



Patrycja Bąkowska

Joanna Grądział-Wójcik

Maciej Mazur

Shuai Tong

Xiaojin Guo

jesień 38 | 2024

Poetyka metamorfoz ludzko- -środowiskowych

Teksturalne skomplikowanie i możliwość nieograniczonego tworzenia splotów tekstowych czyni z literatury model badania ekscentrycznych stanów natury (pojawiających się np. czasie kryzysu klimatycznego), morfologicznych multiplikacji podmiotowości i stale wytwarzanych nowych przeplotów obydwu sfer.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktor prowadzący

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr hab. Ewa Kraskowska, prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik,
prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł
Graf, dr Lucyna Marzec, dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorka wydawnicza: Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Monika Stanek – polska wersja językowa | Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: dr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: kolaż zdjęć *Old skin*, autora Yomomo (CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication) oraz

Moss-covered stone, autora Alit Variatos (Attribution-Share Alike 4.0 International)

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” jesień 2024 (38) rok IX | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2024

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Poetyka metamorfoz ludzko-środowiskowych</i>	4
teorie	Maciej Mazur, <i>Ekonnarratologia a problem metalepsy i opisu: Druga jesień Wiktora Żwikiewicza</i>	8
	Shuai Tong, <i>Ekopsychologiczna analiza autobiografistyki ekologicznej na przykładzie Upstream: Selected Essays Mary Oliver</i>	26
	Joanna Grądział-Wójcik, <i>„dosyć bólu – to jest; poezji za mało”. O autotematycznych wierszach Haliny Poświatowskiej</i>	42
	Monika Wiszniowska, <i>Reportażowe opowieści o historii</i>	52
praktyki	Patrycja Bąkowska, <i>Znaczenie biografii pisarza w badaniach nad literaturą polskiego oświecenia – casus Cypriana Godebskiego</i>	66
	Magdalena Piotrowska-Grot, <i>Harde chimery – kilka słów o twórczości surrealistek</i>	82
	Karolina Starnawska, <i>Internetowa autobiografia Małgorzaty Musierowicz. Próba analizy na podstawie wpisów i komentarzy opublikowanych na www.musierowicz.com.pl</i>	102
	Xiaojin Guo, <i>Osobowości bohaterów Prawieku i innych czasów Olgi Tokarczuk w świetle teorii lęku Karen Horney</i>	112
	Krzysztof Zydor, <i>Autofikcyjny gabinet luster w twórczości Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego</i>	126

Poetyka metamorfoz ludzko- -środowiskowych

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Kryzys klimatyczny przynosi nie tylko wymieranie gatunków. Jednym z zachodzących aktualnie procesów jest nie dająca się przewidzieć odpowiedź natury na zmieniające się zbyt szybko warunki środowiskowe. Wiele dzieł literackich należących do weird fiction od dawna konfrontuje nas z możliwością ekscentryczną aktywnością roślin i zwierząt, które potrafią ulegać dziwnym transformacjom i zdumiewającym ingerencjom w światy ludzkie. Chodzi o zjawiska dużo bardziej zastanawiające niż znana nieoczekiwana masowa inwazja leśnego kosa w przestrzenie miast, w których nigdy wcześniej się nie pojawiał. Czy czasem taki skutek kryzysu klimatycznego nie odsłoni potencjału natury, o którym czytać nieraz można było dzięki literackiej fantazji w wierszach Bolesława Leśmiana lub opowiadaniach Brunona Schulza? A z drugiej strony pojawia się podmiotowość, która w literaturze nieraz pokazywana była jako otwarta na wymiany ze światem przyrody, podatna na transformacje, rozdzielenia, nienaturalne rozrosty osobowościowe i świadomościowe.

Spotkanie tych dwóch zjawisk w niektórych analizach literaturoznawczych pozwala ukazać ważną rolę tych badań w opisywaniu narastającego zjawiska nieprzewidywalnych ekspansji i reakcji natury na kryzys klimatyczny i jej nowych splotów, przerostów, wrostów w podmiotowość stale „rozdwajaną” oraz problematyzowaną w niektórych zapisach literackich. Teksturalne skomplikowanie i możliwość nieograniczonego tworzenia splotów tekstowych czyni z literatury od zawsze aktywny, nieraz wcześniej sprawdzany, a obecnie coraz częściej wykorzystywany model badania ekscentrycznych stanów natury, morfologicznych multiplikacji podmiotowości i stale wytwarzanych nowych przeplotów obydwu sfer. Życie (bios) okazuje się w nich zadziwiającą energią, czasem prowadzącą do literackich form dziwnych (weird), a czasem do rozrostu kształtów w nowy sposób fascynujących i będących nieznanymi dotąd odmianami piękna, co metaforycznie mogłyby obrazować słynne symetriady i mimoidy z Solaris Stanisława Lema.

Artykuły zamieszczone w obecnym numerze „Forum Poetyki” łączą problematykę podmiotowości literackiej z kwestiami środowiskowymi. Niekiedy analizują w nowy sposób obrazy poetyckie dość oswojone pomimo ich fantastyczności, jak odczytywany przez Joannę Grądział-Wójcik obraz kobiety z liryki Haliny Poświatowskiej, która wyznaje: „jest we mnie spłoszona mysz / i łasica wężąca zapach krwi”. Jak dalece podobna skłonność wyobraźniowa znajdują odbicie w twórczości kobiecej przekonuje szkic Magdaleny Piotrowskiej-Grot na temat dzieł kobiet-surrealistek. Ich zapisy bardzo chętnie sięgały po motywy transformacji, ekscentrycznych przekształceń tego, co podmiotowe i przedmiotowe. Jeszcze bardziej bezpośrednio konfrontuje nas z tą problematyką literacką studium Macieja Mazura, który opisuje dokonania ekonarratologii badającej możliwość powiązania tak niby antropocentrycznej praktyki jak opowiadanie z aktywnością realności pozaludzkiej. Możliwe współdziałanie tych sfer znajduje badacz także w konwencjach pisarstwa autotematycznego, autobiograficznego i autofikcyjnego, jak o tym świadczy „metaleptyczna” fantazja na temat przyszłej katastrofy ekologicznej zawarta w powieści Wiktora Żwikiewicza. Omawiana tutaj problematyka poetologiczna staje się zatem także nowym ważnym kontekstem dla wszelkich odmian pisarstwa autobiograficznego. Sploty życia z podmiotowością, wrastanie materii życia w zapisy literackie i wnikanie kreacji pisarskiej w życie śledzi Patrycja Bąkowska w tekstach napoleońskiego żołnierza i poety Cypriana Godebskiego. Nie inaczej dzieje się w zbiorze esejów Mary Oliver, gdzie, jak wykazuje Shuai Tong, pojawia się konwencja autobiografii ekologicznej opisującej symbiotyczne formy naturalno-biograficzno-poetologiczne. Prowadzi to uczonego do analizy ekopsychologicznej, która łączy formuły psychoanalizy i ekokrytyki, aby odsłaniać dynamikę życiodajnego splatania się tego, co podmiotowe, z tym, co środowiskowe. Dość blisko tych zagadnień leży powieść Olgi Tokarczuk Prawiek i inne czasy, w której Xiaojin Guo dostrzega, jak przenikające się fantastycznie i magicznie światy ludzki oraz pozaludzki stają się dziwnymi środowiskami, w których bohaterowie utworu radzą sobie z różnymi rodzajami lęków. Krzysztof Zydor

ukazuje autofikcyjne niekończące się pomnażanie podmiotowości w prozie Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, czyniąc z tak ujmowanego życia (bios) plątaninę kształtów i gabinet luster. Karolina Starnawska przypomina, że dziś w mediach społecznościowych podmiot literacki dość często tworzy skomplikowane sploty realnościowo-autofikcyjne. Świadczy o tym chociażby struktura blogu autorskiego Małgorzaty Musierowicz interpretowanego w artykule Starnawskiej. Ciężenie dzisiejszego reportażu ku realiom historycznym prowadzi nieraz, jak pokazuje Monika Wiszniowska, do spotkań z dramatycznymi związkami historii ludzkiej i historii naturalnej. Jeden z analizowanych przez nią przykładów, Miedzianka Filipa Springera, opowiada o zniknięciu całego miasteczka pod ziemią z powodu rabunkowej gospodarki górniczej. Trudno o bardziej przemawiający do wyobraźni reportaż o mieszanii się w szokujących nowych formach tego, co ludzkie i pozaludzkie, w sytuacji katastrofy ekologicznej.

Znane jest powiązanie weird fiction z myślą realizmu spekulatywnego poświadczone chociażby przez studium Grahama Harmana na temat utworów Lovecrafta. Zamieszczone w tym numerze „Forum Poetyki” artykuły postulują, aby zauważać ponadto zdolność literatury do prowadzenia spekulacji na temat zachodzących nieustannie zdumiewających modulacji oraz metamorfoz środowiska naturalnego w czasie kryzysu klimatycznego i jeszcze przed nim. Badanie opisywanych w literaturze możliwych dalszych, innych ekspansji i przekształceń natury łączy się z nowym spojrzeniem na literackie podmiotowości, które z unikalnej przestrzeni teksturalnych symulacji i podmiotowych skomplikowań morfologicznych także ukazują swoje ekscentryczne oraz dziwaczne transformacje. Zdolność do opisywania przez literaturę od dawna, a teraz ze wzmożoną intensywnością, spotkań tych dwóch stale ulegających metamorfozom światów środowiskowych i podmiotowych staje się jej ważnym potencjałem w czasie kryzysu klimatycznego. Okazuje się zarazem wyzwaniem dla poetyki literatury sytuującej się w sferze metamorfoz ludzko-środowiskowych.

Ekonarratologia a problem metalepsy i opisu: *Druga jesień* Wiktora Żwikiewicza*

Maciej Mazur

ORCID: 0000-0002-6375-2002

*Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Perły Nauki”, nr projektu PN/01/0077/2022, kwota dofinansowania 192.493,00 zł.

Zwrot deskryptywny – ekonarratologia – *weird fiction* –
wprowadzenie

Począwszy od wydania dwóch numerów „Forum Poetyki” (jesień i zima 2020), w literaturoznawstwie polskim można zaobserwować wzmożone zainteresowanie problematyką opisu ujmowanego głównie w kontekście rozpoznań tak zwanego zwrotu deskryptywnego (*descriptive turn*), zapoczątkowanego w 2009 roku przez Sharon Marcus i Stephena Besta na łamach czasopisma „Representations”¹, a rozwijanego i kontynuowanego przez Heather Love². Dwa podstawowe założenia tego zwrotu dotyczą problemów o różnej skali. Postuluje się (1) przywrócenie opisowi uznawanemu za odtwórczy w naukach humanistycznych wagi metody poznawczej oraz (2) dokonanie refleksji nad sposobami wykorzystania i funkcjami deskrypcji w tekstach kultury na podstawie najbardziej aktualnych koncepcji filozoficzno-społecznych.

¹ Stephen Best, Sharon Marcus, „Surface Reading: An Introduction”, *Representations* 1 (2009): 1–21.

² Heather Love, „Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn”, *New Literary History* 2 (2010): 371–391.

Niniejszy artykuł stanowi rozwinięcie drugiego punktu. Proponuję, by połączyć ze sobą narzędzia narratologiczne z założeniami zwrotu deskryptywnego. Uważam, że jest to najnowocześniejsze podejście do badania deskrypcji literackiej jako podstawowego elementu konstrukcyjnego tekstu, które z jednej strony pozwala uniknąć nieścisłości wynikających z wykorzystywania przez badaczy i badaczki zwrotu opisowego metod związanych z ekokrytycyzmem, filozofią obecności, realizmem spekulatywnym czy nowym materializmem³ nieprzeznaczonych w pierwszej kolejności do analizy literatury, a z drugiej – nie zamyka kategorii opisu w sztywnych ramach lingwistyki tekstowej czy szerzej – strukturalizmu. Przywodzi także na myśl szereg pytań o możliwości i limity deskrypcji w zakresie – jak pisze o tym Heather Houser – ożywiania żywiołowości i tajemniczości materii, wydobywania jej ukrytego potencjału⁴, a także ujawniania konsekwencji interakcji ludzi z nie-ludźmi, ukazywania krajobrazów ryzyka oraz dystopijnych wariantów rzeczywistości, sposobów przejawiania się hiperobiektów⁵ i wreszcie obrazowania wyników uważnych obserwacji środowiska⁶. W optyce zwrotu deskryptywnego opis jest uprzywilejowanym elementem tekstu, w którym mogą uobecnąć się byty dotąd pozostające w „antropoceniu”⁷. Deskrypcja tkwi w uścisku ze światem (rzeczywistym i fikcyjnym). Prototypowy opis, w przeciwieństwie do opowiadania, które dotyczy przede wszystkim umotywowanych i znaczących zmian sytuacji, wskazuje, że coś po prostu jest i ma jakiś wygląd⁸. Ta cecha daje asumpt do rozważenia jego potencjału w kontekście studiów światotwórczych oraz ontologicznego zwrotu we współczesnej filozofii.

W związku z tak określoną orientacją badań nad tekstowymi egzemplifikacjami deskrypcji warto rozważyć projekt *e k o n a r r a t o l o g i i* Erin James.

Ekonarratologia obejmuje kluczowe zagadnienia każdego ze swoich macierzystych dyskursów – utrzymuje zainteresowanie badaniem relacji między literaturą a środowiskiem fizycznym, ale robi to z wrażliwością na literackie struktury i urządzenia, których używamy do komunikowania sobie nawzajem reprezentacji środowiska fizycznego za pośrednictwem narracji⁹.

W najbardziej aktualnych reinterpretacjach dyscypliny zebranych w *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology* ciekawą propozycję przedstawił John Heggland¹⁰, odwołując się do obecnie często omawianej twórczości Josepha VanderMeera. Badacz twierdzi, że fundamentalne rozróżnienie stosowane przez narratologów nienaturalnych¹¹ na naturalny świat

³ W literaturoznawstwie polskim w kontekście zwrotu deskryptywnego powstają prace poświęcone głównie relacjom filozofii obecności i zwrotu ku rzeczom z opisem. Zob. m.in. Tomasz Mizerkiewicz, „Usprawiedliwianie opisu” w twórczości Zygmunta Haupta”, *Forum Poetyki* 31 (2023): 24–37.

⁴ Heather Houser, „Shimmering Description and Descriptive Criticisms”, *New Literary History* 1 (2020): 13–15.

⁵ Timothy Morton, „Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World” (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013).

⁶ Zob. Anna Tsing, „More-than-Human Sociality: A Call for Critical Description”, w: *Anthropology and Nature*, red. Kristen Hastrup (New York, London: Routledge 2014), 27–42.

⁷ Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021).

⁸ Werner Wolf, „Description as a Transmedial Mode of Representation”, w: *Description in Literature and Other Media*, red. Werner Wolf, Walter Bernhart (Amsterdam, New York: Brill, 2007), 33.

⁹ Erin James, *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives* (Lincoln, London: University of Nebraska Press 2015), 23.

¹⁰ John Heggland, „Unnatural Narratology and Weird Realism in Jeff VanderMeer’s *Annihilation*”, w: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, red. Erin James, Eric Morel (Columbus: Ohio State University Press, 2020), 27–44.

¹¹ Ma tu na myśli studia Jana Albera, Stefana Iversena i Henrika Skov Nielsena.

i nienaturalny tekst w istocie nie bierze pod uwagę dziwnych materialności naszej epoki. „Naturalny świat” jako płaszczyzna odniesienia zmienił się nie do poznania: wypełniają go przedmioty, które nie są już ani sztuczne, ani naturalne (wyspa plastiku na Oceanie Spokojnym, smog etc.); hiperobiekty rozszczelniają podmioty, wdzierają się do naszych ciał: rzeczywistość staje się coraz mniej stabilna – w tych warunkach należy przemyśleć, czym jest narracyjna *mimesis* lub *antymimesis*. Autor proponuje zatem, by większy niż dotychczas nacisk położyć na analizę tekstów utrudniających skonceptualizowanie bazowego rozróżnienia na „świat realny” i „świat niemożliwy”, które – bądź to na poziomie dyskursywnym, bądź fabularnym – zacierają również granice między podmiotem a środowiskiem.

W swoim artykule Hegglund nie problematyzuje jednak zagadnienia deskrypcji, mimo że przeważająca liczba cytowanych fragmentów *Unicestwienia* VanderMeera to właśnie opisy. Niechęć do pogłębionej analizy tych elementów tekstu jest pokłosiem długiej tradycji łączenia passusów deskryptywnych z *nature writing* i szerzej – z tradycją powieści realistycznej, gdzie w obu przypadkach jej funkcję sprowadzało do utrwalania efektu realności, zdolności do reprezentowania środowiska, przedmiotów. Zgodnie z tą logiką wydawałoby, że opis w gatunku *weird fiction*, w którym podkreśla się proteuszowy charakter rzeczywistości niepoddającej się jakimkolwiek próbom jej przedstawienia lub zmierzenia, będzie niepożądany. Tymczasem jest raczej na odwrót. Książki VanderMeera czy Chiny Miéville’a są wysoce deskryptywne¹². Nie dziwi to, jeśli się zgodzić z Grahamem Harmanem, że inherentnie dziwna rzeczywistość potrzebuje dziwnego realizmu; a skoro tak – należy dodać – potrzebuje również opisów, ale zwłaszcza aluzyjnych, niebezpośrednich¹³, to znaczy takich, które podkreślają swą a s y m p t o - t y c z n o ś ć i posiadają wymiar s p e k u l a t y w n y: sugerują istnienie innych wymiarów przedmiotów, mogących wyłonić się spod akcydensów opalizujących na ich powierzchniach. Deskrypcje mogą to osiągnąć między innymi poprzez (1) roztaczanie iluzji, która polega na k o n f r o n t a c j i przedmiotu zmysłowego z jego własnościami zmysłowymi¹⁴, co pozwala odrzec z nawyku doświadczenie patrzenia; (2) podważenie możliwości poznawczych deskryptora¹⁵ oraz (3) budowanie atmosfery (*stimmung*) – raz grozy, będącej pochodną lęku przed nieznanym: wycofanym przedmiotem rzeczywistym; raz tajemniczości, zawierającej pierwiastek fascynacji wiążący się z p o w a b e m¹⁶ obiektów, kiedy – na mocy aluzji – zdają się one ujawniać złowieszczą otchłań własnej rzeczywistości.

Zgadzam się również z Joanną Bednarek, że z „wyzwaniem antropocenu najlepiej radzą sobie te teksty, które go na pozór nie dotyczą”¹⁷, które działają właśnie poprzez aluzje, metafory, postmo-

¹²Stephanie Swainston twierdzi, że w *The New Weird* „szczegóły jaśnieją jak klejnoty, są halucynogenne, starannie opisane [...]. Każda scena jest wypełniona barokowymi szczegółami”. Cyt. za: Jeffrey Andrew Weinstock, „The New Weird”, w: *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, red. Ken Gelder (Parkville: Palgrave Macmillan 2016), 184.

¹³„Istnieją sposoby na to, by mówić o rzeczach bez mówienia o nich bezpośrednio. I tego właśnie wymaga autentyczny realizm”. Graham Harman, Krzysztof Hoffmann, Andrzej Marzec, „Ontologia zajmuje się tym, co istotne, nie tym, co pilne”, tłum. Krzysztof Hoffmann, *Czas Kultury* 1 (2023): 22.

¹⁴Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013), 146–147.

¹⁵Ten aspekt Harman podkreśla w opisach Lovecrafta. Narrator nie jest do końca pewny tego, co widzi; bardziej „wydaje mu się”, „kojarzy mu się”; podkreśla, że rzeczywistość tego, co sobie wyobraża, jest niepewna, jej opis jest niedosłowny. Graham Harman, *Weird realism: Lovecraft and Philosophy* (Winchester, Washington: Zero Books, 2012), 33–34.

¹⁶„Powab to szczególne, pojawiające się od czasu do czasu doświadczenie, w którym intymna więź między jednością danej rzeczy a mnogością jej konkretnych cech w jakiś sposób się rozpada”. Harman, *Traktat o przedmiotach*, 148.

¹⁷Joanna Bednarek, „Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen”, *Teksty Drugie* 1 (2020): 124.

dernistyczne gry. W ten sposób funkcjonuje *weird fiction*. A zatem przy użyciu narzędzi ekonarratologicznych i narratologii nienaturalnej określe, jaką rolę mogą w niej odgrywać ontologiczne metaleksy, oraz zwrócę uwagę na deskryptywny aspekt tej literatury, a w szczególności zastanowię się nad mechanizmami konstruowania iluzji i budową składniową nieprototypowych opisów.

Przeprowadzę inspirowaną zwrotem deskryptywnym analizę tych kwestii w *Drugiej jesieni*¹⁸ – debiucie książkowym niedocenionego polskiego pisarza *science fiction* z lat 70.–80. – Wiktora Żwikiewicza. Twórczość tego autora wytrzymuje wszelkie porównania z najbardziej wpływowymi współczesnymi dziełami *weird fiction*. Świadczy o tym niepospolita wyobraźnia Żwikiewicza wzbogacona wiedzą z zakresu geologii, botaniki i ówczesnych interpretacji ewolucji; spektakularne, malarskie i naszpikowane iluzjami opisy pełne osobliwych, surrealistycznych porównań; pastiszowy, eksperymentatorski, by nie powiedzieć awangardowy wymiar tekstów; głęboka referencja historycznych, religijnych, literackich i naukowych; ekscentryczny, niekiedy przerafinowany styl – przestarzały lub nawet martwy od narodzin, odkrywczy, mimo że wpisuje się w przebrzmiałą już młodopolską estetykę, tyleż grafomański, co wyrazisty i odważny, bo dryfuje na niespokojnych wodach języka; i wreszcie przenikliwość, a nawet profetyczność jego prozy, która dzięki apokaliptycznemu nastawieniu, podkopywaniu antropocentryzmu, uwzględnianiu aktywnego działania takich bytów, jak planety czy biosfery – staje się naprawdą aktualna dopiero dziś, w dobie globalnego ocieplenia, kiedy świat tak bardzo spotworniał.

Twórczość tę retroaktywnie klasyfikuję jako *weird fiction*: stanowi ona eklektyczną kombinację różnych stylistyk i gatunków, wywraca konwencjonalne oczekiwania dotyczące przebiegu fabuły, fizycznej natury świata narracji, sugeruje istnienie dziwnych wymiarów materii, które nie udostępniają się zmysłom, w tym sensie rzuca wyzwanie ludzkim sposobom konceptualizowania rzeczywistości, a nade wszystko jest prozą niepewności ontologicznej i epistemologicznej: „odpowiedź na pytanie «co się stało?» jest absolutną anatemą dla *weird fiction*”¹⁹. I ostatni, ale nie mniej ważny punkt – źródła Żwikiewiczowych inspiracji to głównie książki Brunona Schulza i Stefana Grabińskiego²⁰, których Joseph i Ann VanderMeerowie w *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*²¹ uznają za reprezentatywnych przedstawicieli kanonu gatunku. Żywię zatem ogromną nadzieję, że nadszedł dobry czas na to, by ponownie odkryć pisarstwo „bydgoskiej legendy s-f”.

Kompozycja i poziomy diegetyczne *Drugiej jesieni*

Druga jesień jest utworem sylwicznym posiadającym bardzo złożone, często nielogiczne relacje między poziomami diegetycznymi oraz reprezentowanymi (sub)światami: komplikacje

¹⁸Wiktor Żwikiewicz, *Druga jesień* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1982), dalej w tekście cytowane jako DJ z podaniem numeru strony. Zwracam uwagę, że powieść napisana została w 1978 r., data wydania nie jest tu wiążąca. Tytuł to bezpośrednie odwołanie do opowiadania Brunona Schulza.

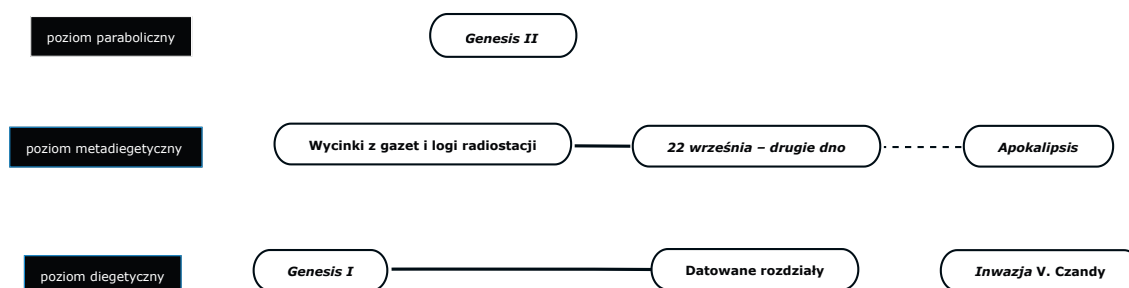
¹⁹Fragment wywiadu VanderMeera z Caitlin R. Kiernan, Interview: Caitlin R. Kiernan on Weird Fiction. „Deep time is critical...”. Źródło: <https://weirdfictionreview.com/2012/03/interview-caitlin-r-kiernan-on-weird-fiction/>, dostęp 1.09.2023.

²⁰Wiktor Żwikiewicz, Marek Żelkowski, Pył na księżycu. Źródło: <https://polter.pl/Pogawedki-z-Wiktorem-4-c23452>, dostęp 1.09.2023.

²¹Kanon Old Weird zostaje ustalony retrospektywnie. *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, red. Ann VanderMeer, Jeff VanderMeer (New York: Tor Books 2012).

wprowadzają zwłaszcza ontologiczne metalepsy²², które powodują, że świat narracji jako całość nie jest funkcjonalny ani fizycznie możliwy i nabiera charakteru heterarchicznego²³: nie obowiązuje w nim lub jest zaburzona hierarchia między reprezentowanym a reprezentującym.

Powieść składa się ze zbioru opowiadań przeplecionych wycinkami z gazet (fragmenty artykułów, wywiadów, depeszy) oraz stenogramami rozmów między radiostacją „New Wave” a GT5X. Nicią tematyczną jest motyw transmutacji świata: z gazet dowiadujemy się o powstawaniu wielu anomalii botanicznych, z transkrypcji rozmów – o istnieniu jakiegoś międzynarodowego spisku, krótkie formy narracyjne zaś obrazują przemianę biosfery na przykładzie losów konkretnych bohaterów. Te elementy kompozycji stanowią trzon *Drugiej jesieni*. Poza nimi wyróżniają się dwa prologi: *Genesis I* (przedstawiający postać wizjonera i naukowca Davida Sweetlicza obecnego także w rozdziale *11 września – zmierzch*) oraz *Genesis II* (rodzaj paraboli dotyczącej początków rzekomej inwazji), a także – wyodrębniony spośród reszty rozdziałów zatytułowanych datami metadiegetyczny *22 września – drugie dno*, w którym ujawnia się siedzący w bunkrze Autor²⁴ *Drugiej jesieni*, zajmujący się stenografowaniem podsłuchanych rozmów radiowych oraz zbieraniem co dziwniejszych wycinków ze światowych czasopism. Powieść kończy *Apokalipsis* – ostatnia część opowiadająca o przemianie Ziemi, która jest poprzedzona tak dalece złożonym i zaplątanym scenariuszem, że jej pełna identyfikacja wydaje się niemożliwa. Podstawowy podział poziomów diegetycznych przedstawiałby się następująco²⁵:



Schemat I (źródło: opracowanie własne)

²²„Ontologiczne metalepsy dotyczą dezorientujących naruszeń granic, których przekroczenie jest fizycznie lub logicznie niemożliwe, a zatem w gruncie rzeczy – nienaturalne”. Mogą to być granice ujęte np. w kategoriach poziomów narracyjnych lub światów możliwych. Alice Bell, Jan Alber, „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology”, *Journal of Narrative Theory* 2 (2012): 167.

²³Pojęcie heterarchii do opisu metaleps Brian McHale zapożycza od Douglasa Hofstadtera. Brian McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. Maciej Płaza (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 171–173.

²⁴Należy odróżnić poziom metadiegetyczny, na którym znajduje się Autor, od poziomu czytelnika, który czyta książkę autora – Żwikiewicza. Pomiedzy tymi postaciami nie ma pełnej tożsamości, stąd różnica diakrytyczna.

²⁵Schemat nie prezentuje obiektywnego układu, tylko interpretację. Wycinki z gazet i logi radiostacji można równie dobrze uznać za elementy należące do poziomu diegetycznego, podobnie jest z *Apokalipsis*.

W lekturze *Drugiej jesieni* stajemy jednak przed dylematem. Skoro zbiór urywków z dzienników stanowi tylko subiektywny (zmanipulowany) wybór z ogromnej puli światowej prasy, która przecież „goni za sensacją za wszelką cenę” (DJ 34), a domniemane promieniowanie, o jakim wspomina prof. Borys Kukarin w „The Guardian”, które, jak się przedwcześnie sądzi, „posiada pewne właściwości zdolne rekonstruować wewnętrzną strukturę materii...” (DJ 38), może być równie dobrze fenomenem stałym „dla całego Wszechświata, jest jedną z jego konstant, podobnie jak zjawisko czasu, przestrzeni, grawitacji etc.” (DJ 38), to należy zapytać, czy transformacja świata (druga jesień) przebiega także w świecie Autora zbierającego wycinki prasowe, czy tylko w małych nowelach (datowane rozdziały), które tworzy.

„Jesień nie umiera nigdy”

Czym jednak jest druga jesień?

Jest to eksplozja słonecznego żaru, kwintesencja wszystkich protuberancji, jakie zieleń liści tak pracowicie przeistaczała w makroenergetyczne ciągi molekuł – od rozwinięcia pąka, aby u schyłku istnienia nagromadzony ogień wyzwolić ze słonecznej baterii (DJ 13–14).

Zwyczajny jesienny liść, barwiąc się czerwienią i złotem, znamionuje wyczerpanie, a kiedy powleka się brązem – butwienie i schyłek. Lecz liście tej niezwyklej, piątej pory roku rządzą się innymi prawami. To baterie słoneczne, biochemiczne akumulatory, które wyrzucają energię jak słońce w rozlicznych protuberancjach. Stąd jesień jest funkcją przemijania przedmiotu, druga jesień – jego ewolucją. Wydobywa ukryte dotąd cechy materii organicznej, przeobraża nie tylko istoty żywe, ale także rzeczy zbudowane ze związków węglowych. I tak – z cicha pęk – drewniane stoły zaczynają wypuszczać świeże pędy z uśpionych pączków, książki – zakwitają.

Tajemnicze promieniowanie, napotykając Ziemię, sprawia, że nowotworzeje skóra planety. Biosfera – jako interobiektywny i sympojetyczny system – zamienia się w potworniaka. Tę metamorfozę powoduje oddziaływanie hiperobiektywu – na ogół wycofanego, niewidocznego bytu. Działa on jak katalizator relacyjności: ujawnia metaforyczne siatki²⁶ (*the meshes*) niecodziennych powiązań rzeczy i niweluje rozróżnienie na to, co podmiotowe i przedmiotowe.

Szczury–olbrzymy. Zajęte pilnym oddzielaniem ziarna od plew nie dostrzegają nawet, jak z niematerialnej głębi jesień nawiewa nici srebrnych pętli, cienkich – aż przenikających, wiążących na nowo, odmiennie [...] (DJ 15).

W parabolicznym *Genesis II*, z którego pochodzi ten cytat, początek przeistaczania się planety to moment przybycia na „wyspę” (Ziemię) – do „dziwnego laboratorium” (DJ 14) – pierwszego „dziwnego nieznanego”²⁷ (*strange stranger*) – martwego pajaka wraz ze strzępami jego sieci – babim latem, które funkcjonuje jak Lovecraftowskie macki i metafora relacyjności: procesu

²⁶Morton, 83.

²⁷Morton, 128–130.

wiązania na nowo. *Druga jesień* to więc spekulatywna SF o symchtonicznej²⁸ apokalipsie – emergentnym objawieniu nowej materii.

Poziom *meta* metaleksy

Apokalipsa drugiej jesieni wydarza się bezsprzecznie we wszystkich zamieszczonych w książce opowiadaniach opatrzonych datą, oprócz rozdziału 22 *września – drugie dno*, który wprowadza bardzo poważne komplikacje podkupujące ontologię świata/ów narracji. Wypowiada się w nim, wspomniany w *Genesis II*, przebywający od siedmiu dni w bunkrze „poeta s-f”, a jednocześnie Autor niedokończony jeszcze *Drugiej jesieni*, który – nie ujawniając się wprost jako Wiktor Żwikiewicz – po wygłoszeniu długiego monologu o stanie i perspektywach współczesnego *science fiction*, w poszukiwaniu inspiracji dla zakończenia utworu, decyduje się otworzyć brązową kopertę ze świeżym numerem austriackiego periodyku krytycznego „Quarber Merkur”, gdzie znajduje artykuł recenzencki redaktora naczelnego gazety – słynnego Franza Rosensteinerja, poświęcony niedawno wydanej książce *Inwazja* pióra V. Czandy (pseudonim), opisującej atak lub raczej – „przeprowadzkę” pasożytniczej rasy Earl z gwiazdozbioru Psów Gończych na Ziemię. Z recenzji Rosensteinerja, który wyimkowo streszcza tę pozycję, można się dowiedzieć, że infiltracja odbywa się poprzez niszczyielskie napromieniowanie ziemskiej biosfery, które ma na celu odtworzenie warunków środowiskowych panujących na rodzinnej planecie obcych. Earlowie przynoszą więc ze sobą nowe, jesienne prawo przyrody: cokolwiek w siebie wchłoną letnią porą, „w sobie spalają, aż do granic ostatecznej entropii. Po nich zostaje tylko chłód i mrok, wiecznie martwa zima” (DJ 160). Autor artykułu jednoznacznie stwierdza, że *Inwazja* to licha książka, z namaszczeniem celebrująca ziemską apokalipsę. Czandzie wytyka „wątpliwą erudycję i skrajny infantylizm [...] w zagadnieniach współczesnej fizyki i biologii” (DJ 160), kwituje jednak, że publikacja znakomicie wstrzeliła się w czas, proponuje „ledwie wyobraźnią zabarwiony obraz rzeczywistości” (DJ 161). Dalszy ciąg recenzji Rosensteinerja:

Proszę spojrzeć za okno. Nie minęło jeszcze lato stulecia, słoneczna jesień zabarwia lasy i parki odcieniem dawno nie spotykanej czerwieni. To w rzeczy samej jakby zapowiedź innego, bajecznego świata, prorocstwo raz na tysiąc lat trafiającej się najwspanialszej piątej pory roku. Sezon kanikuły przyniósł kilkanaście sensacyjnych doniesień prasowych [...]; wybitny naukowiec ma nieostrożność przedstawić do publicznej wiadomości wyniki radiowego nasłuchu kosmicznej przestrzeni i – wystarczyło. Pech w tym, że inwencji V. Czandy daleko do błyskotliwego talentu Orsona Wellesa, którego słuchowisko radiowe, oparte na „Wojnie światów” Herberta G. Wellsa, wstrząsnęło kiedyś opinią publiczną Stanów Zjednoczonych. A poza tym, przyznajmy się szczerze, trudno dzisiaj wywołać panikę w kręgu zagorzałych wielbicieli science fiction, dawno obytych z mitomanią kosmicznych inwazji.

²⁸Mackowatość jest dla Donny Haraway symchtoniczna – wiąże się ze złowieszczymi splotami twórczych rekurencji życia i umierania. Termin chthulucen ma swoje źródło właśnie w nazwie pajaka Pimoi cthulu. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 30–33.

Druga jesień mogłaby zakończyć się tą klamrą-metalepsą, która stanowi pomost między dwoma ontologicznie odmiennymi światami. Powieść komplikuje się jednak jeszcze bardziej ze względu na obecność ostatniego rozdziału – *Apokalipsis*.

Otwiera go kartka, pusta na rewersie, na awersie zaś z rozrzuconymi jedenastoma literami, składającymi się na tytuł. Z kolejnych stron wynika, że siedzący w bunkrze pisarz, który miał właśnie kończyć powieść, obudził się nagle przy swoim zakwitającym biurku w ciele Earla, w świecie z powieści Czandy, która – dopiero wówczas – okazuje się niezrozumianym arcydziełem, samospełniającą się przepowiednią, wyrocznią (DJ 152), słowem – *Apokalipsis* – o b j a w i e n i e m .

Jednakże ostatni rozdział otwierają te słowa:

Earl przekroczył grudę łachmanów zwalonych na ziemię i stanął przed ścianą – wobec jego ciała lustrzaną.

– Taki więc jestem – powiedział (DJ III, 165).

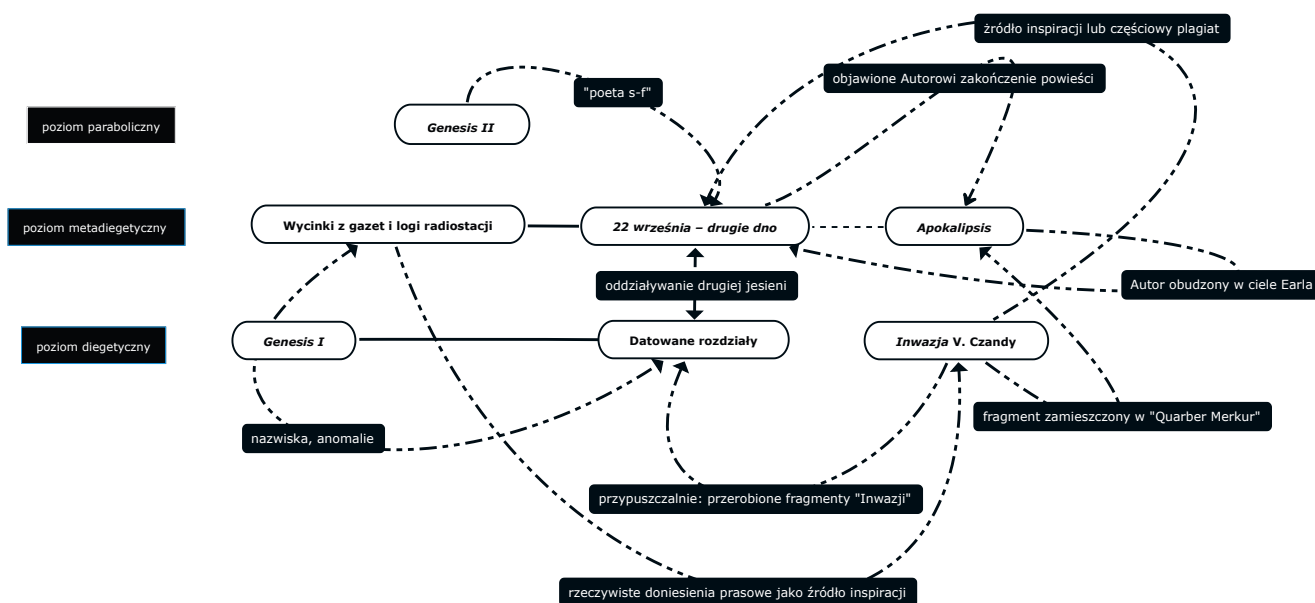
Są przytoczeniem zakończenia cytowanego przez Rosensteinerja fragmentu *Inwazji* Czandy, którym redaktor otworzył swoją recenzję. Odrębna paginacja *Apokalipsis* (cyfry rzymskie) oraz nowe nazewnictwo, które nie pojawia się na pozostałych kartach *Drugiej jesieni*, sugeruje, że jest to raczej rozdział z *Inwazji* zamieszczony w „Quarber Merkur” pod tekstem austriackiego krytyka, nie zaś szczęśliwie wymyślony finał powieści „poety s-f” ani tym bardziej dowód na profetyczność dzieła Czandy. Taka interpretacja pozwala utrzymać tezę o tym, że świat jednak nie podlega znaczącej transformacji, oraz tłumaczy estetycznie wątpliwy styl tej części.

Kolejna interpretacja jest prawdopodobnie jeszcze ciekawsza. *Apokalipsis* można mimo wszystko potraktować jako o b j a w i o n e. Autorowi zakończenie *Drugiej jesieni*, w którym zdecydował się wprowadzić transfiksionalne wątki (z *Inwazji*), umieścić się w obcej fikcji i przewrotnie oznajmić, że wcale nie dokończył powieści. Świadczyłby o tym – paradoksalnie – cytowany wcześniej fragment. W „Quarber Merkur” był bowiem o jedno zdanie dłuższy. To zdanie w *Apokalipsis* zostało wycięte. Ponadto Rosensteiner przywoływał w innym miejscu wyimek o Indiance-Malichne, która „naga i rozwarta swym czerwonym wnętrzem – między resztkami białych ścian rozwarta do nieba, czeka dopełnienia” (DJ 159), który jest przecież passusem z *Drugiej jesieni*! Czyżby więc V. Czanda był pseudonimem Autora – „poety s-f”? Czym w takim razie byłaby *Inwazja*? Opublikowaną roboczą wersją? Możliwe jest inne rozwiązanie. Autor niedokończonej książki wspomina, że jego zajęciem pisarskim jest w istocie synteza iluzorycznych światów²⁹. Podobnie jak to było z *Apokalipsis*, *Inwazja* mogła być źródłem inspiracji dla całej *Drugiej jesieni* przy nadawaniu jej ostatniego szlif; „poeta s-f” okazałby się raczej „skrybą s-f”, przepisującym gazet i skrytorem rozmów radiowych, pismakiem co najwyżej zdolnym do pastiszu.

²⁹ „Dlaczego ja sam siedzę przy tym biurku i na użytek własny dokonuję syntezy iluzorycznych światów” (DJ 146).

Dotychczasowa analiza prowadzona była z poziomu powieściowej fikcji, inne rozwiązania dotyczące tożsamości V. Czandy oraz kształtu *Inwazji* zasugerowane są w paratekstualnych wypowiedziach Żwikiewicza na temat kulis powstawania jego debiutu. W wywiadzie udzielonym Markowi Żelkowskiemu³⁰ opowiada o tym, jak w drodze do redakcji Czytelnika zgubił pierwszą wersję *Drugiej jesieni*, która w jego ocenie była nieporównywalnie gorsza od finalnej powieści. Dopiero dzięki temu niefortunnnemu przypadkowi napisane na nowo dzieło mogło uzyskać eksperymentalną formę zainspirowaną *Grą w klasy* Julio Cortáзара. Czyż V. Czanda to nie W. Żwikiewicz, a *Inwazja*, którą skrytykował powieściowy Rosensteiner, to nie pierwsza wersja *Drugiej jesieni*? To byłoby pójście o krok dalej od Stanisława Lema: napisanie recenzji ze zgubionej powieści i zamieszczenie jej w książce napisanej na nowo.

Ogólnie rzecz biorąc, metaleptyczny charakter *Drugiej jesieni* trudno jest ująć, śledząc przeskoki między poziomami diegetycznymi – jest ich zbyt wiele (zob. schemat³¹).



Schemat II (źródło: opracowanie własne)

Wydaje się nawet, że powieść tak dalece skomplikowana pod tym względem kwestionuje sam proces apriorycznego wyznaczenia kondygnacji opowiadania, co z kolei podważa sensowność stosowania do opisu struktury jej narracji rozmaitych typologii opisujących „ruchy metaleptyczne”³². Znajdziemy tu zarówno tak zwane pionowe metalepsy (wertikalne przejście między metadiegezą a diegezą i na odwrót) i poziome (horyzontalna transmigracja między dwiema światopowieściami: *Inwazją* Czandy i *Drugą jesienią*), krzyżujące się intra- i esktradiegetyczne niemożliwe logicznie przejścia między poziomami opowiadania, które w swych pa-

³⁰Żwikiewicz, Żelkowski.

³¹Schemat uwzględnia tylko wybrane skoki metaleptyczne w *Drugiej jesieni*.

³²John Pier, „Metalepsis”, w: The Living Handbook of Narratology. Źródło: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html#Wagner>, dostęp 1.09.2023.

radoksalnych połączeniach tworzą istny węzeł gordyjski. Najlepiej ująć ten problem zgodnie z propozycją narratologów nienaturalnych Alice Bell i Jana Albera – w kategoriach światów możliwych³³. To rozwiązanie sprowadza się do wyznaczenia w obrębie fikcji trzech światów o odrębnych warunkach ontologicznych (w szczególności: klimatycznych). Podział obejmuje:

- a) Świat, w którym nie panuje druga jesień.
- b) Świat opanowany przez drugą jesień, gdzie jest ona symptomem inwazji Earlów.
- c) Świat opanowany przez drugą jesień, w którym jest ona anomalią klimatyczną o nieznannej proveniencji.

Takie spojrzenie, nie skupiając się na losach konkretnych bohaterów, pozwala uchwycić powieść Żwikiewicza jako *maszynę narracyjną* produkującą różne opowieści w obrębie trzech zmiennych: druga jesień (jest/nie ma), jeśli jest, to (występuje/nie występuje inwazja) oraz budującą liczne niemożliwe pętle między nimi.

Nasuwa się więc pytanie o funkcje ontologicznych metaleps w kontekście ekonarratologii. Jedną z głównych jest pobudzenie czytelnika, który ma tendencję do utożsamiania poziomu metadiegetycznego z własną rzeczywistością. Burzenie czwartej ściany otwiera pole do rozważań o sprawczości, performatywności narracji metaleptycznych, co wydaje się ważne w kontekście aktywizmu klimatycznego. Drastyczność opisywanej przemiany dzięki metalepsom zdaje się przekraczać granice literackiego świata fantazji. Wzorem Rosensteinerja, czytelnik może wyrzucić przez okno we własnym pokoju, by zastanowić się, czy kolejne ekstremalnie upalne lato, którego doświadcza, nie przypomina czasem czegoś na kształt protuberancji drugiej jesieni.

Metalepsy komplikują również rozgraniczenie na mikro- i makronarracje lub inaczej narracje lokalne (tutaj: historie z datowanych rozdziałów) i wielkie narracje (antropocen, kapitałocen; tutaj na poziomie parabolicznym lub metadiegetycznym – apokalipsa, inwazja). Pokazują, w jak głęboko paradoksalny sposób wzajemnie się zapętłają i warunkują.

