykułowania subiektywnych doznań doświadczanych w odwiedzanych miejscach, doznań zapisujących kulturową swoistość i obcość tych miejsc. Jednak zdobycie obowiązkowo niepowtarzalnej – w znaczeniu „swojej własnej” – pamiątki jest, jak się okazuje, wielką sztuką. Trudno się zatem dziwić licznym internetowym poradnikom typu

⁵ Zob. *Łowcy pamiątek...*, <http://www.national-geographic.pl/galeria/jakie-pamiatki-przywiez-z-podrozy-koniec-z-obrastajacyimi-w-kurz/pamiatki-z-podrozy-751024> [dostęp: 20.09.2017 r.].

⁶ Zob. *Łowcy pamiątek*, <http://www.national-geographic.pl/galeria/jakie-pamiatki-przywiez-z-podrozy-koniec-z-obrastajacyimi-w-kurz/pamiatki-z-podrozy-751028> [dostęp: 20.09.2017 r.].

⁷ Zob. *Łowcy pamiątek*, <http://www.national-geographic.pl/galeria/jakie-pamiatki-przywiez-z-podrozy-koniec-z-obrastajacyimi-w-kurz/pamiatki-z-podrozy-751025> [dostęp: 20.09.2017 r.].

⁸ Zob. *Łowcy pamiątek*, <http://www.national-geographic.pl/galeria/jakie-pamiatki-przywiez-z-podrozy-koniec-z-obrastajacyimi-w-kurz/pamiatki-z-podrozy-751030> [dostęp: 20.09.2017 r.].

10 TOP pomysłów na oryginalne pamiątki z podróży⁹, które – tu kolejny paradoks – starają się takiej oryginalności początkujących kolekcjonerów uczyć, zaszczipiając im podwójną radość „zdobywania”, a następnie posiadania przywiezionych z wyprawy przedmiotów.

Muszę przyznać – zwierza się czytelnikom blogerka Basia Szmydt – że mam lekką awersję do kupowania sobie jakiegokolwiek pamiątki, byleby tylko z pustymi rękami do domu nie wrócić. Nie dla mnie wiszące na ścianach maski, sombrero, obrazy. Zwłaszcza, że najpierw trzeba przedrzeć się przez morze wylewającej się zza każdego rogu chińszczyzny. Owszem miło jest mieć przedmioty, które kojarzą nam się z danym miejscem, chwilą, emocjami. Świetnie, gdy za każdym razem, gdy na nie patrzymy i ich dotykamy, przypominamy sobie pamiętny wieczór na plaży czy popołudnie między średniowiecznymi kamieniczkami. Fajnie jest też coś kolekcjonować. Wiem, że może to sprawić ogrom przyjemności. I te emocje, gdy uda się zdobyć kolejny okaz czegoś¹⁰.

Z tej opowieści można wyprowadzić wniosek następujący: wielość i różnorodność pamiątek z podróży wyznaczają dwa przeciwstawne bieguny. Pierwszy definiuje standaryzacja, której produktem są przedmioty stypizowane i przewidywalne. Opozycją dla standaryzacji byłaby indywidualizacja, w efekcie której znakiem przeżyć turysty stają się pamiątki spersonifikowane ale wciąż typowe lub właśnie – to wariant najbardziej zaawansowany – radykalnie atypowe, ustanawiane w trybie jednostkowej identyfikacji przeobrażającej nie-pamiątkę w pamiątkę. Przywieziony z wyprawy przedmiot staje się więc symbolem statusowym w podwójnym sensie. Zaświadcza o odbytej podróży i pozwala pochwalić się nim przed tymi, którzy takiej podróży nie odbyli, ale też ujawnia status samego turysty, określa jego pozycję w hierarchii podróżujących.

Typowy produkt lokalnego przemysłu pamiątkarskiego – by zacząć od pierwszej z proponowanych kategorii – co gorsza zakupiony w przyhotelowym sklepie i w dodatku opatrzone nadrukiem „Made in China”, może być obiektem uznania jedynie dla niewtajemniczonych. Podróżniczego statusu właściciela – w ocenie turystów „zaawansowanych” – raczej nie podnosi. Pamiątkarska galanteria klasy B ma jednak istotną funkcję kulturową. Pełni ważną rolę w opisanym przez Deana MacCannella procesie tworzenia atrakcji turystycznej. „Najczęściej – przekonywał badacz – pierwszy kontakt zwiedzającego z danym obiektem turystycznym nie polega na zetknięciu się z nim samym, lecz z jakimś jego przedstawieniem.”¹¹ Katalog źródeł udostępniających wspomniane „przedstawienia” wydaje się niezwykle obszerny i zróżnicowany – to przede wszystkim broszury informacyjne biur podróży, przewodniki turystyczne, filmy i programy podróżnicze, ale także teksty kultury niezwiązane bezpośrednio z turystyczną „użytecznością” – na przykład dzieła popularnonaukowe, utwory filmowe lub literackie. Istotą uformowanej

⁹ I. Pietrusińska, *10 TOP pomysłów na oryginalne pamiątki z podróży*, <https://www.skyscanner.pl/wiadomosci/10-top-pomyslow-na-pamiatki-z-podrozy> [dostęp: 21.09.2017 r.].

¹⁰ B. Szmydt, *Pamiątki z podróży*, <http://basiaszmydt.pl/pamiatki-z-podrozy> [dostęp: 22.09.2017 r.].

¹¹ D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2002, s. 172.

atrakcji turystycznej jest zapewnienie kontaktu z obiektem o uznanej czyli „gwarantowanej” ważności. Turysta obcuje więc z obiektem, który wcześniej zaistniał w jego wyobrażeniach o odwiedzanym miejscu za sprawą – jak twierdzi MacCannell – „oznaczników”¹², czyli informacji generowanych między innymi przez wspomniane źródła. Popularne pamiątki w rozmaity sposób – często dosłownie – reprezentujące obiekt należałoby więc zaliczyć do instrumentów współtworzących atrakcję turystyczną, a ściślej utrwalających efekt uczestnictwa w jej doznawaniu.

I tak nabyta przez turystę odwiedzającego Gizę figurka piramidy utwierdza go w przekonaniu, że widział rzeczywistą piramidę, który ma taki właśnie status. Dodatkowo cały pamiątkarski folklor towarzyszący zakupowi – kolorowe stargany zarzucone suvenirami, sprzedawcy głośno zachwalający swe towary – legitymizuje emocje związane z doświadczaniem miejsca ustanowionego jako przedmiot ukierunkowanej turystycznej percepcji. Dostępność pamiątek, a zwłaszcza ich reproduktywna w stosunku do obiektów, materialna forma (jak w przypadku piramidy-pamiątki), poświadcza, że turysta faktycznie znalazł się u celu swej podróży.



Fot. 2. Piramida-pamiątka

Źródło: fotografia autorki.

¹² Tamże. MacCannell rozróżnia oznaczniki „w zasięgu wzroku” i „poza zasięgiem wzroku”. Znaczenie, o którym piszę odnosi się, oczywiście, do tej drugiej kategorii.

Grupa tego typu pamiątek jest wyjątkowo zróżnicowana. Nawet najbardziej typowe suweniry dzielą się przecież na te najtańsze, produkowane masowo z poorestniej jakości surowców i te droższe, mające status szlachetnych kopii oryginałów. Bardziej wymagający turysta, zwiedzający grobowiec chińskiego cesarza Qin Shi Huangdi ze słynną Armią Terakotową, zapewne poświęci kilkadziesiąt yuanów, by nabyć w profesjonalnej manufakturze figurkę wojownika wykonaną przez rzemieślników, nie z malowanego na szaro gipsu (gipsowi wojownicy zapełniają stragany pobliskich bazarów) lecz z tej samej, podobno, glinki co oryginały. Gwarancja zarówno sposobu produkcji, jak i użytego materiału da mu, obcą turyście masowemu, satysfakcję doświadczania choćby namiastki autentyku.



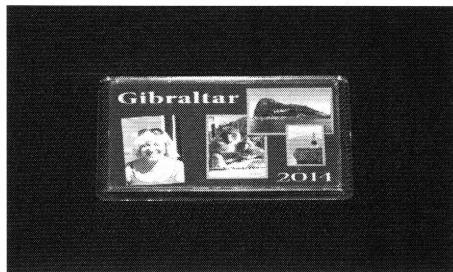
Fot. 3. Kopie figur wojowników Terakotowej Armii w manufakturze w Xian

Źródło: fotografia autorki.

Pamiątki typowe waloryzuje nie tylko jakość wykonania i surowca, ale przypisana im wartość symboliczna, w tym przede wszystkim religijna. W sklepach w Betlejem można zakupić wiele kiczowatych – plastikowych, kolorowych i świecących – dewocjonaliów również „Made in China”. Jednak polscy turyści, udający się do Bazyliki Narodzenia Pańskiego, nabywają głównie po kilkanaście sztuk prostych różańców z drzewa oliwnego, traktując je jako coś więcej niż sentymentalną pamiątkę. Tymi różańcami, poświęconymi w Bazylice, obdarowują po powrocie swoje rodziny i znajomych.

Odrębną grupę suwenirów typowych stanowią pamiątki spersonifikowane. Ich pomysłodawcy świetnie rozumieją, że turysta, który tylko raz odwiedza dane miejsce, chce mieć indywidualne świadectwo swojego pobytu. I mimo iż owe „świadectwa” produkuje się taśmowo, to każdy taki produkt sygnowany imieniem lub wizerunkiem (turysty) ma niezaprzeczalną wartość jednostkowego „dowodu rzeczowego” odbytej podróży. Te, nie da się ukryć, nieco snobistyczne suweniry występują w wielu różnych wariantach. Najbardziej popularne są zdjęcia, które

robi się turystom w otoczeniu lokalnego kolorytu, ustawiając ich na przygotowanej „ściance” lub po prostu wklejając fotografię w tło stanowiące swoistą składankę najbardziej charakterystycznych dla danego miejsca obiektów. Na Gibraltarze można na przykład zakupić magnes z własnym wizerunkiem, widoczkiem słynnej skały i równie słynnych małp. Na chińskim murze dostaje się już cały album z grupowym zdjęciem i dowodem wejścia na mur. Indywidualne certyfikaty poświadczają nabycie „tytułu” pielgrzyma w Jerozolimie czy przejazd na słoniu w Indiach lub na Sri Lance.



Fot. 4. Spersonalizowany magnes z widokami Gibraltaru

Źródło: fotografia autorki.

Personalizacja suvenirów – tak pożądana przez turystów – niekiedy przybiera nieco zaskakujące formy. W Persepolis w Iranie można na przykład zamówić skórzaną bransoletkę ze swoim imieniem odcisniętym pismem klinowym. Z kolei obligatoryjną pamiątką z Chin będzie wspomniana już pieczętka z wyrzeźbionym po chińsku imieniem turysty, a z Egiptu złota zawieszka lub – bardziej oryginalnie – złoty pierścionek zdobiony „spersonalizowanym” kartuszem. Ostatnie z wymienionych pamiątek mają ciekawą właściwość. Odtwarzając (czyli w specyficzny sposób reprodukując) historyczne artefakty, ewokują, jak to określiła Anna Wiczorkiewicz, „dystans czasowy”¹³. A jednocześnie oferują turystyce ich współczesną, atrakcyjną przez swą dostępność, ale też radykalnie przetworzoną i skomercjalizowaną wersję. Ów dystans czasowy nie musi być zresztą szczególnie duży, pamiątki quasi-historyczne mają ewidentnie emblematyczny charakter, jak na przykład niezliczone wersje przedmiotów opatrzonego wizerunkiem Che Gvary, sprzedawane turystom na Kubie.