Metalepsy uświadamiają także, że właściwie nie ma żadnego poziomu meta-. Nie ma żadnego zewnątrz wobec hiperobiektów – te lepią się do ciała, do oczu. Kiedy piszemy i czytamy, jesteśmy w nie uwikłani, dlatego nie istnieje żadna pozycja, z której „holistycznie” można spojrzeć na środowisko, planetę czy globalne ocieplenie: pozostaje więc tylko wymiar intra-. W *Drugiej jesieni* zamknięty w bunkrze Autor, który nie ma pojęcia o tym, co się dzieje na świecie, okazuje się w tym samym stopniu wystawiony na oddziaływanie dziwnego promieniowania, co wymyślone obiekty, które tworzy. Druga jesień wyrывa się z okowów fikcyjnego zawieszenia – pochłaniając i wcielając w siebie wszystko – unieważnia nawet różnicę diakrytyczną, pożera *Drugą jesień* oraz jej Autora. *Z Apokalipsis*:

³³Badacze, inaczej niż Marie-Laure Ryan, która omawiając metalepsę, także korzysta z teorii światów możliwych, podkreślają, że ta raczej separuje odrębne ontologiczne domeny, niż je miesza. Bell, Alber, 173.

Złuszczające się warstwy papierowego naskórka obnażają zawartość coraz głębszych pokładów, rozdziały obumarłych znaczeń, dalsze strony upstrzone czarnym ziarnem. [...] Kopnął ocalały stos książek na podłodze. Rozsypały się z suchym szelestem. Języki żywego ognia żwawiej zatańczyły płomykami liści na upstrzonych literami stronach. Pąki ukwiałów łąpczywie pożerały słowa, zdania, rozdziały całe, jakby ich treść wreszcie stawała się ciałem (DJ IV, 166; XV, 177).

Dzieło wije się w rękach czytelnika zdaniami o powykręcanej składni, ożywiony papier rozrzuca litery *Apokalipsis*, które teraz już nie wiadomo, czy są po prostu zapisane drżącą ręką, czy rozsiane przez drugą jesień. Zakwitanie zdań, rozdziałów – to nie tylko nastawianie odpowiedniości między słowem a rzeczą, między opisem roślinnego rozrostu a aktualnym zawiązywaniem się życia, to także sugestia dotycząca sylwicznej postaci książki, która jest być może jakimś samoistnym kłączowatym zespoleciem tekstów rozrzuconych na biurku Autora: zupełnie jakby pseudopodia wyrosły z *Inwazji V. Czandy*, recenzji Rosensteinerja i pochwytyły wycinki z gazet, logi radiostacji wraz z *Genesis I i II* – łącząc się w heterogeniczną całość *Drugiej jesieni*.

Znak róży – deskrypcje i iluzje (poziom dyskursywny)

W *weird fiction* Żwikiewicza – głównie w zdynamizowanych, nieprototypowych partiach opisowych – otwiera się szczelina między przedmiotami a ich własnościami, o jakiej pisał Harman, komentując twórczość H.P. Lovecrafta. Jednak tutaj staje się ona prawdziwą przepaścią, która jak w Przybosiowej katedrze zostaje wyniesiona w górę, staje się dachem zawieszonym nad światem i tekstem. Na p o z i o m i e d y s k u r s y w n y m ³⁴ ten efekt osiągnięty jest przez rozwarstwienie opisywanych przedmiotów w rekurencji zmetaforyzowanych porównań, które czasem tworzą opisowe iluzje, *mise en abyme*, a niekiedy całkowicie rozspajają spójność wizerunku rzeczy, sugerując występowanie sprzecznych jakości lub nasycając obraz tak wieloma wartościami, że staje się on nierozpoznawalny. Uwidacznia się on także na p o z i o m i e s t y l i s t y c z n y m – zwłaszcza w aspekcie składniowym wielokrotnie złożonych zdań deskryptywnych.

Rozdział 31 *sierpnia* – *znak róży* jest skondensowaną próbką poetyki Żwikiewicza. Utrzymany w stylistyce powieści młodopolskiej, opowiada o rajskim ogrodzie dony Estery, który wyrósł zaledwie w ciągu tygodnia z jałowego, gliniastego klepiska posypanego okruchami kukurydzianego placka.

Patrzył dziwnie jasnym wzrokiem.

Błam brokatu pęczniał w szczelinie między murami, dojrzewał bukietem pulsujących mięśni, jakby

³⁴ Korzystam w tym miejscu z bardzo poręcznego, trójpoziomowego sposobu badania deskrypcji zaproponowanego przez José Manuela Lopesa. Badacz wyróżnia „poziom stylistyczny, gdzie opis jest analizowany na poziomie mikrozdąń; poziom dyskursywny, gdzie analiza koncentruje się na wewnętrznej organizacji większych segmentów/bloków opisowych; oraz poziom funkcjonalny, gdzie poprzez korelację segmentów opisowych z innymi segmentami tekstu, takimi jak narracja, możemy skupić się na funkcjach, jakie opis może pełnić w kontekście danego dzieła”. Analiza i interpretacja wybranych deskrypcji będzie przebiegała na tych poziomach. José Manuel Lopes, *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1995), 20.

się ściany otworzyły płcią gorącą albo rozsadził je wbity klinem krwawy węzeł serca. Gigantyczny i żywy jeszcze. Jeszcze, a może – zachłystujący się dopiero tętentem.

Dostrzegł, jak magiczna siła – powolna jego wezwaniu – przebudziła okężne napięcia w mięsistej torbieli. I złote łuski liści otworzyły się nagle z chitynowym chrzęstem, tam – w dole, wybiegły mu na spotkanie tunelem drążonym w falbanach konarów, jakby w dziąsłach broczących złocistym miodem śliny. Zakołysały się jeszcze, rozwarły szeroko i zastygły w zupełnym oddaniu – pąsowe, z lekka rozchylone jak do pocałunku wargi, a między nimi, na dnie samym, niby kość zaklinowana w gardle – biała plama, rozpostarta i znajoma, chociaż zatopiona w cieniu, mglista z oddalenia i niedopowiedziana, kusząca owalem ledwie zarysowanego, cielesnego kształtu. Ona tam była, czekała – na powrót dziewicza, nietknięta dona Estera (DJ 83–84).

To opis pierwszego bezpośredniego kontaktu staruszką Paquito z „dziwną oranżerią” (DJ 86), której wzrost obserwował z okna na wysokim poddaszu kamienicy. Otwierając je, zniósł jedyną fizyczną barierę odgradzającą go od ogrodu. Zauważył bujny, intencjonalny organizm roślinny, który dopiero w tej chwili, tworząc tunel, zdecydował się udostępnić mu widok wrosniętej w niego kobiety. Scena jest jednak rozwarstwiona: proces „tunelowania” przypomina także rozwój pojedynczego kwietnego pąka – „mięsistej torbieli”, z której wyłoni się szkarłatna róża, odkrywająca złotobrazową załącznię słupka (dziewiczą donnę Esterę).

Obiekt, zupełnie jak na obrazach Salvadora Dalego, fluktuuje w surrealizmie iluzji: raz jest różą, raz ogrodem. Labilność tę jeszcze pogłębia seria porównań do 1) pochwy, 2) węzła serca, a zwłaszcza 3) ust – cytowany opis jest metaforą pierwszego pocałunku. Zastosowanie iluzji ma na celu zamazanie granicy między ogrodem a kobietą, której pożąda voyeurystyczny Paquito. Obserwował bowiem donnę Esterę od dłuższego czasu. Widział ją nawet podczas stosunku seksualnego z mężem, zastanawiał się później: „kto w rzeczy samej zapłodnił jałową ziemię: zapiekłe okruchy kukurydzianego placka, czy też pijane nasienie don Estero, które zamiast w rdzawe łono, trysnęło w cegląstą glebę” (DJ 81).

Od momentu, gdy bujna roślinność pochłonięła donę Esterę o alabastrowej skórze, Paquito widzi w niej miedzianoskórą Indiankę Malichne, kochankę Corteza i na powrót dziewicę. Celem staje się dla niego *s p e n e t r o w a n i e* ogrodu. Prowadzi do niego brama umieszczona w prześwicie między murami otaczającymi dziedziniec – „ucho igielne” (DJ 76). Po wkroczeniu do „dziwnej oranżerii” zaczyna się przemiana bohatera i powolna utrata podmiotowości: łącząc się z roślinnym organizmem, zyskuje nowe siły i zmysły. Odczuwa syneestetycznie – „widział powierzchnię skóry, jak liść – zagłębieniem dłoni, jak korzeń – opuszkami palców; dostrzegał jakieś wnętrza poprzez stopy na płask przywarte do ziemi” (DJ 87), dostępuje wizji szklanych domów jak uli wypełnionych przez człekokształtne mszyce. Chwilę później w „gąbczastej gęstwinie” dostrzega Córe Słońca – „widmo hostii rozkrzyżowanej przejrzystą koronką” (DJ 89), która dopiero tu okazuje się zdrajczynią swojego plemienia; dziewicą czekającą na nowego Corteza, gotową, by pomóc mu realizować jego utopię. Choć Paquito wybiega z przerażeniem z ogrodu, wydostaje się stamtąd już jako inny, staje się strażnikiem bramy.

Na poziomie funkcjonalnym tytułowy „znak róży” to więc prognostyk utopii nie-dla-ludzkości, który dziś można odczytywać jako nieantropocentryczny rys antropocenu

– nowej epoki uwypuklania się tego, co dziwne i potworne. W widzeniu Paquito żelbetonowe konstrukcje korporacyjnych biurowców to perfekcyjne siedliska dla rozwoju i ewolucji innych stworzeń; przeobrażona Ziemia-Malichne staje się hostią, ofiarą poświęconą obcemu, roślinnemu bogu; kosmicznym kwiatem, który na nowo „rozarty swym czerwonym wnętrzem [...] czeka dopełnienia” (DJ 89), a w przyszłości brzemienną zdraczą ludzkości, zdolną karmić obce rasy – „eszelony TYCH, KTÓRZY PRZYJDĄ PO NAS” (DJ 144).

Barokowy rozkwit zdania (poziom stylistyczny)

Na poziomie stylistycznym deskrypcje Żwikiewicza posiadają kilka wyróżniających się cech. W obszarze leksykalnym są to systematyczne użycia wyrazów zapomnianych lub o niskiej frekwencji we współczesnej polszczyźnie, co tyleż wzbogaca opisy, co je udziwnia: semantyczna mglistość zaburza ich funkcje mimetyczne. Podaję wyłącznie wybrane przykłady z *31 sierpnia – znaku róży*: bierwiona, bryzgi, brzemię, cembrowina, delirium, fajansowy, furkot, gruzły, guano, hacjender, kobierzec, krzta, lak, mansardowy, matecznik, miech, munsztuk, muślin, oranżeria, oścień, parchaty, plew, polepa, posoka, powłóczysty, prycza, pseudopodia, na płask, płowy, rachityczny, rozcapierzony, rozkrzyżowany, szamerowany, werbel, wierzeja, wykusze, węzowidła, zapiekły.

W zakresie składniowym jest to częste wykorzystywanie konstrukcji z dopełnieniem czynnika pomocniczego. Jak pisze Henryka Sędziak, analizując *Popioły* Stefana Żeromskiego, „dopełnienie to wskazuje przedmiot, który służy do wykonania czynności jako narzędzie lub materiał”³⁵. W funkcji narzędnika również u Żwikiewicza najczęściej znajdują się imiesłowy przymiotnikowe bierne i czynne, które tworzą niesztampowe połączenia wyrazowe wpływające na sposób wizualizowania opisywanych przedmiotów oraz, co najistotniejsze, sygnalizują występowanie przesunięć w obrębie ich sprawczości. Weźmy cytowany wcześniej opis: „tam właśnie bieleło widmo hostii rozkrzyżowanej przejrzywą koronką” (DJ 89 – podkr. MM). To wyjątkowo powikłany przykład. Przedstawia wizerunek kobiety-drzewa, ofiary wpisanej w ogród jak konsekrowany chleb w monstrancję. Hostię rozkrzyżowuje koronka – w równym stopniu półprzezroczysty materiał przykrywający naczynie liturgiczne, co roślinna pajęczyna oplatająca Esterę-Malichne. To syntaksa informuje nas o narzędziowej roli płachty narzuconej na przedmiot, któremu nadaje formę. Zadaniem ogrodu jest zatem „pokazywanie” (łac. *monstrare*). Niegdysiejsze klepisko to świątynia, w której odbywa się „misterium odrodzenia”: ziemi martwej – w żywą; kobiecego ciała – w roślinno-ludzkie monstrum (łac. *monere*). Jednakże to nie tyle hostia, ile jej bielejące w i d m o rozkrzyżowane jest pajęczą koronką dziwnej oranżerii. Widmo, które dekonstruuje opozycję między życiem a śmiercią, nieumarłe – nie może zmartwychwstać: chleb nie jest już chlebem, ale jeszcze nie ciałem, kobieta nie jest już Esterą, ale to jeszcze nie Malichne – to uchwycony moment przemiany – chwila nietożsamości bytu z samym sobą.

³⁵Henryka Sędziak, „Składnia wyrazów przymiotnikowych z podrzędnymi rzeczownikami w «Popiołach» Stefana Żeromskiego”, *Studia Łomżyńskie* 6 (1996): 276–277.

W prozie Żwikiewicza znajdziemy również wiele narzędnikowych dopełnień przy przymiotnikach uznawanych za młodopolskie manieryzmy³⁶: „piętrzyły się [...] pnie *rozdarłe* wiśniowym *pożarem*” (DJ 87); „stygły w bezruchu cieliste pseudopodia [...] *rozcapierzone* mglistymi *zwidami* parujących *zgliszczy*, sztywnymi *członkami* na stos złożonych *topielców*” (DJ 81–82). Zaryzykuję stwierdzenie, że aby posunąć naprzód ontologię zorientowaną na obiekt, należałoby przeanalizować podobne wypowiedzenia i ocenić, jak narzędziowość przedmiotów funkcjonuje w języku. Pnie u Żwikiewicza rozdziera pożar, pseudopodia są zaś rozcapierzane przez zwidy i członki topielców. Tylko dzięki ramionom, które uniosę, mogę się rozkrzyżować – to one mnie rozkrzyżowują. Ta ich funkcja umyka w „poręcznych”³⁷ zdaniach podkreślających podmiot czynności: „rozkrzyżował ramiona”; uwypukla się w bardziej poetyckich, „popsutych”, dziwniej brzmiących związkach z narzędnikiem: „rozkrzyżowany ramionami”, które podkreślają rolę narzędzia, uobecniają je.

Trop „misterium odrodzenia” naprowadza na kolejny interesujący aspekt stylu Żwikiewicza. Semantyka wielu deskrypcji licuje z syntaktyką: budowa składniowa opisów zbiega się z ich treścią. Ogród to „barok złota zakwitły na glinie” (DJ 83), słownik Autora upstrzony jest zaś „barokową terminologią. Słowem-mitem” (DJ 144).

Cały ogród oddychał, rzeził ciężko zdławionymi piersiami, zdawał się rozpierać ściany kamiennego kufra – już przepełnionego złotem i perłami, szczelnie zarzuconego dojrzewającymi spiesznie owocami kolczastych brzoskwiń i miękkich kasztanów, po brzegi – jak trzos – nabitego gruzłami orzechów z pąsowej porcelany, wstęgami puszystych muślinów i kulami cukrowych główki na przemian z bulwami bursztynu, które w swym żywicznym miąższu skrywają larwy gigantycznych owadów, zalążki pajaków o rubinowych tułowach i skrócone skrzydła niewyklutych ptaków.

Składnia staje się obrazem roślinnego rozrostu. Opisy rozkrzewiają się międzywęzłami zdań podrzędnych i imiesłowowych równoważników; zakwitają niespotykanymi przymiotnikami. Kolejne pokłady bogactwa kufra – barokowej katedry ogrodu – odsłaniają się, w miarę jak schodzimy w głąb po stopniach wykresu składniowego. To jedna z najrzadszych cech nieprototypowych opisów, w których ich autoreferencjalność odnosi się do planu syntaktycznego (ich budowy).

Zakończenie

Połączenie zwrotu deskryptywnego z ekonarratologią zaowocowało analizą opisów i metaleps w kontekście Harmanowskiego dziwnego realizmu, teorii hiperobektów Mortona, przeprowadzoną na twórczości Żwikiewicza – retrospektywnie zaliczonej do gatunku *weird fiction*, obecnie okrzykniętego literaturą antropocenu.

³⁶Urszula Dzióbaltowska, „O języku poezji Jerzego Żuławskiego”, *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica* 33 (1995): 27–28.

³⁷„Swoistością tego, co poręczne, jest to, że musi się ono w swą poręczność niejako wycofać, aby właśnie mogło we właściwy sposób być poręczne”. Narzędzie – jak utrzymuje Heidegger – zauważamy dopiero jak się popsuje (kiedy przestaje być już poręczne – staje się obecne). Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 99.

Druga jesień okazuje się książką skrojoną na miarę współczesności, która opowiada o zmianie klimatu, potwornym obliczu biosfery, a w szczególności o kryptopotencjale materii organicznej, zawsze gotowej ewoluować w coś niespodziewanego. Powieść dzięki metalepsom oraz poszatkowanej kompozycji podtrzymuje poczucie niepewności epistemologicznej i ontologicznej. Uniemożliwia udzielenie rzetelnej odpowiedzi zarówno na pytania o zdolność bohaterów i czytelnika do oceny występowalności drugiej jesieni, jak i jej natury. Taka specyfika świata/światów zmienia warunki ich reprezentacji i stanowi wyzwanie dla deskrypcji. Stąd w opisach Żwikiewicza obecne są iluzje podkreślające różnice między przedmiotem zmysłowym a jego zmysłowymi własnościami oraz wielopiętrowe struktury odniesień, które, co pokazała analiza na poziomie stylistycznym, dyskursywnym i funkcjonalnym, rozwarstwiają obiekt tak, że w rozdziale 31 *sierpnia – znak róży* kobieta raz jest wyczekującą owada zalążnią słupka; raz hybrydycznym roślinno-ludzkim bytem – oddychającym ogrodem; Esterą-Malichne; Ziemią – kolonizowaną przez kosmicznego konkwistadora; ogród zaś to barokowa katedra, monstrancja – w której wystawiono widmo hostii uchwycone w procesie transsubstancjacji.

Omówiono także nieprototypową cechę deskrypcji, które same stają się obiektem – obrazem własnej struktury składniowej uzgadniającej się z ich treścią. W związku z tym proza Żwikiewicza reprezentowałaby językowe podejście w *weird fiction*: dziwność świata odbijałaby się w idiomatyczności nieprzezroczystego stylu.

Pobocznym, ale nie mniej ważnym, celem pracy było zaprezentowanie twórczości Żwikiewicza szerszemu gronu literaturoznawców: przypuszczam, że to właściwy czas, by przeżyła swą drugą wiosnę.

Bibliografia

- Bednarek, Joanna. „Oduczenie się człowieczeństwa: fantastyka i antropocen”. *Teksty Drugie* 1 (2020): 118–133.
- Bell, Alice, Jan Alber. „Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology”. *Journal of Narrative Theory* 2 (2012): 166–192.
- Best, Stephen, Sharon Marcus. „Surface Reading: An Introduction”. *Representations* 1 (2009): 1–21.
- Dzióbaltowska, Urszula. „O języku poezji Jerzego Żuławskiego”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica* 33 (1995): 21–33.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Harman, Graham. *Traktat o przedmiotach*. Tłum. Marcin Rychter. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- – –. *Weird realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester, Washington: Zero Books, 2012.
- Harman, Graham, Hoffmann Krzysztof, Marzec Andrzej. „Ontologia zajmuje się tym, co istotne, nie tym, co pilne”. Tłum. Krzysztof Hoffmann. *Czas Kultury* 1 (2023): 21–33.
- Hegglund, John. „Unnatural Narratology and Weird Realism in Jeff VanderMeer’s *Annihilation*”. W: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, 27–44. Columbus: Ohio State University Press, 2020.

- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Houser, Heather. „Shimmering Description and Descriptive Criticisms”. *New Literary History* 1 (2020): 1–22.
- James, Erin. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2015.
- Lopes, José Manuel. *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1995.
- Love, Heather. „Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn”. *New Literary History* 2 (2010): 371–391.
- Marzec, Andrzej. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- McHale, Brian. *Powieść postmodernistyczna*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „«Usprawiedliwianie opisu» w twórczości Zygmunta Haupta”. *Forum Poetyki* 1 (2023): 24–37.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.
- Pier, John. *Metalepsis*. W: *The Living Handbook of Narratology*. Źródło: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html#Wagner>. Dostęp 1.09.2023.
- Sędziak, Henryka. „Składnia wyrazów przymiotnikowych z podrzędnymi rzeczownikami w «Popiołach» Stefana Żeromskiego”. *Studia Łomżyńskie* 6 (1996): 271–296.
- „The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories”. Red. Ann VanderMeer, Jeff VanderMeer. New York: Tor Books, 2012.
- Tsing, Anna. „More-than-Human Sociality: A Call for Critical Description”. W: *Anthropology and Nature*. Red. Kristen Hastrup. New York, London: Routledge, 2014.
- VanderMeer, Jeff, Caitlin Kiernan. *Interview: Caitlin R. Kiernan on Weird Fiction*. „Deep time is critical...”. Źródło: <https://weirdfictionreview.com/2012/03/interview-caitlin-r-kiernan-on-weird-fiction/>. Dostęp 1.09.2023.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. „The New Weird”. W: *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, red. Ken Gelder, 177–200. Parkville: Palgrave Macmillan, 2016.
- Wolf, Werner. „Description as a Transmedial Mode of Representation”. W: *Description in Literature and Other Media*, red. Werner Wolf, Walter Bernhart, 1–89. Amsterdam, New York: Brill, 2007.
- Żwikiewicz, Wiktor. *Druga jesień*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1982.
- Żwikiewicz, Wiktor, Marek Żelkowski. *Pył na księżycu*. Źródło: <https://polter.pl/Pogawedki-z-Wiktorem-4-c23452>. Dostęp 1.09.2023.

SŁOWA KLUCZOWE:

ekonarratologia

ZWROT DESKRYPTYWNY

metalepsa

ABSTRAKT:

W artykule zaproponowano ekonarratologiczną analizę i interpretację funkcji opisów i meta-
leps w *Drugiej jesieni* – niedocenionej, eksperymentalnej powieści Wiktora Żwikiewicza, która
zostaje przybliżona oraz retroaktywnie zakwalifikowana do kanonu polskiego *weird fiction*.
W kontekście badań przeprowadzanych w ramach zwrotu deskryptywnego ustalono, że jeśli
według Grahama Harmana inherentnie dziwna rzeczywistość potrzebuje dziwnego realizmu,
to musi potrzebować także odpowiednich literackich środków wyrazu, na przykład: nieproto-
typowych lub dziwnych opisów między innymi iluzyjnych, aluzyjnych, podważających moż-
liwości poznawcze deskryptora, zacierających granicę między podmiotem a środowiskiem.
Ponadto określono funkcje metaleps w kontekście ekonarratologii; zwrócono uwagę, że mogą
aktywizować czytelnika oraz stanowić ujawniający się w strukturze narracyjnej odpowiednik
„lepkości” hiperobiektów.

weird fiction

WIKTOR ŻWIKIEWICZ

opis

NOTA O AUTORZE:

Maciej Mazur (ur. 1997) – mgr, doktorant w Szkole Doktorskiej UŚ. Realizuje projekt poświęcony deskrypcji literackiej w ramach programu Perły Nauki. Zajmuje się twórczością Ewy Kuryluk, narratologią i literaturą postmodernistyczną. Publikował na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Tekstów Drugich” i „Er(r)go”. |

Ekopsychologiczna analiza autobiografistyki ekologicznej na przykładzie *Upstream: Selected Essays* Mary Oliver

Shuai Tong

ORCID: 0009-0002-2375-1619

Znaczenie psychoanalizy freudowskiej w Stanach Zjednoczonych

Zygmunt Freud (1856–1939) powszechnie znany jest jako austriacki neurolog i pionier psychoanalizy¹, którego terapeutyczne metody rozumienia i leczenia schorzeń wypływają z dostrzegania źródeł dolegliwości w konfliktach psychologicznych. Podczas swoich psychoanalitycznych badań wykazał, że sny pacjentów mogą być skutecznie analizowane w celu odkrycia złożonej organizacji treści nieświadomości i zilustrowania psychologicznego procesu wyparcia. Latem 1909 roku, podczas trwającej od 29 sierpnia do 21 września podróży do Stanów Zjednoczonych, Freud wygłosił pięć wykładów na Clark University. Wydarzenie to symbolizuje społeczno-kulturowe zmiany, które nadchodziły wraz z początkiem XX wieku i w znacznym stopniu wpłynęły na kolejne dekady amerykańskiej historii². Choć niektórzy badacze uznają, że psychoanaliza jako system rozumienia świata, społeczeństwa i ludzi od zawsze wzbudzała liczne kontrowersje, krytyka, która pojawiła się u schyłku ostatniego stulecia, przysłoniła wcześniejszy entuzjazm, z jakim amerykańscy intelektualiści i osoby publiczne przyjęli psychoanalityczne idee i praktyki. Wpływ freudowskich koncepcji bez trudu daje się zauważyć w kinematografii czy historii lokalnych postaci

¹ Daniel Pick, *Psychoanalysis: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 3.

² John Donald Hicks, George E. Mowry, Robert E. Burke, *The American Nation. A History of the United States from 1865 to the Present* (Boston: Houghton Mifflin, 1971), 512–514.

i organizacji – Nathan G. Hale twierdził nawet, że „panuje zgoda, co do tego, że teoria Freuda miała dużo większe znaczenie w Stanach Zjednoczonych niż gdziekolwiek indziej na świecie”³.

Po wizycie Freuda w 1909 roku, w okresie poprzedzającym drugą wojnę światową, historycy odkryli, że psychoanaliza rozprzestrzeniała się w Stanach przede wszystkim dwoma drogami: w dziedzinie medycyny⁴ oraz wśród intelektualnej i kulturalnej awangardy⁵. Dwudziestolecie międzywojenne zaowocowało ważnymi relacjami nawiązanymi z napływającymi z Europy badaczami i naukowcami, którzy wielokrotnie podkreślali szczególną wrażliwość środowisk amerykańskich na prowadzone na starym kontynencie dociekania filozoficzne. Obejmowały one nie tylko zagadnienia umysłu i ciała czy ludzkiej natury, ale także pytania dotyczące edukacji, społecznych struktur, literatury i sztuki. Jako naukowy kolektyw psychoanalitycy wykazywali się wyjątkową interdyscyplinarnością, z uwagi na co John Burnham⁶ w swojej książce zaznaczał, że ich możliwości bezpośredniej wymiany intelektualnej i konsultacji z wybitnymi myślicielami i artystami nie stanowią żadnego zaskoczenia. Ze względu na tak rozległy wpływ psychoanalizy w Stanach Zjednoczonych niezwykle trudne stało się odróżnienie fundamentalnego nurtu naukowego od jego powszechnego oddziaływania kulturowego w kulminacyjnym momencie jej popularności i renomy, który przypadał na lata 1940–1960.

Podczas drugiej wojny światowej psychologowie, pomimo początkowej nieufności i niechęci, zaczęli uznawać freudowskie techniki terapii⁷, które stały się istotne, w szczególności od lat 30., także w innych dziedzinach nauk społecznych. Analiza publikacji naukowych z lat 50. ukazuje znaczący wpływ idei psychoanalitycznych zarówno na badania prowadzone w zakresie antropologii i pokrewnych jej dyscyplin, jak i na praktyki literackie i artystyczne⁸. Dowody na szczególne znaczenie prac Freuda w Ameryce od lat 40. do 60. wydają się niezbita. W roku 1959 socjolog Richard Tracy LaPiere⁹ z Uniwersytetu Stanforda zaznaczał, że w Stanach Zjednoczonych „rosnąca przewaga freudyizmu jako uzasadnienia i weryfikacji ludzkiego zachowania stanowi zmianę najwyższej wagi”. Szczytowy okres dobiegł końca w latach 60. na skutek rozwijających się wówczas ruchów kulturowych, odrodzenia materialistycznych, niepsychologicznych nurtów oraz pojawienia się nowych psychofarmaceutycznych metod leczenia zaburzeń psychicznych.

Id, ego i superego w psychologii freudowskiej

Zgodnie z psychologią freudowską¹⁰ podział psyche na świadomość i nieświadomość jest fundamentalnym założeniem psychoanalizy. Zdaniem Freuda dziedzina psychologii świadomości nie

³ Nathan G. Hale, *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States* (New York: Oxford University Press, 1995).

⁴ John Chynoweth Burnham, *Psychoanalysis and American Medicine: 1894–1918* (New York: International Universities Press, 1967).

⁵ Nathan G. Hale, *Freud and the Americans* (New York: Oxford University Press, 1971).

⁶ John Chynoweth Burnham, *After Freud Left: A Century of Psychoanalysis in America* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 1–4.

⁷ David Shakow, David Rapaport, *The Influence of Freud on American Psychology* (New York: International Universities Press, 1964).

⁸ Edward J. K. Gitre, „Importing Freud: First-Wave Psychoanalysis, Interwar Social Sciences, and the Interdisciplinary Foundations of an American Social Theory”, *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 46 (3) (2010): 239–262.

⁹ Richard Tracy LaPiere, *The Freudian Ethic* (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1959).

¹⁰ Sigmund Freud, *The Ego and the Id* (New York: W.W. Norton, 1962), 3.

jest domeną pozwalającą zgłębiać zagadnienia związane ze snami i hipnozą¹¹. Twierdził on, że osobowość składa się z trzech elementów określanych jako id, ego i superego, które współpracując ze sobą, tworząc złożone ludzkie zachowania¹². Ego, które choć wywodzi się z id, jest jednak kształtowane przez wpływ rzeczywistego świata, zdefiniowane zostało jako świadoma, „wykonawcza” część osobowości, umożliwiającą wyrażanie pragnień id w praktyczny i akceptowalny społecznie sposób. Interakcja pomiędzy poszczególnymi systemami jest istotna – zamiast funkcjonować osobno i niezależnie, nakładają się one na siebie i wpływają na myśli, uczucia i zachowania. Ego działa jako pośrednik między wymaganiami id, superego i rzeczywistości. Wzajemne oddziaływanie między tymi trzema komponentami przyrównać można do warstw częściowo zanurzonej góry lodowej. Analogia¹³ ta ukazuje, że umysł w większości ukryty jest pod powierzchnią świadomego: id pozostaje całkowicie nieświadome, a ego i superego funkcjonują jednocześnie w obu porządkach.

Pisarz i fantazjowanie

Zgodnie z tezą Ethel Spector Person wyrażoną we wstępie do redagowanego przez nią tomu *On Freud's „Creative Writers and Day-dreaming”*¹⁴ Freud opublikował *Der Dichter und das Phantasieren* w roku 1907, pierwotnie przedstawiając tekst gronu około dziewięćdziesięciu badaczy. Było to jego najbardziej bezpośrednie badanie dotyczące procesu twórczego. Twierdził, że zarówno bawiące się dziecko, jak i pisarz w trakcie swojej pracy ćwiczą możliwości własnej imagacji. Oboje podchodzą do swoich działań z powagą i są w stanie odróżnić wytwory swojej wyobraźni od rzeczywistości. Pisanie, podobnie jak śnienie na jawie, stanowi przedłużenie dziecięcych zabaw. Jak podkreślał Freud, sny na jawie wykorzystują obecną sytuację do konstruowania obrazów przyszłości opartych na przeszłych doświadczeniach¹⁵, uwydatniając tym samym związek zachodzący między fantazją a czasem. Wyzwalana przez bieżące wydarzenie fantazja przywołuje pamięć o spełnionym pragnieniu. Mając na uwadze fakt, że zdaniem badacza zarówno sny nocne, jak i sny na jawie służą realizowaniu życzeń, Person uznała, że rozpoznania te zapowiadają zmianę zachodzącą w późniejszych pracach Freuda, koncentrujących się na naturze i pochodzeniu nieświadomych fantazji.

Harry Trosman¹⁶ wskazywał, że dalsze badania psychoanalityczne nad kreatywnością zogniskowane były wokół trzech głównych tematów: studiów biograficznych wykorzystujących literaturę jako punkt odniesienia, analiz dzieł literackich oraz źródeł kreatywności. Podkreślał on rolę pozycjonowania fantazji jako kluczowego elementu kreatywności. Z kolei José A. Infante¹⁷ zaznaczał, że twórczość artystyczna, podobnie jak sny, często symbolizuje spełnienie tłumionych pragnień lub wysiłek funkcjonowania w obliczu naznaczonych żałobą i traumą okoliczności, innym razem zaś służy jako sposób komunikacji.

¹¹Freud, 4.

¹²Simon Boag, „Ego, Drives, and the Dynamics of Internal Objects”, *Frontiers in Psychology* 5 (2014): 1–13.

¹³Saul McLeod, „Unconscious Mind”, *Simplypsychology.org* (2009).

¹⁴Servulo A. Figueira, Peter Fonagy, Ethel Spector Person, *On Freud's „Creative Writers and Day-Dreaming”* (London: Routledge, 2013).

¹⁵Figueira, Fonagy, Person, 3–13.

¹⁶Figueira, Fonagy, Person, xv.

¹⁷Figueira, Fonagy, Person, xvi.

Gatunek autobiografii ekologicznej w Stanach Zjednoczonych

Pisanie jako strategia przepracowywania żałoby istnieje równie długo, jak sama sztuka. Od czasów romantyzmu, szczególnie celebrującego osobistą, introspektywną ekspresję, ten sposób pisania przyjmował formę autobiografii. Roy Pascal¹⁸ nazywa ją penetracją przeszłości przez teraźniejszość, natomiast Mark Christopher Allister w swojej monografii¹⁹ dowodzi, że od *Wspomnień z lat katolickiej młodości* Mary McCarthy po *Black Boy* Richarda Wrighta autobiografiści konstruowali narracje, by wyrazić swój ból i nadać mu sens, opracowując strategie przetrwania pozwalające na reinterpretację własnej historii i złagodzenie przytłaczającego smutku.

Dostrzegając proces odchodzenia prężnie rozwijającej się amerykańskiej ekokrytyki od swoich korzeni, które sięgają badań nad *non-fiction nature writing*, Nathan Straight²⁰ podkreślił konieczność przypomnienia faktu, że u podstaw zróżnicowanych gatunków funkcjonujących w obrębie pisarstwa ekologicznego leży ukazywane za pomocą opowieści zmaganie wpisane w relację jednostki ze światem. Choć autobiografie środowiskową i ekologiczną łączy wiele podobieństw, istnieją jednak między nimi istotne różnice. Przykładowo John Smyth²¹ zaznaczał, że pierwsza z nich jest pojęciem węższym, skoncentrowanym na interakcjach człowieka z otoczeniem i „miejscami specjalnymi” (*special places*), z kolei druga bierze pod uwagę całokształt doświadczeń związanych ze środowiskiem naturalnym i uznaje, że to, w jaki sposób je postrzegamy, jest pod nieustannym wpływem naszego środowiska wewnętrznego – potrzeb, pragnień, wspomnień i wyobrażeń.

Sięganie po gatunek ekologicznej autobiografii może być postrzegane jako forma *vision quest*²², w którym jednostka poświęca swój czas i wysiłek, by zagłębić się w ostępy własnej historii. Stanowiąc metodę pogłębiania rozumienia i otwierania się na nowe spostrzeżenia, *vision quest* jest zazwyczaj satysfakcjonującym doświadczeniem, któremu towarzyszy poczucie szczęścia i duchowego dobrobytu. Przykładowo zjawisko to daje się zaobserwować, gdy autorzy dzieł *non-fiction* odnajdują osobistą więź i uzdrowienie za sprawą obserwacji otaczającego świata pozwalającej im przezwyciężyć depresję i przejść przez proces żałoby.

Mary Oliver i *Dzikie gęsi* (1986)

Badanie splotu ekokrytyki i psychoanalizy w twórczości Mary Oliver rozpoczniemy od słynnego wiersza *Dzikie gęsi*, którego analiza ma na celu podkreślenie kluczowego dla jej pisarstwa, zakorzenionego w doświadczeniu cierpienia, dramatyzmu nakreślającego kierunek, w jakim podąża freudowska ekopsychologia. Jej szczegółowy opis zostanie przedstawiony w dalszej części tekstu. Oliver jest twórczynią powszechnie podziwianą w amerykańskim środowisku literackim – odznaczona prestiżowymi wyróżnieniami, takimi jak Nagroda Pulitzera czy National Book Award, przez Maxine Kumin w *Women's*

¹⁸Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (London: Routledge, 2017), 13.

¹⁹Mark Christopher Allister, *Refiguring the Map of Sorrow* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2001), 1.

²⁰Nathan Straight, *Autobiography, Ecology, and the Well-Placed Self: The Growth of Natural Biography in Contemporary American Life Writing* (New York: Peter Lang, 2011).

²¹John C. Smyth, „Environment and Education: A View of a Changing Scene”, *Environmental Education Research* 1 (1) (1995): 3–120.

²²Ruth A. Wilson, „Ecological Autobiography”, *Environmental Education Research* 1 (3) (1995): 308.

Review of Books określona została niestrudzoną przewodniczką po świecie przyrody²³. Jej pełna żywych obrazów poezja zachęca czytelników do dostrzeżenia i celebrowania piękna natury. Wiersz *Dzikie gęsi*²⁴, stylistycznie nawiązujący do romantycznego dziedzictwa spod znaku Johna Keatsa, opublikowany został w siódmym zbiorze autorki, wydanym w 1986 roku pod tytułem *Dream Work*:

Nie musisz być dobra.
Nie musisz iść na kolanach
sto mil przez pustynię, pokutując.
Wystarczy jeżeli pozwolisz zwierzątku twego ciała kochać, co pokochało.
Mów mi o twojej rozpacz, ja opowiem moją.
A tymczasem dalej trwa świat.
Dalej słońce i przezroczyste kamyczki deszczu
suną przez krajobrazy, nad łąki i głębokie drzewa, nad góry i rzeki.
Znów dzikie gęsi, wysoko w czystym błękitcie,
lecą z powrotem do domu.
Kimkolwiek jesteś, choćbyś była bardzo samotna,
świat ofiarowuje się twojej wyobraźni,
woła do ciebie jak dzikie gęsi, cierpko, pobudzająco,
coraz to oznajmiając, gdzie jest twoje miejsce
w rodzinie ziemskich rzeczy.

(tłum. Czesław Miłosz)

Wiersz zaprasza do spokojnej i wyciszonej refleksji – Oliver rozpoznaje ludzką tendencję do poszukiwania kierunku i znaczenia w obliczu nieustannej wewnętrznej walki o odnalezienie własnego miejsca i poczucia życia w zgodzie z samym sobą. Radzi, by w odpowiedzi na doświadczenie rozpacz lub braku zwrócić się ku naturze i przyjrzeć się dzikim gęsiom. Skupienie się na kolejnych, bardziej złożonych elementach utworu przynosi nowe odkrycia.

W otwierających wersach Oliver udziela wskazówek dotyczących tego, jak osiągnąć poczucie spełnienia, podkreślając wagę kontemplacji idei „bycia dobrym”. Początkowa proklamacja „Nie musisz być dobra” pozwala czytelnikom zaniechać dążenia do doskonałości, sugerując, że wobec wypełniających życie trudów i emocjonalnych zawirowań jednostki powinny żywić wobec siebie więcej współczucia. Autorka, z wyraźnie freudowskim podtekstem, uwydatnia obecność trudności, w szczególności zaś wypieranych negatywnych emocji z dzieciństwa i przeszłości. Wersy czwarty i piąty rozwijają tezę o zwierzęcej naturze człowieka, którego instynkty, mogące powierzchownie wydawać się wyrazem hedonizmu, powinny zostać zaakceptowane. Bliższa lektura utworu czyni jasnym, że autorka opowiada się za powrotem do natury, dopasowaniem się do jej porządku i odrzuceniem społecznych ograniczeń.

Oliver przekonuje czytelnika, że niezależnie od rozgrywających się w jego życiu wydarzeń i wyzwań, takich jak potrzeba dopasowania się do określonej grupy społecznej, ziemia pozostaje w nieustannym

²³Poetry Foundation, „Mary Oliver | Poetry Foundation”, Poetry Foundation (2019), <https://www.poetryfoundation.org/poets/mary-oliver>.

²⁴Mary Oliver, *Dream Work* (Boston: Atlantic Monthly Press, 1986), 14.

ruchu – świat trwa niezmiennie pomimo ludzkich utrapień, czyniąc nas świadkami niezachwianego rytmu wschodów i zachodów słońca. Wskazanie na dzikie gęsi jest jednocześnie zachętą do naśladowania ich pewności własnego miejsca i celu objawiającej się w cyklicznych powrotach do naturalnego domu. Zamknięcie wiersza sugeruje, by lekarstwa na poczucie osamotnienia szukać w spędzaniu czasu na łonie natury i uważnej obserwacji otoczenia. Planeta zwraca się ku wiodącemu pełne kontrastów życie człowiekowi, którego przed poddaniem się doświadczeniom samotności i żalu może uchronić poczucie bycia integralną częścią organicznego świata i członkiem społeczności natury.

Początkowa lektura może sugerować, że atrakcyjne przedstawienie świata przyrody jest jedynie zachętą do docenienia jego prostego piękna, jednak z czasem staje się jasne, że tęsknota za nim wynika z pragnienia ucieczki od cierpienia i życiowych trosk. W istocie wiersz nie tylko ukazuje piękno natury, ale także jej rolę jako remedium na trudności doświadczone w okresie dzieciństwa. Niezależnie od okoliczności spojrzenie na rozległe królestwo natury może przynieść ulgę tym, którzy czują się odizolowani i zagubieni. To głębokie zrozumienie świata przyrody w oczach wielu osób zmieniło początkową recepcję twórczości Mary Oliver.

Finalna część tekstu podkreśla wagę wyobraźni, którą świat obdarza dręczonego poczuciem izolacji człowieka, zapewniając mu wolność tworzenia niezliczonych dzieł, obejmujących poezję i inne formy literackie. Zdaniem Freuda zdolność imaginacji jest rodzajem snienia na jawie umożliwiającego ucieczkę od traumy poprzez twórczość literacką, Oliver zaś skupia się na jej związkach z naturą, w której dostrzega potężną pomoc w radzeniu sobie z psychicznymi dolegliwościami.

Recepcja *Upstream: Selected Essays* (2016) Mary Oliver

Mary Oliver wychowała się w Maple Hills Heights na przedmieściach Cleveland w stanie Ohio. Doświadczając trudności w domu rodzinnym, mnóstwo czasu spędzała pobliskim lesie, pocieszenie znajdując w pisaniu poezji i budowaniu schronień z gałązek i trawy. Jako niezwykle płodna poetka i prozaiczka skupiła się przede wszystkim na zgłębianiu zależności między człowiekiem a światem przyrody.

W *Upstream: Selected Essays* – przemyślanym i noszącym znamiona duchowej iluminacji cyklu esejów – Oliver przedstawia kolejne wnikliwe obserwacje na temat natury, zwierząt i swoich literackich inspiracji. „The New York Times”, doceniając tę publikację, szczególnie podkreślał zawartą w niej fascynującą syntezę poetyckich refleksji na tematy obejmujące sfery naturalną, duchową i artystyczną²⁵. W „Chicago Tribune” pisano, że w niewielkim tomie zawierającym 19 uduchowionych esejów autorka przedstawia czytelnikowi listy i medytacje ze swojej Księgi Natury²⁶. Z kolei Danny Heitman²⁷ w swojej recenzji zauważał, że – podobnie jak twórczość Roberta Frosta²⁸ – wiersze Oliver, choć pozornie wydają się proste i nieskomplikowane, to ich uważna lektura odsłania zawarte w nich znacznie głębsze i bardziej złożone motywy.

²⁵Daphne Kalotay, „Essays”, The New York Times 16.12.2016, sec. Books.

²⁶Barbara Mahany, „Brian D. McLaren, Mary Oliver and W.S. Merwin Address the World of the Spiritual”, Chicago Tribune 8.11.2016.

²⁷Danny Heitman, „«Upstream» Places Poet Mary Oliver in Her «Arena of Delight»”, Christian Science Monitor 19.10.2016.

²⁸Poetry Foundation, „Robert Frost”, Poetry Foundation (2019), <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-frost>.

Książka podzielona jest na pięć części – otwiera ją opis silnego przywiązania autorki do natury, czytania i poezji, a towarzyszy mu wyraz uznania dla Walta Whitmana oraz namysł nad pisaniem jako formą sztuki. Podkreślić trzeba powody, dla których Oliver zdecydowała się zanurzyć w naturze i opuścić swoich rodziców. W 2011 roku w wywiadzie przeprowadzonym przez Marię Shriver²⁹ poetka ujawniła, że w dzieciństwie była przez nich seksualnie wykorzystywana, co w późniejszych latach doprowadziło do powracających koszmarów i zaburzeń psychicznych. Pragnienie stania się niewidzialną skłoniło dziewczynkę do poszukiwania bezpieczeństwa i uzdrowienia w naturalnym środowisku lasu. W kolejnych partiach autorka nie tylko wymienia morskie stworzenia, ale także kreśli portrety ptaków, płazów i żółwi zamieszkujących okolicę pobliskiego stawu, ujawniając przy tym grono swoich ukochanych poetów, do którego należą Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe, Walt Whitman i William Wordsworth. Część czwarta także stanowi opis świata przyrody, lecz w tym przypadku autorka wykracza poza samą obserwację – rozpoznaje siebie jako część natury, integruje się z nią, a w zwierzętach dostrzega towarzyszy podobnych ludziom. To podejście ujawnia się w drobnych sytuacjach: trosce o ochronę pajęczej sieci podczas przeprowadzki lub chęci otoczenia opieką rannej mewy czarnogrzbieter. Ostatni fragment skupia się przede wszystkim na wieloletnim miejscu zamieszkania autorki – Provincetown. Choć poniosło ono znaczne szkody na skutek niewystarczających działań środowiskowych, przywiązanie poetki do rodzinnych stron przetrwało, skutkując pełną tęsknoty kroniką szybkiego rozwoju turystycznego miasta i degradacji środowiska wynikającej z gwałtownego napływu podróżnych i rozkwitu gospodarki.