¹³ Anna Wiczorkiewicz, analizując problem autentyczności pamiątek turystycznych, zastosowała podział na „ewokujące dystans czasowy” pamiątki „historyczne” i zapisujące „odmienność kulturową” pamiątki „etniczne”; zob. A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 44.



Fot. 5. Złoty pierścionek ze spersonalizowanym kartuszem

Źródło: fotografia autorki.

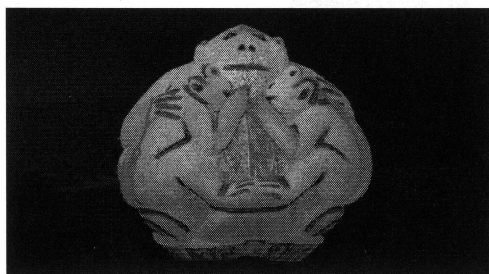
Granica między pamiątkami typowymi i unikatowymi jest płynna. Wiele pamiątek wynalezionych przez indywidualnych turystów, ulega – choćby za sprawą podróżniczych blogów – spopularyzowaniu i wchodzi do szerokiego obiegu. Czytając relacje z podróży tych, którzy już zwiedzili i opisali różne miejsca, potem w trakcie własnych wypraw kopiujemy doświadczenia, doznania ale również ich materialne świadectwa. W grupie takich nie do końca samodzielnie odkrytych suvenirów – czego zresztą nie trzeba przecież ujawniać – szczególną atrakcyjność mają pamiątki zapisujące pomysłowość ich lokalnych wytwórców, którzy faktycznie potrafią zrobić „coś z niczego”. Pamiątką z Kuby niekoniecznie musi być banalna popielniczka z podobizną Che Guevary, ale na przykład – przywołujący wspomnienie o kraju starych amerykańskich limuzyn – zabawny samochodzik wykonany z kolorowych puszek po napojach.



Fot. 6. Kubańskie pamiątki – samochodziki z puszek

Źródło: fotografia autorki.

Do tej grupy suvenirów należy też nieskończony zasób przedmiotów funkcjonujących na styku kultury i natury: małpy wyrzeźbione w orzechu kokosowym, efektownie pomalowana tykwa-masko, biżuteria wykonana z muszelek czy nawet papier z odchodów słonia (dostępny w sierocińcu dla słoni na Sri Lance) lub zasuszone odchody łosia umieszczone w pamiątkowej pocztówce ze Szwecji jako symbol dzikiej skandynawskiej przyrody.



Fot. 7. Małpy wyrzeźbione w orzechu kokosowym z Kambodży

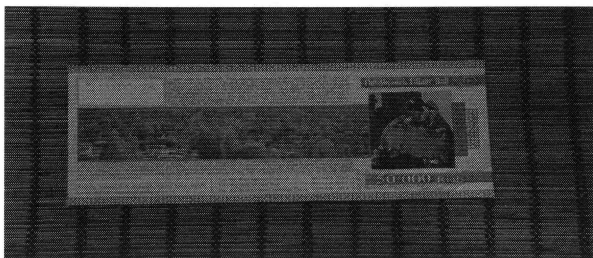
Źródło: fotografia autorki.

Przywiezione z dalekiej podróży pamiątki zyskują w miejscu powrotu walor przedmiotów unikatowych i oryginalnych. Ich atrakcyjność określa już nie wspomniany dystans czasowy, ale dystans przestrzenny. Pamiątki to przedmioty wędrujące¹⁴ – warunkiem waloryzacji jest właściwa im mobilność. Każdy przedmiot wyjęty z właściwego mu kontekstu i semiotycznie dookreślony jako pamiątka z wakacji nabiera szczególnej wartości – jego lokalna typowość i zwyczajność ewoluuje w niezwykłość, co sprawia, że relatywnie unikatowe może być wszystko. Taką naddaną unikatowość nabywają zwłaszcza przedmioty codziennego użytku – zachowany bilet, banknot, papierek po cukierku – gdy, wyzbyte swej funkcji utylitarnej i w tym znaczeniu bezużyteczne (niczym wspomniane hotelowe klucze), zyskują funkcjonalność symboliczną, stając się – jak to określiła Agnieszka Ogonowska (odwołując się do terminu Krzysztofa Pomiana) – „wtórnymi semioforami”¹⁵. Spełniają się,

¹⁴ O podróżujących przedmiotach pisała Celia Lury, wyróżniając *traveller-objects*, *tourist-objects* i *tripper-objects* (przedmioty-podróżnicy, przedmioty-turyści, przedmioty-wycieczkowicze); por. C. Lury, *The objects of travel*, [w:] *Touring cultures: transformations of travel and theory*, red. Ch. Rojek, J. Urry, Londyn 1997, s. 77. Zob. też: *Orient i znaki odmienności kulturowej*. Z Anną Wieczorkiewicz rozmawia Karolina J. Dudek, [w:] *Oddolne tworzenie kultury: Perspektywa antropologiczna*, red. P. Cichocki, K. J. Dudek, T. Rakowski, S. Sikora, K. Waszczyńska, A. Wieczorkiewicz, M. Zatorska, Warszawa 2015, s. 99.

¹⁵ A. Ogonowska, *Narracje turystyczne: dwie filozofie reprezentacji*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 148.

za sprawą indywidualnej narracji wspomnieniowej, w roli legitymizujących ją „przedmiotów znaczących”.



Fot. 8. Bilet wstępu do irańskiej wioski Abjane słynącej z czerwonej glinianej zabudowy

Źródło: fotografia autorki.

Przeżycie turystyczne jest jednak, co trzeba podkreślić, przeżyciem multisensualnym. Współczesny turysta to nie tylko – opisany przez Johna Urry’ego¹⁶ – konsument obrazów, ale również aktywny poszukiwacz wielozmysłowych doznań dźwięków, zapachów i smaków. Nabywane przez niego pamiątki stwarzają możliwość wielokrotnego aktualizowania takich wrażeń. Temu służą na przykład nagrania muzyki lokalnej czy wręcz etniczne instrumenty. Pamiątką z Egiptu są, obok kartuszy i figurek piramid, skondensowane zapachy. Przywozi się je w małych buteleczkach i samemu (dolewając spirytus) przygotowuje się perfumy – nawet po latach nic nie tracą na intensywności. Do tej kategorii przedmiotów trzeba też zaliczyć popularne szisze czy arabskie tadżiny. Można je zakupić w wersji *stricte* „gadżetowej” do postawienia na półce, ale można też nabyć prawdziwą fajkę wodną (wraz z owocowym tytoniem) lub prawdziwe gliniane naczynie, które po powrocie pozwala odtworzyć aromatyczną, mięsno-warzywną potrawę podobną do tej typowej dla kuchni krajów Maghrebu.



Fot. 9. Tadżiny na suku (bazarze) w Maroku

Źródło: fotografia autorki.

¹⁶ J. Urry, *Spojrzenie turysty*, Warszawa 2007, s. 17.

Zwiedzanie winnicy, plantacji i wytwórni herbaty czy fabryki rumu połączone z tak lubianą przez turystów degustacją musi zakończyć się zakupem butelki wina czy woreczka pachnącej herbaty. Ale wytrawni podróżnicy polecają też pamiątki wyszukane na lokalnych bazarach – słodczyce, suszone owoce i przyprawy. Na wschodnich sukach zapach wystawionych w stosach przypraw i ziół jest absolutnie niepowtarzalnym doznaniem. Choć można go doświadczyć też na mniej egzotycznych kierunkach. Przed wyjazdem na Węgry czytałam relacje blogerów, którzy przekonywali, że po skosztowaniu sproszkowanej węgierskiej papryki już nigdy nie korzystali z tej dostępnej w Polsce. Nie wierzyłam, a jednak okazało się to prawdą.



Fot. 10. Papryka na straganie w Wielkiej Hali Targowej (Vásárcsarnok) w Budapeszcie

Źródło: fotografia autorki.

Podróżnicza potrzeba doświadczania egzotyki i niezwykłości, doznań radykalnie odmiennych od tych, do których jesteśmy przyzwyczajeni przez opuszczaną, na krótko przecież, codzienność, nie mogłaby się w pełni zrealizować bez materialnego świadectwa wtajemniczenia w obcość. Rzeczy-pamiątki są przedmiotami obdarzonymi szczególną kulturową implementacją. Jednak niezwykle trudno obiektywnie „wycenić” wpisany w nie komponent emocjonalny. Nawet te najbardziej typowe zapisują indywidualne „przeżycie turystyczne”, indywidualną historię poszukiwania i ustanawiania przedmiotu jako świadectwa turystycznej aktywności. Obudowane ewokowanymi przez odwiedzane miejsca rytuałami (na suku w Tunezji zakup pamiątki to nie tylko rytuał targowania, ale także testowania, na przykład przypalania skórzanej torby dla pokazania, że to prawdziwa skóra), udratyzowane narracjami przewodników, pamiątki-trofea mediują znaczenia i wartości, ustanawiając, za każdym razem jednostkową, niepowtarzalną opowieść o przygodzie podróży. Kategoryzacja oparta na podziale standaryzacja-indywidualizacja może się więc okazać jedynie zewnętrzna i formalna, jeśli przyjmujemy, że każdą pamiątkę z wakacji waloryzują jednostkowo doznane emocje.

Podczas zwiedzania Cezarei izraelski przewodnik oprowadzający moją grupę zarządził zbieranie w piasku małych zielonych szkiełek – podobno wyrzucanych przez morze fragmentów naczyń rzymskich. Nie udało mi się wygrać w tej konkurencji, ale parę szkiełek znalazłam. Wyglądają niepozornie. Bez narracji odtwarzającej mój „prywatny” zachwyty – towarzyszący przechadzce po ruinach słynnego portu morskiego, zbudowanego przez Heroda ponad dwa tysiące lat temu – byłyby zwykłymi szklanymi okruchami.

SUMMARY

The subject of the article is a role of an object in documenting a touristic experience. The author attempts to classify things constituting the material forms, preserving, by its nature volatile and transient emotions actualized in the current touristic practices. By bringing a differentiated set of such object, she analyses the process of cultural translation of touristic experience into narrations included into the so-called souvenirs. Their multitude and dissimilarity are determined by the polar opposites – standardisation, the products of which are objects unified and predictable, and individualisation, by the effect of which the sign of the tourist's experience is souvenirs that are personalized or radically atypical, established by individual choice and symbolising individual experience of a uniqueness of the visited place.