Hamilton Cain³⁰, recenzując *Upstream: Selected Essays*, pisał, że Oliver zanurza nas w nieustannie poszerzającym się kręgu, w którym krzew i kwiat otwierają się na kosmos. Lektura zbioru esejów jest więc próbą wyobraźni: spróbuj wkroczyć do ogrodu pełnego niezliczonych, kwitnących kwiatów i zielonej trawy, w którym powietrze rozbrzmiewa śpiewem ptaków, nad głową po błękit nieba dryfują białe chmury, a twoje ciało skąpane jest w ciepłych promieniach słońca. W chwili gdy siadasz na trawniku z filiżanką mocnej kawy i kawałkiem ciasta, wszelkie zmartwienia na moment znikają, a ty możesz się rozkoszować wspianymi chwilami przywołanymi przez poetkę i naturę.

Odwaga, by iść pod prąd, i szacunek dla natury

Książkę otwiera utwór *Upstream* – poetycki fragment, w którym Oliver wspomina doświadczenie brodzenia w falującej wodzie, podczas gdy jej rodzice pozostali w dole rzeki:

Pewnego wiosennego dnia szłam w górę strumienia, czasem brodząc pośród fal, czasami zaś idąc wzdłuż brzegu. Towarzyszyły mi fiołki, serduszka, klajtonie, trójlisty, krwawniki i paprocie tak zwinięte, że można było niemal poczuć, jak delikatne włoski na ich ciałach prężą się ku górze. Moi rodzice byli dość blisko, w dole rzeki, później oddalali się coraz bardziej, w miarę jak podążałam w złym kierunku – pod prąd, w górę rzeki, zamiast w dół³¹.

²⁹Maria Shriver, „Maria Shriver Interviews the Famously Private Poet Mary Oliver”, Oprah.com 3.09.2011.

³⁰Hamilton Cain, „Review: «Upstream: Selected Essays,» by Mary Oliver”, The Minnesota Star Tribune 7.10.2016, <https://www.startribune.com/review-upstream-selected-essays-by-mary-oliver/396229271>.

³¹Mary Oliver, *Upstream: Selected Essays* (New York: Penguin Books, 2016), 4–5.

Autorka rozpoczyna od szczegółowego opisu swojej podróży, w trakcie której odcina się od swoich rodziców. Towarzyszą jej fiołki, trójlisty i paprocie, a postawa otwartego serca wzbudza w niej radość i satysfakcję. Oliver przedstawia formułę życia pod prąd – ideę metaforycznej wędrówki niezbadaną ścieżką wiodącą ku czekającym na odkrycie cudom. Motyw podążania w górę rzeki stanowi ramę tematyczną całego zbioru esejów, zachęcając czytelników do zakwestionowania tradycyjnych norm i do introspekcji pozwalającej odkryć głębię własnego życia. Namysłu wymaga motywacja stojąca za odejściem od rodziców i zanurzeniem się w świecie natury. Z dostępnych informacji biograficznych i wywiadów udzielonych przez autorkę wiadomo, że jej dzieciństwo naznaczone zostało traumą molestowania seksualnego przez rodziców. Zgodnie z freudowską psychoanalizą wspomnienia z dzieciństwa uporczywie wracają z nieświadomości pod postacią snów i wypieranych emocji, przynosząc dotkliwe psychiczne cierpienie. W rezultacie doznanych krzywd dziewczynka czuła potrzebę zdystansowania się od ojca i matki oraz odnalezienia nowego, własnego świata. Z poetyckich relacji wynika, że to właśnie natura była dla niej środowiskiem niosącym uzdrowienie. Zdumiewa ją odporność stuletniego dębu i głodnego niedźwiedzia – w królestwie wysokich drzew, wędrując w głąb lasu i pod prąd strumienia, znajduje ukojenie. Kolejne momenty zachwytu prowadzą do błagalnej prośby o pomoc w nauczaniu dzieci, których ciekawość świata często pozwala docenić to, co dorośli zwykli przeoczać:

Ucz dzieci. My nie mamy tak wielkiego znaczenia jak one. [...] Włóż miętę pieprzową do ich kieszeni, gdy będą szły do szkoły. Daj im pola i lasy, daj możliwość świata wolnego od władzy zysku. Zaprowadź je do strumienia, prowadź pod prąd, ciesz się, gdy uczą się kochać tę zieloną przestrzeń, w której żyją, jej gałęzie i liście, jej ciche, piękne kwiaty³².

W końcowej części eseju autorka wyraża swój podziw dla świata przyrody i podkreśla potrzebę wzmocnienia więzi między nim a człowiekiem. W jej realizacji pomóc ma włączenie elementów natury, takich jak mięta pieprzowa, do codziennego życia. Oliver kieruje do dzieci przesłanie o sile natury i zachęca je do pielęgnowania terenów zielonych, które w przyszłości mogą posłużyć im jako narzędzia niezbędne do rozproszenia wewnętrznego mroku. Duchowość łączy się z szumem strumienia i rozkwita wśród kolorowych kwiatów, tworząc łagodny świat pełen nadziei i bezpieczeństwa.

Świat poezji i pisanstwo Mary Oliver

Podążając drogą pod prąd w swojej niepoahamowanej potrzebie poszukiwania sztuki, Oliver zabiera czytelników w porywającą podróż do królestwa wyobraźni. Podkreśla, jak istotny był dla niej Walt Whitman – „przyjaciół” z dzieciństwa, który zachęcił ją do zanurzenia się w świecie literatury i dzięki twórczości którego po raz pierwszy zrozumiała, że wiersz jest świątynią, miejscem ucieczki i przestrzenią doświadczania:

Od Whitmana nauczyłam się przede wszystkim tego, że wiersz jest świątynią – lub zielonym polem – miejscem, do którego można wejść i w którym można czuć³³.

³²Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 8.

³³Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 12.

Oliver dostrzega, że jej dzieciństwo naznaczone było brakiem prawdziwych przyjaźni, a ona sama zwykła postrzegać otaczających ją ludzi jako obcych. To poezja pozwoliła jej odnaleźć swojego pierwszego przyjaciela, Whitmana, który pomimo dzielącego ich czasu stał się jej drogim towarzyszem. Ta relacja w znaczący sposób wpłynęła na punkt zwrotny w jej życiu, w którym odkryła, że natura uleczyła jej serce, a poezja roznieciła wyobraźnię. Rozbudzona ciekawość zmieniła jej buntowniczą naturę, która w latach szkolnych niejednokrotnie doprowadzała do poważnych problemów z wagarowaniem. To właśnie poezja była katalizatorem przemiany charakteru poetki: zaszczepiła w niej uznanie dla piękna świata, ułatwiła nawiązywanie kontaktów międzyludzkich, rozwinęła kreatywność i pomogła przezwyciężyć traumatyczne wspomnienia.

Nigdy nie spotkałam żadnego z moich przyjaciół, przynajmniej nie w zwyczajny sposób – moi przyjaciele byli obcymi i żyli jedynie poprzez swoją twórczość. Jednak nawet jeśli byli jedynie cieniami towarzyszy, pozostawali wierni, potężni i niesamowici. Mówili niesamowite rzeczy, które zmieniały mój świat³⁴.

Autorka bada wpływ sztuki i natury na ludzkiego ducha, zachęcając do odnalezienia motywacji w środowisku naturalnym. Rozważa czynniki, które pozwoliły jej doświadczyć spełnienia poprzez pracę i miłość, podkreślając: „Nie mogłabym być poetką bez świata przyrody. Być może ktoś inny by zdołał, ale nie ja. Dla mnie otwarte drzwi lasu to drzwi do świątyni”³⁵. Spróbujmy zinterpretować to zdanie w nieoczywisty sposób. Freud używał terminu „nieświadoma fantazja”³⁶, by wyjaśnić związek zachodzący pomiędzy pracą twórczą a snieniem na jawie – w drodze Oliver wiodącej od natury do kreatywności ta pierwsza służy jako pierwotna treść stymulująca wyobraźnię. Dzięki niej pisarka dociera do swoich nieświadomych fantazji, które z kolei przywołują pamięć o przeczytanych wierszach istotnych dla jej własnej twórczości.

Whitman nie był, rzecz jasna, jej jedynym poetyckim źródłem inspiracji – Ralph Waldo Emerson opisywała jako „niewiarygodnie słodkiego i, pomimo jego szczególnego umiłowania rozumu, cudownie spontanicznego”³⁷; William Wordsworth miał być tym, który pokazał jej, że prawdziwe mieszkanie powstaje „nie z belek i gwoździ, ale z samej egzystencji”³⁸; z kolei Edgar Allan Poe uczynił dla niej jasne, że „w tym wszechświecie otrzymaliśmy dwa dary: zdolność kochania i umiejętność stawiania pytań”³⁹. Wspominani przez Oliver autorzy stanowili źródło motywacji i inspiracji w okresie jej dojrzewania i wywarli istotny wpływ na kształt jej późniejszej twórczości.

Przeżyć i czuć wieczność czasu

Jako miłośniczka przyrody Oliver komponuje swoje wiersze i eseje w sposób, który nie tylko ukazuje więź z otaczającym ją środowiskiem i splendor natury, ale także łączy te elementy z osobistymi doświadczeniami, sięgając po gatunek autobiografii środowiskowej. Jak zauważa Ruth A. Wilson⁴⁰,

³⁴Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 7.

³⁵Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 154.

³⁶Figueira, *Fonagy, Person*, xii.

³⁷Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 65–66.

³⁸Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 114.

³⁹Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 91.

⁴⁰Wilson, 305–314.

koncepcja autobiografii ekologicznej wykracza poza podziwianie piękna natury – jej akty wyobrażania i kontemplowania umocowane są w historii życia jednostki. Proces, w którym niefikcyjne opisy przyrody i wewnętrznej przemiany splatają się z traumatycznymi przeżyciami z okresu dzieciństwa, posiada wiele freudowskich cech. Dostrzegamy je między innymi w rozdziale, w którym autorka omawia, w jaki sposób osiągnięta w dorosłości autonomia pozwalająca zmieniać swoje otoczenie kontrastuje z dziecięcym podporządkowaniem i koniecznością zaakceptowania swojej sytuacji.

Dorośli są w stanie zmieniać swoje otoczenie, dzieci przeciwnie. Dzieci są bezsilne, w trudnych sytuacjach stają się ofiarami każdego smutku, nieszczęścia i gniewu, odczuwając wszystkie z tych rzeczy i jednocześnie nie mogąc w żaden sposób ich zmienić. Cokolwiek może uratować dzieci od tych okoliczności, jest ulgą i błogosławieństwem⁴¹.

Narracja Oliver oddaje poczucie bezsilności i psychicznego bólu towarzyszących jej w okresie dorastania, którym w żaden sposób nie była w stanie się przeciwstawić. Opisuje ona proces utraty sił, pogrążania się w rozpacz i ośpieniu oraz poszukiwanie „środków przeciwbólowych” mogących przynieść ulgę w cierpieniu i przywrócić chęci do życia. Szczęśliwie odnajduje je w naturze i twórczości literackiej pozwalających jej odciąć się od traumatycznych wspomnień. Pisanie przypomina cudoowny moment snu na jawie, gdy bujna zieleń utrzymuje ją przy życiu i wypełnia głębokim pokojem.

Pisanie wymaga jednak odpowiednich warunków: samotności, koncentracji i podjęcia wysiłku samopoznania przez proces twórczy. Dzięki niemu poetka odkrywa w sobie trzy jaźnie: ja przeszłe, czyli dziecko, jaźń znajdującą się pod władzą czasu, nazywaną rolą społeczną, oraz ja, które przekracza granice czasu i pragnie wieczności.

Ja sama mam w sobie przynajmniej trzy jaźnie. Pierwsza z nich to dziecko, którym byłam⁴².

Kolejna jest uważnym, społecznym ja. Tym, które się uśmiecha i otwiera innym drzwi⁴³.

Trzecia z nich u niektórych zjawia się tylko niekiedy, u innych zaś panuje niepodzielnie. Nie kocha tego, co zwyczajne, nie kocha czasu. Ma w sobie głód wieczności⁴⁴.

Wśród opisywanych przez Oliver trzech jaźni znajduje się ja z przeszłości, które choć istnieje jedynie w nieświadomym świecie snów, nigdy nie znika i zawsze nam towarzyszy. Druga z nich, rządzona przez czas i społeczne uwarunkowania, ujawnia się z chwilą wkroczenia w sferę publiczną i przyjęcia ról, do których wypełniania jesteśmy zobowiązani, a które oznaczają przypisaną nam we wspólnocie pozycję. Przykładowo niektórzy ludzie stają się zawodowymi pilotami, podczas gdy inni pełnią obowiązki zwyczajnych pracowników korporacji. Ostatnią jaźń charakteryzuje tęsknota za wiecznością i pobudzająca ciekawość świata, chęć twórczej pracy i pragnienie sięgania ku nieznannej przyszłości.

Co ciekawe, możemy dostrzec w dokonanych przez poetkę rozróżnieniu analogię do freudowskiego podziału osobowości na systemy id, ego i superego. Pierwotna część jaźni, id, działa, opierając się na zasadzie przyjemności. Superego jest moralnym elementem umysłu uwewnętrzniającym społeczne

⁴¹Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 14.

⁴²Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 24.

⁴³Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 24.

⁴⁴Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 27.

reguły i wartości. Ego z kolei funkcjonuje w zgodzie z psychoanalityczną zasadą rzeczywistości, odgrywając rolę mediatora między pozostałymi częściami⁴⁵. Jeśli zastosować freudowską terminologię do twórczości Oliver, trzeciej z opisywanych przez nią jaźni odpowiadałoby właśnie ego – wykorzystujące wyobraźnię i kreatywność w celach przekraczania czasu i utrzymywania równowagi między traumami z przeszłości, moralnością i społecznymi normami. Poetka sięga po wyobraźnię, by stawić czoła nawiedzającym ją wspomnieniom, kwestionując przy tym akceptowane powszechnie granice i odnajdując formę autoterapii w nowym świecie stworzonym dzięki pisarstwu i naturze.

Istnieje przekonanie, że ludzie kreatywni są zawsze roztargnieni, lekkomyślni i nie zważają na społecznie funkcjonujące normy i zobowiązania. Miejmy nadzieję, że faktycznie tak jest. Znajdują się oni bowiem w zupełnie innym świecie. Świecie, w którym władzę sprawuje trzecie ja⁴⁶.

Artyści przekraczają społeczne normy i obowiązki. Robią to, do czego sama Oliver nieustannie dążyła.

Uzdrowiający wpływ natury

Oliver dzieciństwo przeżyła w małym miasteczku otoczonym lasami i wijącym się między nimi strumieniem. Czas spędzała samotnie na łonie natury, czerpiąc radość z tworzenia małych szałasów, które budowała według powtarzającego się wzoru:

Były to chatki zrobione z gałęzi i trawy, których wnętrza wypełniałam czasami niewielkimi sterkami świeżych liści. Nigdy nie miały drzwi, wejście zawsze było otwarte, a ja siedziałam w środku, przyglądając się światu. Te budowle były dla mnie kapsułami bezpieczeństwa i wolności, wypełnione wiatrem, uplecione z trawy, pachnące listowiem i kwiatami⁴⁷.

Schronienia zbudowane z gałęzi i liści, z drzwiami zawsze otwartymi na poruszenia wiatru, były doskonałym punktem obserwacyjnym. Służyły jako azyl, w którym dziewczyna, zanurzając się w naturze, mogła odsunąć od siebie myśli o międzyludzkich kontaktach i społecznych wymaganiach. Drzewa, kwiaty i zielone liście dawały jej poczucie bezpieczeństwa, działając niczym lekarstwo na wewnętrzne niepokoje, a jej decyzja o samotnym spotkaniu z naturą stała się znakiem głębokiego szacunku dla świata przyrody:

[...] samotność była warunkiem pełnej radości, otwartej, wrażliwej i czułej postawy wobec świata liści, światła, ptasiego śpiewu, kwiatów i płynącej wody⁴⁸.

Miedzy poetką a innymi stworzeniami dochodzi do licznych spotkań: podczas spaceru z psem trafia na lisa, który staje się kompanem do zabawy dla jej czworonoga; wędrując samotnie wśród drzew, poszukuje sowskiej dziupli i udziela pomocy znalezionej na plaży rannej mewie.

⁴⁵Saul McLeod, „Id, Ego and Superego”, Simply Psychology 10.07.2023, <https://www.simplypsychology.org/psyche.html>.

⁴⁶Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 29.

⁴⁷Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 111.

⁴⁸Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 111.

Dzięki tym doświadczeniom uświadamia sobie, że ludzie, podobnie do innych istot, są częścią ekosystemu, którego członkowie wspierają siebie nawzajem. Ten nieantropocentryczny sposób myślenia pozwala autorce lepiej zrozumieć naturę i czerpać z niej uzdrawiającą energię.

Zgłębianie jej znaczenia we własnym życiu prowadzi ją do uznania, że domem, którego poszukuje, nie jest dach i cztery ściany, ale cała ziemia, a więc w istocie samo istnienie:

W naszym życiu możemy przekraczać wiele progów, posiadać wiele domów – tych, które opuszczamy, by podziwiać gwiazdy, i do których wracamy w poszukiwaniu ciepła i bliskości. Jednak prawdziwy dom – nie ten zbudowany z belek i gwoździ, ale z samej egzystencji – to cała ziemia. Bez drzwi, bez adresu wydzielonego spośród oceanów i gwiazd, rozkoszy i nędzy, chciwości, nadziei i słabości⁴⁹.

Warto, by czytelnik rozważył, jak poetka pojmuje istotę samej egzystencji. Możemy spekulować, czy prawdziwą intencją autora jest ukazanie odbiorcom wzniosłego i wiecznego piękna przyrody. Pewne jest, że obecność gór, rzek, kwiatów, roślin i drzew uzmysławia ulotność życia człowieka, który obsesyjnie skupiając się na własnych doświadczeniach, uwięziony zostaje we mgle przeszłości. Przyglądanie się niezmiennemu porządkowi natury może nam przypominać, że pomimo cierpienia i bolesnych zmagani sami jesteśmy jego częścią i posiadamy własne miejsce „w rodzinie ziemskich rzeczy”.

Pisarstwo Oliver reprezentuje wyrazistą wizję ekopsychologii: więź z naturą pomaga zachować jasność umysłu w trudach budowania relacji i momentach szczególnego obciążenia psychicznego. Wspaniałość i wieczność przyrody pozwalają spojrzeć na ludzkie zmagania z innej perspektywy, a wykorzystanie jej mocy może przynieść duchowe uzdrowienie szczególnie tym, którzy zmagają się z traumą i głęboko zakorzenionymi zranieniami.

Wnioski

Ekobiografia jako szczególna forma pisarstwa *non-fiction* nie tylko zgłębia zagadnienie relacji między człowiekiem a naturą w kontekście ekokrytyki, ale także podkreśla istotną rolę środowiska w kształtowaniu jednostki. Co więcej, autobiograficzne podejście uwzględnia doświadczenia pisarza z czasów dzieciństwa, sprawiając, że twórczość staje się wyrazem gry między nieświadomymi wspomnieniami a otaczającym go środowiskiem. Pamiętniki Mary Oliver wyróżniają się na tle konwencjonalnych realizacji gatunku: łączą freudowską psychoanalitikę z ekokrytyką, wpisując się w nurt nazywany zazwyczaj ekopsychologią. Otwierają tym samym pole nowych interpretacji: odkrywania dających o sobie znać w powracających wspomnieniach, traumatycznych doświadczeń autora i poszukiwania terapeutycznego wsparcia w doświadczeniu relacji z naturą.

Twórczość Oliver można uznać za przykład połączenia gatunku ekologicznej autobiografii z metodologią freudowskiej ekopsychologii. Zaproponowane przez Freuda trzy elementy osobowości: id, superego i ego oraz teza o mediacyjnej roli ostatniego z nich korespondują ze stworzonym przez Oliver trójpodziałem jaźni. Obie perspektywy uwzględniają zagadnienia trwałego wpływu

⁴⁹Oliver, *Upstream: Selected Essays*, 114.

przeszłości, przyjmowanych przez jednostki społecznych ról i transcendentnej części ja, która tęskni za doświadczeniem miłości i wieczności. Poetka celowo przywołuje psychoanalityczne konteksty i rozwija wizję ego jako systemu odgrywającego kluczową rolę w niosącym uzdrowienie dialogu świadomości z naturą.

Dokonana w świetle teorii ekopsychologii analiza zbioru *Upstream: Selected Essays* (2016) prowadzi do następujących wniosków: po pierwsze, wspomnienia z dzieciństwa z czasem włączone zostają do pamięci długotrwałej i choć stopniowo blakną, nigdy całkowicie nie znikają, zgodnie z tezami Freuda, powracając z nieświadomego w postaci snów. Po drugie, teksty Oliver, wykorzystując ekopsychologiczne narzędzia, stanowią bodziec skłaniający czytelników do przemyślenia wzajemnych powiązań między człowiekiem a światem przyrody. Środowisko naturalne i jego mieszkańcy nie tylko przynoszą spokój ludzkiemu duchowi, ale także pomagają się uwolnić od traumatycznych wspomnień z dzieciństwa i odzyskać radość życia. Dla Oliver natura stała się świątynią wyobraźni i fantazji, a z samotnej lektury poetyckich dzieł i zanurzenia w bujności świata przyrody wytrysnęło źródło inspiracji dla jej artystycznej twórczości.

przełożyła Zofia Paetz

Bibliografia

- Akhtar, Salman. *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis*. London: Routledge, 2009.
- Allister, Mark Christopher. *Refiguring the Map of Sorrow*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2001.
- Boag, Simon. „Ego, Drives, and the Dynamics of Internal Objects”. *Frontiers in Psychology* 5 (2014): 1–13.
- Burnham, John C. *After Freud Left: A Century of Psychoanalysis in America*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- – –. *Psychoanalysis and American Medicine: 1894–1918*. New York: International Universities Press, 1967.
- Cain, Hamilton. „Review: «Upstream: Selected Essays,» by Mary Oliver”. *The Minnesota Star Tribune* 7.10.2016. <https://www.startribune.com/review-upstream-selected-essays-by-mary-oliver/396229271>.
- Cherry, Kendra. „Id, Ego, and Superego: Understanding Freud’s Theory – Explore Psychology”. www.explorepsychology.com 20.07.2021.
- Dovey, Kimberly. „Refuge and Imagination: Places of Peace in Childhood”. *Children’s Environments Quarterly* 7 (4) (1990): 13–17.
- Figueira, Servulo A., Peter Fonagy, Ethel Spector Person. *On Freud’s „Creative Writers and Day-Dreaming”*. London: Routledge, 2013.
- Freud, Sigmund. *The Anatomy of the Mental Personality*. Literary Licensing, LLC, 2011.
- – –. *The Ego and the Id*. New York: W.W. Norton, 1962.
- Freud, Sigmund, James Strachey, Anna Freud. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIV, (1914–1916), on the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. London: Vintage, 2001.
- Gay, Peter. *Freud: A Life for Our Time*. New York: Norton, 2006.

- Gitre, Edward J. K. „Importing Freud: First-Wave Psychoanalysis, Interwar Social Sciences, and the Interdisciplinary Foundations of an American Social Theory”. *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 46 (3) (2010): 239–262.
- Hale, Nathan G. *Freud and the Americans the Beginnings of Psychoanalysis in the United States, 1876–1917*. New York: Oxford University Press, 1971.
- – –. *The Rise and Crisis of Psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917–1985*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Heitman, Danny. „«Upstream» Places Poet Mary Oliver in Her «Arena of Delight»”. *Christian Science Monitor* 19.10.2016.
- Hester, R. „Favorite Spaces”. *Childhood City Newsletter* 14 (1978): 15–17.
- Hicks, John Donald, George E. Mowry, Robert E. Burke. *The American Nation. A History of the United States from 1865 to the Present*. Boston: Houghton Mifflin, 1971.
- Kalotay, Daphne. „Essays”. *The New York Times* 16.12.2016, sec. Books.
- LaPiere, Richard Tracy. *The Freudian Ethic*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1959.
- Mahany, Barbara. „Brian D. McLaren, Mary Oliver and W.S. Merwin Address the World of the Spiritual”. *Chicago Tribune* 8.11.2016.
- McLeod, Saul. „Id, Ego and Superego”. *Simply Psychology* 10.07.2023. <https://www.simplypsychology.org/psyche.html>.
- – –. „Unconscious Mind”. *Simplypsychology.org* (2009).
- Moccia, Lorenzo, Marianna Mazza, Marco Di Nicola, Luigi Janiri. „The Experience of Pleasure: A Perspective between Neuroscience and Psychoanalysis”. *Frontiers in Human Neuroscience* 12 (359) (2018).
- Noam, Gil G., Stuart T. Hauser, Sebastiano Santostefano, William Garrison, Alan M. Jacobson, Sally I. Powers, Merrill Mead. „Ego Development and Psychopathology: A Study of Hospitalized Adolescents”. *Child Development* 55 (1) (1984): 184–194.
- Oliver, Mary. *Dream Work*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1986.
- – –. *Upstream: Selected Essays*. New York: Penguin Books, 2016.
- Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge, 2017.
- Pick, Daniel. *Psychoanalysis: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Poetry Foundation. „Mary Oliver | Poetry Foundation”. *Poetry Foundation* (2019).
- – –. „Robert Frost”. *Poetry Foundation* (2019). <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-frost>.
- Schacter, Daniel L., Daniel Todd Gilbert, Daniel M. Wegner. *Psychology*. New York: Worth, 2011.
- Shakow, David, David Rapaport. *The Influence of Freud on American Psychology*. New York: International Universities Press, 1964.
- Shriver, Maria. „Maria Shriver Interviews the Famously Private Poet Mary Oliver”. *Oprah.com* 3.09.2011.
- Smyth, John C. „Environment and Education: A View of a Changing Scene”. *Environmental Education Research* 1 (1) (1995): 3–120.
- Straight, Nathan. *Autobiography, Ecology, and the Well-Placed Self: The Growth of Natural Biography in Contemporary American Life Writing*. New York: Peter Lang, 2011.
- Wilson, Ruth A. „Ecological Autobiography”. *Environmental Education Research* 1 (3) (1995): 305–314.

SŁOWA KLUCZOWE:

autobiografia ekologiczna

R A D O Ś Ć

Z W Y Z W A L A J Ą C E G O

U Z D R O W I E N I A

doświadczenie cierpienia

ABSTRAKT:

Artykuł bada związki teorii psychoanalizy z ekokrytyką w amerykańskim pisarstwie *non-fiction*. Na przykładzie analizowanej w świetle freudowskiej teorii ekopsychoanalizy ekologicznej autobiografii *Upstreams: Selected Essays* (2016) Mary Oliver ukazuje relację między wskazywanymi przez Freuda id, ego i superego oraz rolę fantazji w procesie pracy artystycznej. Interpretacja dzieła Oliver dowodzi, że relacja człowieka z przyrodą ma kluczowe znaczenie dla przepracowywania trwających w sferze nieświadomego traum z czasów dzieciństwa. Z ekopsychoanalitycznej perspektywy autorka wskazuje na istotną rolę środowiska naturalnego w odzyskiwaniu zdrowia psychicznego oraz na terapeutyczny potencjał twórczości artystycznej rozwijanej dzięki wyobraźni działającej na zasadzie podobieństwa do snienia na jawie.

freudowska ekopsychoanaliza

ŚNIENIE NA JAWIE

twórcze pisanie

NOTA O AUTORZE:

Shuai Tong (ur. 1986) – absolwent Uniwersytetu Tsukuba w Japonii z tytułem magistra edukacji, obecnie doktorant w Szkole Doktorskiej Języków i Literatury na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze i tematyka rozprawy doktorskiej obejmują analizę opisów literackich w kontekście literatury światowej z wykorzystaniem interdyscyplinarnej metodologii łączącej psychoanalizę i ekokrytykę.

„dosyć bólu – to jest; poezji za mało”.

O autotematycznych wierszach Haliny Poświatowskiej

Joanna Grądziel-Wójcik

ORCID: 0000-0001-9770-6234

Halina Poświatowska przedstawiana jest najczęściej jako poetka miłości i śmierci, dwóch konsekwentnie realizowanych w jej twórczości tematów, wplecionych w doświadczenie choroby i afirmatywnej kobiecej cielesności, która włączona zostaje jednocześnie w konteksty natury i kultury. Jej wiersze sprawiają wrażenie, jakby pisane były w stanie najwyższego emocjonalnego napięcia, podporządkowane bezpośredniej ekspresji, uwiarygodniane pierwszoosobowym, z reguły biograficznie odczytywanym „ja”. Piszę „jakby”, ponieważ w większości tekstów Poświatowskiej mamy jednak do czynienia z precyzyjnie skomponowaną spontanicznością i umiejętnie rozgrywanymi emocjami, przemyślaną kompozycją, która maksymalnie wykorzystuje poetyckie możliwości języka i ujawnia autorską świadomość formy. Nie inaczej dzieje się w liryku *[nie potrafię być tylko człowiekiem...]* z tomu *Oda do rąk*¹, który z jednej strony ekshibicjonistycznie otwiera przed czytelnikiem świat wewnętrznych przeżyć mówiącego „ja”, z drugiej zaś zamyka ekspresywną całość w intelektualnej ramie o nieuchronnie metarefleksyjnym charakterze².

¹ Halina Poświatowska, *Wszystkie wiersze* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997), 341. Wszystkie przywoływane w tym tekście wiersze poetki cytuję za tym tomem (WW), podając w nawiasie numer strony.

² W tekście tym posługuję się wymiennie terminami „autotematyzm”, „metapoetyckość”, „metarefleksja” ze świadomością różnic w zakresie genezy i znaczenia tych pojęć oraz problemów definicyjnych związanych z płynnością terminologiczną i zakresem ich występowania. O autotematyzmie (także) w poezji kobiet zob.: *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, red. Agnieszka Waligóra (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021); Agnieszka Waligóra, *Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989* (Kraków: Universitas, 2023); *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, red. Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska (Kraków: Universitas, 2020).

nie potrafię być tylko człowiekiem
jest we mnie spłoszona mysz
i łasica wężąca zapach krwi
i przestach i pościg
porosłe włosom mięso
i myśl

nie umiem być tylko drzewem
wytrwały wzrost nie jest moim jedynym
celem
ani tężenie konarów
ani owoc
ani kwiat

ciekawością nacięłam korę
oszlifowałam zastygłe żywiczne krople
żywą tkanę zamieniam codziennie
na świecące próchno słów

słowami
skarżę się z moich udręczeń
jak gdyby liryka była kluczem
którym można by otworzyć
zatrzaśnięty przed wiekami raj

Wiersz zaczyna się sformułowanym *expressis verbis* wyznaniem wykorzystującym naturalność mowy potocznej i wprowadzającym nas w sam środek prywatnych rozważań: „nie potrafię być tylko człowiekiem”. Deklaracja ta może być zarówno stwierdzeniem faktu, jak i egzystencjalną skargą, nerwowym wyrzutem, gwałtownym buntem czy wyrazem bezradności – performatywna moc zdania zależy w dużej mierze od konstruowanego przez czytelnika pragmatycznego kontekstu wypowiedzi, od wyobrażenia warunkującej jej, psychosomatycznie rozumianej sytuacji lirycznej. Napotykamy zatem na samym początku gest samookreślenia podmiotu poprzez negację, który zostanie dodatkowo wzmocniony kompozycyjnie w nagłosie kolejnej strofy, gdy „ja” dopowie: „nie umiem być tylko drzewem”. Uruchomione zostaje w ten sposób myślenie opozycyjne i komplementarne zarazem, wskazujące na kluczową (nie tylko dla tego tekstu) równoległość i relacyjność świata natury i świata ludzkiego. Już pierwsze wersy przynoszą rozpędzony, polisensualny i animizowany obraz wewnętrznego świata, który ujawnia swą dzikość czy naturalność. Co istotne, podmiot nie mówi „ja jestem spłoszoną myszą i łasicą wężącą”, lecz:

jest we mnie spłoszona mysz
i łasica wężąca zapach krwi
i przestach i pościg
porosłe włosom mięso
i myśl

Trafiamy w sam środek dramatycznej walki o przetrwanie – zwierzęcej, instynktownej, chaotycznej. Obraz tej walki został jednak precyzyjnie skonstruowany, łącząc w wielozmysłowym, intensywnie somatycznym przedstawieniu różnorodne doznania: eliptycznie naszkicowany opis pogoni, oddający jej dynamizm i wizualność, synestezyjny „zapach krwi”, szorstką haptyczność „porosłego włosem mięsa”, a także liczne odgłosy szamotaniny, szumu, węszenia. Wzmacnia je silnie instrumentalizowana tkanka wiersza, uprzywilejowująca przede wszystkim szereg głosek syczących, świszczących, szumiących („spłoszona”, „mysz”, „łasica”, „węsząca”), koncentrujących się semantycznie wokół kluczowego w strofie „przestrachu” i „pościgu”, ale podkreślająca także zbitki twardych spółgłosek oddających agresywność czy drapieżność sytuacji („krw”, „prz”, „str”) czy też – nieco łagodniejsze w odbiorze dzięki otwartym samogłoskom – paronomastyczne łączenia, takie jak „porosłe włosem mięso”, którym towarzyszy nadreprezentowane w wierszu „m” („mnie”, „mysz”, „włosem”, „mięso”, „myśl”). Opowiadająca o śmiertelnym pościgu strofa korzysta zatem ze starannie dobranego repertuaru głosek, jest przemyślanie skomponowana brzmieniowo, szyfrując czy też rozpraszając anagramatycznie w tym rozpedzonym i rozedrganym emocjami obrazie – ś/mie/rć. Tu nawet strach staje się prze-strachem, strachem, który prze, gna do przodu, ale też strachem mocniej niż zwykle odczuwanym, strachem prze-jmującym, prze-możnym. Co ciekawe, ten zdynamizowany i hiperbolizujący wewnętrzne doznania opis został pozbawiony czasowników wskazujących na ruch – słowa w rozpiętym na strofie zdaniu zostają niejako enumeracyjnie doczepiane dzięki kolejnym spójnikom, podporządkowane jedynie parataksie, składni współrzędnie ustawiającej obok siebie równoważne elementy: „i łasicę węszącą [...] / i przestrach i pościg [...] / i myśl”. Pierwszą całośćkę wiersza domyka bowiem okalający ją niedokładny, daleki i nieoczywisty rym: „mysz” zamienia się w „myśl”, zyskując ostatnie słowo w opisywanym pościgu.

Drugą strofę, graficznie zbliżoną do pierwszej, również sześciowersową, wersyfikacyjnie porwaną i stopniowo się skracającą, otwiera deklaracja wobec tej początkowej symetryczna i antyteyczna: „nie umiem być tylko drzewem”, mówi tym razem „ja”, wyhamowując dominujące wcześniej, rozpedzone w poprzednim fragmencie siły natury. To, co ludzkie – w domyśle: kreacjonistyczne, intelektualne – zaczyna w dalszych częściach tekstu narastać i przeważać. Instrumentacja cichnie, a prosta składnia języka mówionego zastąpiona zostaje hipotaksą, która pozwala intelektualnie porządkować i logicznie argumentować. Zamiast inkluzywnego „i” pojawia się rozróżniające i wykluczające „ani”, układ wersów zaś zdaje się uwypuklać sposób rozumowania:

nie umiem być tylko drzewem
wytrwały wzrost nie jest moim jedynym
celem
ani tężenie konarów
ani owoc
ani kwiat

W liryku przemawia bowiem twórczyni, konstruktorka, ciekawa świata eksperymentatorka, która nacina („korę”), oszlifowuje („zastygłe żywiczne krople”) i zamienia w wierszu „żywą tkankę” w „świejące próchno słów”. Pisanie zostaje włączone w krwioobieg natury, staje się procesem nad- i naturalnym jednocześnie, nadpisanym nad naturą, ale zarazem wciąż z jej procesów i reguł korzystającym, by nawiązać do Arystotelesowskich źródeł mimesis.

Dla mówiącego w liryku podmiotu ważny jest ów kreacjonistyczny aspekt istnienia człowieka, jego intencjonalna sprawczość i poznawcza „ciekawość”. Trzecia strofa, podobnie jak pierwsza, aktywizuje brzmieniową tkankę wiersza, buduje polisensualny, tętniący działaniem obraz, w którym do głosu dochodzi pierwszoosobowe „ja”, metaforyzujące i tematyzujące zarazem gest twórczej przemiany:

ciekawością nacięłam korę
oszlifowałam zastygłe żywiczne krople
żywą tkankę zamieniam codziennie
na świecące próchno słów

To próba sformułowania pozytywnej odpowiedzi, mającej równoważyć powtarzane wcześniej deklaracje: „nie potrafię”, „nie umiem”, „nie jest moim [...] celem”. Przełamywanie ograniczeń i zmaganie się z niemocą jest charakterystyczne dla poezji Poświatowskiej i biograficznie wydaje się w pełni uzasadnione. Pisanie porównywane bywało do fizycznego wysiłku podczas zdobywania szczytów czy przepływania kanału La Manche, aktywności dla poetki niedostępnych ze względu na ograniczenia jej stanu zdrowia, jak w wierszu o symptomatycznym i autotematycznym incipicie „myślę że jest trudno pisać wiersze” (WW 373). Od przyznania się do tej trudności czy nieumiejętności zaczyna się też wiele innych tekstów, przywołujących jednocześnie metaforyczne obrazy świata natury, który jest „we mnie”: „nie potrafię inaczej”, skarży się poetka, próbując obłaskawić prężące się wewnątrz niej zwierzę (tym razem kota: „uspokajam go słowami / kłamię / o przedziwnych kolorach i dźwiękach”; [*nie potrafię inaczej*], WW 455), a w innych wierszach przyznaje: „nie potrafię pieścić / nawet słowami...” ([*nie potrafię pieścić*], WW 541), „nie potrafię uskładać ze słów / miłości / ona rośnie we mnie / pulsuje w korzeniach / nabrzmiewa w pniu / odkwita” ([*nie potrafię uskładać ze słów*], WW 470), „nie umiem powiedzieć słowem / nie słowem tęsknię / ale rękoma” ([*nie umiem powiedzieć słowem*], WW 468). W często cytowanym liryku rozpoczynającym się od pytania: „kto potrafi / pomiędzy miłość i śmierć / wpleść anegdotę o istnieniu” pada jednoznaczna diagnoza: „nikt nie potrafi” (WW 176). Dlatego:

słowami
skarżę się z moich udręczeń
jak gdyby liryka była kluczem
którym można by otworzyć
zatrzaśnięty przed wiekami raj

Ten ostatni fragment wiersza daje się czytać na różne sposoby – bezpośrednio i naiwnie, dostrzegając w nim tęsknotę za liryką otwierającą lepsze światy i kompensującą niedoskonałość śmiertelnego świata, albo z dystansem, autoironicznie, jako znak bezsilności podkreślony przez tryb przypuszczający: „jak gdyby liryka była kluczem, / którym można by otworzyć”. Autorefleksja Poświatowskiej pozostaje bowiem ametafizyczna i etycznie nienacechowana. „Zatrzaśnięty przed wiekami raj” to jedynie kulturowa projekcja, nieuchwytnie, nierealizowalne prawdopodobieństwo. Wiersz niczego nie zaklina i nie obiecuje, konstruuje jedynie i obnaża zarazem sztuczne dekoracje słów, osłabiając tym samym tragizm oznajmianych „udręczeń”.

Mimo wszystko bowiem ów skażony śmiercią, potencjalny, nietrwały, wykreowany słowami świat nie podlega w wierszu odrzuceniu. „Ja” nie potrafi być „tylko człowiekiem” i nie potrafi być „tylko drzewem” – do istnienia potrzebuje jeszcze twórczego działania. Przemienia zatem żywą tkankę w „świecące próchno” i wplata „anegdotę o istnieniu” między życie i śmierć każdym niedoskonałym słowem, chwytającym w biegu spłoszoną mysz/myśl, umykając chwilowo śmierci. Inaczej mówiąc, „nasłuchuje brzęczenia słów” z nadzieją, że uda się jednak odbić, opisać, uchwycić „treść niknącą” ([*kto potrafi*], WW 176), w przeświadczeniu, że pisanie jest właśnie szansą, by nie stracić wszystkiego³. W liście do Tadeusza Śliwiaka poetka pisała: „I muszę pisać, i przyglądam się słowom, i bardzo starannie je sadzę. Nie podobają mi się; nie to, żeby w nich nie było dosyć bólu – to jest; poezji za mało”⁴.

Poświatowska jest bowiem maksymalistyczna w swej twórczości – liryczna i emocjonalna, a zarazem logiczna i konceptualna, egocentryczna i pozornie chaotyczna, ale też świadoma formy, składni i rytmu wiersza, brzmieniowej wartości słów i potencjału *signifiant* tekstu, w którym słowa zostają starannie dobrane i osadzone. Manewrując między tym, co ludzkie i nie-ludzkie, wybiera trzecią drogę, stając się eksperymentatorką, która zamienia rzeczywistość na słowa i dodatkowo jeszcze o tym opowiada, by przeżycie mogło być silniejsze. Poezja Poświatowskiej wzmacnia bowiem biologiczne istnienie przez poetycką metarefleksję, poprzez liczne zabiegi utekstowania opisywanego świata, nakłaniając nieustannie do autorefleksji.

W wielu jej wierszach, zawartych także w tym wyborze, pojawiają się metatekstowe ujawnienia (*Wiersz o miłości*, *Wiersz dla mnie*) czy autotematyczne metafory: „skrzydła o pociemniałych zgłoskach” (*Wieczny finał*, WW 64), „brunatne plastry książek” i „brzęczenia słów” ([*kto potrafi...*], WW 176). Spaja je sylleptyczna formuła psychosomatycznego „ja”, autorki i jednocześnie doświadczonej chorobą kobiety: „przed chwilą napisałam słowo / jestem starsza o słowo / o dwa / o trzy / o wiersz” ([*jeszcze jedno wspomnienie*], WW 370), „poezja dławi się własnym oddechem” ([*Tego roku jest znowu wiosna...*], WW 393), „wszystkie oddechy i słowa”, „patrzę na dzień już umarły / myślę” ([*czy wszystkie dni są stracone dla umarłych*], WW 563). Znajdziemy u Poświatowskiej także wiersze-manifesty, które o pisaniu mówią wprost, konfrontując propozycję poezji awangardowej, lingwistycznej z własną koncepcją sztuki, jak tekst rozpoczynający się od słów „Stworzyć wiersz...”, w którym odrzucone zostają „zabiegi chirurgiczne wokół słów” i „dwuznaczność liter spuchniętych od mądrości”, a do napisania wiersza starcza „wibrujący ból w tkankach i zasób słów nie większy od krzyku zwierzęcia” (WW 376). Są też wiersze-protesty o polemicznym, metatekstualnym zacięciu, w których autorka dyskutuje z krytyką i modami poezji współczesnej, podążającej za pesymizmem Eliota (*Argument pro*) lub wartościującej tematykę miłosną: „Dlaczego więc potępiać wiersze o miłości, czemu mieć im za złe bezwstyd i prymityw bezładnego jęku rozkoszy powtarzanego wiernie przez niedbałe o poczytność stulecia” ([*Tego roku jest znowu wiosna...*] WW 393).

³ „czy wszyscy tracimy wszystko / żyjąc?”, czytamy w autotematycznym wierszu [czy wszystkie dni są stracone dla umarłych]; WW 563.

⁴ Halina Poświatowska, „[List z 1 II 1961 roku...]”, w tejże: *Listy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998), 265.

Autotematyzm dostarcza Poświatowskiej języka, by mogła opowiedzieć i potwierdzić jednocześnie – poprzez pisanie – swoją historię. Twórczość jest tu pojmowana jako doświadczenie na wskroś somatyczne, a jednocześnie intelektualne i artystyczne⁵. Poetka dystansowała się od Przybosiowskich z ducha „dwuznaczności liter spuchniętych od mądrości” czy prelingwistycznych „zabiegów chirurgicznych wokół słów” ([*Stworzyć wiersz*], WW 376), daleka była od „poezji laboratoryjnej, poddanej ścisłym regułom i założeniom”, jak pisze Grażyna Borkowska, ale też „lubiła się bawić idiomami awangardowości, zręcznie wplecionymi w tekst, jak w utworze zaczynającym się od słów *Lubię pisać wiersze* (z tomu *jeszcze jedno wspomnienie*)”⁶. W rzeczywistości bowiem przepracowała starannie lekcję awangardy, biorąc z niej to, co było jej przydatne we własnej koncepcji poezji. „Podwójnie czuję, gdy czuję i myślę o tym co czuję; a silnie schwycona myśl, nie wiadomo którymi brodawkami przelewa się w uczucie i jaśniej”, pisał prawodawca awangardy, Tadeusz Peiper, próbując pogodzić ekspresję uczuć i emocje z *ratio* jako narzędziem ludzkiego kontrolowania świata⁷. Poświatowska w gruncie rzeczy powie to samo, choć inaczej, tematyzując swój sposób myślenia poetyckiego: „kiedy kocham / to kocham / to wiem że kocham [...] / w samowiedzy się pogrążam” ([*kiedy kocham*], WW 610); w innym zaś wierszu posłuży się sylleptycznym obrazem: „liryczniejemy sobie / tak na przekór / po odrobienie / zachodzimy w wieczorne niebo”, które grozi „apokaliptycznym palcem” ([*liryczniejemy sobie*], WW 155).

Małgorzata Czermińska rozróżniła przed laty cztery modele kobiecości, zakorzenione w literaturze lat 20. i 30. XX wieku, a rozwinięte w kolejnym półwieczu: nostalgiczny, feministyczny, zmysłowo-emocjonalny oraz intelektualno-estetyczny⁸. Twórczość Poświatowskiej przypisana została do modelu zmysłowo-emocjonalnego, w obrębie którego wielokrotnie zresztą była interpretowana. Ale poezja autorki *Hymnu bałwochwalczego* nakłania, by ją czytać również w modelu intelektualno-estetycznym – jej teksty bywają ironicznie zdystansowane i erotycznie wysublimowane, płciowość potrafi skrywać się pod maskami, nie zawsze wyeksponowana jak w *Lustrze*, czasem przytłumiona jak w interpretowanym tu wierszu, który pozwala się interpretować bez uruchamiania kontekstu kobiecości. I choć może niekoniecznie byłaby poetka idealnym przykładem niezależnej od mężczyzny „Nowej Kobiety”, to na pewno bywała w swych autotematycznych wierszach niezależnie myślącą „nową kobietą piszącą”⁹, spadkobierczynią XIX-wiecznej „kobiety autorki”, której metapoetyckie nastawienie nie oznaczało rezygnacji z ujawniania typowego dla swej płci doświadczenia¹⁰.

⁵ Zabiegi autotematyczne w wierszach kobiet wspierają często nieautonomiczne cele wypowiedzi i budują indywidualne projekty epistemologiczne, stawiając w centrum nie tyle sam język czy dylematy wystąpienia, ile (soma)świadomy opis doświadczenia, czasem przechodzący w autoopis biograficznie odsłaniającego się podmiotu, świadomego autokreacyjnej mocy słowa. Więcej na ten temat pisałam w: „Opis autotematyczny na przykładzie poezji kobiet. Przypadek Joanny Pollakówny”, *Forum Poetyki* 20 (2020): 34–49.

⁶ Grażyna Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 9.

⁷ Tadeusz Peiper, *Tędy. Nowe usta, przedmowa, komentarz* Stanisław Jaworski, oprac. Teresa Podoska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972), 361.

⁸ Grażyna Borkowska, Małgorzata Czermińska, Ursula Philips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności: przewodnik* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000), 174.

⁹ Por. *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Agata Zawiszewska (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017).

¹⁰ Por. więcej na ten temat: Joanna Grądział-Wójcik, „Nowa kobieta pisząca? O projektach kobiecości we współczesnej twórczości poetek”, w: *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, 408–425.

Ważne, by nie zamykać tej twórczości w modelu nostalgicznym i cielesno-emocjonalnym, w ograniczającym interpretację rezerwacie poezji miłosnej, tradycyjnie lirycznej i takie też role dla poetki zakładającej. Mimo iż Poświatowska nie zdążyła zainspirować się feminizmem, to jednak małymi krokami starała się budować własną samodzielność, przełamując konsekwentnie opozycję ciała/natury i intelektu/estetyki. Inspirujące do nowych odczytań wydaje się właśnie napięcie pomiędzy tymi biegunami, prowadzące do tekstualizacji ciała i somatyzacji słów, za każdym razem zmierzające do wzmocnienia, zaznaczenia obecności „ja”. Poetka bardzo chętnie korzysta z możliwości somatopoetyki i autobiograficznej opowieści, przekierowując uwagę z samego języka jako przedmiotu wypowiedzi na doświadczenie osobiste i psychocieleśne, co symptomatyczne dla poezji kobiet. Zmierza tym samym w kierunku witalizmu, niemetafizycznego, eksponującego intymność i osobiste doświadczenie ciała, cielesną afirmatywność łączącego z refleksją tanatologiczną¹¹; ale też w kierunku poezji auto/bio/centrycznej, w swej autorefleksyjności otwartej na to, co ludzkie i nie-ludzkie jednocześnie, przeczuwającej intuicyjnie konteksty ekopoetyki czy biosemiotyki. Otwiera drogę swoim następczyniom.

¹¹Por. Anna Legeżyńska, „Witalizm kobiecy. Mapa problemów, sieć tradycji”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 32 (2018): 17, 25.

Bibliografia

- Borkowska, Grażyna. *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Borkowska, Grażyna, Małgorzata Czermińska, Ursula Philips. *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności: przewodnik*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Grądział-Wójcik, Joanna. „Nowa kobieta pisząca? O projektach kobiecości we współczesnej twórczości poetek”. W: *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska, 408–425. Kraków: Universitas, 2020.
- – –. „Opis autotematyczny na przykładzie poezji kobiet. Przypadek Joanny Pollakówny”. *Forum Poetyki* 20 (2020): 34–49.
- Legeżyńska, Anna. „Witalizm kobiecy. Mapa problemów, sieć tradycji”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 32 (2018): 17–30.
- Nowa Kobieta – figury i figuracje*. Red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Agata Zawiszevska. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.
- Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*. Red. Agnieszka Waligóra. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.
- Peiper, Tadeusz. *Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz Stanisław Jaworski, oprac. Teresa Podolska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Poświatowska, Halina. *Wszystkie wiersze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- – –. *Listy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*. Red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska. Kraków: Universitas, 2020.
- Waligóra, Agnieszka. *Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989*. Kraków: Universitas, 2023.

SŁOWA KLUCZOWE:

Halina Poświatowska

POEZJA KOBIET

a u t o t e m a t y z m

ABSTRAKT:

Interpretacja wiersza *nie potrafię być tylko człowiekiem...* z tomu *Oda do rąk* prowadzi do rozważań na temat projektu poetyckiego Haliny Poświatowskiej, który wbrew stereotypowym odczytaniom charakteryzuje się nie tylko emocjonalnością, ale też silnym zintelektualizowaniem i metarefleksyjnością. Artykuł pokazuje na przykładzie wierszy poetki, jak Poświatowska umiejętnie konstruuje emocje i maksymalnie wykorzystuje poetyckie możliwości języka, ujawniając autorską świadomość formy. Autotematyzm dostarcza jej języka, który pozwala opowiedzieć i potwierdzić poprzez pisanie autobiograficzną historię, a tekstualizacja ciała i somatyzacja słów wzmacnia obecność „ja” w jego psychosomatycznym wymiarze.

metapoetyckość

POLSKA POEZJA WSPÓŁCZESNA

interpretacja

NOTA O AUTORCE:

Joanna Grądział-Wójcik – literaturoznawczyni, profesor nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się historią literatury XX i XXI wieku, w szczególności poezją nowoczesną, a także problematyką teoretycznoliteracką dotyczącą metarefleksji, interpretacji i wersyfikacji. Jej zainteresowania skupiają się na tendencjach rozwojowych współczesnej twórczości kobiet i indywidualnych projektach poetyckich, zwłaszcza w ujęciu tematologicznym. Autorka monografii naukowych, między innymi: *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010); *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku* (Kraków 2016); *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* (Poznań 2016); *Bogusława Latawiec – portret podwojony* (razem z Piotrem Łuszczkiewiczem) (Kraków 2016) oraz współredaktorka tomów zbiorowych, między innymi *„Niepojęty przypadek”. O poezji Wisławy Szymborskiej* (Kraków 2015); *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet* (Kraków 2018); *(Nie)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku (część I i II)* „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018; *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje* (Kraków 2020).

Reportażowe opowieści o historii

Monika Wiszniowska

ORCID: 0000-0002-3018-0466

Historia była, jest i zapewne będzie zawsze obecna na kartach prozy reportażowej. Dziś w zasadzie trudno wskazać reportaż literacki, w którym autorzy nie odwoływaliby się do przeszłości, choć czynią to w różnorodny sposób. Pozycję mistrza reportażu historycznego zajmuje od wielu lat Marian Brandys, który w dwutomowym cyklu *Kozietulski i inni*¹ opublikowanym pod koniec lat 60. XX wieku odtworzył nie tylko psychologię i osobowość bohaterów, ale także cały klimat obyczajowy epoki napoleońskiej. Stworzył swoisty typ „reportażu z przeszłości”, gdyż, jak wspominał po latach: „w pewnym momencie coraz trudniej zrobiło się z pisaniem reportaży krajowych, stałem się wynalazcą reportażu historycznego”².

Inaczej „patrzył wstecz” Ryszard Kapuściński, który wielokrotnie podkreślał, że najbardziej fascynuje go w pracy reportera to, iż może być świadkiem rodzącej się „na jego oczach” historii. Mawiał, że „[k]ażdy dziennikarz jest historykiem. Jego praca to badanie, dociekanie, opisywanie historii w chwili, kiedy ona się tworzy”³. Przez wiele lat w ten sposób patrzył na przemiany w Afryce, Ameryce Południowej czy Rosji. Bez wątpienia przekazał swoim młodszym kolegom po piórze zasadę, że wiedza o przeszłości pomaga zrozumieć teraźniejszość. Powszechną już dziś praktyką reportażystów, którzy lokują swoje zainteresowania poza Polską, takich jak Wojciech Jagielski, Wojciech Górecki czy Jacek Hugo-Bader, stało się przeplatanie współczesnej narracji dygresjami dotyczącymi przeszłości regionu, który pozostaje w polu zainteresowania autora. Ale historia – dodajmy: przede

¹ Marian Brandys, *Kozietulski i inni* (Warszawa: Iskry, 1967).

² „Pan Marian od szwoleżerów. Z Marianem Brandysem rozmawiają Anna Bikont i Joanna Szczęsna”, *Gazeta Wyborcza* 23.12.1994.

³ „Ismaeli continua a navigare. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Maria Nadotti”, w: Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, red. Maria Nadotti, Roma: E/O, 2002; fragmenty w tłum. Jarosława Mikołajewskiego podaje za: Ryszard Kapuściński, *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku* (Kraków: Znak, 2007).

wszystkim ta najnowsza – interesuje także reporterów, których uwaga skupia się na polskich sprawach. Tych książek powstało w ostatnich latach i nadal powstaje bardzo wiele. Część z nich (np. *My z Jedwabnego* Anny Bikont⁴ czy *Płuczki* Pawła Piotra Reszki⁵) porusza trudne i bardzo bolesne tematy naszej najnowszej historii. Stanowią one bardzo ważny kontrapunkt dla coraz bardziej ujednolicanej polityki historycznej, nie pozwalając, by została ona domknięta. Książki wyżej przywołane, ale także pozycje Hanny Krall, Małgorzaty Szejnert, Cezarego Łazarewicza, Włodzimierz Nowaka czy Pawła Smoleńskiego odkrywają to, co często zepchnięte było w społeczne zapomnienie, stanowiło rodzaj pamięci – jak trafnie określa ją Jacek Żakowski – przemilczanej, czy raczej uciszonej⁶.

W tym miejscu chciałabym jednak przyjrzeć się innej roli, jaką tematyka historyczna odgrywa w opowieściach reportażowych: rolę rewersu rzeczywistości współczesnej. Historia, jak twierdzi Ewa Domańska, jest zawsze historią teraźniejszości w takim sensie, że „historyk z konieczności narzuca na badane przez siebie postaci i zjawiska z przeszłości sposób myślenia właściwy swoim czasom i kulturze⁷. Trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. Dotyczy to zarówno historyków, autorów powieści historycznych, jak i – w przypadku interesujących mnie książek – reporterów. Ale ważniejsze wydaje mi się, że dla autorów reportaży, inaczej niż dla historyków, punktem wyjścia, impulsem, by spojrzeć wstecz, nie jest zainteresowanie czasami, które odeszły, tylko teraźniejszość. Mam tu na myśli książki Małgorzaty Szejnert, Anny Bikont, Cezarego Łazarewicza czy Pawła Smoleńskiego, nierzadko nazywane przez recenzentów „reportażami historycznymi”, co sugerowałoby, że reporterzy odkrywają będą jakieś „białe plamy”, nieznane bądź mało znane historie z ubiegłych lat. Tymczasem tak nie jest. Fragmenty naszej historii, o których wspomniani autorzy opowiadają, są już zazwyczaj dość dobrze opisane przez zawodowych historyków. Dlaczego więc reporterzy sięgają po nie? Paradoksalnie dlatego, że interesuje ich przede wszystkim współczesność, zagłębiają się w przeszłość, by spróbować odpowiedzieć na ważne pytania teraźniejszości. To w próbie tłumaczenia wydarzeń czasu teraźniejszego należy szukać przyczyn sięgania reporterów po kontekst historyczny.

Bez wątplenia przełomową rolę w uniwersalizowaniu historii należy przypisać *Cesarzowi* Ryszarda Kapuścińskiego. Beata Nowacka pisała: „Kapuściński starannie zaciera ślady geograficznych i historycznych odwołań, oddala swój obraz od rzeczywistego pierwowzoru – Etiopia lat 70. XX wieku przypomina raczej baśniową krainę niż współcześnie istniejące państwo⁸. Badaczka wskazuje, że z tej przyczyny książka ta funkcjonuje w wielu wykładniach interpretacyjnych (tekst o przemijaniu i postawach wobec końca świata, o absurdalności ludzkiego bytu), w szerokim obiegu zaś przede wszystkim jako parabola władzy⁹.

Na dzieło na miarę *Cesarza* musimy jeszcze trochę poczekać, ale w ostatnich latach, poza przywołanymi już nazwiskami reportażystów, pojawiło się wiele pozycji, których autorzy czerpią z tematyki historycznej, aby opowiedzieć czytelnikowi o współczesnym świecie, a w zasadzie o współczesnej Polsce, w taki sposób, by zwrócić uwagę czytelnika na nieprzemijalność, uniwersalność

⁴ Anna Bikont, *My z Jedwabnego* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015).

⁵ Paweł Piotr Reszka, *Płuczki*. Poszukiwacze żydowskiego złota (Warszawa: Agora, 2019).

⁶ Por. Jacek Żakowski, *Rewanż pamięci* (Warszawa: Sic!, 2002), 15–16.

⁷ Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 19.

⁸ Beata Nowacka, „Wstęp”, w: Ryszard Kapuściński, *Cesarz* (Wrocław: Ossolineum, 2012), CXXII.

⁹ Nowacka.

pewnych zjawisk. Inaczej jednak niż u Kapuścińskiego, który mógł żywić nadzieję, że kwestia władzy autorytarnej będzie czytelna nie tylko dla Polaków, ale też dla większości europejskich społeczeństw, świadomość historyczna współczesnych reporterów nie służy budowaniu ogólnonarodowej tożsamości. Historyk Maciej Serwański konkludował:

Nie ma, jak wiadomo, jednej historii. Dla każdego człowieka przyszłość rysuje się w innym wymiarze. Każde pokolenie ma odmienne spojrzenie na dzieje i pisze historię na nowo. [...] Sposób widzenia wydarzeń i procesów, które działy się dawniej, zależy, rzecz jasna, od przyjętej perspektywy, która wynika z rozmaitego usytuowania społecznego, narodowego, kulturowego osoby patrzącej w przeszłość, jej przekonania politycznych, stanu wiedzy, potrzeb chwili [...] ¹⁰.

Reportaże literackie to pozycje, w których śmiało można wskazać głębsze pokłady narracji, gdzie odsłania się prywatna, autorska wizja świata i człowieka. Reporterzy wartościują przeszłość, choć unikają ferowania ocen; kwalifikacja ujawnia się w samym doborze tematyki, w selekcji faktów, określaniu ich ważności. Autorzy wspomnianych książek mają świadomość mnogości wizji przeszłości i, wybierając taką, a nie inną interpretację przeszłości, kreują pewną koncepcję rzeczywistości, współtworzą historyczny dyskurs ¹¹. Jednocześnie odwołują się nie tyle do czytelniczej świadomości historycznej, ile do świata wartości reprezentowanych przez czytelników. Tym samym reportaże buduje wspólnotę ludzi nieobojętnych i w dodatku podobnie myślących.

Chciałabym teraz wskazać na trzy odmienne sposoby wykorzystania przez reporterów materiału historycznego, których celem jest przede wszystkim diagnoza współczesności. Pierwszy z nich to mitologizacja. Autorom (np. Małgorzata Szejnert, *Czarny ogród* ¹²; Filip Springer, *Miedzianka. Historia znikania* ¹³) nie chodzi jedynie o „tworzenie mitu”, lecz także o wybór i zwrócenie uwagi czytelnika na te wartości, których czujemy niedosyt we współczesnym świecie. To opowieści, które powstały z rozczarowania teraźniejszością. Traktują o świecie, którego już nie ma, ale celem autorów jest nie tyle „balsamowanie czasu” ¹⁴, ile próba ukazania pewnej pustki, dokuczliwego braku. Kolejnym sposobem mówienia o teraźniejszości w historii jest jej demitologizacja (np.: Małgorzata Szejnert, *Wyspa Węży* ¹⁵; Małgorzata Szejnert, *Wyspa kluczy* ¹⁶; Bartłomiej Kuraś, Paweł Smoleński, *Krzyżyk niespodziany. Czas Goralenvolk* ¹⁷; Paweł Smoleński,

¹⁰Maciej Serwański, „Przedmowa”, w: Tomasz Schramm, *Historia powszechna. Wiek XX* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999), V.

¹¹O dyskursie historycznym pisał Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, tłum. Ewa Domańska (Kraków: Universitas, 2004).

¹²Małgorzata Szejnert, *Czarny ogród* (Kraków: Znak, 2007).

¹³Filip Springer, *Miedzianka. Historia znikania* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015). Dalej cytaty z tej książki będę oznaczała skrótem MI ze wskazaniem właściwej strony.

¹⁴Wykorzystałam sformułowanie użyte przez Zofię Rydet, autorkę Zapisu socjologicznego, zbioru fotografii poświęconego polskiej wsi stworzonego pomiędzy rokiem 1978 a 1988. W jednym z nielicznych komentarzy do swojego dzieła napisała: „Mój Zapis miał być takim balsamowaniem czasu, miał czy raczej ma utrwalić to, co się zmienia i co, choć jest jeszcze realną rzeczywistością, przestaje istnieć i może już w niedługim czasie będzie trudne do wyobrażenia”. Cyt. za: *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, red. Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012), 712–713.

¹⁵Małgorzata Szejnert, *Wyspa Węży* (Kraków: Znak, 2018). Dalej cytaty z tej książki będę oznaczała skrótem WW ze wskazaniem właściwej strony.

¹⁶Szejnert, *Czarny ogród*.

¹⁷Bartłomiej Kuraś, Paweł Smoleński, *Krzyżyk niespodziany. Czas Goralenvolk* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017).

*Syrup z piołunu. Wygnani z akcji „Wisła”*¹⁸; Paweł Smoleński, *Pochówek dla rezuna*¹⁹). I znów, nie chodzi o zapełnienie przez reporterów „białych plam” naszej przeszłości. Książki te powstają z intencją zwrócenia uwagi czytelnika na konsekwencje naszych przywar narodowych, co ważniejsze jednak, ich celem jest wskazanie, że pewne zjawiska w Polsce współczesnej mogłyby nie wystąpić, gdybyśmy potrafili skorzystać z lekcji historii. Trzeci sposób wykorzystania wydarzeń z przeszłości nazwałam „historia jako kostium” (np.: Cezary Łazarewicz, *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*²⁰; Cezary Łazarewicz, *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia*²¹; Wojciech Jagielski, *Wypalanie traw*²²). W tym przypadku opowiedziana historia, jak na przykład zabójstwo Chrisa Haniego przez Janusza Walusia, śmiertelne pobicie Grzegorza Przemyka czy przewrót ustrojowy w RPA, jest rodzajem synekdochy, służy wskazaniu i nakreśleniu „anatomii” uniwersalnych mechanizmów, takich jak dzielenie ludzi i wykorzystywanie ich łatwowierności, jak kłamstwo, propaganda czy nieradzenie sobie z odzyskaną wolnością.

By zilustrować wspomniane sposoby „sięgania do historii”, na potrzebę tego artykułu wybrałam trzy reprezentatywne, moim zdaniem, reportaże. W kolejności będą to: Filipa Springera *Miedzianka. Historia znikania*, Małgorzaty Szejnert *Wyspa Węży* i Cezarego Łazarewicza *Żeby nie było śladów. Historia Grzegorza Przemyka*.

Mitologizacja

Miedzianka. Historia znikania to debiutancka książka reporterska Filipa Springera. Na ponad dwustu stronach autor przedstawia całą historiografię górniczej osady w południowo-zachodniej Polsce od momentu jej powstania w XIV wieku aż do dzisiaj. Kupferberg – Miedzianka to niewielkie miasteczko nieopodal Jeleniej Góry, którego już nie ma. Springer opowiada między innymi o tym, jak kiedyś Kupferberg był miastem górników, przez chwilę perłą turystyczną i wytchnieniem dla kuracjuszy a także o nieistniejącym dzisiaj browarze Franzkiego, w którym warzone było piwo znane w całej okolicy.

Ten reportaż jest swego rodzaju kroniką małego miasteczka, którą autor prowadzi z pieczołowitością, chronologicznie od pierwszych wzmianek w kronikach, od połowy XIV wieku, od kiedy „osada nazywająca się wówczas Cuprifodina zostaje sprzedana przez jednego z potomków Alberta – Heinricha Bavarusa – rycerzowi na dworze książąt świdnicko-jaworskich Cle rusowi Bolczemu” (MI 6). Prowadzi swoją narrację aż do chwili, kiedy „to wszystko zniknęło, zniszczone, zaorane, zapadnięte” (MI 247). Opowieść ta umocowana jest w polsko-niemieckiej historii wzajemnego oddziaływania, na przestrzeni prawie trzystu lat. Autor ukazuje dzieje wspólnoty poddawanej kolejnym historycznym próbom, wspólnoty niejednolitej narodowo, na obszarze przesuwających się granic, na terenie, gdzie różne tradycje narodowościowe, a w szczególności polska i niemiecka, tworzą pasmo splatających się ze sobą ludzkich losów. Sieć

¹⁸Paweł Smoleński, *Syrup z piołunu. Wygnani w akcji „Wisła”* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017).

¹⁹Paweł Smoleński, *Pochówek dla rezuna* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2011).

²⁰Cezary Łazarewicz, *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017).
Dalej cytaty z tej książki będę oznaczała skrótem SP ze wskazaniem właściwej strony.

²¹Cezary Łazarewicz, *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia* (Katowice: Post Factum, 2019).

²²Wojciech Jagielski, *Wypalanie traw* (Kraków: Znak, 2012).

zdarzeń rozgrywających się w czasie i przestrzeni, którym towarzyszą drobne epizody, tworzy gęstą tkankę opowieści historycznej.

Opowieść o Miedziance przypomina znakomity *Czarny ogród* Małgorzaty Szejnert²³. Springer, podobnie jak autorka opowieści o Śląsku, zręcznie balansuje między faktograficzną kroniką a mityzującym historię trybem opowiadania. Korzysta z tej samej metodologii, poznał archiwa, dotarł do ludzi, nawet fabułę skonstruował podobnie – oplótł narrację wokół losów kilku osób, rodzin i fotografii. Podobnie także traktuje krajobraz kulturowy jako – by posłużyć się sformułowaniem Roberta Traby – „palimpsest, w którym zapisane są różne, nakładające się warstwy przeszłości”²⁴.

W Miedziance zderzają się trzy rzeczywistości – ta niemiecka, z tych lepszych przedwojennych czasów, którą pamięta jeden z moich bohaterów, Karl Heinz i który wyjeżdża ze swojej małej ojczyzny. Ta powojenna, która splata z sobą historie niemieckie i polskie, jak rodzina Gliszczyńskich, którzy zostają i wierzą, że uda im się z Polakami dogadać ale w końcu jednak wyjeżdżają. Wreszcie rzeczywistość najsmutniejsza, polska, czyli upadek Miedzianki...²⁵

W Miedziance mityzacja polega zarówno na organizacji czasu i przestrzeni, jak i na „syntheticznym i harmonijnym odczuwaniu świata, w którym wszystkie formy życia są sobie pokrewne”²⁶. Dzięki zabiegom mityzacyjnym przestrzeń, o której Springer opowiada, nabiera cech niezwykłości, nie tracąc nic z historycznego i geograficznego konkretności, odsłania swój *genius loci*. Już na samym początku czytelnik zostaje wprowadzony w świat baśni, legendy: „zabobonni mówili, że to wszystko przez to, że w Kupferbergu przed laty brat zabił brata” (MI 5). Nie bez powodu w jednym z wywiadów reportażysta konstatuje: „Pierwotnie miała zostać napisana równoległa bajka o Miedziance – o złej królowej, która skazała miasteczko na zagładę. I żeby ją napisać, czytałem różne bajki”²⁷. Springer odtwarza/kreuje atmosferę świata, którego już nie ma, w taki sposób, by wzbudzić u czytelnika zachwyt, ale też uczucie nostalgii. Służy temu z jednej strony opowiedziana z empatią historia ukazująca spokojne i dostatnie życie jego mieszkańców, z drugiej – sielankowe obrazy:

Widok, który się stąd roztacza, mógłby zachwycić największego nawet malkontenta. Daleko w dole widać bowiem główną drogę do Waltersdorfu, gdy zaś patrzy się w tym kierunku i podniesie nieco wzrok, zobaczy się panoramę Gór Sokolich. Trudno byłoby znaleźć w okolicy bardziej urokliwe miejsce, choć tych przecież tu nie brakuje (MI 59–60).

²³Do analizy przykładu mitologizacji historii nie wybrałam Czarnego ogrodu Małgorzaty Szejnert, ponieważ podejmowałam już ten temat zarówno w artykule: „Między mitem, pamięcią i historią. Literacki obraz Śląska w «Czarnym ogrodzie» Małgorzaty Szejnert”, *Anthropos?* 22 (2014): 25–33, jak i w książce: Aleksandra Dębska-Kossakowska, Beata Gontarz, Monika Wiszniowska, *Literackie reprezentacje historii* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013).

²⁴Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009), 103.

²⁵„Nieodrobiona lekcja historii. Z Filipem Springerem rozmawia Katarzyna Kazimierowska”, *Rzeczpospolita* 10.11.2011.

²⁶Por. Bogumiła Kaniewska, „O sposobach i funkcjach mityzacji: Nowak – Myśliński – Redliński”, *Pamiętnik Literacki* 3 (1990).

²⁷„Przestrzenie trzeba przeżyć. Z Filipem Springerem rozmawia Agnieszka Sowińska”, *Dwutygodnik* 96 (2012), dostęp 10.01.2014.

Przeszłość, o jakiej opowiada autor, to świat przeniknięty wewnętrznym łaodem. Już sama przestrzeń jest zamkniętą enklawą, światem wyłączonym: „[...] Kupferberg jest niemal samowystarczalny. Jego mieszkańcy mają pod ręką hydraulika, elektryka, blacharza i zduna. To czego nie są w stanie dostarczyć kupcy wytwarzane jest na miejscu” (MI 44). I choć „czarne chmury wzbierają...” (MI 49), to autor *Miedzianki* w narracji o latach przedwojennych, nasyconej opisaniami obyczajów i mentalności, ukazuje przeszłość bardzo wyraźnie, pozytywnie nacechowaną aksjologicznie. To dzięki „mitowi”, jak pisał Wojciech J. Burszta – możemy się do przeszłości odwołać jako do „cegiełek świata wartości”²⁸, które ocalały mimo nieodwracalności zdarzeń. Te „cegiełki” to dla Springera trwanie domu jako centrum życia rodzinnego, codzienne życie ciężko pracującej społeczności i hołdowanie tradycji, która jest dla bohaterów nadrzędną wartością. Mityzowanie *Miedzianki* służy więc ukazaniu wartości, które wiązały się z tożsamością, z siłą zakorzenienia, pokoleniową trwałością. Ale czy te „cegiełki”, które były tak ważne, jak sugeruje autor, dla budowania wspólnoty, faktycznie ocalały? Otóż sam tytuł, jak również symbolicznie powtarzane na wielu stronach „memento” (MI 5, 17, 28, 48, 55, 64, 69, 72, 76... itd.) zapowiadające zapadanie ziemi, znikanie zwierząt, ludzi, ich śmierć, sugerowałyby, że niestety nie.

„Chciałem pokazać – deklaruje w jednym z wywiadów autor – jak rok 1945 przerywa ciągłość w historii *Miedzianki*. [...] Po 1945 roku mamy innych mieszkańców, inny obraz i to jest początek końca”²⁹. Mieszkańcy tego skrawka ziemi są świadkami bądź sami doświadczają wojen, wywózek, wysiedleń. Świat w reportażu Springera zmienia skórę. I to jest ważny moment opowieści, w którym reporter dzieli się z czytelnikiem bardzo współczesną obawą. Otóż można zadekretować zmiany, ale zawsze prowadzi to do zniszczenia fundamentów.

Mitologizowanie ma w *Miedziance* jeszcze jeden istotny aspekt. To, co udało się reporterowi, to ukazanie „wspólnoty w nostalgii”. Niemcy tęsknią za utraconą krainą, Polacy tęsknią także i za tą samą. Wyraźnie wskazując, że choć nie z własnej winy, to jednak my jesteśmy na tych ziemiach obcy, Springer nie tylko rewiduje tradycyjne rozumienie historii narodowej, ale też, mitologizując przeszłość, tworzy historię „ponad podziałami”, czym dopisuje ważną kartę do budowania jej wersji transnarodowej³⁰.

Demitologizacja

Zygmunt Bauman w jednej ze swych ostatnich książek, zatytułowanej *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*³¹, rozważa znaczenie i konsekwencje konserwatywnego zwrotu, który dostrzega we współczesnych społeczeństwach. Píše o powrocie do kontekstu wspólnotowego, silnie opartego na wartościach, których poszukujemy nie, jak dotąd, w przyszłości, tylko w przeszłości. Tytułowa retrotopia to – według Baumana – odmiana utopii, tyle że z wektorem obróconym z przyszłości na

²⁸Zob. W. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, IEiAK, Łódź 1996, zwłaszcza szkic *Nostalgia i mit albo o mechanizmie powrotu*.

²⁹„Nieodrobiona lekcja historii. Z Filipem Springerem rozmawia Katarzyna Kazimierowska”.

³⁰Por. Marcin Kula, *Historia narodowa w ponadnarodowej perspektywie*, referat przedstawiony na konferencji Wspólnej Polsko-Niemieckiej Komisji Podręcznikowej Historyków i Geografów, Łódź 4–6.06.2009. Podają za: Traba, 37–38.

³¹Zygmunt Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, tłum. Karolina Lebek (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018).

przeszłość. Jest więc rodzajem tęsknoty, idealizowania i tym samym mityzowania naszej przeszłości. Dodatkowo „powrót do łona” – jak pisze Bauman – jest także silnie związany z „powrotem do plemion”, czyli produkowania wizji jasno określonej wspólnoty, przeciwstawionej chaosowi nowoczesnego świata. Uciekamy więc w przeszłość w nadziei, że znajdziemy w niej receptę na bolączki współczesności świata, a szukamy jej w podzielanych mitach, konstruując wspólną pamięć³².

Wydaje się, że spostrzeżenia socjologa w dużej mierze wskazują na przyczyny kształtowania się współczesnej polityki historycznej czy konstruowania zbiorowej pamięci opartej – jak pisze Traba – o „jedną homogeniczną pamięć «wszystkich Polaków», definiowanych jako monolityczny naród”³³. Tym samym stoimy – by kontynuować myśl historyka – w obliczu niebezpieczeństwa polegającego na uproszczeniu opowieści o historii Polski³⁴. Niebezpieczeństwo to dostrzegają nie tylko historycy, ale także reporterzy. Dostrzegła je Małgorzata Szejnert, która będąc niejako kustoszem rodzinnych pamiątek, pewnego dnia, porządkując rodzinne archiwum, zauważyła „[d]ziwną nieobecność wuja Raczkowskiego” (WW 12). Konkretnie chodziło o to, że o wuju Ignacym „Raku” Raczkowskim, żołnierzu carskiej artylerii, późniejszym oficerze Wojska Polskiego, przestało się w domu mówić wraz z 1939 rokiem.

Zaciekawiona tym faktem odkryła, że w 1943 roku „Rak” został pochowany na cmentarzu w Rothesay na niewielkiej wyspie Bute leżącej u brzegów Szkocji. Podjęte poszukiwania pozwoliły ustalić, że rodzinna cisza nad grobem związana jest z niechlubnym epizodem drugiej wojny światowej: przymusowym osadzeniem na brytyjskiej wyspie Bute kilkuset sanacyjnych oficerów podejrzewanych przez rządzącą ekipę Władysława Sikorskiego o nieprawomyślność. Stefan Mękowski, jeden z ważniejszych i najczęściej cytowanych bohaterów książki Szejnert, tak podsumowuje ten proceder:

Czasem wydaje mi się że w historii tortur polskich w tych latach nie rzeka Kołyma, nie Morze Białe, nie Komi, Starobielsk, katorga sybirską i nie obozy koncentracyjne w Dachau, Oranienburgu czy Oświęcimiu, ale Rothesay wymieniane będzie jako miejsce najbardziej ponurej zagłady kilkuset polskich inteligentów (WW 93).

Jak już wspomniałam, impulsem do napisania książki było odkrycie tajemnicy rodzinnej sprzed lat, ale historia rodzinna okazała się dla wytrawnej reporterki doskonałym materiałem, by nie tylko naświetlić dotąd skrywane białe plamy historii, lecz ukazując wstydlivą kartę z dziejów Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, w dużym stopniu też przewartościować, odbrać uładowaną i traktowaną jako jednolity konglomerat historię zarówno II Rzeczypospolitej, jak i udziału Polaków w drugiej wojnie światowej.

W powszechnej świadomości utrwaliło się wiele mitów dotyczących II RP. Szejnert w *Wyspie Węży* rozprawia się z dwoma. Pierwszy to mit polskiego wojska. Wystarczy otworzyć podręcznik do historii, by zobaczyć jakże krzepiące serca zdjęcia pięknych ułanów czy generalskich mundurów. („Konie ułańskie płasły w paradzie”, zapisał później Czesław Miłosz, by dodać,

³²Zob. Bauman. Ten fragment refleksji jest częściowo powtórzeniem moich spostrzeżeń zawartych w tekście „Demitologizacja polskiej historii w reportażach Pawła Smoleńskiego”, *Prace Literackie* 58 (2018): 165–174.

³³Traba, 77.

³⁴Traba, 79.

że „Zmienili w chwałbę co mogło być chwałą”³⁵). Żołnierze na wyspie Bute, choć „trzymają się prosto w mundurach” (WW 90), choć mitem się żywią³⁶, to przecież nie tylko nie walczą, ale i zajmują się jedynie organizacją własnej codzienności.

Kolejny mit, który Szejnert skutecznie dekonstruuje, to jeden tych konstytutywnych mitów II Rzeczypospolitej, na które wskazywał Andrzej Garlicki: mit jedności politycznej elit Polski wobec narastającego zagrożenia ze strony dwóch potężnych i wrogich sąsiadów ze wschodu i z zachodu³⁷. Obraz polskich elit, jaki wyłania się z *Wyspy Węży*, jest przygnębiający. Reportażystka pokazuje rodaków ciągle skłóconych – nie tylko w kwestiach kluczowych dla państwowego bytu, ale też w sprawach małej wagi. Piszą na siebie raporty, donosy w stylu: „Pewne osoby twierdzą, że Kościałkowski został wezwany przez «pewną grupę ludzi» do Londynu...” (WW 237).

Demitologizacja nie jest dla reporterki celem samym w sobie. *Wyspa Węży* to nie tylko reportaż historyczny, ale przede wszystkim książka napisana z bardzo współczesnej obawy o to, że nie potrafiliśmy i nie potrafimy uczyć się na własnych błędach. A nasze „wady narodowe” niestety są wiecznotrwałe. Pisze:

Sikorski potępia Rydza za ucieczkę z Polski, a sam porzucił swoje wojsko we Francji, kiedy przestała być sojusznikiem. Wierni Śmigłemu tłumaczą, że wyszedł z Polski, by móc o nią walczyć, wierni Sikorskiemu, że musiał opuścić armię, by przygotować jej pobyt w Wielkiej Brytanii. Lecz żadna strona nie chce słuchać drugiej. Domniemanie niewinności i dobrej woli nie wchodzi w grę. Jest **wielkie zapotrzebowanie na cudzą winę** [podkr. MW] – tchórzostwo, krótkowzroczność, pychę, partactwo (WW 76). Wina miała się znajdować tylko po jednej stronie (WW 60).

Wiele miejsca poświęca też Szejnert polskiemu antysemityzmowi czy wzajemnej nieufności. Cytując urywki dzienników, wydawanych sprawozdań i biuletynów, a także fragmentów ówczesnej prasy, ukazuje, że budowanie szkodliwych podziałów trwa w najlepsze. Diagnoza „chorej polskiej duszy” nie wypada dobrze.

Chora dusza polska i w następstwie zgnilizna moralna jest największą i zasadniczą przyczyną naszej klęski militarnej w 1939 r. [...] Nienawiść „elity” sanacyjno-legionowej do wszystkiego, co z ducha naprawdę polskie i katolickie, była notorycznie znana i zdumiewająca, i niezrozumiała... dla prawdziwego Polaka. [...] Rząd przeciwstawiając Państwo Narodowi i Kościołowi robił wszystko, co w ludzkiej mocy, aby to państwo zniszczyć przez niszczenie podstaw, na których może jedynie wyrosnąć Wielkość Narodu i jego ram organizacyjnych, to jest Państwa; podrywał wiarę w Boga, walczył z Kościołem i z polskim patriotyzmem, odrzucanym jako „nacjonalizm” (WW 62).

Przytaczam ten dość długi, ale, wydaje się, ważny cytat. Szejnert go nie komentuje, lecz o tym, że mamy do czynienia ze zdumiewającą historyczną ciągłością, nie trzeba chyba nikogo przekonywać.

³⁵Czesław Miłosz, „W praojcach swoich pogrzebani”, w tegoż: *Światło dzienne* (Paryż: Instytut Literacki, 1953).

³⁶Jeden z bohaterów *Wyspy Węży*, Tadeusz Alf-Tarczyński, tak pisze w swoich wspomnieniach: „żołnierz polski wyszedł z kart historii, ze strof poezji, z rozdziałów powieści, zszedł ze scen teatru, na których żył na krótką chwilę od podniesienia do zapadnięcia kurtyny – zstąpił ze sztychów Grottgiera, obrazów Matejki, Rosena, Wyspiańskiego, Malczewskiego, Kossaka, Tetmajera, aby stać się ciałem” (WW 231).

³⁷Por. Andrzej Garlicki, *Siedem mitów Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa: Czytelnik, 2013).

Nie bez powodu w recenzji książki Paweł Goźliński napisał: „Skąd my to znamy – chciałoby się powiedzieć”³⁸. Podobne stwierdzenie mogłoby paść w związku z przytoczoną wypowiedzią brytyjskiego oficera Adriana Cartona de Wiarta:

„Zorientowałem się, że w Polsce zawsze jest po ręką jakiś kryzys polityczny. Miałem dla Polaków wielką sympatię i podziw, ale nie mogę zaprzeczyć, że karmili się kryzysami, produkowali je z niezawodną gotowością i bez prowokacji” (WW 206).

Historia jako kostium

Cezary Łazarewicz w swojej nagrodzonej Nike książce *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka* sięga do historii mniej odległej w czasie niż ta przedstawiona w książkach Małgorzaty Szejnert i Filipa Springera. Przypomina czytelnikowi wydarzenie powszechnie znane i dość szeroko komentowane po 1989 roku. Chodzi o jeden z najgłośniejszych mordów politycznych w PRL-u. Syn poetki Barbary Sadowskiej, wpierającej podziemną „Solidarność”, został zakatowany przez milicjantów. Choć w PRL-u nie należały do rzadkości pobicia przez tak zwanych nieznanych sprawców, to w tym szczególnym przypadku od początku było wiadomo, kim są. Kompozycja reportażu jest tak pomyślana, że prawdę znamy od samego początku. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Hanna Krall opowiadała Łazarewiczowi:

Sprawa była oczywista, wszedł na komisariat zdrowy chłopiec, a wyszedł śmiertelnie pobity. Byłam reporterką od 30 lat, naiwna nie byłam, a jednak dziwiłam się. Można aż tak kłamać?³⁹.

Tę wiedzę ma także czytelnik, sięgając po książkę Łazarewicza. Dzięki niej skupia on swoją uwagę nie na rozwiązywaniu zagadki, tylko na mechanizmach funkcjonujących w Polsce tamtych lat.

Reporterowi bez wątpienia udaje się uchwycić mroczny klimat Warszawy lat 80.; przekonująco ukazuje, jak bardzo reżimowym państwem był PRL – kraj, w którym *de facto* każdy obywatel mógł się stać ofiarą władzy; władzy, która łamała ludziom życiorysy. Grzegorz Przemyk stał się ofiarą reżimu, w którym, jak potwierdza ustalenia historyków Łazarewicz, przedstawiciele służb mających odpowiadać za przestrzeganie prawa sami je łamali. Mało tego, byli przez zwierzchników bronieni z pogwałceniem litery prawa. Autorytarne państwo nie zawahało się przy tym przed zniszczeniem życia niewinnym osobom. *Żeby nie było śladów* to także historia sprzeciwu wobec systemu. Postacie – Grzegorza Przemyka, jego matki, przyjaciół – to dziś już symbole PRL-owskiego oporu. Z góry zdają sobie sprawę, że nie mają żadnych szans przeciwko totalitarnej machinie, ale mimo to próbują się jej przeciwstawiać.

Choć nie jest to pierwszy reportaż podejmujący ten temat, to książka Łazarewicza – ze względu na ogromną pieczołowitość reportera w docieraniu do źródeł, nieustępliwość w próbie wydobycia wiedzy od tych, którzy byli aktorami tego dramatu, doświadczyli i pamiętają – uświadamia nam, jak mało wiemy o sprawie, o której wszyscy coś tam kiedyś słyszeliśmy.

³⁸Paweł Goźliński, „Szejnert na Wyspie Węży. Paweł Goźliński o warsztacie królowej reportażu”, Książki 1 (2018).

³⁹„Była jak wilczyca. Z Hanną Krall rozmawia Cezary Łazarewicz”, Gazeta Wyborcza 6.10.2016.

Morderstwo maturzysty jest dla autora, podobnie jak we wcześniej przywołanych przeze mnie książkach reporterskich, jedynie punktem wyjścia. Łazarewicz opowiada w swoim reportażu znacznie ciekawszą historię. Chociaż nie ma takich ambicji, by jak Ryszard Kapuściński w *Cesarzu* odsłonić uniwersalny wymiar władzy, to wykorzystując naszą własną, nieodległą przecież historię, celnie ukazuje mechanizmy stosowane przez autorytarną władzę. Jest więc to przede wszystkim opowieść o wszechogarniającym rzeczywistość polityczną kłamstwie. Nie bez powodu reportażowi towarzyszy motto ze *Struktury kłamstwa* Piotra Wierzbickiego:

Kłamstwa nie chodzą w pojedynkę.
kłamstwa chodzą stadami.
Stadami uporządkowanymi.
Kłamstwa układają się w system (SP 7).

Sprawa Grzegorza Przemyka stała się przyczynkiem do pokazania gigantycznej maszyny manipulacji władzy opartej na bezprecedensowym kłamstwie – Łazarewicz bada strukturę tego kłamstwa. Reportaż szokuje tym, jak wiele osób i instytucji było uwikłanych w proces zakłamywania, ale pokazuje też, jak łatwo dać się zmanipulować. To nie wyłącznie milicjanci, lekarze czy najwyższa władza w państwie zostali wprężeni w maszynę zakłamywania, nie tylko ci, którzy opracowywali sposoby manipulacji społeczeństwem, ale nawet naukowcy wystawiający nieprawdziwe dokumenty czy opinie. Łazarewicz pokazuje, jaką funkcję pełni „tworzenie odpowiedniej narracji” (kluczową rolę w ich „produkowaniu” odgrywał ówczesny rzecznik rządu Jerzy Urban). Relacjonuje, jak odbywały się konsultacje ze specjalistami od propagandy, między innymi z prof. Włodzimierzem Szewczukiem – socjologiem z Uniwersytetu Jagiellońskiego, który proponuje pokazanie „wroga” w najczarniejszych barwach, a także ocieplanie wizerunku milicji i SB. „Rok wystarczył – pisze reporter – by odebrać wiarygodność kluczowym świadkom, zagmatwać sprawę, zatrzeć tropy i znaleźć sanitariuszy, którzy przyznali się do winy za niepopelniony przez nich czyn” (SP 240).

Kłamstwo wciąż można przedstawiać jako prawdę – mówił autor *Żeby nie było śladów*, odbierając Nagrodę Literacką „Nike” 2017 roku⁴⁰, a Tomasz Fiałkowski, który wygłaszał laudację w związku z przyznaniem tej nagrody, wyraźnie wskazał na uniwersalność problematyki reportażu:

To historia sprzed ponad trzech dekad, z zamkniętej epoki, ale mechanizmy w niej opisane zawsze mogą się powtórzyć. [...] Jest wiarygodnym świadectwem tamtego czasu, ale i przestrogą przed tym, co może się zdarzyć, gdy wymiar sprawiedliwości traci niezależność i staje się narzędziem politycznej władzy. [...] Autor ostrzega współczesnego czytelnika przed chęcią powrotu do silnej autorytarnej władzy, która zawsze jest państwem bezprawia i niesprawiedliwość⁴¹.

I to jest bardzo ważne przesłanie, jakie czytelnik może wyczytać z reportażu Łazarewicza – opowieści napisanej ku przestrodze.

⁴⁰Wypowiedź Cezarego Łazarewicza podczas odbierania nagrody Nike. Cytuję za: Emilia Dłużewska, „Nike 2017 – relacja z gali”, *Gazeta Wyborcza* 1.10.2017.

⁴¹Tomasz Fiałkowski, „Nike 2017. Laudacja: «Żeby nie było śladów» jest świadectwem i przestrogą”, *Gazeta Wyborcza* 1.10.2017.