KEY WORDS: souvenir, touristic experience, standardisation, individualisation

MONIKA KOSTASZUK-ROMANOWSKA – dr, adiunkt w Zakładzie Studiów nad Kulturą i Mediami Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Kulturoznawca, teatrolog, filolog. Zajmuje się antropologią teatru, performatywnością i spektaklizacją w kulturze współczesnej. Autorka tekstów m.in. o współczesnym teatrze, o kulturze glamour i o współczesnych praktykach turystycznych. Współredagowała wraz z Anną Wieczorkiewicz *Wizję kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu* (Białystok 2009) i *Spektakle zmysłów* (Warszawa 2010), wraz z Alicją Kisielewską i Anetą B. Strawińską *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze* (Białystok 2016), wraz z Alicją Kisielewską i Andrzejem Kisielewskim *Przyszłość kultury. Od diagnozy do prognozy* (Białystok 2017). Prywatnie interesuje się podróżami, zwłaszcza takimi, które pozwalają dotknąć odległych, egzotycznych kultur.

PATRYCJA SANIEWSKA
UNIwersytet w Białymstoku

AFEKTY W ŚWIECIE PAMIĄTEK. O JĘZYKOWYM ISTNIENIU I ZNACZENIU RZECZY WŚRÓD UCZESTNIKÓW WARSZTATÓW TERAPII ZAJĘCIOWEJ

Od pewnego czasu humaniści pochyłają się z zainteresowaniem nad rzeczami, które tworzą tkankę codziennej ludzkiej egzystencji¹ – nad przedmiotami codziennego użytku, które stały się w polskiej prozie lat 90. samodzielny bohaterem, nad przedmiotami designerskimi, które goszczą w muzeach i domach². Ich opisy prowadzone są w perspektywie konsumpcjonistycznej, antropologicznej³, jak również z wykorzystaniem narzędzi językowego obrazu świata. Takiemu – codziennemu – statusowi rzeczy w postaci pamiętek przyglądam się, analizując wypowiedzi uczestników warsztatów terapii zajęciowej.

Do tej pory niewiele uwagi poświęcono językowi osób z niepełnosprawnością intelektualną, chociaż trzeba pamiętać o opisach poczynionych z perspektywy pedagogicznej i komunikacyjnej⁴, a w szczególności o pracy Doroty Krzemińskiej *Język i dyskurs codzienny osób z niepełnosprawnością intelektualną*⁵. Nie są to jednak opracowania wyczerpujące – tym bardziej, jeśli weźmie się pod uwagę to, że zgodnie z danymi Głównego Urzędu Statystycznego około 130 tysięcy użytkowników języka polskiego powyżej 16 roku życia ma orzeczoną niepełnosprawność intelektualną w stopniu znacznym, umiarkowanym lub lekkim⁶. Ich sytuację Dominika Maison

¹ Mam tu na myśli odejście od antropocentryzmu oraz praktykowanie reifikacji, zob. S. Wysołuch, *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysołuch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 63–75.

² Zob. D. Sudjic, *Język rzeczy: dizajn i luksus, moda i sztuka: w jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, Kraków 2013.

³ Zob. *Ludzie w świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi. Antropologia wobec rzeczy*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016.

⁴ Zob. H. Borzyszkowska, *Oligofrenopedagogika*, Warszawa 1985; J. Lausch-Żuk, *Pedagogika osób z umiarkowanym, znacznym i głębokim upośledzeniem* [w:] *Pedagogika specjalna*, red. W. Dykik, Poznań 1997.

⁵ D. Krzemińska, *Język i dyskurs codzienny osób z niepełnosprawnością intelektualną*, Kraków 2012.

⁶ Dane z: Główny Urząd Statystyczny, *Osoby niepełnosprawne i ich gospodarstwa domowe*, Warszawa 2003.

określiła następująco: „Ci ludzie żyją w Polsce, ale tak jakby ich nie było”⁷. Wynika to w moim przekonaniu z tego, że – jak podkreśliła Małgorzata Kościelska – „nie mieliśmy, niestety, (...) w psychologii tradycji traktowania osób z upośledzeniem umysłowym jak ludzi, którzy mają osobiste problemy, swój sposób widzenia świata, przeżycia emocjonalne i... swoje prawo do głosu”⁸. Nie mieliśmy też takiej tradycji w badaniach językoznawczych. Rekonstrukcje z zakresu językowego obrazu świata w wypowiedziach osób z niepełnosprawnością intelektualną mogą – jak sądzę – głos ten uczynić słyszalnym, a sam obraz języka narodowego uczynić pełniejszym.

Krzemińska zauważyła, że opis językowego funkcjonowania osób z obniżonym intelektem sprowadza się najczęściej do scharakteryzowania patologii poszczególnych podsystemów języka. Według badaczki „Wiedzę o tej sferze ich funkcjonowania stanowiły informacje wskazujące na negatywne właściwości ich języka i mowy, pozostające w zależności z istniejącym defektem intelektualnym, wśród których zdawało się dominować określenie, że (...) nie rozumieją wielu słów, zwłaszcza symbolizujących przedmioty”⁹. Odbiorca takiej wypowiedzi ma więc do czynienia z: ubogim słownictwem, brakiem wycucia językowego, nieadekwatnym operowaniem słownictwem abstrakcyjnym¹⁰, co powoduje, że wypowiedź jest interpretowana jako niepoprawna, wadliwa. A jednak codzienna, wieloletnia praca z osobami z obniżonym intelektem przekonuje mnie, że nie posługują się one językiem „gorszym”, ale specyficznym biolektem¹¹ – dla którego powstania prymarne znaczenie mają właściwości biologiczne osób, które się nim posługują.

Tak rozumiana specyfika języka osób z niepełnosprawnością intelektualną wpisuje się w koncepcję JOS, której fundamentem jest przekonanie o nierozzerwalnym związku języka z mentalnym obrazem rzeczywistości społeczno-kulturowej¹². Jeśli więc procesy mentalne przebiegają inaczej czy na innym poziomie – a tak właśnie w przypadku niepełnosprawności umysłowej¹³ jest¹⁴ – mamy do czynienia

⁷ M. Piotrowski, *Czas na... media*, <http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/33949> [dostęp: 28.02.2017 r.].

⁸ M. Kościelska, *Oblicza upośledzenia*, Warszawa 1995, s. 9.

⁹ J. Sowa, *Pedagogika specjalna w zarysie*, Rzeszów 1997, s. 144.

¹⁰ A. Maurer, *Kompetencja komunikacyjna dzieci i młodzieży o upośledzonym rozwoju umysłowym w stopniu lekkim*, „Roczniki Pedagogiki Specjalnej”, Warszawa 1990; Ż. Stelter, *Dorastanie osób z niepełnosprawnością intelektualną*, Warszawa 2009.

¹¹ Zob. A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000, s. 87.

¹² J. Anusiewicz, *Lingwistyka kulturowa*, Wrocław 1995, s. 19.

¹³ Definiowanej jako stan zahamowania lub niepełnego rozwoju umysłowego, charakteryzujący się zaburzeniami umiejętności odgrywających rolę w określaniu poziomu inteligencji, czyli zdolności poznawczych, mowy, ruchowych i społecznych

¹⁴ By zarysować ich obraz, krótko scharakteryzuję możliwości poznawcze osoby z umiarkowanym stopniem niepełnosprawności intelektualnej: sprawność spostrzegania obniżona, spostrzega cechy konkretne, nie odróżnia cech ważnych; opóźniony rozwój mowy, proste zdania, wymowa wadliwa i niewyraźna, ograniczony słownik, brak pojęć abstrakcyjnych; ograniczone rozumowanie przyczynowo-skutkowe, wolne tempo i sztywność; można obser-

z jakością języka niekoniecznie nietożsamą z jakością normatywną (co nie znaczy, że odmienną w stopniu, który uniemożliwia jej zrozumienie).

W tym miejscu wróć już do współczesnej humanistyki, która nie tylko pochyła się nad rzeczami i przedmiotami, o czym wspomniałam na wstępie, ale przede wszystkim „stara się ujawniać fascynującą różnorodność sposobów *bycia człowiekiem*”¹⁵, a więc także człowiekiem nienormatywnym, niesprawnym, „innym”, co było dla mnie kolejnym impulsem do zbadania języka uczestników warsztatów terapii zajęciowej. W tym celu wykorzystałam narzędzia językoznawstwa kognitywnego, a przede wszystkim „mechanizm eksplicytny” w postaci eksperienjalizmu, będącego w zamyśle Romana Kalisza „połączeniem doświadczenia człowieka z konkretnym wyrażeniem językowym”¹⁶. Takie podejście umożliwia językoznawcy-kognitywiście posługiwanie się metodami ilościowymi, statystykami oraz introspekcją.

Do zebrania materiału źródłowego wykorzystałam badania ankietowe, przeprowadzone zgodnie z autorsko opracowanym kwestionariuszem. W maju 2017 roku ankieta została skierowana do uczestników białostockich warsztatów terapii zajęciowej (WTZ) – pełnoletnich osób z różnymi stopniami niepełnosprawności, które w rzeczonej placówce dziennego pobytu przygotowywane są do brania udziału w życiu społecznym i zawodowym. W zajęciach oferowanych przez warsztaty, w których prowadzone były badania, bierze udział trzydzieści osób: kobiet i mężczyzn w wieku obejmującym przedział 24–60 lat z orzeczoną niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym i znacznym.

Poczyniwszy te porządkujące uwagi natury formalnej, przechodzę – by pozwolić sobie na pewną grę językową – do rzeczy.

Rzeczy, fizyczne przedmioty nie dają się tak łatwo ująć w definicję, jak mogłoby się wydawać. *Słownik języka polskiego*¹⁷ podpowiada, że *rzecz* to – wybieram tu definicje kontekstowo pasujące do charakteru moich rozważań: ‘materialny element

wować ograniczenia w przystosowaniu społecznym i samodzielności, maksymalny poziom dojrzałości społecznej 10 lat; brak samodzielności i ograniczona samokontrola, szkoła podstawowa specjalna, czasami klasa życia, przyuczenie do prostych czynności zawodowych, skierowanie do warsztatu terapii zajęciowej. Dla porównania, charakterystyka stopnia znacznego: obniżona sprawność i szybkość spostrzegania, trudności z rozpoznawaniem przedmiotów i wyróżnianiem elementów z całości; duże opóźnienie rozwoju mowy, brak zdań, dominują monosylaby, zasób słownictwa minimalny, nie odменя przez przypadki; dominuje myślenie sensoryczno-motoryczne, pojęcia definiuje przez użytek; mała samodzielność, wymaga stałej kontroli i pomocy, realizuje proste potrzeby, maksymalny poziom dojrzałości społecznej 7–8 lat; szkoła życia, nauka samoobsługi, skierowanie do warsztatu terapii zajęciowej.

¹⁵ J. Kochanowski, *Wiedza, uniwersytet i radykalna demokracja. Uwagi na temat genderstudies i humanistyki ponowoczesnej*, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=01&article=03> [dostęp: 20.09.2011 r.].

¹⁶ R. Kalisz, *Językoznawstwo kognitywne w świetle językoznawstwa funkcjonalnego*, Gdańsk 2001, s. 38.