Robert Traba, dokonując w 2009 roku próby nazwania i wskazania dwóch odmiennie zorientowanych sposobów mówienia o historii dzisiaj, wskazuje na narodową homogeniczność i heroizację dziejów *versus* renegocjacje i poszerzanie perspektywy⁴². Wspomniani tu reporterzy zdecydowanie wpisują się w ten drugi sposób przedstawiania naszej przeszłości. Uprawiają – by posłużyć się tu terminem Karola Modzelewskiego – historię antropologiczną, która, jak pisał mediewista, „pomaga dostrzegać niejednorodność kulturową świata i obecne we współczesnych realiach ślady przeszłości, niekiedy bardzo odległej i zadziwiająco długotrwałej. Może to nam pomóc [i taki zamiar przywołanych tu reportażyistów odczytuję – MW] w rozpoznawaniu groźnych pułapek i przeszkód, od których, mimo pozorów uniformizacji, roi się nasza współczesność”⁴³.

⁴²Traba, 34.

⁴³Karol Modzelewski, „Trzy modele historiografii”, *Nauka* 2 (2009): 21.

Bibliografia

- Ankersmit, Frank. *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Tłum. Ewa Domańska. Kraków: Universitas, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Tłum. Karolina Lebek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Bikont, Anna. *My z Jedwabnego*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- Brandys, Marian. *Kozietulski i inni*. Warszawa: Iskry, 1967.
- „Była jak wilczyca. Z Hanną Krall rozmawia Cezary Łazarewicz”. *Gazeta Wyborcza* 6.10.2016.
- Dębska-Kossakowska, Aleksandra, Beata Gontarz, Monika Wiszniowska. *Literackie reprezentacje historii*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Dłużewska, Emilia. „Nike 2017 – relacja z gali”. *Gazeta Wyborcza* 1.10.2017.
- Domańska, Ewa. *Historia egzystencjalna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Fiałkowski, Tomasz. „Nike 2017. Laudacja: «Żeby nie było śladów» jest świadectwem i przestrożą”. *Gazeta Wyborcza* 1.10.2017.
- Garlicki, Andrzej. *Siedem mitów Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa: Czytelnik, 2013.
- Goźliński, Paweł. „Szejnert na Wyspie Węży. Paweł Goźliński o warsztacie królowej reportażu”. „Gazeta Wyborcza” Magazyn *Książki* 1 (2018): <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,23018619,szejnert-na-wyspie-wezy-pawel-gozlinski-o-warsztacie.html> [dostęp: 30.01.2020].
- „Ismaeli continua a navigare. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Maria Nadotti”. W: Ryszard Kapuściński, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, red. Maria Nadotti, Roma: E/O, 2002; fragmenty w tłumaczeniu Jarosława Miłojajewskiego. [Podają za:] R. Kapuściński, *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*. Znak. Kraków 2007, s. 204.

- Jagielski, Wojciech. *Wypalanie traw*. Kraków: Znak, 2017.
- Kaniewska, Bogumiła. „O sposobach i funkcjach mityzacji: Nowak – Myśliński – Redliński”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1990): 91–113.
- Kapuściński, Ryszard. *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*. Kraków: Znak, 2007.
- Korespondencje. *Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*. Red. Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012.
- Kula, Marcin. *Historia narodowa w ponadnarodowej perspektywie*. Referat przedstawiony na konferencji Wspólnej Polsko-Niemieckiej Komisji Podręcznikowej Historyków i Geografów. Łódź 4–6.06.2009.
- Kuraś, Bartłomiej, Paweł Smoleński. *Krzyżyk niespodziany. Czas Goralenvolk*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017.
- Łazarewicz, Cezary. *Nic osobistego. Sprawa Janusza Walusia*. Katowice: Post Factum, 2019.
- – –. *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017.
- Miłosz, Czesław. „W praojcach swoich pogrzebani”. W tegoż: *Światło dzienne*, s. 14.. Paryż: Instytut Literacki, 1953.
- Modzelewski, Karol. „Trzy modele historiografii”. *Nauka* 2 (2009): 15–21.
- „Nieodrobiona lekcja historii. Z Flipem Springerem rozmawia Katarzyna Kazimierowska”. *Rzeczpospolita* 10.11.2011.
- Nowacka, Beata. „Wstęp”. W: Ryszard Kapuściński, *Cesarz*, V-CXXVIII Wrocław: Ossolineum, 2012.
- „Pan Marian od szwoleżerów. Z Marianem Brandysem rozmawiają Anna Bikont i Joanna Szczęsna”. *Gazeta Wyborcza* 23.12.1994.
- „Przestrzenie trzeba przeżyć. Z Filipem Springerem rozmawia Agnieszka Sowińska”. *Dwutygodnik* 96 (2012). Dostęp 10.01.2014.
- Reszka, Paweł Piotr. *Płuczki. Poszukiwacze żydowskiego złota*. Warszawa: Agora, 2019.
- Serwański, Maciej. „Przedmowa”. W: Tomasz Schramm, *Historia powszechna. Wiek XX*, s.V-X Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1999.
- Smoleński, Paweł. *Pochówek dla rezuna*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2011.
- – –. *Syrop z piołunu. Wygnani w akcji „Wisła”*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017.
- Springer, Filip. *Miedzianka. Historia znikania*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.
- Szejnert, Małgorzata. *Czarny ogród*. Kraków: Znak, 2007.
- – –. *Wyspa Węży*. Kraków: Znak, 2018.
- Traba, Robert. *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- Wiszniowska, Monika. „Demitologizacja polskiej historii w reportażach Pawła Smoleńskiego”. *Prace Literackie* 58 (2018): 165–174.
- – –. „Między mitem, pamięcią i historią. Literacki obraz Śląska w «Czarnym ogrodzie» Małgorzaty Szejnert”. *Anthropos?* 22 (2014): 25–33.
- Żakowski, Jacek. *Rewanż pamięci*. Warszawa: Sic!, 2002.

SŁOWA KLUCZOWE:

reportaż

ABSTRAKT:

Historia była, jest i zapewne będzie zawsze obecna na kartach polskiej prozy reportażowej. Wystarczy przypomnieć takie głośne nazwiska, jak Ksawery Pruszyński czy Melchior Wańkowicz, którzy opisywali nieodległą od nich przeszłość wojenną ze świadomością życia w wyjątkowym czasie historycznym. Nie można pominąć także Ryszarda Kapuścińskiego, który wielokrotnie podkreślał, że reporter jest w pewnym sensie także historykiem, że teraźniejszość zawsze warto tłumaczyć przeszłością. Dziś tematyka historyczna w opowieściach reportażowych odgrywa także inną rolę. W ostatnich latach pojawiło się wiele pozycji, których autorzy czerpią z tematyki historycznej. Mam tu na myśli książki Anny Bikont, Cezarego Łazarewicza czy Pawła Smoleńskiego, nierzadko nazywane przez recenzentów „reportażami historycznymi”, co sugerowałoby czytelnikowi, że reporterzy odkrywać będą jakieś „białe plamy”, nieznane bądź mało znane historie z ubiegłych lat. Tymczasem tak nie jest. Fragmenty naszej historii, o których wspomniani autorzy opowiadają, są już zazwyczaj dość dobrze opisane przez zawodowych historyków. Dlaczego więc reporterzy sięgają po nie? Paradoksalnie dlatego, że interesuje ich przede wszystkim współczesność, zagłębiają się w przeszłość, by spróbować odpowiedzieć na ważne pytania teraźniejszości. Mitologizując bądź – całkiem przeciwnie – demitologizując fragmenty naszej przeszłości albo używając jedynie historycznego kostiumu, tworzą modele, schematy ludzkiego życia, by zwrócić uwagę na zjawiska, które dzieją się tu i teraz.

HISTORIA

d e m i t o l o g i z a c j a

NOTA O AUTORCE:

Monika Wiszniowska – dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego. Literaturoznawczyni, badaczka literatury faktu. Autorka książek: *Stańczyk Polski Ludowej. Rzecz o Stefanie Kisielewskim* (2004), *Sztuka felietonu Stefana Kisielewskiego* (2013), *Literackie reprezentacje historii: świadectwa – mediatyzacje – eksploracje* (2013, współautorka), *Zobaczyć – opisać – zrozumieć. Polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium* (2017). Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Znaczenie biografii pisarza w badaniach nad literaturą polskiego oświecenia – *casus* Cypriana Godebskiego

Patrycja Bąkowska

ORCID: 0000-0002-9987-4706

Dziś już nikogo chyba nie trzeba przekonywać do tego, że biografia pisarza jest zagadnieniem istotnym, które powinno się pojawić w rozważaniach literaturoznawcy. Tak o tym niezwykle skomplikowanym zagadnieniu pisał Janusz Sławiński w klasycznym już dla problematyki związków między dziełem literackim a biografią autora studium *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* (opublikowanym w 1975 r.):

Aż wstyd powtarzać banał: każde doświadczenie pisarza stanowi potencjalnie materiał tematyczny dla jego utworów. Nie można nie przyjąć założenia, że cechą znamioną jego przeżywania wszelkich sytuacji jest gotowość stematyzowania doświadczeń z punktu widzenia ich roli jako ewentualnego budulca świata literackiego, w perspektywie możliwego wysłowienia. Możliwego, więc tak czy inaczej odpowiadającego wzorom i konwencjom ujęć literackich, żywotnym w danym czasie i miejscu. Patrzy on na swoje przypadki, a także na przypadki innych osób zaplątanych w jego

biografię, jako na szansę dzieł, co znaczy tyle mniej więcej, że scala widziane i zasłyszane zgodnie ze stereotypami tradycji literackiej. Jego „życie” włącza się w proces historycznoliteracki zanim jeszcze zdążyło się skryształizować jakiekolwiek dzieło¹.

Tekst Sławińskiego, postulujący zerwanie z anachronicznymi praktykami pisarstwa biograficznego, sygnowanymi formułą „życie i twórczość”, był jednym z ciekawszych głosów w ówczesnej dyskusji poświęconej związkom między „ja” twórcy a „ja” osoby mówiącej, który – wbrew temu, co się niekiedy pisze o rozważaniach inspirowanych strukturalizmem – nie stanowił wyjątku. Jednym z wielu świadectw zainteresowania omawianą problematyką jest wydany w 1977 roku na łamach „Pamiętnika Literackiego” szkic Stefana Sawickiego *Między autorem a podmiotem mówiącym*, upominającego się o przywrócenie w badaniach literackich „perspektywy człowieka” w taki sposób, by nie rezygnować z „osiągnięć współczesnej metodologii, zorientowanej głównie strukturalistycznie i semantycznie”².

Refleksja nad problemem znaczenia biografii pisarza w praktyce historycznoliterackiej nie jest – rzecz jasna – próbą powrotu do dawnych orientacji metodologicznych³. Spojrzenie wstecz, zwłaszcza w obliczu następujących po sobie w szalonym tempie zwrotów w szeroko pojętej (post)humanistyce⁴, może jednak dać w dalekiej przyszłości szansę na prze-myślenie i uporządkowanie kwestii dotyczących relacji między życiem a twórczością jako istotnego zagadnienia przede wszystkim dla badacza literatury epok dawnych. Znamienne wydają się słowa redaktorów *Pisarzy polskiego oświecenia*, którzy w tomie pierwszym tej fundamentalnej dla wszystkich zainteresowanych literaturą rodzimego wieku światła publikacji podkreślili, że

niezależnie od metodologicznych orientacji literaturoznawca zobowiązany jest w swych dociekania-
niach brać pod uwagę fakt istnienia pisarzy, którzy noszą swoje nazwiska, uczestniczą w różny spo-
sób w życiu społecznym, mają indywidualne losy, a przede wszystkim – w różnych okolicznościach,
z odmiennymi motywacjami i celami – tworzą niepowtarzalne, własne dzieła literackie⁵.

¹ Janusz Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: tegoż: *Prace wybrane*, t. 4: *Próby teoretycznoliterackie* (Kraków: Universitas, 2000), 168 (pierwodruk w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński [Wrocław: Ossolineum, 1975]).

² Stefan Sawicki, „Między autorem a podmiotem mówiącym”, *Pamiętnik Literacki* 2 (1977): 113, 121.

³ Ze względu na charakter publikacji należało zrezygnować z – chociażby skrótowego – przedstawienia najważniejszych koncepcji oraz stanowisk badawczych dotyczących znaczenia autora w rozważaniach literackich. Niełatwego zadania syntetycznego ujęcia rozważań dotyczących autora w polskim literaturoznawstwie podjął się Tomasz Bilczewski, „Subiekt – obiekt – abiekt: «pajęczno-wiotka tkanina»”, w: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. Danuta Ulicka (Warszawa: IBL PAN, 2020), 161–230 (tu także zestawienie najważniejszych prac).

⁴ Osobne, choć ściśle stowarzyszone z omawianym tu problemem, jest pytanie o miejsce refleksji dotyczących relacji między (auto)biografią a literaturą we współczesnej (post)humanistyce. Jako znaczące należy uznać, że właśnie od tej kwestii wychodzi niekwestionowana znawczyni tej tematyki, Małgorzata Czermińska, stawiając tezę o „fazie krytycznej” zjawiska autobiograficzności. Małgorzata Czermińska, „Autobiografia i metafory”, w: *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane Ryszardowi Nyczowi*, red. Zdzisław Łapiński, Anna Nasiłowska (Warszawa: IBL PAN, 2017), 99.

⁵ „Od redakcji”, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 5. „Personalistyczny aspekt” tej publikacji dostrzegła i oceniła wysoko Barbara Wolska, „«Pisarze polskiego Oświecenia», tom 1, pod red. Teresy Kostkiewiczowej i Zbigniewa Golińskiego, Warszawa 1992”, *Pamiętnik Literacki* 3 (1994); zob. zvl. 209, 219.

Uwaga ta, poczyniona przecież trzydzieści lat temu i odpowiadająca na ówczesne wyzwania literaturoznawstwa, tylko z pozoru ma charakter truizmu. Nie jest odosobnione bowiem przekonanie, że szczególnie związek między dziełem a jego twórcą przyniosła dopiero literatura romantyczna. Za przykład niech posłuży konstatacja Tomasza Kunza:

Charakterystyczne dla epoki romantycznej postrzeganie dzieła literackiego jako ekspresji twórczego geniuszu oraz przekonanie o „organicznej” jedności dzieła i twórcy prowadziło w sposób naturalny do zainteresowania badaczy autorem: jego biografią i osobowością. Rozwinęło się ono przede wszystkim jako odpowiedź na klasycystyczną poetykę normatywną, która ujmowała literaturę w kategoriach ściśle skodyfikowanych reguł i odwoływała się do koncepcji naśladownictwa antycznych wzorców poezji⁶.

Przytoczony fragment pochodzi ze wstępu do książki *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, który – zgodnie z poetyką tego typu wypowiedzi – przynosi uogólnione uwagi i obserwacje, poprzedzające rozważania o polskiej poezji XX i XXI wieku. Trudno oczekiwać zatem zniuansowanej, pogłębionej refleksji na temat obecności autora w tekstach dawnych w rozprawie mającej inne cele i ambicje poznawcze. Można jednak zakładać, że stwierdzenie Kunza oddaje powszechny, dostrzegany także w pracach badaczy niezajmujących się literaturą dawną, sposób ujmowania epok przedromantycznych. Zradykalizowaną w swej wymowie konsekwencją tego typu optyki może być – trudne chyba do zaakceptowania – spostrzeżenie Mirosława Strzyżewskiego:

Garść ocalonych faktów z życia Jana Kochanowskiego, Jana Andrzeja Morsztyna, a także Ignacego Krasickiego i Stanisława Trembeckiego, bez konieczności ich interpretacji czy nadmiernego ekspozowania, wystarcza i świetnie wpisuje się w przestrzeń rodzimego renesansu, dworskiego baroku i czasów oświecenia [...]. Wartości i sensy literackie w dawnych okresach są integralne, wyrastające z tradycji i konwencji, i nienaruszone kreacją podmiotowości autora⁷.

A przecież nie ulega wątpliwości, że namysł nad wypracowanymi zarówno przez pisarzy staropolskich, jak i oświeceniowych sposobami manifestowania „ja” (nierzadko noszącymi na sobie piętno autora osobowego) stanowi częstokroć konieczny element interpretacji uwzględniającej idee antropologiczne epoki. W tym przypadku to właśnie odwołania do tradycji i konwencji, rozpoznanie których odgrywa znaczącą rolę w lekturze utworów epok dawnych, składają się na to, co Strzyżewski nazywa „kreacją podmiotowości autora”. Za przykład – jeden z wielu możliwych do przywołania – niech posłuży rozprawa Janiny Abramowskiej poświęcona mu-

⁶ Tomasz Kunz, „Wstęp”, w tegoż: *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 7–8. Zob. także Anna Nasiłowska, „Historia modernistycznego podmiotu”, w tejże: *Persona liryczna* (Warszawa: IBL PAN, 2000), 21–22. Jako interesujące jawi się (z pewnością przypadkowe) podobieństwo podtytułu książki Kunza do sformułowania użytego przez Dariusza C. Maleszyńskiego, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002).

⁷ Mirosław Strzyżewski, „Model «biografii typowej» romantyka”, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Zofia Trojanowiczowa, Jerzy Borowczyk (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007), 109. Zob. także warte namysłu, choć nie dotyczące problemu tu sygnalizowanego, uwagi Michała Kuziaka poświęcone koncepcjom Strzyżewskiego. Michał Kuziak, „«Biografie romantycznych poetów», red. Zofia Trojanowiczowa, Jerzy Borowczyk, indeks oprac. Barbara Hajdasz, Poznań 2007”, *Pamiętnik Literacki* 3 (2009): 230–231.

zie czarnoleskiej, w której badaczka wyeksponowała rolę renesansowych wzorców osobowych w lirycznej autobiografii Jana Kochanowskiego⁸. Wcześniej podobną strategię obrała Teresa Kostkiewiczowa w monografii *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Z perspektywy podjętego tematu za wartę podkreślenia należy uznać stwierdzenie, że „obserwowanie relacji między wpisanymi w dzieło kategoriami autora osobowego, podmiotu literackiego i «ja» mówiącego jest jednym ze sposobów badania znaczeń dzieła w jego związkach z całokształtem zjawisk literackich, w których ono wyrasta”⁹.

Podążając tymi tropami, tu zaledwie zasygnalizowanymi, spróbujmy zastanowić się nad przypadkiem Cypriana Godebskiego. Wybór autora *Wiersza do Legiów polskich* nie wynika tylko z oczywistej konieczności zawężenia szerokiego, wewnętrznie skomplikowanego zagadnienia relacji między „życiem” a „twórczością”. Godebski, najczęściej określany mianem poety-legionisty, poety-żołnierza dzielącego czas między Marsa a Minerwę¹⁰, ma w swoim dorobku teksty, których lekturę trudno sobie wyobrazić bez uwzględnienia aspektu biograficznego¹¹. Doskonałą egzemplifikację zjawiska stanowią prace poświęcone jego literackiej spuściźnie, pochodzące z różnych okresów, pisane przez badaczy o odmiennych orientacjach metodologicznych, by wspomnieć między innymi Mieczysława Smolarskiego¹², Zbigniewa Kubikowskiego (przede wszystkim jako autora wstępów poprzedzających edycje wybranych tekstów Godebskiego)¹³, Ryszarda Przybylskiego¹⁴, Rafała Ripplę¹⁵, Łucję Ginkową czy Artura Timofiejewa¹⁶. Owa predylekcja literaturoznawców do sięgania

⁸ Janina Abramowska, „Kochanowski biografia kreowana”, *Teksty* 1 (1978). Na swoistość mechanizmów autokreacyjnych liryki renesansowej, także w odniesieniu do twórczości Kochanowskiego, uwagę zwrócił m.in. Jerzy Ziomek. Zob. Jerzy Ziomek, „Autobiografizm jako hipoteza konieczna («Treny» Jana Kochanowskiego)”, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, 41–60 (do tego artykułu odwoływała się zresztą w przywołanym wyżej tekście Abramowska); Jerzy Ziomek, „Poeta jako źródło historyczne. Głos do referatu Wiktora Weintrauba”, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Zofia Stefanowska, Janusz Sławiński (Warszawa: Czytelnik, 1978), 166–175.

⁹ Teresa Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny* (Wrocław: Ossolineum, 1971), 188. Badaczka, wracając po latach do liryki Kniaźnina, odnotowała dawne zainteresowania tematyką podmiotowości. Zob. Teresa Kostkiewiczowa, „Problematyka podmiotowości w liryce Kniaźnina. «Do Piotra Borzęckiego»”, w: *Czytanie Kniaźnina*, red. Bożena Mazurkowska, Tomasz Chachulski (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2010), 131–132.

¹⁰ Zob. np. O... (L. Osiński), „Wiadomość o życiu i pismach Cypriana Godebskiego”, *Pamiętnik Warszawski* 1 (1809): 91.

¹¹ Przypadek Godebskiego nie jest – rzecz jasna – odosobniony. O nieodzowności uruchomienia kontekstu biograficznego można mówić także w odniesieniu m.in. do powieści Laurence’a Sterne’a, z pełną premedytacją obdarzającego bohaterów swoich powieści cechami i predyspozycjami, które kierowały uwagę czytelników na autora osobowego (zob. np. Robert Huntley Bell, *Sterne’s Autobiographical Personae*, w teoz: *The Rise of Autobiography in the Eighteenth Century: Ten Experiments in Literary Genre* – Augustine, Bunyan, Rousseau, Locke, Hume, Franklin, Gibbon, Sterne, Fielding, Boswell [Lewiston: Edwin Mellen Press, 2012]). W polskim oświeceniu materiału do badań tej problematyki dostarczyła m.in. Maria z Czartoryskich Wirtemberska (zob. np. Alina Aleksandrowicz, *Twórczość Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej. Literatura i obyczaj* [Warszawa: DIG, 2022]; zwł. rozdz. To także powieść z kluczem).

¹² Mieczysław Smolarski, *Poezya legionów. Czasy, pieśń i jej dzieje* (Kraków: Akademia Umiejętności, 1912); zob. zwł. 14–19, 28–33.

¹³ Zob. przyp. 23 i 35.

¹⁴ Ryszard Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983); zwł. rozdz. Dusza zamordowanego Królestwa.

¹⁵ Rafał Rippl, „Między konwencją a odmiennością. O konstrukcji narratora w «Grenadierze-filozofie» Cypriana Godebskiego”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Filologia Polska* 38 (1997): 27–36.

¹⁶ Zob. przede wszystkim Artur Timofiejew, *Legiony i vitae lex. Problemy twórczości literackiej Cypriana Godebskiego* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002).

po informacji biograficzne może być tłumaczona rangą wydarzeń, których Godebski był uczestnikiem i świadkiem. Oprócz tego należy jednak wziąć także pod uwagę rozsiane po jego tekstach, obecne nie tylko w *Wierszu do Legiów polskich* czy *Grenadierze-filozofie*, „sugestie autobiografizmu”¹⁷, zmuszające czytelnika obcującego z „twórczością” do bliższego przyjrzenia się „życiu”. Wypada podkreślić, że formuła „sugestie autobiografizmu” została zapożyczona od Jacka Lyszczyzny, który wykorzystał ją do opisu wybranych zjawisk dotyczących obecności wątków biograficznych w literaturze romantycznej. Jak można sądzić, znajduje ona jednak także zastosowanie w rozważaniach nad oświeceniem. Wskazane przez Lyszczyne w tekstach między innymi Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego sugestie autobiografizmu, wśród których wymienić można przywoływanie w utworach imion (a niekiedy i nazwisk) autentycznych osób, wykorzystywanie realiów danych miejsc, prezentowanie faktycznych wydarzeń, z powodzeniem odnaleźć przecież można w literackiej spuściźnie Godebskiego, a także innych twórców epok dawnych, na przykład Franciszka Dionizego Książnika, o czym przekonująco pisała przed laty Kostkiewiczowa¹⁸.

Tego typu sugestiami ze szczególną intensywnością nasycone były elementy składające się na ramę wydawniczą utworu, pełniącą ważne funkcje w literaturze rodzimego wieku światła. *Wiersz do Legiów polskich*, by zacząć od najpopularniejszego tekstu Godebskiego, opatrzone został przedmową i objaśnieniami. Z *Krótkiej wiadomości o Legiach polskich* wyłania się spójny obraz autora wywiązującego się ze zobowiązań, jakie nakłada nań pisarska aktywność. Dlatego też przygotowuje on czytelnika do lektury tekstu wymagającego pewnego zasobu wiedzy, zwłaszcza jeśli chodzi o materię historyczną. Warto przypomnieć, że wśród rodzajów wyróżnionych przez Bożenę Mazurkową wstępów poprzedzających teksty oświeceniowe znaleźć można przedmowy naświetlające historyczne, kulturowe i geograficzne konteksty danych utworów¹⁹. Jak wynika z ustaleń badaczki, w literaturze polskiego oświecenia prefacje dotyczące wskazanych kwestii nie należały do najpopularniejszych. Konieczność ich wyodrębnienia motywowana jest jednak ważnością tego typu wstępów, które – jak można sądzić – zainicjowały zwyczaj poprzedzania utworów komentarzami „o naukowych ambicjach”²⁰. W tym samym punkcie swoich rozważań Mazurkowa zwraca uwagę na praktykę opatrywania edycji twórczości nieżyjących poetów biogramami, często przyjmującymi formę „wiadomości o...”, „życia...”. Za istotne trzeba uznać, że publikacje tego typu ukazywały się także w czasopiśmie, co zobrazować mogą wykorzystywane w prezentowanym artykule biogramy Godebskiego²¹. Ową predylekcję do upamiętnienia nie tylko „twórczości”, ale także i „życia”, wypada – za Tomaszem Bilczewskim – tłumaczyć między innymi kontekstem historycznym i oczywistym poczuciem odpowiedzialności za ocalenie tożsamości narodu pozbawionego państwa²².

¹⁷Jacek Lyszczyzna, „Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu”, w: *Biografie romantycznych poetów*, 139–146.

¹⁸Kostkiewiczowa, Książnik jako poeta liryczny, 178–181.

¹⁹Bożena Mazurkowa, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książnika* (na tle porównawczym) (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993), 75.

²⁰Mazurkowa, 75. Por. Teresa Kostkiewiczowa, „Krytyka literacka w Polsce w epoce oświecenia”, w: Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, Teresa Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia* (Wrocław: Ossolineum, 1990), 283–294.

²¹Kostkiewiczowa, „Krytyka literacka w Polsce w epoce oświecenia”, 283–294.

²²Bilczewski, 180–182.

W przypadku *Krótkiej wiadomości...* potrzeba skomentowania nie tak odległych przecież wydarzeń (przypomnijmy tylko, że omawiany utwór został wydany w 1805 r.) nie wynika – jak zaznaczono – z ich całkowitej nieobecności w świadomości ogółu. Historia legionów jest jednak „źle obecna” – pełna niedopowiedzeń i przekłamań. Stanu tego nie zmienił nawet, jak zaznacza Godebski, powrót legionistów do ziem niegdyś należących do Rzeczypospolitej: „mieszkaniec nie mając dokładnej o legiach wiadomości, przyjmował wszystko dobrą wiarą, na rachunek historycznych zapasów. Stąd owe mylne i dziwaczne powieści nie tylko o początku legiów, ale nawet o ich stanie, czynach, liczbie [...]”²³. Odpowiedzią na ten problem, a przynajmniej częściową, „nim pióro zacnego współrodaka i niegdyś kolegi obdarzy swych ziomków dokładnym rysem dziejów ich braci” (Ww 3), jest właśnie *Krótką wiadomość...* Upamiętnienie, na jakie czyn legionowy zasługuje, spełnić musi określone warunki, innymi słowy pamięć o legionistach ma odpowiadać prawdzie. I chociaż w omawianej przedmowie próżno szukać jednoznacznego uwierzytelnienia prezentowanego odbiorcy świadectwa poprzez odwołanie się do doświadczeń autora, to wydaje się mało prawdopodobne, by ówczesny czytelnik, znając nazwisko twórcy wiersza, odnotowane na karcie tytułowej druku z 1805 roku, nie poddał się sugestii autobiografizmu. Ponadto wspomnianą kartę tytułową zdobiły dwa wersy *Wiersza do Legiów polskich* („Nie mogąc innej braciom wypełnić posługi, / Wdzięczność, w miarę sił swoich, płacić winna długi”), pod którymi podano lokalizację cytatu²⁴. Uwagę przykuwa określenie „bracia”, sugerujące, że autor jest częścią wspólnoty, do której się zwraca. Przekonanie, że autor był także świadkiem i uczestnikiem opisywanych wydarzeń, umacnia w czytelniku fragment poprzedzający przywołany cytat, dotyczący śmierci brata Godebskiego oraz pocieszenia, jakiego udzielił mu przyjaciel (i zarazem zwierzchnik) – Franciszek Rymkiewicz (Ww 21)²⁵.

Kontynuując rozważania dotyczące *Krótkiej wiadomości...*, trzeba zaznaczyć, że jednym z jej celów było przecież także uwolnienie czytającego „od częstego w przypiskach śledzenia” (Ww 3). Prezentacja autorska, którą tu dostrzeżliśmy, przywodzi na myśl oświeceniową koncepcję pisarza-nauczyciela, uznającego własną aktywność w sferze literackiej za konieczne do wypełnienia zobowiązanie wobec danej wspólnoty. Rezygnacja (chwilowa tylko, jak pokazała historia) Godebskiego ze ścieżki żołnierskiej, której sens podał w wątpliwość pokój w Lunéville (1801 r.)²⁶, nie jest wszak równoznaczna z rezygnacją z działalności *pro publico bono*. Przypisanie wysokiej rangi słowu, jako narzędziu komunikacji o społecznym zasięgu, nie mogło budzić

²³ Cyprian Godebski, „Krótką wiadomość o Legiach polskich”, w tegoż: Wybór wierszy, oprac. Zbigniew Kubikowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956), 4 (wiersze Godebskiego, jeśli nie wskazano inaczej, cytowane będą za tym wydaniem; dalej w tekście głównym jako Ww z podaniem numeru strony). Interesującą strategię lekturową *Krótkiej wiadomości...* przedstawiła Danuta Zawadzka, według której przedmowa Godebskiego wyrasta z dotkliwej świadomości tego, że „pamięć o legionistach zamiera wprost proporcjonalnie do stopnia popularności otaczającej ich legendy”. Danuta Zawadzka, „Pokolenie 1812”, w tejże: Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach (Warszawa: IBL PAN, 2000), 86.

²⁴ Zdigitalizowana wersja pierwodruku *Wiersza do Legiów polskich* dostępna jest dziś w repozytoriach cyfrowych. Co ciekawe, na jej przedruk zdecydował się Kubikowski w wykorzystywanym tu Wyborze wierszy poety (Ww 5).

²⁵ Łucja Ginkowa, „Cyprian Godziemba Godebski (1765–1809)”, w: Pisarze polskiego oświecenia, t. 3, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996), 103.

²⁶ O konsekwencjach traktatu w Lunéville zob. np. Jan Pachonński, *Korpus oficerski Legionów Polskich 1796–1807* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999), 17–18. Zob. także Przybylski, 240–244.

żadnych wątpliwości we współtwórcy „Dekady Legionowej”²⁷ (o której informował w przypisku nr 13 opatrującym *Wiersz do Legiów polskich*; Ww 36–37) oraz – w późniejszym okresie – „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”. Zakładając pierwsze w dziejach kultury polskiej czasopismo przeznaczone dla żołnierzy, Godebski (by skorzystać z określenia Józefa Kalasantego Szaniawskiego) „dołożył się [...] znacznie do rozszerzenia wiadomości wojskowych, patriotyzmu i prawideł moralnych w [...] na nowo założonej osadzie polskiego narodu”²⁸. W liście do Ksawerego Kosseckiego z 4 marca 1799 roku informował przyjaciela o swojej wydawniczej działalności:

Ażeby zaś nie próżnować, wydaję „Dekadowe Pismo”, czyli legionowe pismo co dekada. Nie umiem Ci stąd wyrazić mojej pociechy, że mogę jakąkolwiek dla powszechności uczynić przysługę. Oto masz wszystko o Twoim Cyprianie, który Cię umie cenić i kochać²⁹.

Nakaz społecznej użyteczności, często przewijający się w wypowiedziach autora *Wiersza do Legiów polskich*, łączy się ściśle z kwestiami etycznymi i propagowanymi przezeń ideałami antropologicznymi. Dlatego w *Pochwale Konfucjusza, filozofa chińskiego* Godebski wprowadza swoistą typologię sławy. Obok „sławy próżnej”, której blask „niknie z czasem”, wskazać należy „sławę rzetelną” – jej fundamentem jest cnota i „drugich uszczęśliwienie”³⁰.

Elementem wspólnym, scalającym aktywność pisarsko-oświatową Godebskiego, jest zatem określona (i w pełni zamierzona) kreacja „ja” mówiącego, w której silnie pobrzmiewają echa oświeceniowej, przede wszystkim klasycystycznej, koncepcji poety jako nauczyciela danej wspólnoty. Jest ona możliwa do uzgodnienia z nową, kształtującą się pod wpływem czynników ekonomicznych, społecznych i politycznych, rolą pisarza-protointeligenta, przekonanego o konieczności „oświecania” współrodaków (w tym także szeregowych żołnierzy). O skuteczności tej kreacji świadczą nie tylko przywołane wcześniej słowa Szaniawskiego. Tak o autorze *Wiersza do Legiów polskich* pisał Michał Janowski w monografii dotyczącej narodzin polskiej inteligencji:

Legiony były ważne jeszcze z innego względu. Wśród ich organizatorów znalazła się grupa intelektualistów, dawnych konspiratorów i powstańców, którzy swą decyzją udziału w walce zbrojnej świadomie postawili się na zewnątrz dawnych struktur stanowych. Może najlepiej losy ich ucieleśniał żołnierz i literat, Cyprian Godebski [...] – wolnomularz, spiskowiec i legionista. We Włoszech redagował legionowe czasopismo „Dekada Polska”, a gdy po rozwiązaniu legionów wrócił do pruskiej Warszawy, został członkiem założonego niedawno Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Najpopularniejszy utwór Godebskiego, *Wiersz do Legiów Polskich* (1805), jest doskonałym swia-

²⁷ Na temat „Dekady Legionowej” zob. np. Leon Zieleniewski, *Dekada. Pismo legionów polskich w 1799 r.*, przedm. Stefan Krzywoszewski (Warszawa: Wydawnictwo Polskiego Związku Wydawców Dzienników i Czasopism, 1938).

²⁸ Józef Kalasanty Szaniawski, „Pochwała Cypriana Godebskiego”, w: Cyprian Godebski, *Dzieła wierszem i prozą*, cz. 1 (Warszawa: wyd. K. Godebski, 1821), 21–22. O wychowawczo-oświatowym aspekcie działalności legionów pisał m.in. Pachoński (zwł. rozdz.: Kształcenie ogólne, Wkład korpusu oficerskiego do nauki i kultury).

²⁹ Cyt. za: Maria Józefacka, „Listy Cypriana Godebskiego do Ksawerego Kosseckiego i innych osób”, *Archiwum Literackie. Miscellanea z lat 1800–1850* 11 (1967): 160.

³⁰ Godebski, *Dzieła wierszem i prozą*, 51–52. O koncepcji sławy w twórczości Godebskiego pisał m.in. Przybylski, 231–233.

dectwem stanu umysłu polskiego „protoInteligenta” w czasie, gdy nic jeszcze nie wskazywało, że system polityczny ustanowiony na ziemiach polskich w wyniku trzeciego rozbioru może się niedługo załamać³¹.

Zaprezentowane przez Janowskiego ujęcie biografii Godebskiego jako ucieleśnienia losu legionisty-protoInteligenta przywodzi na myśl, tylko pozornie opozycyjną (biorąc pod uwagę ponowne wejście Godebskiego na ścieżkę żołnierską w 1806 r.), kluczową dla romantyków, legendę poetów-żołnierzy postępujących zgodnie z określonym kodeksem etycznym, którego istotnym elementem było totalne oddanie „sprawie polskiej”³². Taki wzorzec osobowy nie był oczywiście czymś, z czym autor *Wiersza do Legiów polskich* by się nie zgodził. Znakomitym tego przykładem jest *Grenadier-filozof* (1805 r.), utwór o niezwykle sugestywnym podtytule: *Powieść prawdziwa wyjęta z dziennika podróży roku 1799*. Na jej autobiograficzny aspekt zwrócił uwagę, cytowany już wcześniej, Szaniawski w mowie pochwalnej na cześć Godebskiego, wygłoszonej na uroczystym posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w 1809 roku³³. Późniejsi komentatorzy jego twórczości również eksponowali ten „pierwiastek osobisty”, polegający – jak zaznaczył Konstanty Wojciechowski – „nie tylko na wierności przedstawionych i przeżytych zdarzeń, ale i na barwie tendencyjnej powieści, i na barwie uczuciowej”³⁴. Podobnie jak w przypadku *Wiersza do Legiów polskich*, tak i tu dostrzegamy dbałość autora o rzetelność oraz przystępność własnego przekazu. Pierwszy rozdział przynosi opis tragicznego w konsekwencjach poddania twierdzy w Mantui (1799 r.), a w „przypiskach” pomieszczono między innymi wyjaśnienia dotyczące poszczególnych miejscowości wspomnianych w utworze. Nieco inną funkcję pełni przypisek numer 25, w którym pojawia się informacja o rycerskiej postawie majora Kamińskiego pod Cortoną (1799 r.) i wart odnotowania komentarz:

Zacny Kamiński! ty nam przypominasz walecznego niegdyś Kowalskiego Korabczyka, a jeśli czyn tamtego świadczą starożytnie dziejopisy, twój jest wsparty na świadectwie żyjących współkolegów. Przodkowie nasi podobnymi dziełami zdobili swe dzieje; ja twoim czynem zdobię dziełko, z tego tylko względu warte niejakej zalety, że je natchnęły przyjaźń i obywatelskie uczucia³⁵.

Przytoczony fragment dowodzi, że o wartości utworu decyduje możliwość potraktowania go jako świadectwa czynów legionowych. Sugestie autobiografizmu, w *Grenadierze-filozofie* zawarte między innymi w podtytule, dedykacji, analogiach między losem narratora a autora, stanowią niezbędny element opowieści mającej ocalić przeszłość zarówno od zapomnienia,

³¹Maciej Janowski, „W służbie państwa (1807–1809)”, w tegoż: *Narodziny inteligencji 1750–1831* (Warszawa: Neriton, 2008), 118.

³²Zob. np. Zawadzka, 126–128.

³³Szaniawski, 23. Wydaje się, że wyeksponowany przez Kostkiewiczową skonwencjonalizowany sposób opisu Godebskiego we wspomnianej przedmowie, pełniącej oczywiście funkcję wzorcotwórczą, pozostaje jednak spójny z projektem człowieka-obywatela wyłaniającym się z pism autora *Wiersza do Legiów polskich*. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka*, 287–288.

³⁴Konstanty Wojciechowski, *Historia powieści w Polsce. Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczym* (Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i syna, 1925), 87. Zob. także interpretację Grzegorza Zająca uwzględniającą napisany przez Godebskiego *Pamiętnik oblężenia Mantui*. Grzegorz Zając, „Dziennik podróży czy prawdziwa powieść? O «Grenadierze-filozofie» Cypriana Godebskiego”, *Ruch Literacki* 6 (1996): 685–698.

³⁵Cyprian Godebski, *Grenadier-filozof. Powieść prawdziwa wyjęta z dziennika podróży roku 1799*, oprac. Zbigniew Kubikowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952), 74–75 (dalej w tekście głównym jako Gf z podaniem numeru strony).

jak i od zafałszowania (co zostało wyrażone w sposób eksplicytny w przywoływanej *Krótkiej wiadomości...*). Do rozważenia pozostaje jeszcze porównanie Kamińskiego do „walecznego niegdyś Kowalskiego Korabczyka”, opisanego przez Wespazjana Kochowskiego w *Rocznikach* i przypominanego na początku XIX wieku przez Jana Pawła Woronicza w *Rozprawie pierwszej o pieśniach narodowych* (1803 r.) jako jeden z przykładów odwagi polskiego rycerstwa³⁶. Troska o utrwalenie dziejów narodu pozbawionego państwa, stały element metapoetyckich wypowiedzi pisarzy doby porozbiorowej³⁷, nosi w omawianym przez nas tekście (również charakterystyczny dla epoki) rys sentymentalny, dodatkowo uzupełniony o „pierwiastek osobisty”. Narrator spytany przez gospodarza w Pont-de-Beauvoisin o dawnego towarzysza, majora K..., przekazuje zasłyszaną informację o jego ciężkim stanie z powodu ran odniesionych pod Cortoną (Gf 49–50). Tego typu predylekcja do nieustannego wspomnienia innych legionistów i przyjaciół cechuje twórczość Godebskiego *in toto*. *Grenadier-filozof* dedykowany jest wszak Kosseckiemu:

Jakikolwiek jest zwyczaj poświęcania komu swej pracy, nie rumieni on pisarza, gdy nim szlachetne powodują pobudki. Moimi są wdzięczność i przyjaźń. [...] Jeżeli ta moja praca nie pozyska u rodaków przyjęcia, jakiego by miłość własna żądała, dosyć będę nadgrodzony za nią, gdy ty ją przyjmiesz z takim uczuciem, z jakim ci ją poświęca twój stały przyjaciel C. Godebski (Gf 3–4).

Wdzięczność i przyjaźń, możliwe chyba do uzgodnienia z „prawdziwą” sławą, osiąganą – jak mogliśmy wyczytać w *Pochwale Konfucjusza...* – dzięki uszczęśliwianiu innych, stanowią podstawę idealnego modelu relacji międzyludzkich, a tym samym, w szerszym ujęciu, godnego życia. W interpretacji *Grenadiera-filozofa* Artur Timofiejew zaznacza, że bohaterowie powieści „tworzą [...] «republikę przyjaciół» połączoną wspólnotą światopoglądu, moralnością; żyjąc «według cnoty», będąc posłusznymi przekonaniu wewnętrznemu, w pełni realizują swoje człowieczeństwo»³⁸. Interesujące nas tu „sugestie autobiografizmu” nadają zatem wiarygodności prezentowanym, wskazywanym jako warte naśladowania, postaciom, które w swoim życiu kierują się czuciem, co pozwala im na nawiązanie więzi z drugim człowiekiem i sobą samym. Utwór, inspirowany wszak wdzięcznością i przyjaźnią, przyjaźni także poświęcony, nie mógłby zatem wyjść spod pióra kogoś pozbawionego uczuć. Ponownie wypada tu przywołać *Krótką wiadomość...*:

Ten, co zechce szukać w moim rymie sztuki, ozdób i wdzięku, niechaj na próżno jednego nie zaczyna na wiersza: znajdzie tam rozrzucone myśli, nudne powtarzania; słowem, obraz obłąkanego kochanka, który w nieładzie uniesień oplakuje stratę ulubionego przedmiotu. Pisałem dla moich rodaków z tym uczuciem, z jakim nieszczęśliwy składa swoje cierpienia na łono podobnych jemu (Ww 11).

Przytoczony fragment przywołać może na myśl estetyczno-literacką deklarację pisarza sentymentalnego, własne utwory traktującego jako akt ekspresji „ja”. Ten swoisty wzorzec poety

³⁶Zob. Jan Paweł Woronicz, „Rozprawa pierwsza o pieśniach narodowych”, w tegoż: *Pisma wybrane*, wstęp, wybór, komentarz Małgorzata Nesteruk, Zofia Rejman (Warszawa: Open, 1993), 237, 671.

³⁷O działaniach podejmowanych w intencji ocalenia pamięci o przeszłości narodu pisała m.in. Hanna Jurkowska, *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

³⁸Timofiejew, 113.

„będącego sobą”, znajdujący ważną inkarnację w oświeceniu stanisławowskim, przede wszystkim w liryce Książnina, potrzebuje – jak się wydaje – „sugestii autobiografizmu”, gwarantującej realizację określonego projektu, którego powodzenie uzależnione jest jednak od opinii innych ludzi (w tym przypadku „sugestie autobiografizmu” pełnią funkcję uwierzytelnienia).

Podsumowując przedstawione do tej pory analizy, można się pokusić o wyróżnienie dwóch głównych powodów ujawniania się autora osobowego w tekście. Pierwszy dotyczyłby zaspokojenia potrzeby dania „prawdziwego” świadectwa czynu legionowego, drugi związany byłby z ekspresyjnymi funkcjami literatury. Zaproponowana typologia, której celem jest wstępne uporządkowanie pewnych zjawisk, nie wyczerpuje oczywiście problemu relacji między „życiem” i „twórczością” w badaniach nad literaturą polskiego wieku światła, nawet jeśli ograniczyć tę kwestię do literackiej spuścizny Godebskiego (tu zaprezentowanej jedynie w niewielkim stopniu). W świetle przywołanych utworów poznawczą konsternację budzi bowiem *Wiersz do siebie samego*. Obok nazw geograficznych (Styr, Pina, Horyń), które stanowią wyraziste ślady autobiografizmu, we wspomnianym utworze znajdziemy także informacje o doświadczeniu wojennym oraz komentarze odnoszące się do ówczesnego życia kulturalno-obyczajowego (np. echa sporów toczących się wokół Józefa Bielawskiego czy uwagi dotyczące Towarzystwa Przyjaciół Nauk). Zdziwienie, o którym była mowa, przynoszą przede wszystkim fragmenty o charakterze metapoetyckim:

Jam niegdyś wpośród szczupłego zagonu
 Ledwo o górach słyszał Helikonu,
 Próżnom pasterzy nad Styrem i Piną
 Pytał, gdzie zdroje kastalijskie płyną,
 Na próżnom zwiedzał lasy i strumienia
 Ciekawy faunów i satyrów pienia;
 Wszędzie milczenie panowało głucho.
 [...]

 Zamiast Orfeja czarującej liry –
 Drzewa runęły pod ciosem siekiéry.
 Jeszcze albowiem wtenczas śpiewak nowy
 Nie natchnął życiem nadbrzeż Horyniowy;
 (Ww 40–42)

Wyrażony tu dystans wobec obiegowych wątków literackich może być traktowany jako świadectwo zerwania z klasycyzmem i wytworzonymi w jego ramach sposobami mówienia o świecie oraz roli, jaką odgrywa w nim poeta. Tak o analizowanym utworze pisał Timofiejew w monografii poświęconej twórczości Godebskiego:

Pełen ironii dialog pozorny podmiotu-poety z podmiotem doradcą (*sive* znawcą klasycystycznej koncepcji poezji) ma bowiem na celu krytykę oświeceniowego poglądu uznającego utylitaryzm wypowiedzi za warunek zostania poetą. [...] Poeta nie chce wypowiadać się w sposób społecznie zaangażowany [...], a zatem, zdaniem doradcy, nie zasługuje na miano poety, przestaje nim być³⁹.

³⁹Timofiejew, 22–23.

Przytoczona wypowiedź to część rozdziału dotyczącego estetyczno-literackich zapatrywań Godebskiego, które – jak w zauważył lubelski badacz w podsumowaniu – naznaczone były typowym dla początków XIX wieku eklektyzmem⁴⁰. *Wiersz do siebie samego* byłby zatem przykładem poszukiwania nowych sposobów ekspresji „ja”. O byciu poetą przesądzać mają „głos wewnętrzny, serce, czucie, nie zaś sama znajomość rzemiosła poetyckiego”⁴¹.

Niewątpliwie przywołany wyżej fragment utworu Godebskiego ujawnia wskazany przez Timofiejewa dystans wobec konwencji literackich oraz – co wyjątkowo dotkliwie – rozczarowanie rzeczywistością. Obraz poszukiwania natchnienia przywodzi na myśl topos spotkania z muzami i ich boskim opiekunem, znany z literatury starożytnej, ciekawie wyzyskany między innymi przez Klemensa Janickiego w autobiograficznej elegii *O sobie samym dla potomności* czy – znacznie później – przez Książnicę w utworze *Do Ignacego Bykowskiego*⁴². Jak można zatem sądzić, *Wiersz do siebie samego* pozostaje w trudnej do przeoczenia opozycji wobec tradycyjnych, chciałoby się rzec „klasycznych”, realizacji motywu muz czy ściśle z nim stowarzyszonego toposu lutni⁴³.

Omawiany wiersz opatrzone jednak mottem pochodzącym z *Satyry I* Juwenalisa, reprezentującej ważny w poetykach klasycystycznych gatunek. Przytoczona przez Godebskiego fraza – *Facit indignatio versum* („Oburzenie rodzi wiersz”) – często była wykorzystywana przez twórców epok dawnych (m.in. Krzysztofa Opalińskiego, Jana Górczyczewskiego) jako uzasadnienie przyczyny poetyckiej działalności, zwłaszcza jeśli owocem tej działalności były satyry⁴⁴. Przypomnijmy tylko, że przywołany fragment *Satyry I* poprzedza swoiste zastrzeżenie – „Si natura negat”, tłumaczone jako: „Jeśli natura odmawia reakcji”⁴⁵, „Jeśli talent odmawia”⁴⁶.

⁴⁰Timofiejew, 49.

⁴¹Timofiejew, 25.

⁴²Osobną uwagę należałoby poświęcić omawianemu lirykowi Godebskiego w odniesieniu do innych, zwłaszcza oświeceniowych (choć refleksją objąć trzeba by tradycję antyczną i staropolską), wierszy o charakterze metapoetyckim z wyrazistym ukierunkowaniem na „ja” poetyckie, np. takich jak *Zabawa moja* Adama Naruszewicza (zob. np. Agata Ročko, „Poetyckie i filozoficzne credo: «Zabawa moja»”, w: Czytanie Naruszewicza, t. 1, red. Barbara Wolska, Teresa Kostkiewiczowa, Bożena Mazurkowska [Warszawa: IBL PAN, 2015]) czy *Z Anakreonta. Sam do siebie* Franciszka Dionizego Książnicy (zob. np. Tomasz Chachulski, „Między «Krotofilami i miłośkami» a «Żalami Orfeusza nad Eurydyką»”. „Z Anakreonta. Sam do siebie”, w: Czytanie Książnicy). Za tę wskazówkę dziękuję prof. dr hab. Teresie Kostkiewiczowej.

⁴³Wypada pamiętać jednak o przywołanych wyżej wersach: „Jeszcze albowiem wtenczas śpiewak nowy / Nie natchnął życiem nadbrzeż Horyniowy”. Odnoszą się one, jak wskazuje Kubikowski (Ww 42, przyp. do w. 25), do Alojzego Felińskiego, podobnie jak i Godebski, absolwenta szkoły pijarskiej w Dąbrowicy (położonej nad Horyniem), na początku XIX w. znanego już tłumacza Delille’a. Jeśli słowa te nie miały mieć w intencji autora wydźwięku ironicznego, to dystans Godebskiego wobec „klasycznych” realizacji toposu muz mógłby być wyrazem rozczarowania własnymi możliwościami poetyckimi.

⁴⁴Józef Tomasz Pokrzywniak, „«Satyra prawdę mówi», czyli rzecz o fałszywych przesłankach”, *Pamiętnik Literacki* 4 (1984): 91–93 (artykuł stał się podstawą rozdz. *Satyryk wśród konwencji gatunku* opublikowanego w monografii Ignacy Krasicki wśród pisarzy polskiego oświecenia [Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015]). Informacje dotyczące satyry i koncepcji pisarza-satyryka rekonstruowane są (jeśli nie podano inaczej) za tym artykułem.

⁴⁵Zob. Tomasz Sapota, *Juvenalis* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009), 82. Z wypowiedzi pisarzy antycznych wyłania się niejednoznaczny stosunek do tego, co określano jako *indignatio*. Z jednej strony, zwłaszcza w etyce stoickiej, „oburzenie” waloryzowane było negatywnie, z drugiej – stanowiło ważny element refleksji poświęconych retoryce i określonej postawie mówcy (także w odniesieniu do jego retorycznej sprawności). Zob. np. Catherine Keane, „Anger Games”, w teście: *Juvenal and the Satiric Emotions* (Oxford: Oxford University Press, 2015, 26–67; Sapota, 31–38, 79–87).

⁴⁶Juvenalis, „*Satyra I*”, tłum. J. Sękowski, w: *Trzej satyrycy rzymscy, wstęp, oprac.* Lucyna Winniczuk (Warszawa: PIW, 1958), 119.

Twórca, nawet pozbawiony wrodzonych dyspozycji (rozwijanych, zgodnie z zaleceniami większości teoretyków klasycyzmu, dzięki żmudnym ćwiczeniom), może zatem sięgnąć po pióro. Warunkiem jest uczucie – w tym przypadku negatywne – które nie pozwala poecie przejść obojętnie wobec tego, co go otacza. Taki tryb lektury byłby zgodny z propozycją Timofiejewa. Należy jednak mieć na uwadze, że *indignatio* to pojęcie z zakresu retoryki. Jak wskazywał Jerzy Ziomek, „Afekt może zawierać czy też być osiągany przez *indignatio* (oburzenie) lub *conquestio* (skarga)”⁴⁷. Oburzenie mówcy powinno wzbudzić reakcję odbiorcy i przekonać go do określonego stanowiska. Dziedzictwo klasyczne, tak ważne dla literatury późnej fazy oświecenia, nie stoi zatem w opozycji do sfery emocjonalnej i da się uzgodnić z wykorzystywanymi przez poetów sposobami wyrażania „ja”.

Należałoby się przy tym jeszcze zastanowić, choć to wymagałoby pogłębionego namysłu nad różnorodnymi realizacjami gatunku patronującego omawianemu utworowi, czy rozsiane w tekście „sugestie autobiografizmu” oraz komentarze dotyczące ówczesnych realiów nie są motywowane, zgłaszana w satyrach, koniecznością zajęcia aktywnej postawy wobec rzeczywistości, co uzasadniałoby tworzenie tekstów przez autorów nienależących do grona wybranych przez boskie opiekunki sztuki. Najważniejszym obowiązkiem pisarza-satyryka byłoby zatem wypowiedzenie się o rzeczywistości, zwłaszcza gdy ta rozczarowuje. Rzecz znamienita, iż w wielu interpretacjach satyr (tak antycznych, jak i nowożytnych) badacze eksponowali zależność między „życiem” i „twórczością”, co korespondowało z kształtującą się na przestrzeni stuleci koncepcją poety satyrycznego piszącego pod wpływem trudnych do zaakceptowania wydarzeń i sytuacji⁴⁸. Obecne w wierszu „sugestie autobiografizmu”, polegające przede wszystkim na wyzyskaniu wydarzeń, wątków czy sytuacji związanych z życiem kulturowo-literackim i obyczajowym początków XIX wieku, dałoby się wyjaśnić nie tylko potrzebą wyrażenia rozczarowania dookołą rzeczywistością, ale także realizacją określonej koncepcji poety i poezji, w tym przypadku satyrycznej. Relację między życiem a twórczością najbezpieczniej zatem dałoby się ująć, akcentując ich wzajemne warunkowanie się. Nie tylko „życie” determinowałoby „twórczość”, ale samo byłoby także zwrotnie – w akcie tworzenia, późniejszego odczytywania i funkcjonowania „twórczości” w określonych kręgach czytelniczych – kreowane⁴⁹.

⁴⁷Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa* (Wrocław: Ossolineum, 1990), 116. O znaczeniu afektu w literaturze staropolskiej, także ważnej dla oświeconych, pisała Barbara Otwinowska, „Afekty”, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, Barbara Otwinowska, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, wyd. 3 (Wrocław: Ossolineum, 2002), 12–16.

⁴⁸Na zagrożenia wynikające z traktowania satyry wyłącznie jako świadectwa reakcji pisarza na rzeczywistość, z pominięciem znaczenia konwencji literackich i tradycji gatunku, zwrócił uwagę m.in. Sapota, 28–30.

⁴⁹Uwzględnienie „życia” pisarza w interpretacji jego „twórczości” – choć pozwala uruchomić różnorodne strategie lekturowe związane z mentalną atmosferą danej epoki, stawiać pytania tak o doświadczenie jednostkowe, jak i zbiorowe – łączy się przecież z wieloma niebezpieczeństwami, zwłaszcza w przypadku braku odpowiednich źródeł. Egzemplifikacją tego zagrożenia jest powtarzana przez wielu wybitnych historyków literatury informacja o genezie Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem Kantorberegim Tymowskiego, utworu mającego być zapisem doświadczenia żołnierskiego poety. Jak wykazała jednak Elżbieta Z. Wichrowska, dzięki żmudnym kwerendum, Tymowski – autor tekstu oddającego przeżycia młodego legionisty – nie wziął udziału w hiszpańskiej kampanii Napoleona. Elżbieta Z. Wichrowska, *Kantorbery Tymowski w świetle nowych źródeł* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2002); zob. zwł. 11–32.

Bibliografia

- Abramowska, Janina. „Kochanowskiego biografia kreowana”. *Teksty* 1 (1978): 63–82.
- Aleksandrowicz, Alina. *Twórczość Marii z ks. Czartoryskich ks. Wirtemberskiej. Literatura i obyczaj*. Warszawa: DIG, 2022.
- Bell, Robert Huntley. *Sterne's Autobiographical Personae*. W tegoż: *The Rise of Autobiography in the Eighteenth Century: Ten Experiments in Literary Genre – Augustine, Bunyan, Rousseau, Locke, Hume, Franklin, Gibbon, Sterne, Fielding, Boswell*, 110–150. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2012.
- Bilczewski, Tomasz. „Subiekt – obiekt – abiekt: «pajęczno-wiotka tkanina»”. W: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. Danuta Ulicka, 161–230. Warszawa: IBL PAN, 2020.
- Chachulski, Tomasz. „Między «Krotofilami i miłostkami» a «Żalami Orfeusza nad Eurydyką». «Z Anakreonta. Sam do siebie»”. W: *Czytanie Książnina*, red. Bożena Mazurkowska, Tomasz Chachulski, 103–114. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2010.
- Czerwińska, Małgorzata. „Autobiografia i metafory”. W: *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane Ryszardowi Nyczowi*, red. Zdzisław Łapiński, Anna Nasiłowska, 99–107. Warszawa: IBL PAN, 2017.
- Ginkowa, Łucja. „Cyprian Godziemba Godebski (1765–1809)”. W: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, 98–139. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Godebski, Cyprian. *Dzieła wierszem i prozą*, cz. 1. Warszawa: wyd. K. Godebski, 1821.
- — —. *Grenadier-filozof. Powieść prawdziwa wyjęta z dziennika podróży roku 1799*. Oprac. Zbigniew Kubikowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952.
- — —. *Wybór wierszy*. Oprac. Zbigniew Kubikowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956.
- Janowski, Michał. „W służbie państwa (1807–1809)”. W tegoż: *Narodziny inteligencji 1750–1831*, 131–195. Warszawa: Neriton, 2008.
- Józefacka, Maria. „Listy Cypriana Godebskiego do Ksawerego Kosseckiego i innych osób”. *Archiwum Literackie. Miscellanea z lat 1800–1850* 11 (1967): 155–236.
- Jurkowska, Hanna. *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Juvenalis. *Satyra I*. Tłum. J. Sękowski. W: *Trzej satyrycy rzymscy*, wstęp, oprac. Lucyna Winniczuk, 119. Warszawa: PIW, 1958.
- Keane, Catherine. „Anger Games”. W tegoż: *Juvenal and the Satiric Emotions*, 26–67. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Kostkiewiczowa, Teresa. *Książnina jako poeta liryczny*. Wrocław: Ossolineum, 1971.
- — —. *Krytyka literacka w Polsce w epoce oświecenia*. W: Teresa Kostkiewiczowa, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, 283–294. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- — —. „Problem podmiotowości w liryce Książnina. «Do Piotra Borzęckiego»”. W: *Czytanie Książnina*, red. Bożena Mazurkowska, Tomasz Chachulski, 131–142. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2010.
- Kunz, Tomasz. „Wstęp”. W tegoż: *Wielec niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, 7–8. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Kuziak, Michał. „«Biografie romantycznych poetów»”, red. Zofia Trojanowiczowa, Jerzy Borowczyk, indeks oprac. Barbara Hajdasz, Poznań 2007”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2009): 226–238.
- Lyszczyńska, Jacek. „Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu”. W: *Biografie romantycznych poetów*, red. Zofia Trojanowiczowa, Jerzy Borowczyk, 139–146. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.
- Maleszyński, Dariusz Cezary. *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002.
- Mazurkowska, Bożena. *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książnina (na tle porównawczym)*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.
- Nasiłowska, Anna. „Historia modernistycznego podmiotu”. W tegoż: *Persona liryczna*, 11–54. Warszawa: IBL PAN, 2000.

- O... (Osiński Ludwik). „Wiadomość o życiu i pismach Cypriana Godebskiego”. *Pamiętnik Warszawski* 1 (1809): 91.
- „Od redakcji”. W: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, 5–11. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Otwinowska, Barbara. „Afekty”. W: *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, Barbara Otwinowska, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, wyd. 3, 12–16. Wrocław: Ossolineum, 2002.
- Pachoński, Jan. *Korpus oficerski Legionów Polskich 1796–1807*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999.
- Pokrzywniak, Józef Tomasz. *Ignacy Krasicki wśród pisarzy polskiego oświecenia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- – –. „Satyra prawdę mówi», czyli rzecz o fałszywych przesłankach”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1984): 85–128.
- Przybylski, Ryszard. *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983.
- Rippel, Rafał. „Między konwencją a odmiennością. O konstrukcji narratora w «Grenadierze-filozofie» Cypriana Godebskiego”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Filologia Polska* 38 (1997): 27–36.
- Ročko, Agata. „Poetyckie i filozoficzne credo: «Zabawa moja»”. W: *Czytanie Naruszewicza*, t. 1, red. Barbara Wolska, Teresa Kostkiewiczowa, Bożena Mazurkowska, 71–84. Warszawa: IBL PAN, 2015.
- Sapota, Tomasz. *Juvenalis*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Sawicki, Stefan. „Między autorem a podmiotem mówiącym”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1977): 111–127.
- Sławiński, Janusz. *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W tegoż: *Prace wybrane*, t. 4: *Próby teoretycznoliterackie*, 162–182. Kraków: Universitas, 2000 (pierwotny w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński. Wrocław: Ossolineum, 1975).
- Smolarski, Mieczysław. *Poezja legionów. Czasy, pieśń i jej dzieje*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1912.
- Strzyżewski, Mirosław. „Model «biografii typowej» romantyka”. W: *Biografie romantycznych poetów*, red. Zofia Trojanowiczowa, Jerzy Borowczyk, 103–115. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.
- Szaniawski, Józef Kalasanty. „Pochwała Cypriana Godebskiego”. W: Cyprian Godebski, *Dzieła wierszem i prozą*, cz. 1, 1–49. Warszawa: wyd. K. Godebski, 1821.
- Timofiejew, Artur. *Legiony i vitae lex. Problemy twórczości literackiej Cypriana Godebskiego*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002.
- Wichrowska, Elżbieta Z. *Kantorbery Tymowski w świetle nowych źródeł*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2002.
- Wojciechowski, Konstanty. *Historia powieści w Polsce. Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczym*. Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i syna, 1925.
- Wolska, Barbara. „«Pisarze polskiego Oświecenia», tom 1, pod red. Teresy Kostkiewiczowej i Zbigniewa Golińskiego, Warszawa 1992”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1994): 209–219.
- Woronicz, Jan Paweł. „Rozprawa pierwsza o pieśniach narodowych”. W tegoż: *Pisma wybrane*, wstęp, wybór, komentarz Małgorzata Nesteruk, Zofia Rejman, 213–239. Warszawa: Open, 1993.
- Zajac, Grzegorz. „Dziennik podróży czy prawdziwa powieść? O «Grenadierze-filozofie» Cypriana Godebskiego”. *Ruch Literacki* 6 (1996): 685–698.
- Zawadzka, Danuta. „Pokolenie 1812”. W tegoż: *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, 63–166. Warszawa: IBL PAN 2000.
- Zieleniewski, Leon. *Dekada. Pismo legionów polskich w 1799 r.* Przedm. Stefan Krzywoszewski. Warszawa: Wydawnictwo Polskiego Związku Wydawców Dzienników i Czasopism, 1938.
- Ziomek, Jerzy. „Autobiografizm jako hipoteza konieczna («Treny» Jana Kochanowskiego)”. W: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, 41–60. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- – –. „Poeta jako źródło historyczne. Glosa do referatu Wiktora Weintrauba”. W: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Zofia Stefanowska, Janusz Sławiński, 166–175. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- – –. *Retoryka opisowa*. Wrocław: Ossolineum, 1990.

SŁOWA KLUCZOWE:

biografia

autor

Cyprian Godebski

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcony jest zagadnieniu znaczenia biografii pisarza w badaniach nad literaturą dawną. Temat ten budził i budzi nadal zainteresowanie ze strony badaczy, najczęściej jednak zajmujących się literaturą XIX–XXI wieku. Ze względu na obszerność zagadnienia autorka skupiła się na twórczości Cypriana Godebskiego, uczestnika wojen napoleońskich, twórcy między innymi *Wiersza do Legiów polskich*. Autorka, analizując jego utwory literackie, zwróciła uwagę na sposoby funkcjonowania w nich kontekstu biograficznego, który okazał się ważnym elementem procesu lekturowego.

„ż y c i e i t w ó r c z o ś ć”

LITERATURA DAWNA

NOTA O AUTORCE:

Patrycja Bąkowska – adiunkt w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświecenia na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się literaturą i kulturą wieku światła, ze szczególnym uwzględnieniem przemian antropologicznych, tożsamościowych i estetycznych. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym. Opublikowała wiele artykułów w czasopismach (m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”) i rozdziałów w książkach zbiorowych. Jest autorką monografii *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku* (2021), opublikowanej w serii Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. |

Harde chimery – kilka słów o twórczości surrealistek

Magdalena Piotrowska-Grot

ORCID: 0000-0003-2058-9628

Co powinnyśmy/iśmy czytać?

Autorów nieznanych, zapomnianych, wymyślonych. Niech żyją mistyfikacje! Przede wszystkim jednak autorów unikających realistycznego opisu świata: od tego są gazety i media społecznościowe. Uciekajmy w literaturę od rzeczywistości przytłaczającej nadmiarem faktów i złych wieści. Nie zaszkodzi, jeśli twoi autorzy będą mieli słabość do absurdu, erotyki, czarnego humoru, ironii i dwuznaczności. Dobrze, jeśli ich książki powrócą w twoich snach¹.

Tak radzi w swojej książce *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć* Agnieszka Taborska, badaczka, historyczka sztuki, znawczyni twórczości surrealistycznej. W ostatnim zdaniu cytowanego fragmentu dodaje jednak: „W towarzystwie kilkudziesięciu autorów znalazły się jedynie dwie młodsze autorki, które przeżyły wszystkich kolegów po piórze: Leonora Carrington [...] i Gisèle Prassinos (z «automatycznymi» opowiadaniem)”². Posłuchajmy więc rady, ale zawiązując ów krąg do pisarek. Spróbujmy przeczytać te dzieła, które zostawiły po sobie surrealistki.

Przed przystąpieniem do tego zadania trzeba jednak wykonać szereg innych działań. Surrealistyczne pisarki należy bowiem najpierw „odnaleźć”. Historia ruchów awangardowych w literaturze i sztuce pierwszej połowy XX wieku to bowiem wciąż w przewadze historia mężczyzn, a przynajmniej tak może się nam wydawać, kiedy przyjrzymy się opracowaniom badaczy i badaczek, katalogom obrazów, rzeźb i obiektów. Dotyczy to wszystkich awangardowych tendencji i kierunków, ale zdecydowanie najbardziej fakt tego artystycznego zmaskulinizowania uwidacznia twórczość

¹ Agnieszka Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć* (Olszanica: BOSZ, 2021), 16.

² Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*, 17.

surrealistyczna. Podstawowym zadaniem niniejszego artykułu uczynię więc próbę odpowiedzi na dwa pytania, niezwykle istotne właśnie w roku 2024, sto lat po opublikowaniu *Manifestu surrealistycznego*: Czy były (są) wielkie surrealistki?³ oraz, jeśli tak, to: Gdzie się dotychczas podziewały?

Muzy/Meduzy

Choć wydaje się, że polskie i światowe literaturoznawstwo udzieliło już dawno odpowiedzi na pierwsze z tych pytań, wciąż pokutuje przekonanie, że awangarda artystyczna jest w przewadze męską działalnością. To, co z historycznej awangardy przeszło bowiem do kanonu (paradoksalnie wbrew największym awangardowym lękom⁴), to właśnie twórczość mężczyzn. André Breton, Paul Éluard, Max Ernst, Salvador Dali, Tristan Tzara, Luis Aragon – te nazwiska pojawiają się we wszystkich niemal opracowaniach dotyczących twórczości surrealistycznej. Lista ta do polskiej tradycji badawczej przeniknęła najprawdopodobniej pod wpływem przygotowanej przez Adama Ważyka *Antologii*⁵ oraz za sprawą badaczki tego kierunku w sztuce – Krystyny Janickiej⁶. Awangardowe artystki, dziś co prawda powracające lub odkrywane w dyskursach literaturoznawczych i historii sztuki⁷, wciąż pozostają w cieniu. W najpowszechniejszych i najbardziej znanych opracowaniach, zwłaszcza w szkolnych podręcznikach, funkcjonują zwykle jako muzy wielkich awangardowych twórców – zdecydowanie rzadziej patrzymy na nie jako twórczynie osobne, czy wręcz awangardę determinujące. Oczywiście, jak zaznacza Taborska, w latach 90. sytuacja ta ulega zmianie, ale należy doprecyzować, że jest to zasługa wielkich i ważnych wystaw zorganizowanych pod koniec lat 80., które uwzględniały prace artystek. Wspomniana intensyfikacja badań w tym zakresie dotyczyła więc głównie dziedziny historii sztuki⁸. W ramach historii literatury rzecz prezentuje się nieco inaczej, jak pisze Joanna Grądział-Wójcik:

W refleksji historycznoliterackiej dominuje tendencja do sytuowania poezji kobiet poza literaturą nowoczesną, w szczególności tą o awangardowych koneksjach⁹.

³ Sformułowanie pytania, opiera się oczywiście na lekturze eseju Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Pytanie jednak jest semantyczną grą i zawiera w sobie swoisty błąd poznawczy, zapytać wypada bowiem nie o to, czy i dlaczego nie było wielkich surrealistek, ale o to, dlaczego ich nie znamy lub znamy tak pobieżnie.

⁴ O lęku przed spowszednieniem i ukłasyfikowaniem w oczach odbiorców pisał m.in. Renato Poggioli. Zob. Renato Poggioli, *Teorie awangardy*, tłum. Łukasz Kraj, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieć, Jakub Kornhauser (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 17–70.

⁵ Adam Ważyk, *Surrealizm. Antologia* (Warszawa: Czytelnik, 1976).

⁶ Krystyna Janicka, *Surrealizm* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973).

⁷ Niektóre publikacje jedynie wspominają o wybranych tekstach i obrazach twórczyń awangardowych, inne starają się zaproponować nie tylko kompleksowe, ale także innowacyjne ujęcia, które nie osadzają tych dzieł w ramach stereotypowych omówień twórczości kobiecej czy twórczości kobiet. Zob. Jan Marx, *Grupa poetycka Kwadryga*, Warszawa 1983; Andrzej K. Waśkiewicz, *Szesnaście wierszy Mili Elin*, w: *W kręgu Zwrotnicy*, Kraków 1983; Agata Zawiszevska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestolecie międzywojennym*, Szczecin 2014.

⁸ Warto zwrócić uwagę na publikacje, które wymienia badaczka: *Surrealist Women. An International Anthology*; *Surrealism and Women*; *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*; *Inverted Odysseys*. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman, a także dodać nowe omówienia, takie jak choćby książki: Sylwia Zientek, *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn*. Muter, Rajceka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne (Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2023); Michaela Carter, *Surrealistka*, tłum. Waldemar Łys (Poznań: Rebis, 2021) oraz bardzo ważna książka, która w polskim przekładzie ukazała się w 2024 roku, pisana zaś była w latach 80., czyli kanoniczne już opracowane: Whitney Chadwick, *Artystki i surrealizm*, tłum. Anna Arno (Sopot: Smak Słowa, 2024).

⁹ Joanna Grądział-Wójcik, „Trudne” wiersze. Konstelacje neoawangardy w poezji kobiecej”, w: *Stulecie poetek polskich. Przekroje. Tematy. Interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska (Kraków: Universitas, 2020), 421.

Czy zatem, by zacytować Mariannę Bocian, poezji kobiet „jest pisane w pisaniu przegrane”? Z jakiegoś bowiem powodu poetki przegrywają rywalizację o uwagę badaczy. Można się zastanawiać, na ile ten stan rzeczy wynika z mniejszego udziału kobiet w życiu literackim, na ile z poziomu artystycznego ich twórczości, na ile wreszcie z manipulacji [...] – więcej niż o praktyce literackiej obecne *status quo* zdaje się mówić o mechanizmach recepcji i polityce budowania kanonu¹⁰.

Tu mógłby pojawić się szereg tłumaczeń, że nie sposób powiedzieć o wszystkim/wszystkich; poetyka podręcznika, syntezy, skrótu wymusza na autorach/autorkach trudne wybory, więc wybierane są dzieła najbardziej dystynktywne. Historia literatury i sztuki nie jest jednak wyłącznie pełna luk – opiera się niejednokrotnie nie na wyborze, na celowym wykluczaniu czy, pozornie nieszkodliwym dla ogółu całości, przemilczeniu.

Zacznijmy dekonstrukcję tego schematu od dzieła, od którego przywykliśmy rozpoczynać przechadzkę po sztuce dwudziestolecia międzywojennego. Wszyscy zapewne znają *Fontannę* – dzieło wystawione przez Marcela Duchampa (choć podpisane nazwiskiem nieznanego twórcy R. Mutt). Coraz więcej opracowań dowodzi jednak, że nie było ready-made Duchampa, a jej autorką była prawdopodobnie (o czym pisał Duchamp w jednym z listów do siostry) baronessa Elsa von Freytag-Loringhoven – pochodząca ze Świnoujścia pisarka i artystka performatywna wykorzystująca w projektowanych obiektach technikę podobną do duchampowej¹¹. Teoria ta nie została potwierdzona, przytaczam ją jednak, ponieważ powinna zastanowić nas w tej historii zupełnie inna rzecz: jak niewiele wiemy o twórczości wspomnianej artystki, która mogła się przyczynić do jednego z najistotniejszych awangardowych gestów. Czy jesteśmy jednak w stanie stworzyć alternatywną listę artystek surrealistek? Oprócz przytoczonych powyżej nazwisk powinny się na niej pojawić także: Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, Leonor Fini, Eileen Agar, Remedios Varo, Erna Rosenstein, Zuzanna Ginczanka (której twórczość zwyczajowo łączy się z działalnością skamandrytów, choć wykazuje ona całkiem sporo cech surrealistycznych), Debora Vogel. Większość z nich skupiała się głównie na malarstwie, rzeźbach i instalacjach, ale sporo z tych artystek zostawiło po sobie niezwykle ciekawe wiersze i książki prozatorskie. O specyfice kobiecego pisania w ramach kierunków awangardowych pisał już Łukasz Kraj¹²; w niniejszym tekście analizie poddane zostaną poszczególne utwory wybranych surrealistek, nie po to jednak, by znów przypisać im uogólniające zestawy cech, ale by pokazać ich różnorodność i artystyczny indywidualizm, jedynie zaznaczając miejsca wspólne. Nie będzie to także tekst rozliczający się z tym, co i w jakim stopniu zawdzięcza surrealismowi feminizm. Były bowiem wśród nich twórczynie wyraziście dążące do emancypacji (zarówno społecznej, jak i politycznej) oraz takie, które od ruchów feministycznych się odcinały¹³. Warto przyjrzeć się jednak poszczególnym konstrukcjom kobiecych postaci, chwytom, które służą oddaniu ich odrębności. Porównać je ze znanymi, właśnie kanonicznymi dziś, obrazami i tekstami surrealistów – uwagę zwraca bowiem ważne, ale niezwykle specyficzne miejsce kobiet w twórczości mężczyzn reprezentujących ten kierunek w sztuce:

Pierwszej z trzech kolażowych książek z 1929 roku Max Ernst dał tytuł *La femme 100 têtes*, co w fonetycznym rozumieniu znaczy zarówno *La femme cent têtes* (*Kobieta o stu głowach*), jak i *La femme*

¹⁰Grądziel-Wójcik, 443.

¹¹Zob. Zientek, 18.

¹²Łukasz Kraj, „Feminizowanie awangardy? «Na pewno książka kobiety» Wandy Melcer”, *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 59–75.

¹³Pisze o tym Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2007), 149.

sans tête (*Kobieta bez głowy*). Obie interpretacje odpowiadają surrealistycznej wizji kobiet, postrzeganych przede wszystkim jako istoty nieprzeniknione, *femmes fatales*, niebezpieczne niczym stugłowe hydry, oraz nawiedzone media słyszające niedostępne dla mężczyzn głosy, wariatki, które – postradawszy zmysły – zbliżyły się do natury i tajemnych obrzędów. Krótko mówiąc, kobiety bez głowy¹⁴.

Kobiety jawią się więc na surrealistycznych obrazach jako złowrogie chimery, które mężczyzna próbuje okiełznać (poprzez przedstawienie w formie przedmiotu, dekapitację, przedstawienie fragmentaryczne i statyczne). W tym kontekście, niezaprzeczalnie, należy sobie zdawać sprawę z wyjątkowego statusu przedmiotów w twórczości surrealistów – poddawane transformacji i mutacji znaczeń posiadały własną, niepowtarzalną tożsamość¹⁵. Niestety, przedstawianie kobiet jako rozczłonkowanych przedmiotów, pozbawianie ich twarzy skutkuje nie tylko wyrazistym uprzedmiotowieniem, ale także wyeliminowaniem ich z porządków dyskursu. Nie będziemy jednak szczegółowo analizować ogólnych cech surrealistycznej sztuki, temu zagadnieniu poświęciło uwagę już wiele badaczek i wielu badaczy. Przyjrzymy się temu, jak kreują nadrealny świat artystki. Łączyć je będzie dookreślenie „surrealistki”, ale tak naprawdę skupimy się na wyłuskaniu ich indywidualnych poetyk i sposobów obrazowania, podążając za wskazówką, którą daje w swoich pismach Hélène Cixous:

Ale przede wszystkim trzeba powiedzieć, że mimo skandalicznego stłumienia, które utrzymuje je „w mroku” i każe im uznać, że mroczność jest ich przymiotem, nie istnieje kobieta typowa. Tym, co one mają w spólnego, zajmę się później. Pociąga mnie bowiem nieskończone bogactwo ich istnień poszczególnych: nie można mówić o jednej seksualności kobiecej, niezróżnicowanej, jednolitej, o ustalonym przebiegu i nie zawierającej niczego nieprzewidywalnego. Tak jak nie można mówić o jednej świadomości, również wyobrażenia kobiet jest niewyczerpana, jak muzyka, jak malarstwo, jak pisarstwo: twory ich fantazji są niezwykle¹⁶.

„karm je tchórzliwymi głupotami, a zobaczysz, jak będą nas naśladować...”. Gisèle Prassinos

Niewiele osób spośród polskich czytelniczek i czytelników miało okazję zapoznać się z powieścią Gisèle Prassinos, której treść i znaczenie niezwykle ciekawie aktualizuje się w kontekście współczesnych wydarzeń. Jest to bowiem opowieść o sztucznej inteligencji. Sztucznej inteligencji, która zawodzi, a jednocześnie wymusza na poszczególnych osobach nie tylko rozwój nowych kompetencji, ale przede wszystkim inny sposób patrzenia na świat i swoje w nim miejsce. Powieść *Twarz muśnięta smutkiem* to historia młodej kobiety, która zostaje, wbrew swojej woli, żoną ekscentrycznego naukowca: „Małżonek był tym bardziej niezwykły, że posiadał sztuczną inteligencję, jedyną na świecie. Kiedyś, gdy pracował jako górnik w kopalni, jego czaszka uległa przedziurawieniu w wypadku spowodowanym wybuchem metanu”¹⁷. Choć początkowo żyją właściwie osobno, z czasem Esentielle przywiązuje się do swojego małżonka, nie do końca jednak potrafi zrezygnować z drobnych przejawów wolności i niezależności,

¹⁴Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, 119.

¹⁵Zob. André Breton, „Kryzys przedmiotu”, w: Adam Ważyk, *Surrealizm. Antologia* (1976); Jakub Kornhauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015).

¹⁶Hélène Cixous, „Śmiech Meduzy”, tłum. Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie* 4-6 (1993): 147–148.

¹⁷Gisèle Prassinos, *Twarz muśnięta smutkiem*, tłum. Agnieszka Taborska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005), 19–20.

co w naukowcu wywołuje lęk przed utratą młodej żony. Co ciekawe, jego doskonały mózg nie radzi sobie z ludzkimi emocjami i słabościami – w wyniku silnych wzruszeń mechanizm przestaje więc funkcjonować zgodnie z pierwotnymi założeniami. Choć skutki awarii są niezwykle dotkliwe, kobieta nie opuszcza naukowca, dokłada wszelkich starań, najpierw – by znaleźć kogoś, kto podejmie się naprawy sztucznej inteligencji, a później – by samodzielnie nauczyć się wszystkiego, co pozwoli jej pomóc mężowi. Ostatecznie jednak ocalić męża pomaga jej uczucie (kiedy zawiedzie technika, której tajniki zdąży jednak zgłębić na najwyższym poziomie, przewyższając w tym napotkanych mężczyzn). Poza głęboką ironią wobec współczesnego społeczeństwa Prassinosa oferuje nam w swojej prozie coś jeszcze. Powieść stanowi parodię klasycznych gatunków oświeceniowych i rozpraw naukowych, dodatkowo zaś pisarka konstruuje obraz kobiety tak odmienny od surrealistycznych wizji swoich mentorów – kobiety silnej, niezależnej, zdolnej do ogromnych poświęceń, zmiennej, elastycznej, bawiącej się życiem i przekraczającej konwencje, ale przede wszystkim i mimo wszystko – empatycznej. Oczywiście, co zaznacza we wprowadzeniu do polskiego wydania powieści Taborska¹⁸, nie będzie szczęśliwego zakończenia, nie zabraknie zaś absurdu, purnonsensu i, w ostateczności, szarej rzeczywistości – zaraz po tym, jak mózg naukowca zostaje „naprawiony” przez jego żonę, mężczyzna powraca do swoich książek i znów przestaje interesować się życiem, które go otacza.

Talent Prassinosa odkrył jako pierwszy André Breton. Nie zmienia to jednak faktu, że czternastoletnia wówczas pisarka była traktowana przez surrealistów jak muza, obiekt obserwacji, idea – pozostała właściwie genialnym dzieckiem, które nie miało w ich oczach statusu równej im partnerki na literackiej scenie. Surrealiści poszukiwali w kobiecym ciele natchnienia, ale ostatecznie traktowali je przedmiotowo, jakby próbowali w ten sposób oswoić lęk przed czymś (kimś), czego nie rozumieli, posiąść obiekt mrocznego pożądania¹⁹.

Prassinosa odwraca niejako surrealistyczny mit kobiety – przedstawianej bez głowy, reprezentującej jedynie porządek ciała, *femme fatale*, głównie przy pomocy czarnego humoru i absurdalnej konstrukcji świata przedstawionego. Choć początkowo sceptyczny (nie wierzył bowiem, że taki poziom może reprezentować tak młoda osoba), Breton docenił ostatecznie te cechy jej pisarstwa, umieszczając jej teksty w *Antologii czarnego humoru*.

W jednym z nich, *Rozmowie*, Prassinosa opisuje dialog człowieka z koniem, wypaczając oczywiście tym samym rycerski mit: „Pole pszenicy, mężczyzna ubrany jest w koronkową ochrową tunikę z czerwonymi plamami. Koń jest nagi. Z jego ogona zwisa pudełko od zapalek, z którego wystają czułki pasikonika. Mężczyzna siedzi na białej poduszce z zielonymi wzorami. Koń – na mężczyźnie”. Rozmowa, która rozpoczyna się od porzucenia myśli o zdobyciu zielonego diamentu, nie ma pozornie żadnego sensu, stanowić ma próbę zapisu automatycznego, nie jest spójna, nie o nią tu właściwie chodzi, tylko o efekt zawarty w wygłosowych kwestiach:

KOŃ: Ta, którą kochałem, zawsze mnie doceniała!

MĘŻCZYŻNA: Tak, mnie też.

KOŃ: Doszliśmy do tych samych wniosków²⁰.

¹⁸Zob. Agnieszka Taborska, „Wszystko to brzmi jak bajka...”, w: Prassinosa, *Twarz muśnięta smutkiem*, 5–15.

¹⁹Zob. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, 140.

²⁰Gisèle Prassinosa, „Rozmowa”, w: André Breton, *Antologia czarnego humoru*, tłum. własne z języka angielskiego, <https://theanarchistlibrary.org/library/andre-breton-anthology-of-black-humour#toc54>, dostęp 12.04.2024.

Autorka parodiuje w tym fragmencie powiastkę filozoficzną i bajkę zwierzęcą, wytrącając tym drobnym gestem odbiorców i odbiorczynie z ich przyzwyczajzeń, dekonstruując świat przy pomocy nie tylko zastosowanej personifikacji zwierzęcia, ale także poprzez uczynienie z niego postaci mentora, wplatając wielkie kwantyfikatory w całkowicie nierealistyczną, absurdalną i nieprzewidywalną rzeczywistość, unaoczniając ich semantyczną wydumuszkowość.

Metamorfoza (w) bólu – efekty afektywne. Leonora Carrington

Wśród recyklingowych obiektów, zapisu snów i nonsensu, jukstapozycji, surrealistycznych obrazów uprzedmiotowionych kobiet pozbawionych głowy surrealistki potrafiły odnaleźć własny, wyróżniający je język i sposób wykreowania (swoistą antyrepresentację rzeczywistości) oraz eksploracji świata. Artystką, która bez oporu przełamuje w ten sposób społeczne konwencje, jest Leonora Carrington. Co ciekawe, wykorzystuje do tego właściwie dwa chwyt/motywy: zwierzęta i kulinaria.

Jeden z ciekawszych zabiegów artystycznych, popularnych właściwie wśród wszystkich twórczyń i twórców z kręgu surrealistów, stanowi animalizacja. Dzikie zwierzę, podobnie jak przedmioty, stanowiło obiekt, który surrealiści nie tyle zamierzali oswoić, ile właśnie uwolnić jego energię, zobaczyć siebie jako jedno z nich. Ludzie nie tylko przedstawiani są w tej twórczości w towarzystwie zwierząt, ale ich dwa światy tworzą także nieprzewidywalną pełnię, przeplatają porządki natury i kultury, wyzwalając to, co dzikie i nieuchwytnie. O niwelowaniu podziału na świat ludzki i zwierzęcy w twórczości Carrington pisała już Taborska²¹, ale warto przyjrzeć się dokładniej wybranym egzemplifikacjom tego unieważniania, choćby w opowiadaniach, w których dominują postaci ludzkie ostatecznie przemieniające się (lub właściwie powracające w ten sposób do swojej pierwotnej postaci) w konia, dokładniej rzecz ujmując – w kłacz:

W korytarzu Lukrecja wierzgała na wszystkie strony, niszcząc obrazy, krzesła i porcelanę. Starucha przyłgnęła do jej pleców jak pijawka do skały. [...] Nie sędzę, żeby starzec w ogóle mnie zauważył. Schowałam się za drzwiami i słyszałam, jak wchodzi po schodach do pokoju dziecinnego. Trochę później zatkałam sobie uszy palcami, bo z góry dobiegało przeraźliwe rżenie, jak gdyby jakieś zwierzę zostało poddane najokrutniejszym torturom...²².

Powyższy fragment stanowi nie tylko idealny przykład niepowtarzalnego stylu pisarki, ale pokazuje też niezwykłą moc zwierzęcej metamorfozy, której doświadczają bohaterki (i bohaterowie) właściwie każdego z opowiadań zamieszczonych w zbiorze *Siódmy koń*. Co ciekawe, owo zezwierzęcenie jest ucieczką, reakcją na przemoc i zniewolenie. Nie jest jednak baśniowym aktem odzyskania wolności, przeobrażenia, które wyzwala od cierpienia. Sporo czerpie raczej z mitologicznych obrazów spisanych przez Owidiusza – stanowi swego rodzaju karę za próbę przekroczenia wyznaczonych granic, wyzwolenia się z więzów tego, co społeczeństwo zwykło nazywać posłuszeństwem lub przystosowaniem. Co istotne, nie mamy do czynienia z karą, która przychodzi z zewnątrz; to przemiana wewnętrzna, niejako wywołana przez fizyczne próby przeciwstawienia się różnym (i bardzo niejednorodnym) formom ucisku – wyzwalamąca i jednocześnie unicestwiająca transgresja:

²¹Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, 346–369.

²²Leonora Carrington, „Owalna dama”, tłum. Maryna Ochab, w: *Siódmy koń* (Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2022), 16.

Oddaliłam się od zwłok i poszłam dalej swoją drogą, aż spotkałam przyjaciela. To był koń, który lata później miał odegrać ważną rolę w moim życiu.

– Cześć – powiedział. – Szukasz czegoś?

Wy tłumaczyłam mu cel swojej nocnej wycieczki.

– Widzę, że to dość skomplikowane ze społecznego punktu widzenia – stwierdził. – Niedaleko stąd mieszkają dwie panie, które zajmują się takimi sprawami. Mają na celu wyeliminowanie rodzinnego wstydu. To ekspertki. Zaprowadzę cię do nich, jeśli chcesz²³.

Warto dodać, iż ośmioletnia bohaterka opowiadania *Wujek Sam Carrington* wyrusza, niczym bohaterka Campbellowska²⁴, w podróż, która ma jej pozwolić odnaleźć sposób na zniwelowanie przyczyny rodzinnego wstydu, jakim jest wulgarny i nieuznawany w wyższych sferach śmiech wuja i ciotki, wywołany widokiem księżyca i zachodzącego słońca. Już w pierwszych słowach Carrington ośmiesza więc wielki kulturowy mit wampira/wilkołaka, w miejsce bestii wstawiając roześmiane wujostwo; niczym w krzywym zwierciadle niepowstrzymany śmiech zastępuje tu grzech, zepsucie i upadek człowieka. Na tym jednak nie kończy się gra z konwencją. Zwłoki, które pojawiają się w przytoczonym powyżej cytacie, to liście kapusty – pozostałości po „bratobójczej” walce warzyw. Dwie siostry-wiedźmy, które mają pomóc dziewczynce w wyzwoleniu rodziny, choć zwykły zajmować się „wyłącznie sprawami najstarszych i najszlachetniejszych rodzin angielskich”²⁵ (czyli potomków diuka Wellingtona i sir Waltera Scotta, szlachetnego arystokraty czystej literatury), składają (bez)krwawą ofiarę z marchewek i cukinii, wręczając dziewczynce eliksir, który ma pomóc w rozwiązaniu rodzinnego problemu. W ten sposób, w krótkim opowiadaniu, Carrington nie tylko przełamuje konwencję baśni i literatury fantasy, obnaża archaiczność i hermetyczność klasycznej literatury, ale także ośmiesza społeczne konwenanse, niszczy świat norm, w którym zbyt głośny śmiech jest wulgarnym bestialstwem, a jedzenie fizjologiczną czynnością, o której nie należy wspominać. Sam tytuł sugeruje nam jeszcze jedną krytykę zawartą w opowiadaniu autorki *Siódmy koń* – przekonanie o wyższości najszlachetniejszych angielskich rodzin nad tymi, którzy żyją w Stanach Zjednoczonych Ameryki; ich właśnie reprezentuje wulgarny Wujek Sam (Uncle Sam).