¹⁷ Tu i dalej korzystam z <http://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 12.05.2017 r.]. Przywołania oznaczam w tekście jako SJP.

otaczającego świata'; 'przedmiot będący czyjąś własnością'; 'cokolwiek, co może być przedmiotem postrzeżenia zmysłowego, ma właściwości przestrzenne, trwa w czasie i czemu przypisujemy byt od nas niezależny; też: cokolwiek, co może być przedmiotem sądu' (SJP). Definicje te rzucają światło na konkretne rzeczy, których istnienie i znaczenie będę tu analizować, czyli na pamiątki. W tym samym słowniku czytamy, że obecnie są nimi 'drobne przedmioty przypominające jakąś osobę, jakieś miejsce lub zdarzenie' (SJP). Opis ten pozwala na wyróżnienie elementów, takich jak: cechy fizyczne (wielkość, stan fizyczny) i konotacje uwzględniające aspekty: interpersonalny, geograficzny, zdarzeniowy, a więc także chronologiczny. Aspekty te są typowe dla językowego obrazu świata, który za Jerzym Bartmińskim rozumiem jako „pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach słów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego”¹⁸.

Analizę zebranego materiału językowego zacznę od stwierdzenia, że słowo *pamiątka* znane jest wszystkim respondentom. Według ankietowanych pamiątka jest *czymś, co się zbiera*; 21% z nich uważa, że pamiątką jest *coś, co się kupuje w sklepach na wycieczkach*, dla 17 – pamiątką jest *rzecz z wakacji*. Takie wypowiedzi pozostają w korelacji ze słownikową definicją – wskazują na związek pamiątek wydarzeniami (*wycieczka*) oraz z pewnymi charakterystycznymi okresami (*wakacje*)¹⁹, istotnymi biograficznie na tyle, że wymagają fizycznego upamiętnienia. Jednostkowo pojawiło się odniesienie do fizycznych cech, było to określenie *drobiazg*.

Odpowiedź o najwyższej frekwencji – *coś, co się zbiera* – wskazuje z kolei na ilościowy wymiar pamiątek, które tworzą zbiór rzeczy subiektywnie uznanych za warte przechowywania, a przedtem nabycia, niepożądane (choć nie jest to wykluczone) z kupieniem. *Zbierać* oznacza 'w jakimś miejscu zgromadzić jakieś rzeczy, przedmioty' (SJP), co implikuje konieczność wyznaczenia pewnej przestrzeni gromadzenia. Wskazują ją odpowiedzi dotyczące celowości zbierania pamiątek – 83% ankietowanych zbiera je, by *mieć w domu i wspominać*. Dom jest więc miejscem, gdzie przynosi/przywozi się pamiątki z miejsca, z którego pochodzą.

Część respondentów, zamiast opisowej definicji, przywołała konkretne przykłady pamiątek – dla 12,5% z nich są one tożsame z *obrazami*, co odnieść należy do popularnych w miejscach wycieczkowych i wakacyjnych widokówek przedstawiających przestrzeń danego miejsca. *Pocztówki* jako pamiątki wskazało 8% ankietowanych. Tyle samo wymieniło *muszelki*.

Warto też odnotować, że jednostkowo pojawiły się określenia *prezent* oraz *rzecz, którą można komuś dać lub które się dostało np. łańcuszek z I Komunii Świętej*. Prezentowi, a więc temu 'co się komuś darowuje, zwykle z jakiejś okazji' (SJP) przypisana tu została okolicznościowa funkcja pamiątki, czyli nośnika treści uznanych za warte zapamiętania – emocjonalnych, afiliacyjnych czy nawet kurtuazyjnych.

¹⁸ J. Bartmiński, J. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1986, s. 72.

¹⁹ W tym podróżniczym sensie pisze w tym tomie M. Kostaszk-Romanowska.

Jedna z uczestniczek ankiety zwróciła uwagę na chronologiczny aspekt trwania pamiątek. Zgodnie z jej wypowiedzią, są one czymś, *co zostaje na całe życie*. Wydaje się, że to właśnie odróżnia „zwykły” prezent od prezentu-pamiątki.

Wśród innych nazw pamiątek pojawiły się: *skarby* (42%), *szpargały* (8%), ale też *prezenty*, *drobiazgi*, *skarby pamiątkowe* czy *skarby nieodkryte* (po 1%). Najczęściej wymieniana odpowiedź – *skarby* – wskazuje na wysokie waloryzowanie pamiątek, jako ‘zbioru rzeczy drogocennych lub pieniędzy, zwykle ukrytych’ (SJP). Ukrycie byłoby tu tożsame ze sposobem przechowywania pamiątek – nie na widoku publicznym, ale w pudełkach, skrzyniach, które nie są dostępne dla postronnych osób. Dalej *skarb* konotuje wartość emocjonalną – jest to przecież ‘rzecz bardzo przez kogoś ceniona, kochana’ (SJP).

Mniejsze znaczenie przypisywane pamiątkom wynika z kreślenia ich *drobiazgami*, czyli dużą ilością rzeczy (SJP), a jeszcze mniejsze konotuje określenie *szpargał*, czyli ‘rzecz niepotrzebna’ (SJP), często pozostawiona w nieładzie, co ukazuje także niefrasobliwy, nieuporządkowany sposób składowania rzeczy.

Respondenci poproszeni o wskazanie powodu zbierania pamiątek w przeważającej większości podali przywoływaną już odpowiedź: *by mieć w domu i wspominać* (83%). Nastawienie takie wyraża chęć przedłużenia pozytywnych – jak się można domyślać – asocjacji związanych z pamiątkową rzeczą, sytuowaną niekiedy w porządku ostatecznym: *żeby zapamiętać na całe życie póki się żyje*. W takim ujęciu pamiątki są sfunkcjonalizowane jako „wspomagacze” pamięci.

Na podstawie odpowiedzi na kolejne pytanie, stworzony został katalog najpopularniejszych pamiątek. Przedstawia się on następująco: *pocztówki* (25%), *muszle* (21%), *książki* (12,5%); a w dalszej kolejności (po 8%): *figurki ze zwiedzanych miejsc*, *bransoletki*, *medale*, *magnesy na lodówkę*; jednostkowo wskazano: *zdjęcia*, *korale*, *koszulki ze zwiedzanych miejsc*, *kubki*, *puchary*, *maskotki*, *obrazki i kolorowanki wykonane własnoręcznie*, *prezenty*, *rzeczy związane z ulubioną drużyną piłkarską (Jagiellonia) lub osobą (Jan Paweł II)*, *łańcuszek*, *wisiorek*, *figurki: aniołki, słonie*. Interesująco w tym zbiorze przedstawia się pamiątka niestandardowa – *kluczyki*.

Niemal wszyscy ankietowani (92%) waloryzują pamiątki pozytywnie, uznając je za ważne, choć w nierównym stopniu. Jako ważne najczęściej wskazywane były: *pocztówki/widokówki*, *muszle* (po 17%), *figurki ze zwiedzanych miejsc* (12,5%), *książki*, *obrazki* (8%). Jednostkowo wymieniano: elementy biżuteryjne (*korale*, *bransoletki*, *łańcuszki*), *magnesy*, *koszulki*, *serduszka*, *kubki*, *zdjęcia*, *kolorowanki*, *medale i puchary*, *przedmioty związane z Janem Pawłem II*, *miejscami, które odwiedzili (morze, góry) lub białostocką drużyną piłkarską Jagiellonią* (*koszulka*, *szalik*, *naklejka*).

Pod względem wizualnym respondenci charakteryzują i oceniają pamiątkę przede wszystkim pod względem ogólnie ujętej estetyki – *ładna* (50%), *czysta* (29%) oraz kolorystyki – *kolorowa* (37,5%), a także atrakcyjności rozumianej jako *przykuwająca uwagę* (29%). Istotne okazało się także, by pamiątka była *cała* (21%), a więc niezniszczona, nieuszkodzona. W wypadku książki ważne jest, by *nie* była *poplamiona*, *porwana* czy *pozaginana*. Takie podejście do książki-pamiątki świadczy

o dużym szacunku wobec książek, reprezentujących pewien (wyższy) typ kultury. Nie wynika to jednak z aktywnej postawy czytelniczej, ale z inkorporacji konwencji uznanych za dobre, poprawne, właściwe i wskazywanych w procesie edukacji.

Ankietowani określali pamiątki także za pomocą epitetów, wśród których wyróżniłam następujące grupy określeń:

- zwracające uwagę na wygląd: *estetyczne, zadbane*,
- będące oceną estetyczną: *piękne, śliczne*, także pochodzącą z potocznego rejestru: *fajne, super*,
- wartościujące: *dobre*,
- dotyczących funkcjonalności: *trwałe, użyteczne, nieostre, przyjazne dla otoczenia*,
- wskazujące własność: *moje*,
- ukazujące aspekt finansowy: *tanie* (co sugeruje dostępność), *drogie* (co z kolei sugeruje ekskluzywność).

Ponadto rzecz pamiątkowa powinna być rozpoznawalna jako pamiątka właśnie, czyli *powinna zawierać znaczek lub etykietkę w górnej części, coś przypominać*. „Znaczek” i „etykietka” mogą też być oznaką oryginalności, markowości wyrobu, wyżej z tego powodu ocenianego, bardziej pożądanego.

W pytaniu dotyczącym pochodzenia pamiątek, ponad połowa respondentów wskazała, że *kupuje się [je] w sklepie, na stoisku, budkach czy rynku* (58%); że *dosta się je* (33%), co koresponduje z wizją pamiątki-prezentu oraz jednostkową odpowiedzią, ukazującą „dziedziczny”, rodzinny charakter tego typu przedmiotów: *pamiątki mogą pochodzić z domu*.

Są one ponadto kojarzone z miejscowościami, które się zwiedzało (21%), zazwyczaj nad morzem (8%), ale mogą być też *wyszukane w jeziorze* (4%).

Pojedyncze wskazania odnosiły się do sposobu wytwarzania pamiątek (*wykonują je rzemieślnicy lub samodzielnie*), ich sentymentalnego i handlowego funkcjonowania (*ludzie zbierają i sprzedają pamiątki*), a także czynności hobbystycznych (*zbieracze zbierają pamiątki*). Wyjątkowe miejsce przypisywane jest pamiątkom, które osoba wręczająca przygotowała samodzielnie z myślą o osobie obdarowywanej – są to *obrazki i kolorowanki wykonane własnoręcznie*, które przypominają laurkę, czyli ‘arkusz papieru ozdobiony rysunkiem z tekstem życzeń, ofiarowywany przez dzieci osobom dorosłym’ (SJP).

Afektywność wpisana jest w naturę pamiątek – to oczywiste, że coś, co zostaje uznane za warte nabycia i przechowywania, coś, co przypomina miniony czas, naznaczone jest emocjami – tymi doświadczonymi w chwili ich nabywania, oraz tymi towarzyszącymi wspomnieniom. Z analizy ankiet wynika, że pamiątki otoczone są pozytywną aurą, przywołują dobre emocje, chociaż nie zostały one skonkretyzowane. Świadczy też o tym leksyka wykorzystywana do opisu pamiątek – są to słowa o pozytywnym wydźwięku. Konotują przyjemne odczucia związane z miejscami, ludźmi, relacjami interpersonalnymi, pasjami i zainteresowaniami, a także pozytywne w przekonaniu właścicieli pamiątek doznania wzrokowe.