Przyglądając się motywom kulinarnym w prozie londyńskiej pisarki, warto zwrócić uwagę właśnie na jej późną powieść *Trąbka do słuchania*. Już w pierwszej ze scen pojawia się obraz kobiety, która próbuje uratować głodzonego wilka i nie zważa przy tym na zagrożenie, jakie może stanowić zwierzę²⁶. Głód przeplata się w tej historii z przejedzeniem, tak jak świat zwierząt skorelowany jest z ludzką kulturą – pomimo upływu czasu i wyraźnego rozwoju warsztatu pisarskiego autorki te dwa tematy stanowią nie tylko jedną z dominant jej literatury, ale przede wszystkim wykorzystywane są do demontażu sztuczności narzucanych społeczeństwu, głównie kobietom, norm. Pojawiają się one także w kolejnym opowiadaniu, w którym, wyraźniej niż w pozostałych, eksploruje autorka ideę siostrzeństwa:

W kuchni ciasta i olbrzymie torty wchodziły do ognia i wychodziły z pieca. Kuchnię zdobiły granaty i melony nadziewane skowronkami; na rożnach obracały się całe woły; pawie, bażanty, indyki czekały w kolejce do pieczenia. Bajeczne owoce w olbrzymich kufrach zajmowały wszystkie korytarze.

²³Leonora Carrington, „Wujek Sam Carrington”, tłum. Maryna Ochab, w tejże: *Siódmy koń*, 30–31.

²⁴Zob. Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2013).

²⁵Carrington, „Wujek Sam Carrington”, 31.

²⁶Leonora Carrington, *Trąbka do słuchania*, tłum. Maryna Ochab (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1998).

Druzilla przechadzała się z wolna w tym lesie jadła, kosztując to skowronka, to ciasteczka²⁷.

Uczta organizowana jest z okazji powrotu ukochanego Druzilli, byłego króla. Wszystko przygotowane jest z ogromną dbałością, a potrawy dobrane są tak, by zadowolić powracającego władcę. Zgodnie z konwencją opowiadania grozy, do którego wyraźnie nawiązuje autorka, posiadłość skrywa jednak mroczną tajemnicę – siostrę pani domu, Juniper: „Druzilla zapaliła świeczkę, która oświetliła bardzo brudny, pozbawiony okna stryszek. Przycupnięte na żerdzi tuż pod sufitem, niezwykle piękne stworzenie patrzyło na światło osłepionymi oczami²⁸. Siostra, czy też *alter ego* bohaterki opowiadania – żarłoczna i niebezpieczna mityczna syrena – pół kobieta, pół ptak, trzymana jest na zamkniętym strychu. Przez nieuwagę i pośpiech Druzilli drzwi pozostają jednak otwarte. Wolność hybrydycznej siostry oznacza jednoczesną zagładę świata tak skrupulatnie układanego przez jej uspołecznioną wersję; zagładę, która wynika z wyzwolenia z więzów konwencji i uruchomienia zwierzęcych, morderczych instynktów w tej, która reprezentować miała porządek. Uśmiercenie/uzwierzeczenie ukochanego, ukazane w fantastycznie skonstruowanej figurze *pars pro toto*, skupiającej się głównie na głowie (konkretniej wspominatej przez Druzillę wcześniej – brodzie), łączy się tu z hedonistycznym ucztowaniem, brodzeniem w jedzeniu, uruchomieniem wszystkich zmysłowych doznań – obfitości smaków i zapachów, lepkości sosów, miękkości i tekstury mięszu miażdżonych owoców: „Głowę Jumarta, ekskróla, ozdobił korpus indyka. Jego piękna broda była pełna sosów, rybich głów i rozkwaszonych owoców. Szaty miał podarte i poplamione wszelkiego rodzaju jadłem²⁹”.

Owo wyzwolenie, do którego dążą bohaterki poszczególnych opowiadań, zawsze jest więc wyborem tragicznym – pomiędzy rezygnacją (czy wręcz unicestwieniem) z jednego świata a oddaleniem się do tego, który oferują nadrealistyczne wizje. Jest także, każdorazowo, wyzwoleniem z dominacji patriarchy – opuszczeniem struktur władzy, zrzućceniem sztywnego gorsetu zasad, wyborem siebie, zaspokojeniem własnych potrzeb. Dlatego też animalizacja pojawia się w tej twórczości zwykle poprzez wykorzystanie figury konia, konkretniej – białej klaczy, umieszczanej nie tylko w prozie, ale także na obrazach Carrington³⁰. Klacz staje się przede wszystkim symbolem upragnionej wolności, jednocześnie metamorfoza w zwierzę jest jedynym dostępnym sposobem emancypacji – o czym pisze Joanna Mueller, analizując opowiadania Carrington: „Leonora Carrington z pewnością zgodziłaby się ze stwierdzeniem Bretona z «Manifestu surrealizmu» z 1924 roku: «Tylko słowo wolność potrafi mnie jeszcze porwać». Właściwie każde opowiadanie z «Siódmego konia» to rozgrywka bohaterek o wolność³¹”.

Stanem fizycznym, który stanowi źródło wyzwolenia, jest nie tylko metamorfoza, ale także, a może przede wszystkim, jej swoisty katalizator i jednocześnie efekt – ból (zarówno fizyczny, jak i psychiczny). Nie ból odczuwany w tych opowiadaniach przez bohaterki, choć ten jest

²⁷Leonora Carrington, „Siostry”, tłum. Maryna Ochab, w tejże: *Siódmy koń*, 89–90.

²⁸Carrington, „Siostry”, 90–91.

²⁹Carrington, „Siostry”, 97.

³⁰Piszą o tym Agnieszka Taborska (w *Spiskowcach wyobraźni*), a także popularyzatorka sztuki Lucyna Urbańska Kidoń, „Między rzeczywistością a snem. Życie i twórczość Leonory Carrington”, *Niezła Sztuka*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-rzeczywistoscia-a-snem-leonora-carrington-zycie-i-tworczosc/>. Obie autorki nawiązują w tym kontekście do biografii artystki i postaci przemocowego ojca.

³¹Joanna Mueller, „Nightmare narowista”, *Mały Format* 3-4 (2022), <http://malyformat.com/2022/05/nightmare-narowista/>, dostęp 20.04.2024. Należy zwrócić uwagę także na daty powstania poszczególnych opowiadań. Skoro jest to sprzeciw wobec struktur władzy, to chodzi o władzę czy dominację niezwykle konkretną – której Carrington i Ernst stali się bezpośrednimi ofiarami. „Stawanie-się-zwierzęciem” to więc forma buntu i ukrycia się, odejścia od świata, który stał się niemożliwy do zniesienia. To także wyraziste zaznaczenie własnej indywidualności i osobności.

istotny, ale ból, który odczuwa osoba czytająca. Posługując się nomenklaturą stosowaną przez Claire Petitmengin³² (którą przybliżyła w kontekście afektywnego czytania literatury Agnieszka Dauksza³³), stwierdzić można, iż pierwotność uruchamianych przez Carrington obrazów, sprawia, że tekst zdecydowanie szybciej odczuwamy niż rozumiemy. Opiera się on poszukiwaniom semantycznej pełni, nie czyni jednak przeszkód, kiedy w czytelniczym odbiorze zatrzymamy się na wywołanych przez nie odczuciach zmysłowych. Nie oznacza to jednak, że kontakt z owym pierwotnym doświadczeniem, które oferuje nam surrealistka, nie przyniesie pewnego wymiaru zrozumienia – siebie, w swojej osobności.

Konkludując, uwzględniając oczywiście zmieniający się kontekst biograficzny i społeczno-polityczny, nie sposób nie dostrzec, iż surrealistki, Carrington w szczególności, choć nie deklarują wyrażenie postaw feministycznych, decydują się na gesty emancypacji. Walczą z cielesnym i konwencjonalnym uprzedmiotowieniem, które stanowi efekt narzucanych im ról społecznych i specyficznego postrzegania kobiecego ciała (co czynili z wizerunkami kobiet założyciele kierunku), upodmiotawiając się poprzez ciało Innego, ciało obce, dzikie ciało zwierzęcia.

Życie od początku – bezzadność słów i nieskończoność światów. Zuzanna Ginczanka

W tym zestawieniu Zuzanna Ginczanka nie pojawia się jako autorka nieznana czy zapomniana. Sporo bowiem już napisano, poświęcono mnóstwo pracy i energii, aby odnaleźć jej ślady (mam tu na myśli przede wszystkim książkę Izolda Kiec³⁴ oraz „śledztwo” Jarosława Mikołajewskiego, którego efekty publikował swego czasu na łamach „Gazety Wyborczej”, a następnie zebrał w książce³⁵). Kiedy jednak badacze i badaczki odnoszą się do awangardowych tropów w jej poezji, sytuują ją w kręgu skamandrytów, co spowodowane jest kluczem biograficznym i kontaktami Ginczanki z Julianem Tuwimem, który stał się niejako mentorem jej poetyckiego rozwoju. Wynika to także z jej poetyckich gier z klasycyzmem, zrytmizowanymi formami, tematyką i estetyką jej wierszy³⁶. W niniejszym podrozdziale nie zamierzam z tym przyporządkowaniem polemizować, trudno nie zgodzić się bowiem z tymi rozpoznaniem – nie tylko biograficznymi, bo te są faktem, ale także estetyczno-formalnymi. Nie oznacza to, że nie wpłynął na nią surrealizm, którego przecież nie musiała się uczyć od „największych”, a mogła poszukiwać go (i doświadczać) „na własną rękę”. Jest bowiem w tej poezji trop bardzo wyraziście łączący się z surreálną wyobraźnią, a mianowicie obraz metamorfozy – uwalniającej z więzów konwencji i pozwalającej na wielowymiarową wolność:

³²Claire Petitmengin, „Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia”, tłum. Ewa Bodał, Adam Tuszyński, Avant 3 (2012).

³³Agnieszka Dauksza, „Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej”, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza (Warszawa: IBL PAN, 2015), 553–591.

³⁴Izolda Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* (Warszawa: Marginesy, 2020).

³⁵Jarosław Mikołajewski, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki* (Warszawa: Dowody, 2019).

³⁶O tym, jak Ginczanka gra z konwencjami literackimi, jak korzysta z doświadczeń modernizmu, a jednocześnie sięga po chwyt awangardowe i eksperymentuje z językiem, pisano już w kilku opracowaniach. Zob. Michał Głowiński, „O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki”, w: *Twórczość* 8 (1955), 117–119; Zob. Izolda Kiec, *Wstęp I, „Szkatuła (1931–1936)”*, w: *Zuzanna Ginczanka, Poezje zebrane (1931–1944)* (Warszawa: Marginesy, 2023), 11–26.

Dni ostatecznych przetopień i ostatecznych spojeń
były podobne innym jak konie nad wodopojem – :
miały kwitnienie brzasków
i pączkowanie gałązek
– – lecz z mieszaniny pierwiastków –
– stałam się ścisłym związkiem³⁷.

Nawet celowo wyselekcjonowane obrazy kreowane przez Ginczankę trudno byłoby dookreślić w sposób jednoznaczny mianem surrealistycznych, ale nie przekreśla to trafności diagnozy, że istnieją w jej wierszach nawiązania i konstrukcje z ducha nadrealistyczne (choć należy również wspomnieć, iż unaoczniają one także wpływ poetyki i estetyki Bolesława Leśmiana). W poezji polskiej, w której surrealizm nigdy nie rozwinął się w pełni, nie brakuje jednak jego przejawów, przemieszczeń do twórczości pisarek i pisarzy reprezentujących inne grupy poetyckie polskiej sceny literackiej dwudziestolecia międzywojennego. W cytowanym powyżej fragmencie przemiana (która wydarza się tutaj także w języku) poza bólem wywołuje ciemną rozkosz. Rozedrganie niedosytu niezaprzeczalnie jednak prowadzi ostatecznie do zespolenia i spełnienia. Zjawisko to z języka przenika wprost do ciała, do jego pierwotnych instynktów. Zespolenie i przetopienie, choć pozornie ostateczne, nie przynosi ostatecznej pełni – jest jedynie etapem, procesem, początkiem ucieczki. To przeistoczenie jawi się w poezji Ginczanki jako figura niewyczerpanej transgresyjności, która nigdy nie przynosi ukojenia: „Jak tyle razy wczoraj, jak tyle razy jutro, / znów będę się odradzać w nieustanności przemian”³⁸.

Z surrealistkami łączy więc poetkę zdecydowanie motyw przemiany, która pojawia się w licznych tekstach poetki. Warto jednak wspomnieć o jeszcze jednej korelacji - zespoleniu ciała ludzkiego i zwierzęcego. Jak zauważa, za Józefem Łobodowskim, Agata Araszkiewicz w posłowie do jednego z wydań wierszy wybranych:

W poezji Ginczanki figurą androginii – scalającej dwoistość ciała i tekstu – są „goniące ku pełni”, „męsko-żeńskie” centaury. [...] Cała jej poezja – pulsujące obrazy i zmysłowe metafory – spotykają się w tej podwojonej: męsko-żeńskiej i zarazem przepołowionej: ludzko-zwierzęcej alegorii. Centaur zjednany z centauressą odwołuje się do pragnienia dotarcia do tajemnego źródła życia, do uchwycenia prawie mistycznej rozkoszy, „ślepej i brutalnej wieczności życia, które nie uznaje różnic między człowiekiem a zwierzęciem”³⁹.

Ginczanka, pozostając oczywiście przede wszystkim skamandrytką⁴⁰, świadomie czy nie, wda się w romans z surreálną wyobraźnią, którą Małgorzata Baranowska opisuje jako nadludzką zdolność „przenikania tajemnicy rzeczy, ukrytych związków i analogii”⁴¹. Obrazy te nie są tylko reakcją czy dowodem wyjątkowej wrażliwości na niejednorodny świat, ale przede wszystkim stają się mocą sprawczą i siłą napędową poetyckiej kreacji. Ginczankowe przemiany i centaury są

³⁷Zuzanna Ginczanka, „Przemiany”, w tejże: *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane* (Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2017), 35–36.

³⁸Zuzanna Ginczanka, „Poznanie”, w: Ginczanka, 68.

³⁹Agata Araszkiewicz, „Rozkosz Ginczanki”, w: Ginczanka, 190, 191.

⁴⁰Kategorii tej używa Anna Nasiłowska w „odnowionej” przez badaczkę Historii literatury polskiej (Warszawa: IBL PAN, 2019).

⁴¹Małgorzata Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja* (Warszawa: Czytelnik, 1984), 7.

właśnie takim aktem kreacji motywującym do dalszych poszukiwań i zgłębiania (także językowego poznawania) nieskończoności światów.

Surrealistyczne (prze)ciągi – co zostało z nadrealnej wyobraźni? Eliza Kącka i Małgorzata Lebda

Trudno nie zgodzić się z badawczymi diagnozami, które udowadniają, że surrealizm, choć w Europie miał czas swojej świetności i reprezentowała go twórczość całkiem licznej grupy artystek i artystów, na gruncie polskiej literatury początków XX wieku nie doczekał się wyrazistej realizacji. Maria Delaperrière słusznie zauważa, że:

Każdy z kierunków na swój sposób dokonywał rewolucji wyobraźni, odrzucając opis, narrację i język dyskursywny. W obu wypadkach należy podkreślić rolę kolażu tekstowego, który uwolnił wyobraźnię poetycką od wszelkich ograniczeń *mimesis*. [...] Nie ma nic zaskakującego w tym, że aluzje do ruchu Bretona powracają bezustannie w wypowiedziach poetów polskich i że ich własne koncepcje wyobraźni i języka poetyckiego skryształizowały się po części w relacji do surrealizmu, choć najczęściej na jego antypodach⁴².

Nie oznacza to jednak, że całkowicie był/jest w niej nieobecny – jak pisze Jakub Kornhauser:

Niezależnie od tego w jaki sposób zdefiniuje się działania twórców awangardowych, a w szczególności adeptów surrealizmu [...] w ich istocie tkwi przekonanie o konieczności dokonania rewolucji. Rewolucja ta [...] nie ma końca, gdyż zasadza się na oksymoronicznym pragnieniu zmiany zastanej sytuacji, które to pragnienie nie może zostać zaspokojone. W miejsce jednego porządku bowiem, pojawia się porządek inny, w równym stopniu zasługujący na potępienie, a następnie obalenie. I tak w koło Macieju⁴³.

W zdawaniu raportu z przebiegów owych rewolucji (trudno bowiem mówić o jednej) celowo pominę długi i ważny rozdział neoawangardowej i nowofalowo-awangardowej twórczości polskich pisarzy i pisarek, przechodząc od razu do sposobów reaktywowania surrealizmu w najnowszej polskiej twórczości kobiet. Zacytuję poniżej dwa utwory – fragment książki Elizy Kąckiej i wiersz Małgorzaty Lebdy. Choć twórczość pisarek trudno sprowadzić do wspólnych mianowników, to zestawienie nie jest przypadkowe, obie sięgają do z ducha surrealistycznej techniki – zapisywania snów, kreowania światów powstających na przecięciu sennej wizji i jawy.

Jak zauważa Taborska:

Surrealiści rejestrowali sny z wielkim oddaniem. Breton od 1919 roku notował „pukające w okno” urywki zdań, cisnące się do głowy w chwilach przebudzeń. Malarz Gordon Onslow Ford trzymał pod poduszką notes, by spisywać senne marzenia w stanie pół snu, pół jawy. Służyły mu potem za „wskazówki” przy komponowaniu rysunków i obrazów⁴⁴.

⁴²Maria Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. Adam Dziadek (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 326–327.

⁴³Jakub Kornhauser, *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022), 171.

⁴⁴Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*, 124.

Odczytana z tej perspektywy książka Kąckiej *Po drugiej stronie siebie* jest zbiorem niezwykle zaskakującym. Nie jest to notatnik osobisty, zapiski nie stanowią podłoża czy inspiracji do innego, pełnego dzieła. Opowiedziane czytelnikom i czytelniczkom sny stają się osobnym literackim tworem i choć jest to jedynie zapis intymnych, zindywidualizowanych wizji, przepełnionych nawiązaniem do, prawdopodobnie, niezwykle osobistych przeżyć, a na pewno wewnątrzśrodowiskowych anegdot, jest w tym dzienniku-senniku coś, co sprawia, że możemy się w prywatnych snach autorki swobodnie rozgościć:

śniło mi się, że jestem niedźwiedziem polarnym. siedziałam ciężka i niemrawa na śniegu i myślałam, że chyba jednak przeholowałam z wyborem wariantu „niedźwiedź” w formularzu emigracyjnym. mogłam nawet zakreślić nawet ten Madagaskar, cokolwiek, można było poprzestać na zmianie miejsca, ale nie, musiałam zmienić skórę. [...] trzecia myśl: czy mogę dalej jeść to samo, czy muszę jeść foki? a jeśli tak, to czy ktoś mi odpali kawałek? nie będę polować, prędzej zdechnę⁴⁵.

Powodem owego „zadomowienia” są przede wszystkim sprytne i interesujące konstrukcje językowe, ale także dynamika i plastyczność przedstawienia. Nie sposób jednak nie dostrzec najistotniejszej cechy książki Kąckiej – swoistego, absurdalnego, nieco czarnego humoru.

Oniryczność literatury, przekraczanie światów i wymiarów nie jest w literaturze zjawiskiem nowym czy zaskakującym. Sny jako forma poetycka to konwencja bardzo długiego trwania. Małgorzacie Lebda udaje się jednak uniknąć sztampowości, znów, poprzez swoiste uprzywatnienie sennych wizji:

moje siostry przypominały chore ptaki
kiedy pierwszy raz zobaczyłam je nagie
ich ciała pokrywała wietrzna ospa

wystawiały wtedy fioletowe języki
do wiszącej nad boazerią Maryi⁴⁶.

Indywidualizacja tych onirycznych, ludzko-zwierzęcych obrazów nie zawłaszcza ich jednak, nie czyni niedostępnymi dla osób czytających, pozwala zagłębić się w świat pełen surowego, pierwotnego piękna, ostatecznie zawieszając pewność. Nie wiemy bowiem, czy mamy do czynienia z jawą, czy snem – atmosfera i konstrukcja tomu sprawiają, iż nie sposób osądzić, czy nie „śnił nas przywleczony przez psy łby uckermärkerów”.

Kobieca twórczość surrealistyczna (lub czerpiąca inspiracje z tego artystycznego kierunku) jest bardzo zróżnicowana i osobna (by nie powiedzieć – wsobna). Pisząc o awangardowych pisarkach, Anna Pekaniec zauważa, że „autorki nie stworzyły zwartych grup literackich”: „Dlatego też pozostały (nie)solidarne i samotne, lub solidarne w samotności. Ale były wolne – co stało się ich siłą”⁴⁷. Wolność ta nie była ani oczywista, ani łatwa, a owo rozproszenie zauważalne (choć możliwe, że

⁴⁵Eliza Kącka, *Po drugiej stronie siebie* (Kraków: Lokator, 2019), 25, 26.

⁴⁶Małgorzata Lebda, „zbliżenie: fiolet”, w tejże: *Sny uckermärkerów* (Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2017), 7.

⁴⁷Anna Pekaniec, „(Nie)solidarne i samotne? O polityczności literatury kobiet w pierwszych dekadach XX wieku (do 1939 roku)”, w: *Polityki awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz, Jakub Kornhauser, Marta Rakoczy, Aleksander Wójtowicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021), 261–268.

to właśnie pozwoliło awangardowym artystkom na taką różnorodność estetyczną). Konfrontując się z dziełami przywołanych przeze mnie autorek surrealistek, nietrudno dostrzec istotny punkt przecięcia. Demarkacyjną linię determinującą zapewne wiele ich twórczych wyborów, czyli tę, która przebiega pomiędzy sposobami artystycznego wykorzystania kobiecego ciała przez założycieli nurtu a formami i metodami przedstawiania kobiet przez omawiane autorki. Kobieta-ptak, dziewczyna zamieniająca się miejscami z hieną przebraną w skórę pożartej pokojówki, centaur-centauressa, niedźwiedzica, to postaci, które unaoczniają zróżnicowane formy spętania i potrzebę walki o wolność oraz chęć ucieczki czy doświadczenia wyzwalającej metamorfozy.

By nie kończyć jednak z tak mroczną konkluzją – warto pamiętać, że tym, co po sobie pozostawiły, są także czarne humor, niebываły absurd i groteska, pozwalające nie tylko na ironiczny komentarz, ale stanowiące też całkiem sprawne źródło dekonstruowania zastanych i archaicznych porządków (nie tylko historycznoliterackich).

Bibliografia

- Baranowska, Małgorzata. *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Breton, André. „Kryzys przedmiotu”. W: Adam Ważyk, *Surrealizm. Antologia*, 162-168. Warszawa: Czytelnik 1976.
- Campbell, Joseph. *Bohater o tysiącu twarzy*. Tłum. Andrzej Jankowski. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2013.
- Carrington, Leonora. *Siódmy koń*. Tłum. Maryna Ochab, Michał Kłobukowski. Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2022.
- – –. *Trąbka do słuchania*. Tłum. Maryna Ochab. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Carter, Michaela. *Surrealistka*. Tłum. Waldemar Łyś. Poznań: Rebis, 2021.
- Chadwick, Whitney. *Artystki i surrealizm*. Tłum. Anna Arno. Sopot: Smak Słowa, 2024.
- Cixous, Hélène, „Śmiech Meduzy”. Tłum. Nasiłowska. *Teksty Drugie* 4-6 (1993): 147-148.
- Dauksza, Agnieszka. „Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej”. W: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, 553-591. Warszawa: IBL PAN, 2015.
- Delaperrière, Maria. *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Tłum. Adam Dziadek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Ginczanka, Zuzanna. *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2017.
- Ginczanka, Zuzanna, *Poezje zebrane (1931-1944)*. Warszawa: Marginesy, 2023.
- Głowiński, Michał. „O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki”. *Twórczość* 8 (1955): 117-119.
- Grądział-Wójcik, Joanna. „«Trudne» wiersze. Konstelacje neoawangardy w poezji kobiecej”. W: *Stulecie poetek polskich. Przekroje. Tematy. Interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska, 427-460. Kraków: Universitas, 2020.
- Janicka, Krystyna. *Surrealizm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- Kącka, Eliza. *Po drugiej stronie siebie*. Kraków: Lokator, 2019.
- Kiec, Izolda. *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*. Warszawa: Marginesy, 2020.
- Kornhauser, Jakub. *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

- – –. *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.
- Kraj, Łukasz. „Feminizowanie awangardy. «Na pewno książka kobiety» Wandy Melcer”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 59–75.
- Lebda, Małgorzata. *Sny uckermärkerów*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2017.
- Mikołajewski, Jarosław. *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*. Warszawa: Dowody, 2019.
- Mueller, Joanna. „Nightmare narowista”. *Mały Format* 3-4 (2022). <http://malyformat.com/2022/05/nightmare-narowista/>. Dostęp 20.04.2024.
- Pekaniec, Anna. „(Nie)solidarne i samotne? O polityczności literatury kobiet w pierwszych dekadach XX wieku (do 1939 roku)”. W: *Polityki awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz, Jakub Kornhauser, Marta Rakoczy, Aleksander Wójtowicz, 255–270. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- Petitmengin, Claire. „Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia”. Tłum. Ewa Bodal, Adam Tuszyński. *Avant* 3 (2012): 115–146.
- Poggioli, Renato. „Teorie awangardy”. Tłum. Łukasz Kraj. W: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieciak, Jakub Kornhauser, 17–70. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Prassinós, Gisèle. „Rozmowa”. W: André Breton, *Antologia czarnego humoru*. <https://theanarchistlibrary.org/library/andre-breton-anthology-of-black-humour#toc54>. Dostęp 12.04.2024.
- – –. *Twarz muśnięta smutkiem*. Tłum. Agnieszka Taborska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- Taborska, Agnieszka. *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2007.
- – –. *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*. Olszanica: BOSZ, 2021.
- – –. „Wszystko to brzmi jak bajka...”. W: Gisèle Prassinós, *Twarz muśnięta smutkiem*, tłum. Agnieszka Taborska, 5–15. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- Urbańska Kidoń, Lucyna. „Między rzeczywistością a snem. Życie i twórczość Leonory Carrington”. *Nieźła Sztuka*. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-rzeczywistoscia-a-snem-leonora-carrington-zycie-i-tworczosc/>.
- Ważyk, Adam. *Surrealizm. Antologia*. Warszawa: Czytelnik, 1976.
- Zientek, Sylwia. *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn. Muter, Rajecka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne*. Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2023.

SŁOWA KLUCZOWE:

surrealizm

surrealistyki

sztuka kobiet

ABSTRAKT:

Artykuł podkreśla, że historia surrealizmu nie poświęca należytej uwagi twórczości kobiet; ich twórczość, która nie weszła do kanonu, pozostaje w cieniu najczęściej omawianych dzieł awangardowych, których autorami byli mężczyźni. Lista surrealistek obejmuje jednak takie postaci, jak Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, czyli artystki, których twórczość miała ogromny wpływ na sztukę i literaturę współczesną. W literaturze i sztuce surrealistki kreują świat odmienny i niezwykle oryginalny na tle dzieł, które przeszły do kanonu. Przykładem jest powieść Gisèle Prassinos *Twarz muśnięta smutkiem*, opowiadająca o młodej kobiecie, żonie naukowca ze sztuczną inteligencją. Powieść, choć humorystyczna, ukazuje kobietę jako silną, niezależną i empatyczną postać, przełamując surrealne wizje mrocznej *femme fatale*. Artykuł stanowi także próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie, jaki wpływ pisarki surrealistki miały/mają na współczesną literaturę polską.

p o e z j a w s p ó ł c z e s n a

E K S P E R Y M E N T L I T E R A C K I

NOTA O AUTORCE:

Magdalena Piotrowska-Grot – doktorka nauk humanistycznych, literaturoznawczyni i krytyczka literacka. Autorka książek *W głąb. Szkice o współczesnej poezji Śląska i Zagłębia* oraz *Prze-meblowanie (w) wieczności. Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej*. Redaktorka działu *Prezentacje* oraz sekretarzynie redakcji dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER”. Pracownica badawczo-dydaktyczna Katedry Teorii Literatury Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.

Internetowa autobiografia Małgorzaty Musierowicz. Próba analizy na podstawie wpisów i komentarzy opublikowanych na www.musierowicz.com.pl

Karolina Starnawska

ORCID: 0000-0002-8276-7058

Małgorzata Musierowicz zakłada stronę oficjalną

Małgorzata Musierowicz, urodzona w 1945 roku autorka książek dla dzieci i młodzieży, z których najbardziej rozpoznawalne są dwadzieścia dwie powieści należące do cyklu *Jeżycjada*¹, swoją oficjalną stronę internetową założyła 16 czerwca 2008 roku. Pierwsza wersja witryny, aktualizowana do 18 grudnia 2014 roku, została przez pisarkę oraz administratorów strony zarchiwizowana i jest już niedostępna pod adresem www.musierowicz.com.pl, na której pierwszym wpisem jest ten z 31 grudnia 2014, ostatnim zaś z 2 kwietnia 2024 roku. Celem tego szkicu jest próba identyfikacji gatunkowej działu *Aktualności* na dostępnej obecnie *Oficjalnej stronie Małgorzaty Musierowicz*, wskazanie jego związku z autobiografią, czy raczej – praktykami autobiograficznymi – oraz próba analizy tego, w jaki sposób Musierowicz konstruuje swoją autobiografię jako pisarki. Z uwagi na to, że materiał źródłowy, jakim jest *Oficjalna strona...*, jest bardzo obszerny, należy uznać, że studium to stanowi jedynie wstępne rozpoznanie, próbę wyznaczenia kierunku dalszych badań nad internetową autobiografią autorki *Jeżycjady*, a także, na co mam nadzieję, innych pisarzy publikujących w Internecie.

Z uwagi na obszerność badanego materiału zdecydowałam się poddać analizie wpisy i komentarze publikowane od grudnia 2014 do grudnia 2016 roku. W tym na stronie pojawiło się 71

¹ Podaję kolejne części serii wraz z datami wydania: Szósta klepka (1977), Kłamczucha (1979) Kwiat kalafiora (1981), Ida sierpniowa (1981), Opium w rosole (1986), Brulion Bebe B. (1990), Noelka (1992), Pulpecja (1993), Dziecko piątku (1993), Nutria i Nerwus (1994), Córka Robrojka (1996), Imieniny (1998), Tygrys i Róża (1999), Kalamburka (2002), Język Trolli (2004), Żaba (2005), Czarna polewka (2006), Sprężyna (2008), McDusia (2012), Wnuczka do orzechów (2014), Feblik (2015), Ciotka Zgryzotka (2018). Do serii po latach włączony został debiut Musierowicz, czyli Małomówny i rodzina (1975), w nowych wydaniach oznaczany jest jako tom „0”. Jest to powieść, która jako jedyna została przez autorkę poprawiona w kolejnych wydaniach.

wpisów, które skomentowano łącznie 17 592 razy. W tej liczbie zawierają się także komentarze podpisane przez Musierowicz nickiem MałgM, których w sumie jest 4906².

Oficjalna strona Małgorzaty Musierowicz podzielona jest na kilka podstron: *O autorce, Książki, Ilustracje, Aktualności, Księga gości, Teksty o MM*. Wygląda jak standardowa statyczna strona domowa z początków Internetu³, choć przymiotnik „oficjalna” wskazuje, że nie powinniśmy jej traktować jako przestrzeni prywatnej. Opisem oficjalnych stron pisarzy polskich zajmował się Maciej Maryl w *_życiu literackim w sieci*, który jednak nie uwzględnił w swoim studium, wydanym w 2015 roku, strony Musierowicz⁴. Niemniej wnioski z jego badań można odnieść także do www.musierowicz.com.pl. Maryl za stronę internetową pisarza (obecnie warto dodać jeszcze – oraz pisarki) uznaje „witrynę pisarza żyjącego, który w jakiś sposób współodpowiada za umieszczane tam treści (o czym świadczy choćby podtytuł «strona oficjalna»)»⁵. Dla Maryla podstawowym celem strony internetowej jest autoprezentacja, pojmowana jako „budowa wizerunku i rozpowszechnianie pożądaných informacji”⁶, nie utożsamia jej jednak z zabiegiem marketingowym czy autopromocyjnym⁷, ale w obecności pisarzy w sieci widzi element „większej przemiany życia literackiego”⁸.

Musierowicz w pierwszym wpisie na stronie (22 czerwca 2008) – który choć niedostępny już z poziomu www.musierowicz.com.pl, to możliwy do przeczytania dzięki stronie *Wayback Machine. Internet Archive*⁹ – wita się z czytelnikami i wyjaśnia motywy, jakie kierowały nią podczas zakładania strony. Jako pierwszy motyw pisarka podała chęć utrzymania kontaktu z czytelniczkami i czytelnikami, którzy nadsyłali jej ogromne ilości listów i maili. Musierowicz nie była już w stanie odpowiadać każdemu z osobna, zdecydowała się więc robić to zbiorowo – w kolejnych wpisach na stronie. Zapowiedziała także, że na stronie zamierza umieszczać terminarze spotkań oraz podziękowania za nie, a także będzie prostować dezinformacje – możemy domniemywać, że chodzi o dezinformacje dotyczące autorki i jej twórczości. Tym samym *Oficjalna strona Małgorzaty Musierowicz* jawi się nie tylko jako narzędzie podtrzymywania kontaktu z czytelnikami, ale również wiarygodne źródło informacji o pisarce¹⁰.

² Na podstawie podobnego zakresu materiału Edyta Korepta napisała tekst *Za co kochamy Małgorzatę Musierowicz? Refleksje czytelniczki blogu autorki „Jeżycjady”*, którego celem było „potwierdzenie ogromnej popularności M. Musierowicz na podstawie analizy wpisów na jej osobistej stronie internetowej”. Korepta skupia się na tym, co autorka *Jeżycjady* we wpisach i komentarzach mówi do czytelników i co czytelniczki piszą w komentarzach o twórczości pisarki. Jeśli chodzi o interesującą mnie kwestię autobiografii, badaczka stwierdza: „W przypadku strony M. Musierowicz niewiele jest tam informacji o jej życiu osobistym, prywatnym. Te, które się pojawiają, są w poważnym tonie, raczej bez szczegółów. Dotyczą również twórczości”. Jest to dość ogólne stwierdzenie, które chciałabym zweryfikować oraz uzupełnić. Edyta Korepta, „Za co kochamy Małgorzatę Musierowicz? Refleksje czytelniczki blogu autorki *Jeżycjady*”, *Nowa Biblioteka* 2 (2017): 84, 97.

³ O stronach domowych zob. Marta Więckiewicz-Archacka, „Fatyczność internetowych praktyk autobiograficznych”, *Społeczeństwo – Język – Edukacja* 16 (2022): 204. Warto odnotować, że Więckiewicz-Archacka jest także autorką studium poświęconego blogom, opublikowanego w 2012 r. Zob. Marta Więckiewicz-Archacka, *Blog w perspektywie genologii multimedialnej* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2012).

⁴ Maryl przytacza jedynie artykuł o założonym przez fanów forum poświęconym *Jeżycjadzie*. Zob. Maciej Maryl, *_życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych* (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2015): 327.

⁵ Maryl, 156.

⁶ Maryl, 160.

⁷ Maryl, 143.

⁸ Maryl.

⁹ Wayback Machine. Internet Archive, dostęp 7.09.2024, <https://web.archive.org/>.

¹⁰ Małgorzata Musierowicz, strona internetowa archiwizowana 22 czerwca 2008 r., [musierowicz.com.pl](http://www.musierowicz.com.pl), dostęp 18.09.2024, <https://web.archive.org/web/20080622142522/http://www.musierowicz.com.pl/glowna.html>.

Ten pierwszy wirtualny list do czytelników możemy nazwać pierwszym wpisem na blogu Musierowicz. Na potrzeby tego szkicu przyjmuję, zdając sobie przy tym sprawę z wielości badań nad blogami, że:

stanowią [one – dop. K.S.] odmianę stron WWW, opartą na szablonie, który ułatwia samodzielną obsługę witryny. Blog jest zwykle definiowany jako często aktualizowana strona internetowa, na której poszczególne wpisy wyświetlane są w układzie odwrotnie chronologicznym – od najnowszego wpisu do najstarszego [...]. Dynamikę tego formatu, jego związek z czasem i cyklicznością podkreślają daty zamieszczania wpisów (i komentarzy) oraz indeksy (przeważnie chronologiczne)¹¹.

Dział *Aktualności*, będący podstroną *Oficjalnej strony...*, posiada wszystkie z wymienionych wyżej technicznych wyznaczników bloga: jest (był) często aktualizowany, wpisy są uporządkowane od najwcześniejszego do najstarszego, większość jest opatrzona dziesiątkami, setkami, a nawet ponad tysiącem komentarzy¹² czytelniczek i czytelników¹³. Musierowicz udało się stworzyć wokół swojej strony blogowo-wspólnotę¹⁴, która sama w sobie jest do tego stopnia interesująca, że wymagałaby osobnego studium.

Sama Musierowicz ma świadomość, że pisze blog, i zdaje sobie sprawę ze specyfiki tego kanału komunikacji. Krystyna Heska-Kwaśniewicz w jednym z wywiadów zapytała pisarkę, dlaczego ta nie wyda (w domyśle:– drukiem) „bloga” prowadzonego na „stronie oficjalnej”¹⁵. Zauważyła przy tym, że to „doskonały dialog z czytelnikami”¹⁶. Musierowicz odpowiedziała tak:

O, nie wiem, czy w formie książkowej blog ten, z tysiącami towarzyszących mu komentarzy ze wszystkich stron świata, byłby równie udanym przedsięwzięciem. To specyficzna forma, internetowy kontakt jest zupełnie wyjątkowy, a cała jego uroda zawiera się w natychmiastowości, w ulotności i żywiołowości. Na szczęście i tutaj *scripta manent*, zwłaszcza że naprawdę wszystko można zarchiwizować i potem na nowo przywołać do życia¹⁷.

¹¹Maryl, 225.

¹²Komentarz oznacza tutaj – i w całym tekście – wpis czytelnika/czytelniczki bloga pod wpisem autorki/autora bloga, ale też odpowiedź na taki wpis, jakiej udziela autorka/autor. Przegląd teoretycznych rozważań na temat tego typu wypowiedzi znajdziemy w artykule Krzysztofa Gajewskiego, który próbuje nie tylko ustalić, czym jest komentarz w Internecie, ale także dokonuje próby jego klasyfikacji. Zob. Krzysztof Gajewski, „No comment. Z poetyki komentarza elektronicznego”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2013): 115–116. Maryl zalicza komentarze pisarza/pisarki do wypowiedzi czytelników (a więc komentarze do komentarzy) do „szerszej kategorii «wpisu internetowego»”. Maryl, 215.

¹³Od grudnia 2014 do czerwca 2020 r. włącznie pod każdym wpisem czytelnicy mieli możliwość pozostawienia komentarza, z czego zawsze korzystali. Od sierpnia 2020 r. możliwość komentowania została wyłączona, ale do strony została dodana moderowana księga gości, do której mógł się bez rejestracji wpisać każdy przeglądający stronę. Ostatni wpis w księdze należy do samej Musierowicz i został opublikowany 27 października 2023 r. o 22:50. Od tego czasu możliwość wpisywania się została wyłączona i tym samym odbiorcy strony stracili możliwość jakiegokolwiek kontaktu z pisarką. Na stronie Musierowicz nie podała oficjalnego adresu mailowego.

¹⁴Maria Cywińska-Milonas określiła blogowo-wspólnotę najbardziej złożoną formą blogowania, która „jest bardziej prowadzona niż tworzona przez danego blogowicza, który tym samym pełni rolę moderatora dyskusji na swoim blogu. Rolą takiego moderatora jest napisanie notki wprowadzającej, która stanowi punkt wyjścia dla dyskusji. [...] Dyskusje blogowe, które nieraz przyjmują formę asynchronicznych czatów o kilkuset komentarzach, odbywają się na blogach tzw. gwiazd blogowych, czyli blogowiczów, którzy są w centrum stosunkowo gęstej siatki socjometrycznej”. Maria Cywińska-Milonas, „Blogi (ujęcie psychologiczne)”, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki (Kraków: Rabid, 2002), 100–101.

¹⁵W pytaniu Heskaj-Kwaśniewicz „blog” i „stronę oficjalną” wzięto w cudzysłów, w odpowiedzi Musierowicz – już nie. Zob. „Jeżycjadę można czytać wszędzie i zawsze: w pociągu, w parku i w ciszy swego domu... Rozmowa z Małgorzatą Musierowicz”, *Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka* 1 (2016): 41.

¹⁶„Jeżycjadę można czytać wszędzie i zawsze: w pociągu, w parku i w ciszy swego domu... Rozmowa z Małgorzatą Musierowicz”, 41.

¹⁷„Jeżycjadę można czytać wszędzie i zawsze: w pociągu, w parku i w ciszy swego domu... Rozmowa z Małgorzatą Musierowicz”.

Blog to forma paradoksalna – ulotna, żywiołowa, ale jednocześnie trwała. Zauważmy, że Musierowicz docenia znaczenie komentarzy; można domniemywać, że interakcja, komunikacja, blogowa rozmowa z czytelnikami są dla niej istotą blogowania. W swojej blogowspólnocie pisarka czuje się pewnie i bezpiecznie, a w konsekwencji pozwala sobie od czasu do czasu na bardziej osobistą wypowiedź, to znaczy taką, której główną funkcją nie jest informacyjna ani fatyczna, ale ekspresywna, a nawet impresywna. Dzięki temu lektura *Aktualności* na *Oficjalnej stronie*, a przede wszystkim komentarzy do opublikowanych w tym dziale w latach 2014–2024 333 wpisów, dostarcza odbiorcom fragmentarycznych i rozsia- nych w wielu miejscach na blogu, ale zapisanych i tym samym możliwych do powielania (kopiowania) i archiwizowania informacji o charakterze autobiograficznym. Jak zauważyła Karolina Jędrych:

Za pośrednictwem strony internetowej [Musierowicz – dop. K.S.] dba o wiernych miłośników swojej twórczości oraz – swojej wizji świata. Musierowicz.com.pl jest jakby przedłużeniem *Jeżycjady*, jej uzupełnieniem. To tutaj pisarka pokazuje, że można żyć tak, jak w jej powieściach – wśród natury i literatury. Jednocześnie trochę też edukuje swoich odbiorców, podsuwając im raz po raz przekłady poezji angielskiej, strofy ze skarbca liryki polskiej i cytaty z wartościowej prozy. Strona internetowa jest wirtualnym domem autorki, która w określony sposób kreuje swoją postać w Internecie¹⁸.

Musierowicz dba nie tylko o to, co sama napisze lub co przemilczy na stronie internetowej, ale też o to, jakie komentarze zostaną tam opublikowane (są one moderowane). Warto przy tym dodać, że pisarka od wielu lat bardzo rzadko pojawia się w mediach, udziela niewielu wywiadów. Na stronie nie pojawiła się żadna oficjalna wypowiedź dotycząca śmierci brata, Stanisława Barańczaka (choć pod wpisem z grudnia 2014 r. zostały opublikowane komentarze czytelników zawierające kondolencje¹⁹); pisarka nie nawiązała nigdzie do krytycznych publikacji na temat jej książek oraz jej samej. Musierowicz wydaje się bardzo świadomie zarządzać swoim wizerunkiem. Jeśli udziela wywiadu, to zaufanej badaczce twórczości; w Internecie publikuje tylko na swojej stronie, a nad wydanymi drukiem wspomnieniami prywatnymi i notatkami z procesu twórczego pracowała przy współudziale córki, Emilii Kiereś, także pisarki²⁰. Działania Musierowicz przywodzą na myśl porządkowanie archiwum, będące według Lucyny Marzec jednym z elementów tworzenia legendy pisarki/pisarza. Podczas tego procesu niektóre sprawy się zamazuje, inne uwypukla. Marzec wiąże te działania z praktykami autobiograficznymi²¹. I choć, jak zauważył Paul Levinson, kontrola autora nad blogiem rozumiana jako wolność od obcych dozorców „kończy się w momencie, w którym każdy może skopiować wszystko, co znajduje się na cudzym blogu, zapisując to albo udostępniając w sieci”²², to jednak kopiowane będzie tylko to, co autorka/autor opublikował, nic więcej.

¹⁸Karolina Jędrych, „Przesunięcie centrum świata i ucieczka na wieś w Febliku i Wnucze do orzechów Małgorzaty Musierowicz”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica* 6 (2018): 56.

¹⁹Stanisław Barańczak zmarł 26 grudnia 2014 r. Małgorzata Musierowicz odpowiedziała na napływające kondolencje w komentarzach do wpisu „Z nowym rokiem” dwa razy – 2 i 6 stycznia: „Pozwalam sobie zachowywać te wszystkie osobiste wpisy i kondolencje tylko dla siebie. Nie chciałabym moich gości – zwłaszcza młodych i bardzo młodych – zasmucać”. Małgorzata Musierowicz, komentarz z 2 stycznia 2015 r., godz. 00:08, na wpis „Z nowym rokiem”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=251#comment-34>. „Dziękuję! Bardzo jestem wdzięczna za tyle dobrych myśli i uczuć. Odbieram też liczne wiadomości prywatne. Jestem wzruszona. Nie zdołam odpowiedzieć na każdą z osobna, więc wszystkim Wam dziękuję, najserdeczniej pozdrawiam i raz jeszcze życzę szczęśliwego roku 2015”. Małgorzata Musierowicz, komentarz z 6 stycznia 2015 r., godz. 01:39, na wpis „Z nowym rokiem”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=251#comment-155>.

²⁰Mowa tutaj o wydanych w latach 2020 i 2021 dwóch częściach leksykonu *Na Jowisza! Uzupełniam Jeżycjadę*.

²¹Lucyna Marzec, „Archiwum jako pisarski testament i depozyt legendy biograficznej”, *Teksty Drugie* 6 (2018): 231.

²²Paul Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. Maria Zawadzka (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010), 41.