Należy zwrócić uwagę także na zmysłowość pamiątek – odbiera się ich wygląd (zmysł wzroku), fakturę (zmysł dotyku). Katalog pamiątek wyklucza jednak z ich postrzegania: smak, węch i słuch (z wyjątkiem muszli odbijających fale dźwiękowe na zasadzie rezonansu). Takie uprzywilejowanie percepcji wzrokowo-dotykowej uwarunkowane jest biologicznie – te zmysły są najważniejsze w kontakcie człowieka ze światem, co wyjaśniają i potwierdzają teorie kognitywistyczne²⁰.

Do kategorii przyjemnych wzrokowo pamiątek zaliczyć trzeba też bibeloty (*figurki*) oraz biżuterię (łańcuszek, *wisiorek*), choć podejrzewać je można o typową dla tego typu przedmiotów kiczowatość.

Kolejnym wyróżnikiem pamiątek, wskazanych przez respondentów, jest związana z nimi identyfikacja kulturowa i światopoglądowa (*przedmioty związane z Janem Pawłem II, I Komunia Święta, aniołki*) – trzeba podkreślić, że ma ona charakter tradycyjnej religijności. Nieoryginalne są także upodobania wskazywane przez pamiątki – to typowe zestawy kibica: przedmioty związane z *białostocką drużyną piłkarską (Jagiellonia)*. Uwagę zwraca „lokalność” sportowego ulubieńca, co wynika z ograniczonych możliwości śledzenia „na żywo” poczynąń innych zespołów, a także z pewnej preferencyjności wobec tego, co swoje, a więc dostępne i konkretne. Mówiąc o pamiątkach związanych z miejscami, należy zauważyć, że przywiezione zostały one z miejsc, w których pojawia się woda – znad morza, znad jeziora. Miejsca te uchodzą za bardziej rekreacyjne, sprzyjają spędzaniu czasu w sposób, który nie wymaga aktywności fizycznej (którą niejako wymuszają na przykład góry). Takie upodobanie wiąże się z kondycją respondentów – wielu z nich boryka się z dysfunkcjami ruchowymi.

Szczególną kategorię stanowią pamiątki osiągnięć i sukcesów – *medale, puchary*, które są równocześnie potwierdzeniem możliwości i motywatorem dalszej aktywności w kierunku, który jest tak obiecujący.

Jeszcze inną cechą omawianych pamiątek jest ich nieabstrakcyjność – to przedmioty konwencjonalne, jednoznacznie związane ze wspomnieniem, które reprezentują.

Typem pamiątek, które najsilniej związane są z biografią ich posiadacza, są natomiast *zdjęcia* z wycieczek, wakacji, zawodów sportowych.

Podsumowując: obraz pamiątek – reprezentowanych przez przedmioty stereotypowo uchodzące za pamiątki – zrekonstruowany na podstawie wypowiedzi ankietowych osób z niepełnosprawnością intelektualną w znacznej mierze pokrywa się z obrazem utrwalonym kulturowo – przede wszystkim w zakresie szeroko rozumianej estetyki, pochodzenia i wartościowania. Pewnym odstępstwem jest bezpośrednie zwrócenie uwagi na schludność, kompletność, bezpieczeństwo posługiwania się nimi – co wynika z tego, że na te właśnie kwestie zwraca się uwagę w programach edukacyjnych prowadzonych w warsztatach terapii zajęciowej.

²⁰ D. Brzostek, *Nadsłuchiwanie hałasu. Antropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 8.

Niewątpliwie jednak pamiątki uchodzą za przedmioty obecne i ważne w życiu emocjonalnym respondentów, co odzwierciedla łatwość, z jaką się o nich wypowiadają, a także entuzjazm, z jakim wzięli udział w moich badaniach.

SUMMARY

The article presents the results of research on the meaning of memorabilia in the statements of people with intellectual disabilities who are participants of occupational therapy workshops. The image of memorabilia - represented by stereotypically considered objects as souvenirs - reconstructed on the basis of survey statements of people with reduced intellect largely coincides with a culturally persisted image - primarily in the field of aesthetics, origin and valuation.

KEY WORDS: memorabilia, people with intellectual disabilities, occupational therapy workshops

PATRYCJA SANIEWSKA – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Przygotowuje rozprawę poświęconą językowemu obrazowi świata w środowisku warsztatów terapii zajęciowej. Bada wypowiedzi osób z niepełnosprawnością intelektualną. Współorganizatorka cyklu interdyscyplinarnych konferencji dotyczących emocji oraz Białostockich Spotkań Młodych Logopedów. Autorka monografii *Metroseksualizm. Obraz w języku i kulturze* (Białystok 2017). *Na co dzień pedagog i terapeuta zajęciowy w warsztacie terapii zajęciowej*.

BIBLIOGRAFIA

- Achtelik A., *Wenecja Grudzińskiego*, „Język Artystyczny”, 2001, nr 11, s. 125–139.
- Acker J., *Gender: od ról płciowych do upłciowionych instytucji*, tłum. M. Maciejewska, M. Marzałek, [w:] *Gendered insitutions. From sex roles to gender institutions*, „Contemporary Sociology” 1992, t. 21, nr 5, s. 2–3.
- Ackroyd P., *Londyn. Biografia*, Poznań 2011.
- Adams J.T., *The epic of America*, s. 2014–2015; cyt. za: Library of Congress, *The american dream. What is the american dream?*, <http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/lessons/american-dream/students/thedream.html> [12.05.2017 r.].
- Albom M., *Pięć osób, które spotykamy w niebie*, Warszawa 2004.
- Alighieri D., *Boska komedia*, Warszawa 1984.
- Ambraseys N.A., *The earthquake of 1 january 1837 in Southern Lebanon and Northern Izrael*, „Annali di Geofisica” 1997, t. XL, nr 4, s. 923–935.
- Amussen D.S., *Caribbean exchanges. Slavery and the transformation of English society, 1640–1700*, Chapel Hill, N.C. 2007.
- Anbinder T., *City of Dreams: the 400-year epic history of immigrant New York*, Nowy Jork
- Animacja*, [w:] J. Bauman, R. Jurieniew, *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Warszawa 1987.
- Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993.
- Anusiewicz J., *Lingwistyka kulturowa*, Wrocław 1995.
- Archiwum filomatów*, t. I: *Na zesłaniu*, red. C. Zgorzelski, Wrocław 1973.
- Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2011.
- Atkinson J., *Paradise road: Jack Kerouac's lost highway and my search for America*, Hoboken, NJ 2010.
- Augé M., *Od miejsc do nie-miejsc*, tłum. R. Chymkowski, [w:] tegoż, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.
- Autobiografia*, pod red. M. Czermińskiej, Gdańsk 2009.
- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982.
- Bajko M., *Słowacki: Człowiek Wschodu, nowoczesny inteligent, Europejczyk*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II, Białystok 2013.
- Bakke M., *Ciało otwarte*, Poznań 2002.
- Balletto S., *The Cambridge Companion to the Beats*, Cambridge 2007.
- Bandura A., *Czym jest ciało w body art?*, „Dyskurs” 2009, nr 12, s. 78–96.

- Bartmiński J., Tokarski J., *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1986.
- Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Beckles H., *Servants and slaves during the 17th-century sugar revolution*, [w:] *The Caribbean. A history of the region and its people*, red. S. Palmié, F.A. Scarano, Chicago–Londyn 2011.
- Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1994.
- Beniscelli A., Coletti V., *Strumenti per lo studio della letteratura italiana*, Florencja 1992.
- Betz G., *Die Beatgeneration als literarische und soziale Bewegung*, Frankfurt n. Menem 1979.
- Biczowska P., *Historia w historii. Deformacja przeszłości w „Czaszce w czaszce” i „Kamiennych pszczołach” Piotra Wojciechowskiego*, [w:] *Literackie obrazy świata 2. Deformacje rzeczywistości*, pod red. A. Lubonia, M. Karpińskiej, Rzeszów 2017, s. 74–86.
- Bieńkowska E., *Lekcja wygnania: Miłosz, Herling-Grudziński, „Zeszyty Literackie” 1999*, nr 67, s. 99–105.
- Boholm A., *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 147–158.
- Bolter J., Grusin R., *Remediation: understanding new media*, Cambridge 2000.
- Bondanella P., Conaway Bondanella J., *Cassell Dictionary Of Italian Literature*, Londyn 1996.
- Borzyszkowska H., *Oligofrenopedagogika*, Warszawa 1985.
- Bralczyk J., *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004.
- Brogan D.W., *So you’re going to America. A letter to a French friend*, <http://www.americanheritage.com/content/so-you%E2%80%99re-going-america> [dostęp: 05.09.2017 r.].
- Brudnicki J.Z., *Państwo Piętaka*, „Okolice” 1990–1991, nr 11/3, s. 7–16.
- Bryant J.H., *The open decision. The contemporary American novel and its intellectual background*, Nowy Jork 1970.
- Brzękowski J., *Kilka uwag o twórczości Stanisława Piętaka*, [w:] tegoż, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór, wstęp i oprac. A.K. Waskiewicz, Kraków 1978.
- Brzostek B., *Paryż Innej Europy. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek*, Warszawa 2015.
- Brzostek D., *Nadśłuchiwanie hałasu. Antropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.
- Burns R., Sanders J., *New York: an illustrated history*, Nowy Jork 2003.
- Burrows E.G., Wallace M., *Gotham: A history of New York City to 1898*, Nowy Jork 1999.
- Całka M., *Z badań nad literaturą łagrową w Polsce*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 2001, nr 10, s. 139–141.
- Charamsa K., *Kamień węgielny. Mój bunt przeciw hipokryzji kościoła*, Warszawa 2017.
- Charters A., *Kerouac*, Nowy Jork 1972.
- Chateaubriand F.R., *Pamiętniki zza grobu*, wybór, przekł. i komentarz J. Guze, Warszawa 1991.
- Chmielewski J.M., *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast*, Warszawa 2001.
- Clarence-Smith W., Eltis D., *White Servitude*, [w:] *The Cambridge world history of slavery*, t. 3, red. D. Eltis, S.L. Engerman, Cambridge 2011.
- Czaja D., *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* [e-book, format EPUB], red. tegoż, Wołowiec 2013.
- Czaja D., *Wenecja i śmierć Konteksty symboliczne*, „Konteksty” 1992, t. 46 z. 3–4, s. 59–65.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
- Czermińska M., Szalewska K., *Czesława Miłosza „północna strona”*, Gdańsk 2011.
- Czernik S., *„Okolica Poetów”. Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961.
- Czerwińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.

- Danto A., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013.
- Delaperriere M., *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 50–79.
- Deleuze G., *Nomad thought*, [w:] *The new Nietzsche: contemporary styles of interpretation*, red. D. Allison, Cambridge, MS 1985.
- Djakow W.A., *Moskwa i Witebsk: „sprawa” Tadeusza Łady – Zabłockiego* [w:] W.A. Djakow, A. Nagajew, *Partyzantka Zaliwskiego i jej pogłosy (1832–1835)*, Warszawa 1979.
- Donnarumma M., *Płynne tkanki i rytmiczna skóra. Niedokończone ciała Stelarc*, [w:] Stelarc. *Mięso, metal i kod / Rozchwiane chimery. Meat, metal & code / Contestable chimeras*, red. R.W. Kluszczyński, przekł. Th. Anessi [i in.], Gdańsk 2014.
- Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939. Z antologią*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, K. Cierzan, P. Biczowska, Kraków 2011.
- Dzidek T., *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013.
- Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978.
- Dzionek M., *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm> [dostęp: 7.05.2017 r.].
- Ellis E.R., *The epic of New York City: a narrative history*, Nowy Jork 2004.
- Estreicher K., *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie*, Lwów 1882.
- Felińska E., *Pamiętniki z życia*, t. I–III, Wilno 1856.
- Felińska E., *Wspomnienia z podróży do Syberii, pobytu w Berezowie i Saratowie*, t. I–III, Wilno 1852–1853.
- Fenoglio B., *Pewna prywatna sprawa*, Warszawa 1979.
- Fiečko J., *Romantyk wśród Kirgizów. Kilka uwag o Listach ze stepów kirgiskich Adolfa Januszkiewicza*, [w:] *Polacy w Kazachstanie. Historia i współczesność*, pod red. S. Ciesielskiego i A. Kuczyńskiego, Wrocław 1996.
- Figueredo D.H., Argote-Freyre F., *A brief history of the Caribbeans*, Nowy Jork 2008.
- Fornalczyk F., *O prozie Stanisława Piętaka*, [w:] tegoż, *Przypisani tej ziemi*, Poznań 1968.
- Foster E.H., *Understanding the Beats*, Columbia, SC 1992.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, 6, s. 117–125.
- Foucault M., *Of other spaces: utopias and heterotopias*, „Architecture /Mouvement/ Continuité” 1984, nr 5, s. 46–49; z francuskiego tłumaczył J. Miskowicz; cyt. z dokumentu online: web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf, s. 3 [dostęp: 15.05.2017 r.].
- Foucault M., *The order of things*, New York 1971.
- Fradera Josep M., *The Caribbean between empires. Colonists, pirates, and slaves*, [w:] *The Caribbean. A history of the region and its people*, red. S. Palmié, F.A. Scarano, Chicago–Londyn 2011.
- Freud S., *Ego i id*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1997.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1975.
- Fundacja na Rzecz Wspólnot Lokalnych „Na Miejscu”, <http://namiejscu.org/wola/> [dostęp: 12.07.2017 r.].
- Gajda S., *O pojęciu idiosyllu*, [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988.
- Gardner W.J., *A history of Jamaica from its discovery by Christopher Columbus to the year 1872*, Londyn 1971 (1873).
- Gehl J., *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, Kraków 2009.
- Geografia i metafora*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, E. Sidoruk, Białystok 2014.

- Geograficzne przestrzenie utekstwowione, red. B. Karwowska, E. Konończuk, E. Sidoruk, E. Wam-puszyc, Białystok 2017.
- George-Warren H., *The rolling stone book of the beats. The Beat Generation and American culture*, Nowy Jork 1999.
- Ginsberg A. *Visions of the great rememberer*, Amherst, MA 1974.
- Główny Urząd Statystyczny, *Osoby niepełnosprawne i ich gospodarstwa domowe*, Warszawa 2003.
- Gossip Girl*, twórcy: J. Schwarz, S. Savage, USA 2007–2012.
- Graczyk E., *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Warszawa 1994
- Gubar O., Herlihy P., *The persuasive power of the Odessa myth*, [w:] *Cities after the fall of communism: reshaping cultural landscapes and European identity*, red. J. Czaplicka, N. Gelazis, B.A. Ruble, Waszyngton 2009, s. 137–166.
- Gumkowska A., Maryl M., w *Blog to... blog. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, wsp. P. Toczyski, <http://depot.ceon.pl/handle/123456789/3652?show=ful> [dostęp: 13.11.2016 r.].
- Heidegger M., *Czas światooobrazu*, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, tłum. K. Michalski [i in.], Warszawa 1977.
- Hemingway E., *The sun also rises*, Nowy Jork 1996.
- Hendrykowski M., *Manhattan Woody'ego Allena. Poetyka introdukcji*, „Images” 2013, t. XII, nr 21, s. 17–31.
- Herling-Grudziński G., *Biała noc miłości*, Warszawa 1999.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą*, t. 1, Kraków 2011.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą*, t. 2, Kraków 2012.
- Holmes J.C., *Nothing more to declare*, Boston 1967.
- Holmes J.C., *This is The Beat Generation*, „The New York Times Magazine”, 19.11.1952., <http://www.litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration> [dostęp: 13.08.2017 r.].
- Holmes J.C., *This is the Beat Generation*, [w:] *Beat down to your soul: what was the Beat Generation*, red. A. Charters, Nowy Jork 2001.
- Holton R., *Kerouac among the Fellahin: „On the Road” to the postmodern*, „Modern Fiction Studies” 1995, t. 41, nr 2, s. 265–283.
- Horney K., *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, Poznań 1993.
- Horney K., *Nowe drogi w psychoanalizie*, Warszawa 1987.
- http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/22/22_cykl1_pitrus.pdf.
- <http://sport.tvp.pl/rio/26208571/strzelectwo-m-karabin-pneumatyczny-10-m> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://sport.tvp.pl/rio/26251935/strzelectwo-k-pistolet-pneumatyczny-10-m> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://sport.tvp.pl/rio/26257980/strzelectwo-m-karabin-pneumatyczny-10-m> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://sport.tvp.pl/rio/26401333/strzelectwo-m-podwojny-trap-final> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://sport.tvp.pl/rio/26401453/strzelectwo-k-karabin-pneumatyczny-3-pozycje> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://sport.tvp.pl/rio/26402033/strzelectwo-m-pistolet-szybkostrzelnny-final> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://sport.tvp.pl/rio/26402043/strzelectwo-m-skeet-final> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://vod.tvp.pl/26433032/encyklopedia-konkurencji-olimpijskich-strzelectwo> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <http://www.olimpijski.pl/pl/rio2016/640,obiekty-olimpijskie.html> [dostęp: 26.03.2017 r.].
- <https://www.amazon.com/Maximum-City-Biography-New-York/dp/1856190935> [dostęp: 11.11.2017 r.].

- Ingalinella L., *Il romanzo che tutti avevamo sognato*, <http://www.criticaletteraria.org/2011/06/il-romanzo-che-tutti-avevamo-sognato.html> [dostęp: 19.09.2017 r.].
- Iwasiów I., *Polityczne/prywatne – zdestabilizowana opozycja (wojenna i polityczna proza kobiet)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.
- Jałowicki B., *Człowiek w przestrzeni miasta*, Katowice 1980.
- Janko A., *Mała zagłada*, Kraków 2015.
- Januszkiewicz A., *Listy z Syberii*, oprac. H. Geber, wstęp J. Odrowąż-Pieniążek, Warszawa 2003.
- Januszkiewicz A., *Listy ze stepów kirgiskich i dziennik podróży*, oprac. H. Geber, Wrocław 2013.
- Jason Hunt, <http://jasonhunt.pl/> [dostęp: 12.06.2016 r.].
- Jaworski K.A., *Pisma*, t. 3: *Przekłady poezji ukraińskiej, białoruskiej i narodów kaukaskich*, Lublin 1972.
- Jędrzejko P., *Poza murami Sandomierza – czyli refleksja nad językiem, kulturą i wzrokiem turysty*, <http://www.jedrzejko.eu> [dostęp: 10.07.2012 r.]. Strona internetowa Urzędu Dzielnicy Targówek m.st. Warszawy, <http://www.targowek.waw.pl/page/index.php?str=423&id=3534> [dostęp: 10.06.2017 r.]. „
- Jogmark M., *Posthumanistyczna skóra. Rozważania na temat Skin Shelley Jackson jako cyborgicznej narracji rozproszonej*, [w:] *W stronę trzeciej kultury*, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2016.
- Johnson P., *Historia Anglików*, Gdańsk 1995.
- Jones G.H., *Jack Kerouac and the American conscience*, [w:] „*On the Road*”. *Text and Criticism*, red. S. Donaldson, Nowy Jork 1979.
- Juliusz Słowacki. *Listy do matki*, opr. Zofia Krzyżanowska, Wrocław 1952.
- Juliusz Słowacki. *Pisma prozą*, opr. W. Floryan, t. 11, Wrocław 1952.
- Kadykało A., *Dzieciństwo jako rosyjski temat kulturowy w XX wieku*, Kraków 2014.
- Kalinowska M., *Juliusza Słowackiego Podróż do Ziemi Świętej. Głosy*, Gdańsk 2011.
- Kalisz R., *Językoznawstwo kognitywne w świetle językoznawstwa funkcjonalnego*, Gdańsk 2001.
- Kallenbach J., *O Wincentym Polu (z powodu setnej rocznicy urodzin)*, Warszawa 1907.
- Kálmán Nagy L., *Polska literatura łagrowa jako literatura tendencyjna*, „*Postscriptum Polonistyczne*” 2009, nr 2 (4), s. 185–201.
- Kania M.M., *Żywioły wyobraźni. O wyobrażaniu i przeobrażaniu*, Kraków 2014.
- Karnes T.H., *Asphalt and politics. A history of the American highway system*, Jefferson, NC 2009.
- Karwowska B., *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*, Kraków 2009.
- Kenrick D., Neuberger S., Cialdini R., *Psychologia społeczna*, tłum. A. Nowak [i in.], Gdańsk 2002.
- Kerenyi K., *Człowiek i maska*, „*Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*” 2002, nr 3–4, s. 141–146.
- Kerouac J., *On the Road*, Nowy Jork 1972.
- Kerouac J., *Podziemni. Pic*, Abenka, Warszawa 2005.
- Kerouac J., *Selected letters. 1940–1956*, red. A. Charters, Nowy Jork 1996.
- Kerouac J., *Selected letters. 1957–1969*, red. A. Charters, Nowy Jork 2000.
- Kerouac J., *The philosophy of the Beat Generation*, „*Esquire*”, marzec 1958, <http://xroads.virginia.edu/~ug00/lambert/ontheroad/articles/esquire0358a.jpg> [dostęp: 12.03.2017 r.].
- Kerouac J., *The portable Jack Kerouac*, red. A. Charters, Nowy Jork 2007.
- Kerouac J., *W drodze*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 2011.
- Kerouac J., *W drodze*, Warszawa 2005.
- Kerouac J., *Włóczędzy Dharmy*, Poznań 1994.
- King Ch., *Odessa. Geniusz i śmierć w mieście snów*, Wołowiec 2016.
- Kirsch H.-C., *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, Warszawa 2006.
- Kirsch H.-C., *W drodze. Poeci pokolenia beatników, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac*, tłum. J. Raczynska, Warszawa 2006.
- Kitówna Z., *Kto zaczął Dymitr Łazur?*, „*Kamena*” 1970, nr 14, s. 11.

- Kochanowski J., *Wiedza, uniwersytet i radykalna demokracja. Uwagi na temat genderstudies i humanistyki ponowoczesnej*, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=01&article=03> [dostęp: 20.09.2011 r.].
- Kominek to moja życiowa porażka, wywiad Łukasza Piątko z Tomkiem Tomczyńskim, <http://on.interia.pl/meskie-tematy/news-kominek-to-moja-zyciowa-porazka,nId,644542,nPack,2> [dostęp: 13.11.2017 r.].
- Konstam A., *The Barbary Pirates 15th–17th centuries*, Oxford 2016.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Koper M., *Emocje w języku sprawozdawców sportowych*, [w:] *Rejestr emocjonalny języka*, red. K. Wojtczuk, V. Machnicka, Siedlce 2009.
- Kościńska M., *Oblicza uposiedzenia*, Warszawa 1995.
- Kot D., *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009.
- Kotionoczkin W., *Nu, Kotionoczkin, pogodi!*, Moskwa 1999.
- Kowalik K., *Hasła formantowe w słownikach ogólnych współczesnej polszczyzny*, [w:] *Nowe studia leksykograficzne*, red. P. Żmigrodzki, R. Przybylska, Kraków 2007.
- Kozieradzki A., *Pamiętnik prowincjonalnego lekarza*, Poznań 1928.
- Kraśiński, *Listy do Adama Sołtana*, opr. Z. Sudolski, Warszawa, 1970.
- Krawczak E., *Deskrypcje społeczne artysty*, [w:] *Specyfika formy czy specyfika treści? Studia z zakresu socjologii sztuki*, red. Ł. Trembaczowski, Katowice 2017.
- Kresak Z., Skonka C., Sobczak J., *Szlakiem Wincentego Pola*, Warszawa 1989.
- Kube M., *Robespierre w spódnicy*, „Rzeczpospolita”, 5.01.2016 r.
- Krzemińska D., *Język i dyskurs codzienny osób z niepełnosprawnością intelektualną*, Kraków 2012.
- Lach T., *Ciało w kulturze i sztuce*, s. 9, http://tomaszlach.gigaprojekt.pl/uploads/Ciało_w_kulturze_i_sztuce.pdf [dostęp: 3.09.2017 r.].
- Lang B., *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Zielińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 15–63.
- Lash S., Lury C., *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, Kraków 2011.
- Lausch-Żuk J., *Pedagogika osób z umiarkowanym, znacznym i głębokim uposiedzeniem* [w:] *Pedagogika specjalna*, red. W. Dykciak, Poznań 1997.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, Kraków 2007.
- Lewis M., Haviland-Jones J.M., *Psychologia emocji*, Gdańsk 2005.
- Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
- Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.
- Longo G., *Ciało, robot, cyborg*, „Autoportret” 2012, nr 3, s. 32.
- Ludzie w świecie przedmiotów, przedmioty w świecie ludzi. Antropologia wobec rzeczy*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016.
- Lury C., *The objects of travel*, [w:] *Touring cultures: transformations of travel and theory*, red. Ch. Rojek, J. Urry, Londyn 1997.
- Łapiński Z., „Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa), [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria 2, Wrocław 1970.
- Łowcy pamiątek*, <http://www.national-geographic.pl/galeria/jakie-pamiatki-przywiez-z-podrozy-koniec-z-obrastajacymi-w-kurz/pamiatki-751038> [dostęp: 20.09.2017 r.].
- Łukaszewski W., *Z emocji moc*, „Charaktery” 2017, nr 4, s. 3.
- MacCannell D., *Turysta. Nowa teoria klasy podróżniczej*, Warszawa 2002.
- MacCarthy F., *Byron: Life and Legend*, Londyn 2002.
- MacCarthy F., *Poet of all the passions*, <https://www.theguardian.com/books/2002/nov/09/classics.poetry> [dostęp: 7.05.2017 r.].

- Majchrowski S., *Wincenty Pol. Szkic biograficzny*, Lublin 1982.
- Majer A., *Socjologia i przestrzeń miejska*, Warszawa 2010.
- Malijewska H., *Wędrowki i ucieczki w życiu i twórczości Edwarda Stachury*, praca dyplomowa, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011.
- Manhattan*, reż. W. Allen, USA 1979.
- Mann M., *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 1, Kraków 1904.
- Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego. Dzieła wybrane*, t. IV, Kraków 1996.
- Matar N., *British captives from the Mediterranean to the Atlantic, 1563–1760*, Leiden–Boston 2014.
- Maurer A., *Kompetencja komunikacyjna dzieci i młodzieży o upośledzonym rozwoju umysłowym w stopniu lekkim*, „Roczniki Pedagogiki Specjalnej”, Warszawa 1990.
- McNally D., *Desolate angel: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*, Cambridge, MA 2003.
- Melehy H., *Jack Kerouac and the nomadic cartographies of exile*, [w:] *The transnational Beat Generation*, red. N.M. Grace, J. Skerl, Nowy Jork 2012.
- Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, współpraca: G. Moroz, M. Kamecka, K. Szyborska, Białystok 2012.
- Mills C. W., *Białe Kołnierzyki. Amerykańskie klasy średnie*, Warszawa 1965.
- Minnesota Department of Transportation, Mn/DOT Celebrates Interstate Highway System's 50th Anniversary, 2006, <https://web.archive.org/web/20071204072603/http://www.dot.state.mn.us/interstate50/50facts.html> [dostęp 09.09.2017 r.].
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- Natura emocji*, red. P. Ekman, R. Davidson, tłum. B. Wojciszke, Gdańsk 1998.
- Nead L., *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. A. Franus, Poznań 1998.
- Newcome H., *The autobiography of Henry Newcome*, t. I–II, red. R. Parkinson, Manchester 1852.
- Nicosia G., *Memory babe: a critical biography of Jack Kerouac*, Berkeley, CA 1994.
- Nieuważny F., *Poezja, kultura i historia. Maksym Rylski*, [w:] F. Nieuważny, *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko*, Białystok 1993.
- Nowy Jork, New York, [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Nowy-Jork;3948849.html> [dostęp: 5.05.2017 r.].
- O'Neill C., *Horror autotoxicus. Critical moments in the modernist prosthetic*, [w:] *Incorporations*, red. J. Crary, S. Kwinter, Nowy Jork 1992.
- Obertyńska B., *W domu niewoli*, Warszawa 1991.
- Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.
- Ogonowska A., *Narracje turystyczne: dwie filozofie reprezentacji*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 135–150.
- Okupnik M., *Doświadczenie utraty w perspektywie fenomenologii*, [w:] *Utrata i żaloba. Teoria i praktyka*, red. nauk. R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka, Katowice 2016.
- Orient i znaki odmienności kulturowej. Z Anną Wieczorkiewicz rozmawia Karolina J. Dudek*, [w:] *Oddolne tworzenie kultury: perspektywa antropologiczna*, red. P. Cichocki, K.J. Dudek, T. Rakowski, S. Sikora, K. Waszczyńska, A. Wieczorkiewicz, M. Zatorska, Warszawa 2015.
- Orzechowski S., Gawda B., *Ekspresja mimiczna jako źródło wiedzy o emocjach – perspektywa historyczna*, [w:] *Afekty, uczucia i emocje w różnych perspektywach*, red. A. Magowska, Poznań 2016.
- Ośęka A., *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987.
- Osoby*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984.
- Ożdżyński J., *Mówione warianty wypowiedzi w środowisku sportowym*, Wrocław 1979.
- Pamiętniki Filipa Pawła de Ségura adiutanta Napoleona*, przeł. E. Leszczyńska, Warszawa 1967.
- Pedullà G., *Alla ricerca del romanzo*, [w:] B. Fenoglio, *Una questione privata*, Turyn 2006.

- Phillips W.D., *Slavery in the Atlantic Islands and the Early Modern Spanish Atlantic World*, [w:] *The Cambridge World History of Slavery*, t. 3, red. D. Eltis, S.L. Engerman, Cambridge 2011.
- Pierson G.W., *The moving American*, Nowy Jork 1973.
- Pietrusińska I., *10 TOP pomysłów na oryginalne pamiątki z podróży*, <https://www.skyscanner.pl/wiadomosci/10-top-pomyslow-na-pamiatki-z-podrozy> [dostęp: 21.09.2017 r.].
- Piętak S., *Pośrodku żywiołów*, Warszawa 1960.
- Piętak S., *Szczęście i cierpienie*, Kraków 1958.
- Piętak S., *Zaklinania*, Warszawa 1963.
- Pikkov Ü., *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*, „Baltic Screen Media Review” 2016, t. 4, s. 16–37.
- Piotrowska A.G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Piotrowski M., *Czas na... media*, <http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/33949> [dostęp: 28.02.2017 r.].
- Podemski K., *Socjologia podróży*, Poznań 2005.
- Pol W., *Pamiętniki*, oprac. K. Lewicki, Kraków 1960.
- Pol W., *Pieśń o ziemi naszej* [w:] W. Pol, *Wybór poezji*, oprac. M. Janion, Wrocław 1963.
- Pol W., *Przeboleło* [w:] W. Pol, *Dzieła wszystkie*, t. V.
- Polski Związek Strzelectwa Sportowego, *Zbiór regulaminów PZSS oraz zasad organizacji i przeprowadzania zawodów w ogólnopolskim systemie współzawodnictwa sportowego na lata 2017–2020*, Warszawa 2016, http://www.pzss.org.pl/images/stories/komisje/metodyczno_szkoleniowa/Zbior%20regulaminow%20PZSS%20na%20lata%2020172020%20wersja%20z%20dnia%2023_11_2016.pdf [dostęp: 14.04.2017].
- Poppel E., *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, Warszawa 1989.
- Poprzeczka M., *Między aktem a ciałem*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2002.
- Porter R., Vigarello G., *Ciało, zdrowie i choroby*, [w:] *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
- Posłuszny Ł., *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce w relacji do pamięci i nie-pamięci*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa 2014.
- Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015. publicroads/96summer/p96su10.cfm, [dostęp: 09.09.2017 r.].
- Pye M., *Maximum city: the biography of New York*, Nowy Jork 1993.
- Rabij M., *Blogerzy. Zarabianie na klikaniu*, <http://www.newsweek.pl/biznes/wiadomosci-biznesowe/blogerzy--zarabianie-na-klikaniu,105147,1,1.html> [dostęp: 12.06.2017 r.].
- Reich C.A., *Zieleni się Ameryka*, Warszawa 1976.
- Renehan E., *Understanding Kerouac's „On the Road”*, Wickford 2012.
- Rewers E., *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996.
- Ricoeur P., *Badanie VI. Ten-który-jest-sobą i tożsamość narracyjna*, [w:] tegoż, *O sobie samym jako o innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2005.
- Ricoeur P., *Badanie VI. Ten-który-jest-sobą i tożsamość narracyjna*, [w:] tegoż, *O sobie samym jako o innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2005.
- Rittenhouse M., *Nowy Jork. Od Mannahatty do Grodnu Zero*, Wołowiec 2013.
- Robertson James, „Stories” and „Histories” in late-seventeenth century Jamaica, [w:] *Jamaica in slavery and freedom: history, heritage and culture*, red. K.E.A. Monteith, G. Richards, Kingston 2002.
- Rodak P., *Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, 33–45.
- Rose M.H., *Interstate: express highway politics 1939–1989*, Knoxville, TN 1990.
- Rosenwein B., *Emotional communities in the Middle Ages*, Ithaca–Londyn 2006.

- Rosiński C., *Postpamięć przestrzeni. Literackie widma przeszłości*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej*, t. 1, red. D. Mazur i B. Morzyńska-Wrzonek, Bydgoszcz 2016.
- Rozmowa Mariusza Kubika z Barbarą Skargą, „Gazeta Uniwersytecka UŚ” 2001, nr 6, <http://gazeta.us.edu.pl/node/208091> [dostęp: 26.05.2017 r.].
- Rozmowa ze Stanisławem Piętakiem, rozm. przepr. J. Śpiewak, „Twórczość” 1964, nr 4, s. 42–46.
- Rwers E., *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta czytanie miasta*, pod red. Anny Zeidler-Januszewskiej, Poznań 1997.
- Rybicka E., *Antropologia miejsca*, [w:] *tejże, Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Ryński M., *Poezje*, pod red. W. Słobodnik, Warszawa 1965.
- Rymkiewicz J.M., *Słowacki: encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Ryrie A., *Being protestant in reformation Britain*, Oxford 2015.
- S. Przybyszewska, *Listy*, oprac. T. Lewandowski, t. 1–3, Gdańsk 1978–1985.
- Saniewska D., *Emocjonalizm jako dominanta kompozycyjna tekstu blogowego. Uwagi socjolingwistyczne*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2017, nr 17, s. 193–207.
- Saniewska D., *Emocjonalizm w języku blogerów (na przykładzie tekstów Jasona Hunta)*, [w:] *Emocje – język – literatura*, red. D. Saniewska, Kraków 2016.
- Saniewska D., *W klinice i na wojnie. Frenezja ciała w pamiętnikach doktora Józefa Franka*, [w:] *Emocje – literatura – medycyna*, red. D. Saniewska, Kraków 2015.
- Sariusz-Skąpska I., *Polscy świadkowie gulagu*, Kraków 1995.
- Sartre J.-P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012.
- Sawrymowicz E., *Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1960.
- Schachter S., Singer J., *Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state*, „Psychological Review” 1962, nr 69, s. 379–399.
- Seaton A.V., *From thanatopsis to thanatourism: guided by the dark*, „International Journal of Heritage Studies” 1996, t. 2, nr 4, s. 234–244.
- Seaton A.V., *War and thanatourism: Waterloo 1815–1914*, „Annales of Tourism Research” 1999, 26, s. 130–158.
- Sendyka R., *Miejsca, które straszą*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa 2014.
- Sendyka R., *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* [e-book, format EPUB], red. D. Czaja, Wołowiec 2013.
- Sex in the City*, twórca: D. Star, USA 1998–2004.
- Skarga B., *Po wyzwoleniu... (1944–1956)*, Kraków 2008.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
- Skubalanka T., *O ekspresywności języka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1972, nr 27, s. 123–135.
- Skurtys J., *Domy, dworce, galerie? Adama Wiedemanna miejsca i nie-miejsca*, [w:] *Nie-miejsca: teorie spacjalne we współczesnych praktykach interpretacyjnych*, red. K. Szalewska, Sopot 2014.
- Słowacki J., *Dzieła*, t. XIII: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl> [dostęp: 12.05.2017 r.] (SJP).
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1969, <http://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 29.03.2017 r.].

- Słownik sztuki XX wieku, red. G. Durozoi, tłum. H. Andrzejewska [i in.], Warszawa 1992.
- Sowa J., *Pedagogika specjalna w zarysie*, Rzeszów 1997.
- Stelter Ż., *Dorastanie osób z niepełnosprawnościami intelektualną*, Warszawa 2009.
- Stephenson G., *Essays on the literature of the Beat Generation*, Carbondale, IL 1990.
- Stone R., *American dreamers: Melville and Kerouac*, [w:] *Beat down to your soul. What was the Beat Generation?*, red. A. Charters, Nowy Jork 2001.
- Stowarzyszenie Forum Rewitalizacji, <http://www.forumrewitalizacji.pl/rewitalizacja/wspolna-nie-niczyja> [dostęp: 11.06.2017 r.].
- Sudjic D., *Język rzeczy: dizajn i luksus, moda i sztuka : w jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, Kraków 2013.
- Sudolski Z., *Słowacki: opowieść biograficzna*, Warszawa 1996.
- Sukenick R., *Nowojorska bohema*, Warszawa 1995.
- Sulima R., *Powrót Pięta*, „Regiony” 1989, nr 2, s. 141–143.
- Sułkowski A.P., *Listy do żony z wojen na poleońskich*, tłum., wstęp, przypisy i indeks R. Bielecki, Warszawa 1987 (APS, strona).
- Swift E., *The big roads. The untold story of the engineers, visionaries, and trailblazers who created the American superhighways*, Boston, MA 2011.
- Szmyd B., *Pamiętki z podróży*, <http://basiaszmydt.pl/pamiatki-z-podrozy> [dostęp: 22.09.2017 r.].
- Sznajderman M., *Przerwy w pamięci. Historia rodzinna*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* [e-book, format EPUB], red. D. Czaja, Wołowiec 2013.
- Sztuka współczesna*, t. 10, red. A. Vettese, tłum. M. Boberska, Warszawa 2005.
- Szymański W.P., *Z doświadczeń głodu i wyobcowania*, [w:] *tegoż, Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973.
- Świadectwa i powroty nieludzkiego czasu, pod red. J. Świącha, Lublin 1990.
- The Beats. A literary reference*, red. M. Theado, Nowy Jork 2001.
- The diary of a resurrectionist, 1811–1812 to which are added an account of the resurrection men in London and a short history of the passing of the anatomy act*, red. J.B. Bailey, Londyn 1896.
- The spatial turn*, red. B. Warf, S. Arias, Londyn, Nowy Jork 2009.
- Theado M., *Understanding Jack Kerouac*, Columbia, SC 2000.
- Thomas L.V., *Tworzenie tanatologii*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002.
- Thoreau H.D., *Obywatelskie nieposłuszeństwo*, Poznań 2006.
- Tozzi V., *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, przeł. E. J. Zięba, A. Calderón Puerta, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 11–28.
- Urry J., *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007.
- Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, Dz. U. 2003, nr 80, poz. 717.
- Wallis A., *Socjologia przestrzeni*, Warszawa 1990.
- Walter T., *Dark tourism: mediating between the dead and the living*, [w:] *The darker side of travel. The theory and practice of dark tourism*, red. R. Sharpley, P.R. Stone, Bristol 2009, s. 39–40.
- Webb H.C., *The singular worlds of Jack Kerouac*, [w:] *Contemporary American novelists*, red. J.J. Waldmeir, Carbondale, IL 1964.
- Weingroff R.F., *Federal aid highway act of 1956, creating the interstate system*, [w:] *Public roads*, Waszyngton, DC 1996, <https://www.fhwa.dot.gov/publications/>.
- Weiss J., *Driving the Beat Road*, „The Washington Post”, https://www.washingtonpost.com/graphics/2017/lifestyle/the-beat-generation/?hpid=hp_rhp-top-table-main_beats-315pm%3A-homepage%2Fstory&utm_term=.b9e8adb53712 [dostęp: 02.07.2017 r.].

- Werwes H., *Maksym Rylski*, tł. T. Hołyńska, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1971, nr 6, s. 141–155.
- White H., *Realizm figuralny w literaturze Świadectwa*, przeł. E. Domańska, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, Kraków 2009.
- White K., *Wstęp do geopoetyki*, [w:] tegoż, *Poeta kosmograf*, wyb., oprac. i przekł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010.
- Whitman W., *Song of the Open Road*, 1856, 1881, [w:] *Poetry and prose*, Nowy Jork 1996.
- Why is New York City known as „the Big Apple” and „Gotham”? <http://www.dictionary.com/el-big-apple-gotham> [dostęp: 12.06.2017 r.].
- Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008.
- Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.
- Wieliczko Ł., *10 fascynujących opuszczonych szpitali*, <https://gadzetomania.pl/7077,10-fascynujacych-opuszczonych-szpitali,all> [dostęp: 12.05.2017 r.].
- Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000.
- Wojciechowska A., *Magdaleny z Kossaków Samozwaniec widzenie świata*, Warszawa–Poznań 2000.
- Wojciechowski P., *Czaszka w czaszce*, Warszawa 1970.
- Wojna. *Doświadczenie i zapis*, red. S. Buryła i P. Rodak, Kraków 2006.
- Wojnar I., *Estetyczna samowiedza człowieka*, Warszawa 1982.
- Wrotnowski F., *Żywoć Adolfa Januszkiewicza i jego Listy ze stępów kirgiskich*, t. 1–2, Paryż 1861.
- Wyka K., *Teoria czasu powieściowego*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983.
- Wyrok w procesie filomatów i filaretów, [w:] *Listy z więzienia*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2000.
- Wysołuch S., *Paradoksy reifikacji w literaturze i sztuce*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysołuch, B. Kaniewska, Poznań 1999.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zaniewski W., *Dokąd zmierza współczesna sztuka*, Gdynia 2014.
- Zeidler-Januszewska A., *Słowo wstępne*, [w:] *Pisanie miasta czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Januszewska, Poznań 1997.
- Zieliński J., *Słowacki – Szataniol*, Warszawa 2009.
- Ziębińska-Witek A., *Turystyka śmierci jako zjawisko kulturowe*, „Acta Humana” 2013, t. 4, nr 1, s. 23–35.
- Zins H., *Kupcy i kidnaperzy. Handel niewolnikami w dziejach Afryki i Ameryki*, Lublin 1999.
- Żabicki Z., *Posłowie*, [w:] P. Wojciechowski, *Czaszka w czaszce*, Warszawa 1970, s. 317–324.
- Żulczyk J., *Ślepnąc od światła*, Warszawa 2017.
- Веретейченко І., *Урбаністичні мотиви в творах українських письменників у контексті європейської філософської традиції*, „Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка” 2010, nr 20 (207), cz. I, s. 109–115.
- Вихор І., *Поетичний топос міста та його тематичні різновиди*, „Studia Methodologica” 2011, nr 31, s. 140–144.
- Мищенко О., *Образ Києва у творчості Максима Рильського*, „Літературознавчі студії” 2012, nr 34, s. 157–160.
- Рильський М., *Зібрання творів у дванадцяти томах*, t. 19: *Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956)*, Київ 1988.
- Рильський М., *Зібрання творів у дванадцяти томах*, t. 4: *Поезії 1949–1964*, Київ 1984.