Blogi i autobiografia

Już w 2004 roku, czyli wtedy, kiedy blogi były jeszcze w polskim Internecie pewnym *novum*, Maciej Kawka²³ zauważył i opisał ich związek z autobiograficznością, a dokładniej z paktem autobiograficznym zdefiniowanym przez Philippe’a Lejeune’a, zgodnie z którym:

Jako opowieść o życiu autora, autobiografia zakłada tożsamość nazwiska autora, narratora i bohatera. To proste kryterium definiuje zarówno autobiografię, jak i inne odmiany pisarstwa intymnego (dziennik, autoportret, esej)²⁴.

Bardziej szczegółowo związek blogów z autobiografią również w kontekście badań Lejeune’a rozpatrywała Agnieszka Ogonowska, dla której autobiografizm tego typu stron jawił się – za Jerzym Smulskim – „jako określona postawa komunikacyjna nadawcy oraz projektowane przez tę postawę zachowania odbiorcy”²⁵. Badaczka sugeruje także, by podążając za definicją paktu autobiograficznego, rozpatrywać nie tyle to, czy biograf na blogu pisze „prawdę”, ile to, czy jest „autentyczny”²⁶. Zdaniem Ogonowskiej „Autentyczność świadectw czyjejś egzystencji opiera się na autorytecie ich prawdopodobieństwa oraz zdolności wywoływania u odbiorcy określonych stanów emocjonalnych związanych z wrażeniem rzeczywistości”²⁷.

Magdalena Szulc, autorka jednego z nowszych studiów poświęconych blogom, także wskazuje na ich podobieństwo do autobiografii²⁸, dodając, że choć blog jest z założenia niefikcyjny, to jego czytelnicy nie są w stanie zweryfikować prawdziwości przedstawianych wydarzeń²⁹. Podkreśla rolę zaufania w relacji blogger–czytelnik, a także fakt, że to autor „kształtuje swój wizerunek osoby, która jest warta tego zaufania”³⁰, oraz rolę autokreacji. Interesująca dla dociekań nad kategorią prawdy na blogu, także w przypadku blogu Musierowicz, jest konkluzja badaczki dotycząca niefikcyjności: „Autobiograficzność gatunkowa nie musi zatem wskazywać na całkowitą prawdziwość opisywanych zdarzeń czy prezentowania swojej osoby, co nie oznacza, że blogi zawierają fikcyjne opisy”³¹.

Kwestia tego, co jest prawdą, fikcją, co jest autentyczne w mediach społecznościowych i w jaki sposób kreowany jest w nich wizerunek, także jest przedmiotem rozważań Szulc, ponadto otwiera ko-

²³Maciej Kawka, „Pakt autobiograficzny Philippe’a Lejeune’a a internetowe blogi – narodziny gatunku”, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. Danuta Ostaszewska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 157–168.

²⁴Philippe Lejeune, „Pakt autobiograficzny, tłum. Aleksander Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 32–33.

²⁵Agnieszka Ogonowska, „Blog w autobiograficznym trójkącie fikcji”, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* 37, *Studia Historicolitteraria* 6 (2006): 205.

²⁶Ogonowska, 204–205.

²⁷Ogonowska, 208.

²⁸Związek blogów z autobiografią, a raczej z różnymi gatunkami autobiograficznymi, wskazywał także Maciej Maryl: „Ze względu na subiektywność charakteryzującą dyskurs elektroniczny większość wpisów blogowych korzysta z gatunków uznawanych za autobiograficzne czy osobiste, takich jak dziennik, list z podróży, narracja autobiograficzna. Nie chodzi tu o «ekspresyvizm» czy «ekshibicjonizm», często zarzucany blogom, lecz o przekazywanie subiektywnego obrazu świata, ujmowanego przez pryzmat własnych doświadczeń i wiedzy”. Maryl, 216.

²⁹Magdalena Szulc, *Od gatunku do wizerunku. Autokreacje b(v)logerów modowych w mediach społecznościowych* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022), 105.

³⁰Szulc, 106.

³¹Szulc, 107.

lejne pole badań bloga Małgorzaty Musierowicz, która – przypomnijmy – wskazuje swoją stronę jako wiarygodne źródło informacji o sobie samej. Zgodnie z intencją autorki trzeba by przyjąć, że to, co opublikowane w formie postów i komentarzy na stronie oraz w *Księdze gości*, jest niefikcjonalne; że Musierowicz nie wprowadza w błąd; że to, co pisze, jest prawdą. Mając jednak na uwadze to, że „Autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją mówi”³², mam świadomość, że lektura każdej autobiografii, w tym tej internetowej, jest lekturą opowieści narratora o sobie samym, pewnym wyborem, będącym elementem wizerunku wystawionego świadomie na widok publiczny. Jak zauważa Katarzyna Piątek, badająca autobiografizm blogów: „każdy z gatunków autobiograficznych poza cennym źródłem wiedzy, może zawierać pewne deformacje, zniekształcenia obrazu zdarzeń, [...] ale to także może być cenną informacją dla badacza”³³.

Piątek zwraca uwagę także na to, że blogi mogą być w każdej chwili edytowane, a tym samym korygowane³⁴. Blog byłby zatem dziełem otwartym nie tylko w sensie podatności na różne interpretacje, ale także takim, które nie ma ściśle określonego zakończenia oraz niezmiennej, raz na zawsze ustalonej treści. Warto też dodać, że blogom brakuje dystansu czasowego; blogger pisze tu i teraz, na bieżąco o wydarzeniach bieżących, nie spisuje wspomnień, choć oczywiście wspomnienia mogą pojawić się na blogu – takie też znajdziemy na blogu Musierowicz³⁵.

Więckiewicz-Archacka do dyskusji o blogach i autobiografii wprowadza jeszcze jedno pojęcie – są to praktyki autobiograficzne:

Odnosi się ono do codziennej aktywności polegającej na prezentacji własnego życia i osobistych doświadczeń w publiczno-prywatnej przestrzeni internetu [...] w toku interakcji z innymi użytkownikami Sieci. [...] pojęcie *praktyka autobiograficzna* będzie miało zastosowanie zawsze tam, gdzie ludzie opowiadają o sobie czy prezentują siebie³⁶.

Małgorzata Musierowicz, autorka powieści dla młodzieży z serii *Jeżycjada*, podpisująca wpisy blogowe mające formę listów do czytelniczek i czytelników inicjałami „MM”, a komentarze i wpisy w księdze gości nickiem „MałgM” w *Aktualnościach* na *Oficjalnej stronie...*, oprócz odpowiadania czytelniczkom i czytelnikom na pytania i komentarze prezentuje też siebie, i to w różnych rolach społecznych. To pomieszczenie ról Maryl uznał za typowe dla witryn literatów, którzy prezentują się jako zawodowi pisarze, ale też zwykli ludzie, artyści czy hobbysci³⁷. W ostatniej części artykułu przyjrę się jednej z ról, w jakich na swojej stronie prezentuje się Musierowicz.

³²Philippe Lejeune, „Czy można zdefiniować autobiografię?”, tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska, w: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2001), 2.

³³Katarzyna Piątek, „Blog jako współczesna forma autobiograficzna. Analiza wybranych przykładów”, *Media i Społeczeństwo* 17, 2 (2022): 201, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0016.3162>.

³⁴Piątek, 204.

³⁵W badanym materiale znajdziemy zaledwie dwa wpisy i jeden obszerny komentarz, które są typowo wspomnieniowe. Dotyczą początków przygody pisarki z gotowaniem, antykwariatu w Toruniu oraz łapania myszy w domu przy ul. Słowackiego. Wszystkim najbliższej gatunkowo do anegdoty.

³⁶Więckiewicz-Archacka, 201.

³⁷Maryl, 160.

Małgorzata Musierowicz jako pisarka w świetle wpisów i komentarzy na swojej stronie oficjalnej

Kilkakrotnie we wpisach i komentarzach Małgorzata Musierowicz samookreśla się: „Kobietą, matką, babcią, pisarką czuję się codziennie”³⁸, „oficjalnie jestem starszą panią, a nieoficjalnie wcale nie jestem starszą panią, tylko całkiem rzešką kobitką «na fleku»”³⁹, „jestem samoukiem i amatorką”⁴⁰. Oprócz tego Musierowicz prezentuje się na blogu jako zapalona ogrodniczka, kochająca życie na wsi; teściowa; kucharka; nałogowa czytelniczka; miłośniczka poezji, muzyki poważnej, antykwariatów, Torunia oraz starsza pani⁴¹, którą męczą podróże nawet z jej wielkopolskiej wsi do Poznania. Te prywatne role przeplatają się nieustannie z rolą zawodową, czyli z rolą autorki książek dla młodzieży. Na podstawie wpisów i komentarzy z lat 2014–2016 zobaczymy, jaką autobiografię siebie jako pisarki pisze Małgorzata Musierowicz, jaką prawdę o Musierowicz-autorce chce przekazać, jak postrzega swoją pisarską misję.

Musierowicz jawi się przede wszystkim jako niezależna, stanowcza i konsekwentna pisarka, która z zainteresowaniem, dystansem, ale też sceptycyzmem czy irytacją słucha głosów czytelniczek i czytelników na temat kształtu fabularnego swoich powieści, ale nie korzysta z udzielanych jej rad oraz nie spełnia życzeń odbiorczyń i odbiorców. W poście z 24 stycznia 2015 roku napisała:

Bardzo dziękuję za wszystkie uwagi pod wpisem poprzednim – jakie to inspirujące, poznawać Wasze oczekiwania i nadzieje! Naturalnie, i tak zrobię wszystko po swojemu; a może raczej – tak, jak mi podyktują sami bohaterowie powieści⁴².

Proces twórczy jest według Musierowicz kierowany przez tworzonych bohaterów, wydaje się jednak, że jej słowa w tym wypadku należy traktować raczej z przymrużeniem oka, co sugerują kolejne komentarze, będące odpowiedziami na życzenia czytelniczek co do charakteru bohaterów oraz rozwiązań fabularnych. 10 lutego 2015 roku MałgM napisała:

Spieszę z oświadczeniem, że mimo zdarzających się apeli (z najróżniejszych zresztą wychodzących ust) o sprawienie, by bohaterowie moi byli „mniej grzeczni”, decyzja, by pisać tak, jak mi się podobą, nie tylko w mej duszy nie słabnie, lecz wręcz się umacnia⁴³.

³⁸Małgorzata Musierowicz, komentarz z 3 marca 2016 r., godz. 19:42, do wpisu „Zima się poddaje”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=1012#comment-12054>.

³⁹Małgorzata Musierowicz, wpis z 29 października 2015 r., „Dary jesieni!”, musierowicz.com.pl, dostęp 10.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?m=201510>.

⁴⁰Małgorzata Musierowicz, komentarz z 10 listopada 2015 r., godz. 11:03, do wpisu „Dary jesieni!”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7186>.

⁴¹Przypomnijmy, że Musierowicz urodziła się w styczniu 1945 r., zatem w czasie publikowania analizowanego materiału była w wieku 69–71 lat, wobec tego fakt, że wobec siebie kilkakrotnie używa określenia „starsza pani”, nie jest ani przesadą, ani kokieterią.

⁴²Małgorzata Musierowicz, wpis z 24 stycznia 2015 r., „Okładka”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=315>.

⁴³Małgorzata Musierowicz, komentarz z 10 lutego 2015 r., godz. 19:41, do wpisu „Okładka”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=315#comment-1181>.

Z kolei w odpowiedzi na wiadomość prywatną czytelniczki podpisującej się „Marta”, dotyczącą – jak można wnioskować – wspomnianych życzeń czytelników, Musierowicz 18 listopada 2015 opublikowała następujący komentarz:

Jeśli natomiast chodzi o moje książki – zawsze pamiętam, że są to lektury gimnazjalistów. Dla autora to duża odpowiedzialność. Toteż owe – jak je nazywasz – „koncerty życzeń” (oj, dużo ich, dużo!) traktuję *cum grano salis*. Bądź co bądź – moje książki, moja odpowiedzialność. I to duża! A nawet jakby – coraz większa⁴⁴.

Pojawiają się tutaj dwa nowe wątki – traktowanie życzeń czytelników ze sceptycyzmem, może nawet z niechęcią, oraz przyznanie się do poczucia odpowiedzialności za odbiorcę powieści. Tym samym można pokusić się o określenie Musierowicz mianem pisarki świadomej wagi tego, co pisze, i tego, jak jej twórczość może wpływać na potencjalnego czy idealnego odbiorcę/odbiorczynię. Jak zobaczymy w serii kolejnych komentarzy, Musierowicz komunikuje czytelnikom swojej strony, że tworzy powieści w konkretnym gatunku i trzyma się jego wyznaczników.

W komentarzu opublikowanym 13 listopada 2015 roku o 23:54, będącym odpowiedzią na kolejną wiadomość prywatną, Musierowicz pisze:

[...] czy aby na pewno chciałabyś przeczytać powieść o rodzinie alkoholików i jej problemach? I czy koniecznie – mojego pióra?

Dobrze jest pamiętać, co to właściwie znaczy: gatunek literacki, co to jest – konwencja. Widzisz, pisarz powinien obierać taki gatunek i taką konwencję, którym w pełni podoła. A czytelnik niezadowolony zawsze może kupić sobie inną książkę, lub wręcz napisać sobie sam, co tylko zechce⁴⁵.

Odpowiedź pisarki nie jest już tak serdeczna, jak poprzednie. Musierowicz stawia pytania retoryczne, poucza czytelniczkę oraz odsyła ją do innych autorów – co jest jeszcze raczej neutralne w tonie. Natomiast zakończenie wypowiedzi można określić protekcyjnym. Kilka dni później, 22 listopada o 15:14 czytelniczka Iwona prosi, by w kolejnej książce „było więcej akcji i humoru, takich jakie były w książkach *Kłamczucha* i *Szósta kleпка*”⁴⁶. Musierowicz swoją odpowiedź publikuje szybko, bo już czternaście minut później, i znów jest to komunikat niezachęcający do dalszych dyskusji:

Wybacz, Iwono, ale będę pisała tylko tak, jak mi się podoba. To ja się, w końcu, najlepiej znam na tym, jak pisać moje książki. Są namacalne dowody.

Pozdrawiam⁴⁷.

⁴⁴Małgorzata Musierowicz, komentarz z 18 listopada 2015 r., godz. 18:35, do wpisu „Dary jesieni!”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7735), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7735>.

⁴⁵Małgorzata Musierowicz, komentarz z 13 listopada 2015 r., godz. 23:54, do wpisu „Dary jesieni!”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7427), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7427>.

⁴⁶Iwona, komentarz z 22 listopada 2015 r., godz. 15:14, do wpisu „Dary jesieni!”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-8151), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-8151>.

⁴⁷Małgorzata Musierowicz, komentarz z 22 listopada 2015 r., godz. 15:28, do wpisu „Dary jesieni!”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-8157), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-8157>.

Podobna wypowiedź została opublikowana prawie rok później, 1 września 2016 roku o 20:52, także w odpowiedzi na wiadomość prywatną, tym razem użytkowniczką podpisującą się „Złodziejka książek”:

Złodziejko książek (wiad.pryw.) – żyjemy najwyraźniej w różnych rzeczywistościach. Wolę moją. Przypominam Ci również uprzejmie, że piszę wyłącznie książki dla dzieci i młodzieży [...]. Jest tylu innych autorów, którzy chętnie zaspokoją Twoje potrzeby, zwróć się ku nim⁴⁸.

Musierowicz nigdy oficjalnie nie ustosunkowała się do artykułów choćby Elizy Szybowicz⁴⁹, których autorka zarzucała pisarce między innymi konserwatyzm i niedzisiejszość, ale na swojej stronie oficjalnej zdecydowała się opublikować zarówno różne czytelnicze prośby, jak i odpowiedzi na zarzuty przesłane w wiadomościach prywatnych. Przytoczone wyżej wypowiedzi Musierowicz pisane w różnym tonie – od serdecznego do takiego, w którym da się wyczuć irytację i zmęczenie tematem – mogą świadczyć o tym, że pisarka miała świadomość toczącej się wokół *Jeźycjady* dyskusji i zdecydowała się kończyć ją za każdym razem tak samo: podkreślaniami, że tworzy powieści w określonym gatunku i jest wierna jego wyznacznikom.

Czytelniczka „monik” w komentarzu z 7 listopada 2015 roku z 19:59 określiła jedną z książek Musierowicz taką, dzięki której świat staje się lepszy i ciekawszy⁵⁰. MałgM tego samego dnia o 20:30 odpowiedziała: „Moniku, ja też lubię czytać takie książki. To pomyślałam sobie: a, napiszę! Będzie o kilka więcej”⁵¹. W kilku kolejnych komentarzach Musierowicz stwierdza, że tworzy książki dla dzieci i młodzieży, po które sięgają również dorośli⁵². 29 października 2015 roku określiła kolejną powieść, nad którą właśnie pracowała, humorystyczną i z lekka romantyczną⁵³.

Ciekawe są trzy komentarze Musierowicz z 2016 roku. W dwóch z nich wspomina pisarka o obietnicy, którą – jak mówi – złożyła kiedyś czytelnicze. Pisarka miała obiecać, że nie uśmierci żadnego z głównych bohaterów *Jeźycjady*⁵⁴. Dodaje jednak, że nawet gdyby takiej obietnicy nie złożyła, to śmierci w serii nie będzie, bo gatunek literacki, który uprawia, „ma

⁴⁸Małgorzata Musierowicz, komentarz z 13 listopada 2015 r., godz. 23:54, do wpisu „Dary jesieni!”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7427>.

⁴⁹Zob. Eliza Szybowicz, „Była fanka czyta Musierowicz”, krytykapolityczna.pl, 11 lutego 2013 r., dostęp 18.09.2024, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/byla-fanka-czyta-musierowicz/>.

⁵⁰monik, komentarz z 7 listopada 2015 r., godz. 19:59, do wpisu „Dary jesieni!”, musierowicz.com.pl, dostęp 10.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7026>.

⁵¹Małgorzata Musierowicz, komentarz z 7 listopada 2015 r., godz. 20:30, do wpisu „Dary jesieni!”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7029>.

⁵²Małgorzata Musierowicz, komentarz z 4 listopada 2015 r., godz. 22:35, do wpisu „Dary jesieni!”, musierowicz.com.pl, dostęp 10.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-6853>. Zob. też: Małgorzata Musierowicz, komentarz z 18 lutego 2015 r., godz. 19:41, do wpisu „Okładka”, musierowicz.com.pl, dostęp 10.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=315#comment-1181>.

⁵³Małgorzata Musierowicz, komentarz z 29 października 2015 r., godz. 23:03, do wpisu „Dary jesieni!”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-6657>.

⁵⁴Małgorzata Musierowicz, komentarz z 25 stycznia 2016, godz. 22:57, do wpisu „Co robiłam po południu”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=977#comment-10793>; Małgorzata Musierowicz, komentarz z 8 lutego 2016 r., godz. 11:25, do wpisu „Co robiłam po południu”, musierowicz.com.pl, dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=977#comment-11308>.

swoje reguły i wymogi”, a jej książki mają czytelnika oraz samą autorkę „bawić i cieszyć”⁵⁵. Jak można zauważyć, Musierowicz konsekwentnie trzyma się – niestety niewyrażonych *explicit*e, ale dających się wyczytać z jej wypowiedzi – wyznaczników powieści dla młodzieży. Trzeci z komentarzy z 2016 roku pokazuje Musierowicz natomiast jako pisarkę, która będąc wierna obranej konwencji, może zarazem nie być wierna temu, w co wierzy jako osoba prywatna. 28 marca 2016 o zapytana przez czytelniczkę, czy naprawdę wierzy „w takie dobre przeznaczenie i dobrą, prawdziwą miłość?”⁵⁶, odpisała, że tak, ale nawet gdyby nie wierzyła, to *happy end* stanowi według niej wymóg tworzonych przez nią „pogodnych powieści dla młodzieży”⁵⁷. Musierowicz konsekwentnie buduje swój wizerunek pisarki dla dzieci i młodzieży, tworzącej powieści pogodne, humorystyczne, romantyczne, w których nie porusza tematów brutalnych, stroni także od komentowania wprost, zarówno na blogu, jak i w książkach, rzeczywistości politycznej.

Wydaje się, że pisarka chce być także postrzegana jako dobra rzemieślniczka; nigdy nie pisze o natchnieniu czy wienie, za to w wielu miejscach wspomina o cierpliwości, samodyscyplinie i rutynie, stwierdzając nawet, że została „zaprogramowana do pisania”⁵⁸. Pisarka ma mniej emocjonalny stosunek do swoich bohaterów niż odbiorcy jej twórczości, często zmienia koncepcję książek, nie przywiązuje się do pomysłów, a tworzenie w jej wydaniu „składa się w dużej mierze z eliminacji”⁵⁹.

Zaprezentowane wyżej tematy nie pokazują pełnego obrazu tego, co Musierowicz pisze o procesie twórczym i swojej roli jako pisarki, są to jednak kwestie najczęściej powtarzające się, a niektóre z nich – jak choćby kwestię świadomości gatunkowej i definicji gatunku „powieść dla młodzieży” czy też stosunku pisarki do ataków na *Jeźycjadę* – warto byłoby potraktować z większą wnikliwością.

Podsumowanie

Małgorzata Musierowicz bloguje od szesnastu lat. W tym czasie w *Aktualnościach* na *Oficjalnej stronie* opublikowała setki wypisów i tysiące komentarzy, będących odpowiedzią na komentarze jej czytelników i czytelniczek, które można liczyć w dziesiątkach tysięcy. Coś, co początkowo miało służyć podtrzymywaniu kontaktu z fanami twórczości pisarki oraz przekazywaniu wiarygodnych informacji o niej, przerodziło się w swoistą rozmowę z odbiorcami, w blogospółnotę, w której Musierowicz – z powodu formy, którą wybrała, czyli otwartych

⁵⁵Małgorzata Musierowicz, komentarz z 8 lutego 2016 r., godz. 11:25, do wpisu „Co robiłam po południu”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=977#comment-11308), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=977#comment-11308>.

⁵⁶Agata, komentarz z 28 marca 2016 r., godz. 18:53, do wpisu „Dary jesieni”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-12900), dostęp 7.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-12900>.

⁵⁷Małgorzata Musierowicz, komentarz z 28 marca 2016 r., godz. 19:59, do wpisu „Dary jesieni!”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-12902), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-12902>.

⁵⁸Małgorzata Musierowicz, komentarz z 12 listopada 2015 r., godz. 09:50, do wpisu „Dary jesieni!”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7313), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=730#comment-7313>.

⁵⁹Małgorzata Musierowicz, komentarz z 11 grudnia 2015 r., godz. 09:52, do wpisu „Święty Mikołaj. Niewątpliwie.”, [musierowicz.com.pl](https://musierowicz.com.pl/mm/?p=818#comment-9227), dostęp 18.09.2024, <https://musierowicz.com.pl/mm/?p=818#comment-9227>.

na komentowanie wpisów blogowych mających postać listów – ujawnia pośrednio bądź bezpośrednio fakty o samej sobie, życiu prywatnym i zawodowym. Jej *Oficjalna strona* może być traktowana jako archiwum pisarki, dokładnie planującej to, co i w jaki sposób powiedzieć, opublikować, a co za tym idzie – pozostawić tym, którzy są/będą zainteresowani jej życiem i twórczością.

Temat internetowej autobiografii Musierowicz został tutaj zaledwie zarysowany, jest to przyczynek do tego, w jaki sposób można spojrzeć nie tylko na to, co w Internecie publikuje o sobie autorka *Jeżycjady*, ale w ogóle na to, co mówią o sobie inni autorzy, jaki wizerunek siebie w tej wirtualnej przestrzeni publicznej kreują. Co to znaczy dziś – w świetle autobiograficznych zapisów ukazujących się na blogach i w mediach społecznościowych – być pisarzem/pisarką? Warto się również zastanowić, jak współczesne praktyki autobiograficzne w Internecie mają się do tradycyjnych książkowych autobiografii, a także jaki jest – nazwijmy go roboczo – poziom autobiograficzności w zależności od wybranego przez autora/autorkę „przekaznika”. Inaczej mówi o sobie nie tylko pisarz, ale też każdy użytkownik Internetu, na blogu, inaczej na Facebooku, Instagramie, TikToku, czy X. Autobiografia jako forma przemysłana, uporządkowana, o charakterze retrospektywnym, zamienia się w zapiski fragmentaryczne, pisane tu i teraz, polimedialne, bo słowo przeplata się w Internecie z obrazem, materiałami wideo i audio. Badaczka i badacz z tych fragmentów mogą próbować ułożyć spójną narrację o autorce/autorze, posiłkując się już wypracowanymi narzędziami do analizy i opisu wybranych mediów. Problem jednak w tym, że formy wyrazu w Internecie zmieniają się bardzo szybko, a te znane już ewoluują. Powstają kolejne aplikacje społecznościowe, które wypracowują swoje własne formaty, zmieniające sposób wypowiadania się twórców i sposób odbioru treści przez czytelników/obserwatorów. Praktyka częstokroć wyprzedza teorię, a w globalnej sieci trudno o dzieła zamknięte, których nie da się usunąć, skopiować, czy edytować. Badacze podejmujący się śledzenia twórców publikujących w social mediach musieliby śledzić ich publikacje na bieżąco.

Sposób istnienia Musierowicz w Sieci prowokuje także pytania o kategorie „prawdy” i „autentyczności”, otwierając kolejne pole badań, tym razem porównawczych: co pisarka mówi o sobie na blogu, co w wywiadach oraz innych źródłach, także tych wydanych drukiem. Ciekawa jest także kwestia literackości zapisków internetowych i ich miejsca w dorobku twórczym autorki. Na namysł nad wszystkimi wymienionymi tematami zasługuje nie tylko strona www.musierowicz.com.pl, ale także te prowadzone przez innych pisarzy i pisarki, którzy budują w Internecie za pomocą różnych platform/stron/aplikacji wspólnoty czytelników i prezentują się w różnych rolach społecznych oraz wpływają na kształt życia literackiego, co sygnalizował już Maciej Maryl.

Bibliografia

- Cywińska-Milonas, Maria. „Blogi (ujęcie psychologiczne)”. W: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, 95–109. Kraków: Rabid, 2002.
- Gajewski, Krzysztof. „No comment. Z poetyki komentarza elektronicznego”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 56, 2 (2013): 111–128.
- „Jeżycjadę można czytać wszędzie i zawsze: w pociągu, w parku i w ciszy swego domu... Rozmowa z Małgorzatą Musierowicz”. *Guliwer. Kwartalnik o książce dla dziecka* 1 (2016): 36–42.
- Jędrzych, Karolina. „Przesunięcie centrum świata i ucieczka na wieś w *Febliku i Wnuczce do orzechów* Małgorzaty Musierowicz”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia Poetica* 6 (2018): 52–63.
- Kawka, Maciej. „Pakt autobiograficzny Philippe’a Lejeune’a a internetowe blogi – narodziny gatunku”. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. Danuta Ostaszewska, 157–168. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Korepta, Edyta. „Za co kochamy Małgorzatę Musierowicz? Refleksje czytelniczki blogu autorki «Jeżycjady»”. *Nowa Biblioteka* 2 (2017): 83–102.
- Lejeune, Philippe. „Czy można zdefiniować autobiografię?”. Tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska. W: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, 1–19. Kraków: Universitas, 2001.
- – –. „Pakt autobiograficzny”. Tłum. Aleksandra Labuda. W: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, 21–56. Kraków: Universitas, 2001.
- Levinson, Paul. *Nowe nowe media*. Tłum. Maria Zawadzka. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010.
- Maryl, Maciej. *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2015.
- Marzec, Lucyna. „Archiwum jako pisarski testament i depozyt legendy biograficznej”. *Teksty Drugie* 6 (2018): 231–248.
- Ogonowska, Agnieszka. „Blog w autobiograficznym trójkącie fikcji”. *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* 37, 6 (2006): 204–216.
- Piątek, Katarzyna. „Blog jako współczesna forma autobiograficzna. Analiza wybranych przykładów”. *Media i Społeczeństwo* 17, 2 (2022): 198–211.
- Szulc, Magdalena. *Od gatunku do wizerunku. Autokreacje b(v)logerów modowych w mediach społecznościowych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022.
- Szybowicz, Eliza. „Była fanka czyta Musierowicz”. *Krytykapolityczna.pl*, 11 lutego 2013. Dostęp 10.09.2024. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/byla-fanka-czyta-musierowicz/>.
- Więckiewicz-Archacka, Marta. „Fatyczność internetowych praktyk autobiograficznych”. *Społeczeństwo – Język – Edukacja* 16 (2022): 199–213.
- Netografia
- Wayback Machine. Internet Archive. Dostęp 18.09.2024. <https://web.archive.org/>.
- Strona oficjalna Małgorzaty Musierowicz. Dostęp 18.09.2024. www.musierowicz.com.pl.

SŁOWA KLUCZOWE:

Małgorzata Musierowicz

B L O G

l i t e r a t u r a m ł o d z i e ż o w a

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą analizy internetowej autobiografii Małgorzaty Musierowicz na podstawie wpisów i komentarzy opublikowanych na stronie www.musierowicz.com.pl w latach 2014–2016. Autorka definiuje takie pojęcia, jak strona oficjalna, blog, pakt autobiograficzny i praktyki autobiograficzne. W drugiej części artykułu autorka skupia się na tym, jak Musierowicz konstruuje swoją tożsamość jako pisarki, korzystając z narzędzi typowych dla bloga, to jest z wpisów i komentarzy. Analiza prowadzi do wniosku, że pisarka świadomie wykorzystuje specyfikę bloga do budowania dialogu z czytelnikami oraz kreowania swojego wizerunku pracownicej i znającej swoje rzemiosło autorki powieści dla młodzieży. W podsumowaniu autorka artykułu wskazuje pozostałe kwestie, nad którymi warto byłoby się pochylić w kontekście blogu Musierowicz oraz działalności blogowej i w social mediach innych pisarzy.

autobiografia

k o m e n t a r z e

STRONA OFICJALNA

NOTA O AUTORCE:

Karolina Starnawska (ur. 1984) – doktor, adiunkta w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książki *Portret dziewczynki, dziewczyny i kobiety w powieściach Marii Krüger* badająca literaturę dziecięcą i młodzieżową, a także publikacji na temat twórczości Małgorzaty Musierowicz oraz literatury podejmującej tematykę ekologiczną i klimatyczną. Od 2008 roku pisze blog www.lekcjepolskiego.pl.

Osobowości bohaterów *Prawieku i innych czasów* Olgi Tokarczuk w świetle teorii lęku Karen Horney

Xiaojin Guo

ORCID: 0009-0001-0032-6911

Wprowadzenie

Analiza literatury z perspektywy psychoanalitycznej stanowi popularne podejście badawcze, znajdując swoje podstawy w przekonaniu Zygmunta Freuda o głębokich związkach między psychologią a sztuką. Freud wielokrotnie odnosił się do literatury i sztuki w swoich pismach¹, co zainspirowało liczne badania krytyczne, publikacje i seminaria poświęcone tej tematyce.

¹ Sølvi Kristiansen, „The psychoanalyst and the poet – a meeting between Sigmund Freud and Rainer Maria Rilke”, *The Scandinavian Psychoanalytic Review* 1 (2013): 52–56.

Powieść Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*, wydana w 1996 roku, jest jednym z najważniejszych dzieł w dorobku autorki, zyskującym uznanie zarówno w Polsce, jak i za granicą. Ta kronika życia mieszkańców fikcyjnej wioski Prawiek na przestrzeni osiemdziesięciu lat – od 1914 roku – łączy elementy realizmu magicznego i filozoficznej refleksji nad ludzką egzystencją. Przekład powieści na wiele języków, w tym na angielski dokonany przez Antonię Lloyd-Jones², ugruntował międzynarodową reputację Tokarczuk jako jednej z czołowych polskich pisarek współczesnych.

Dotychczasowe badania nad powieścią koncentrowały się głównie na perspektywach realizmu magicznego, ekofeminizmu oraz porównań tematycznych z innymi dziełami literackimi. Ewa V. Wampuszyc analizowała realizm magiczny w *Prawieku i innych czasach* oraz *Domu dziennym, domu nocnym*³. Maciej Karasiński badał duchową opresję w powieści, zestawiając ją z *The Legends of Khasak*, a także narrację, symbolikę, tworzenie i dekonstrukcję „bożego placu zabaw”⁴, natomiast Noemi Fregara interpretowała postaci kobiece przez pryzmat ekokrytyki, ekofeminizmu i badań nad monstrualnością, podkreślając ich antyantropocentryczny wymiar⁵. Jarosław Anders, opisując mieszkankę lirycznego realizmu i fantazji, stwierdził, że mitopoetyckie projekty Tokarczuk mające na celu wyrażenie jedności świata ludzkiego i naturalnego nie były w pełni udane, ale stworzyły literaturę eklektycznej ciekawości, wyobraźni i szczerzej troski o moralne wyzwania współczesności⁶.

Niniejszy artykuł, w odpowiedzi na niedostateczne badania psychoanalityczne dotyczące tej powieści, podejmuje próbę analizy *Prawieku i innych czasów*, opierając się na teorii lęku Karen Horney. Przy pomocy neopschoanalitycznej perspektywy praca skupia się na trzech głównych bohaterach: Kłosce, Misi oraz Pawle. Analizuje ich lęki, strategie obronne oraz konsekwencje tych działań, ukazując wpływ środowiska społeczno-kulturowego na kształtowanie neurotycznych cech osobowości.

Teoria Horney, zakładająca, że lęk stanowi dynamiczne centrum neurozy, wskazuje na istotę elastycznego stosowania trzech strategii obronnych: dążenia ku ludziom, występowania przeciwko nim oraz wycofywania się. Analiza pokazuje, że postaci takie jak Paweł i Misia, ograniczając się do jednej strategii, nie są w stanie przezwyciężyć swoich lęków, co prowadzi do tragicznych skutków. Kłoska natomiast, dzięki elastycznemu stosowaniu trzech strategii, jest w stanie zachować równowagę i integralność osobowości, przez co stanowi kontrast z pozostałymi bohaterami.

² Olga Tokarczuk, *Primeval and Other Times*, tłum. Antonia Lloyd-Jones (Prague: Twisted Spoon Press, 2010).

³ Ewa V. Wampuszyc, „Magical Realism in Olga Tokarczuk’s «Primeval and Other Times» and «House of Day, House of Night»”, *East European Politics and Societies* 2 (2014): 366–385.

⁴ Maciej Karasiński, „Mapping the Contours of Spiritual Oppression: Thematic Parallels of Magical Reality in O. V. Vijayan’s «The Legends of Khasak» and Olga Tokarczuk’s «Primeval and Other Times»”, *Papers on Language and Literature* 2 (2022): 165–201.

⁵ Noemi Fregara, „Ecological, Feminist, and Monstrous Trends Against Women and Nature’s Oppression in Olga Tokarczuk’s Works”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 2 (2023): 150–166.

⁶ Jarosław Anders, „«Primeval and Other Times» by Olga Tokarczuk: The ‘Tender Narrator’ and the Perils of Myth”, *The Polish Review* 2 (2021): 105–117.

1. Teoria lęku Karen Horney

Karen Horney definiuje lęk jako „poczucie bycia małym, nieistotnym, bezradnym, opuszczonym i zagrożonym w świecie, który chce nadużywać, oszukiwać, atakować, poniżać, zdradzać i zazdrościć”⁷. W teorii Horney lęk odgrywa centralną rolę w rozwoju neurotycznej osobowości, co czyni go kluczowym elementem jej analizy psychologicznej. Badaczka podkreśla, że „lęk jest dynamicznym centrum neurozy i wymaga ciągłego radzenia sobie z jego skutkami”⁸.

Źródła lęku, według Horney, można podzielić na dwa główne rodzaje:

- **makrośrodowiskowe**, obejmujące warunki społeczne i kulturowe, w których funkcjonuje jednostka;
- **mikrośrodowiskowe**, obejmujące indywidualne doświadczenia życiowe, które w sposób bezpośredni kształtują emocjonalną sferę jednostki⁹.

Aby zminimalizować wpływ lęku, jednostka rozwija neurotyczne potrzeby, takie jak potrzeba władzy, akceptacji czy izolacji. Potrzeby te prowadzą do sztywnego stosowania strategii radzenia sobie z otoczeniem określanych jako tendencje neurotyczne.

W książce *Our Inner Conflicts* na podstawie dziesięciu rodzajów neurotycznych potrzeb Horney wyodrębnia trzy tendencje, które ludzie wykorzystują do radzenia sobie z podstawowym lękiem¹⁰:

Dążenie ku ludziom, związane z potrzebą miłości, akceptacji i podporządkowania się.

Występowanie przeciwko ludziom, charakteryzujące się agresją, dominacją i dążeniem do kontroli.

Oddalanie się od ludzi, przejawiające się potrzebą izolacji, niezależności i wolności.

Na podstawie dominującej w zachowaniu tendencji wyróżnia się trzy rodzaje neurotycznych osobowości: typ uległy, typ agresywny i typ oderwany.

Te trzy strategie odgrywają ważną rolę w radzeniu sobie z lękiem, umożliwiając jednostce zachowanie równowagi emocjonalnej. Niemniej osoby neurotyczne często ograniczają się do jednej strategii, co skutkuje sztywnością i niezdolnością do adaptacji w zmieniających się warunkach. Zaprzeczanie pozostałym strategiom lub tłumienie ich prowadzi do dalszego pogłębiania konfliktu wewnętrznego i trudności w utrzymaniu zdrowej osobowości.

⁷ Karen Horney, *The Neurotic Personality of Our Time* (London: Routledge, 1937), 92.

⁸ Horney, *The Neurotic Personality of Our Time*, 41.

⁹ Karen Horney, *Neurosis and Human Growth* (London: Routledge, 1950), 14.

¹⁰ Karen Horney, *Our Inner Conflicts* (London: Routledge, 1946).

2. Misia jako typ uległy – pragnienie uczucia i aprobaty

Misia reprezentuje typ osobowości uległej, której cechy ukształtowało wychowanie się w trudnym środowisku rodzinnym i społecznym. Zgodnie z teorią Horney dzieciństwo naznaczone brakiem ciepła, poczuciem bezpieczeństwa oraz doświadczaniem izolacji prowadzi do rozwoju neurotycznych potrzeb, takich jak pragnienie miłości, aprobaty i akceptacji. W dzieciństwie Misia była samotna, nie miała przyjaciół, z którymi mogłaby się bawić, była świadkiem romansu matki, często dostawała lanie i aż do piątego roku życia brakowało jej miłości ojca. Dlatego łatwo dała się oczarować pochwałom i komplementom Pawła, rzuciła dla niego studia, wyszła za mąż, a potem rozpoczęła swoje nieszczęśliwe życie. Horney udowadnia, że czynniki kulturowe i uświęcone tradycją role płciowe zachęcają kobiety do bycia zależnymi od mężczyzn w zakresie miłości, prestiżu, bogactwa, opieki i ochrony. Ta zależność skutkuje nadmiernym naciskiem na podobanie się mężczyznom, kultem piękna oraz przecenianiem znaczenia miłości¹¹.

2.1. Środowisko dorastania Misi – kształtowanie się jej lęku

Dzieciństwo Misi było naznaczone brakiem stabilności emocjonalnej oraz bolesnymi doświadczeniami w rodzinie.

Gdy się urodziła, jej ojciec zaangażowany był w działania wojenne, mieszkała wobec tego tylko z matką. Pod wpływem wojny świat Misi „podobny był do świata innych ludzi i zwierząt, był ciemny i pełen cierpienia niby mętny, zarośnięty rzesą staw”¹². Ojciec wrócił do domu, gdy miała około czterech lat. Po powrocie z wojny naznaczony traumą ojciec Misi zataczał się podczas chodzenia, a potem często płakał w nocy, wtulając się w piersi jej matki. W efekcie Misia traktowała go jak równego sobie, co wpłynęło na zaburzenie tradycyjnych ról rodzinnych. Jednocześnie „od powrotu ojca Misia zaczęła widzieć świat. Przedtem wszystko było zamazane i nieostre. Sprzed powrotu ojca Misia nie pamiętała siebie, jakby w ogóle nie istniała”¹³.

Dzieciństwo Misi wydawało się pozbawione przyjaciół, z którymi mogłaby się bawić. Nawet gdy miała dziesięć lat, mogła się bawić tylko swoimi lalkami przy toalecie matki albo szukać rzeczy w szufladzie kuchennego stołu.

Najbardziej lubiła damę pikową. Wydawała jej się najpiękniejsza i najbardziej smutna. Dama pikowa miała niedobrego męża. Dama pikowa nie miała przyjaciół. Była bardzo samotna¹⁴.

Dama pikowa była jak sama Misia – smutna i samotna.

¹¹Karen Horney, „The Overvaluation of Love. A Study of a Common Present-Day Feminine Type”, *The Psychoanalytic Quarterly* 3 (1934): 605–638.

¹²Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 14.

¹³Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 32.

¹⁴Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 45.

2.2. Strategia obronna Misi – dążenie ku ludziom

Zgodnie z teorią Horney „typ uległy potrzebuje być lubiany, pożądanym, kochany; czuć się akceptowanym, mile widzianym, aprobowanym, docenianym; być potrzebnym, mieć znaczenie dla innych, zwłaszcza dla jednej konkretnej osoby; być wspomagany, chroniony, otoczony opieką, prowadzony”¹⁵.

W przypadku Misi strategia ta objawiała się całkowitym podporządkowaniem mężowi Pawłowi. Jego komplementy i uwaga były dla niej namiastką miłości, której brakowało jej w dzieciństwie. Kiedy Paweł wpatrywał się w Misie i ją chwalił, myślała o sobie:

Jestem ładną dziewczyną. Mam małe stopy, jak Chinka. Mam piękne włosy. Uśmiecham się bardzo kobieco. Pachnę wanilią. Można tęsknić za tym, żeby mnie zobaczyć. Jestem kobietą¹⁶.

Misia rzuciła studia, ponieważ chciała wyjść za mąż. Paweł chciał się ożenić, mimo że był jeszcze w szkole. Matka Misi, Genowefa, była zadowolona z Pawła, podczas gdy ojciec uważał, że córka nie powinna wychodzić za mąż tak szybko; powinna kontynuować naukę i cieszyć się życiem. Miał wrażenie, że jego Misia została, jak rzecz, wpisana w życiowe, ambitne plany Pawła Boskiego¹⁷.

Po ślubie Misia ciągle rodziła dzieci, bo Paweł nie chciał używać prezerwatyw. Jednocześnie musiała w pojedynkę radzić sobie z zajmowaniem się dużym gospodarstwem domowym. W całym swoim życiu urodziła sześćro dzieci, w tym siostry bliźniaczki w piątym porodzie. Zatraciła się w swoim małżeństwie.

Mimo zdrad i braku wsparcia ze strony Pawła Misia tłumaczyła jego zachowanie, obwiniając samą siebie za utratę atrakcyjności i umniejszając swoje potrzeby.

Przytyła po trzecim dziecku, jej włosy straciły blask i zrobiły się proste. Oczy miały teraz kolor gorzkiej czekolady. Była czwarty raz w ciąży i po raz pierwszy pomyślała, że to za dużo jak na nią. Nie chciała tego dziecka¹⁸.

Kiedy rodziła, Paweł wyjechał, więc opiekował się nią ojciec. Choć Misia poznała prawdę o niewierności męża, nie potrafiła niczego zmienić i zaszła w ciążę po raz piąty, rodząc dziewczynki Lilę i Maję. W tym samym roku na serce zmarł jej ojciec, Michał. Bez jego pomocy życie stało się jeszcze gorsze.

Kiedy ich dzieci robiły coś złego, Paweł obwinał Misie, kazał jej być surową i trzymać je w ryzach. Podczas gdy on mógł swobodnie rozwijać swoją karierę i spędzać czas z przyjaciółmi,

¹⁵Horney, *Our Inner Conflicts*, 51.

¹⁶Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 64.

¹⁷Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 66.

¹⁸Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 130.

ciężarna Misia zajmowała się domem i dziećmi. Każdego dnia miała mnóstwo obowiązków: gotowanie, pranie i sprzątanie podwórka. Paweł pojawiał się tylko wieczorami, co miała mu za złe. Jednak kiedy kupił antybiotyki i ocalił ich dwie córki przed chorobą, całkowicie mu podporządkowana zapomniała o jego wcześniejszych błędach i „wsunęła się pod kołdrę Pawła i przytuliła do niego całym ciałem”¹⁹.

Od momentu ślubu całe życie Misi było pod ścisłą kontrolą męża. Nie mogła nawet zdecydować o miejscu swojego pochówku. Pewnego dnia Paweł wynajął kilku mężczyzn, aby wykopali rodzinny grób obok grobów jego ojca i siostry. Na pytanie Misi: „Dlaczego nie przy moich rodzicach?”, zakpił: „Dlaczego, dlaczego – przedrzeźniał ją. – Tam jest za ciasno”²⁰. Misia, przez całe życie zdominowana przez męża, została wykpiona i tym razem.

3. Paweł jako typ agresywny – obsesyjne dążenie do władzy i dominacji

Paweł jest przedstawicielem agresywnego typu osobowości, który charakteryzuje się dążeniem do kontroli, władzy i dominacji nad innymi. Zgodnie z teorią Horney osoby o takim profilu są skłonne wykorzystywać ludzi jako narzędzia do realizacji swoich celów, często ignorując ich uczucia i potrzeby. Paweł „wiedział, że będzie miał wszystko, czego zapragnie, że będzie parł do przodu i nikt nie potrafi go zatrzymać”²¹.

3.1. Środowisko dorastania Pawła – źródło jego lęku

Źródeł arogancji, potrzeby zacieklej rywalizacji i mściwości często upatruje się w trudnym dzieciństwie. Bernard J. Paris, amerykański naukowiec, zwolennik teorii lęku Karen Horney, uważa, że ludzie arogancy i mściwi chcą „zniewolić innych, grać na ich emocjach, frustrować ich, dyskredytować i upokarzać”²².

Dzieciństwo Pawła było naznaczone biedą i poczuciem niższości społecznej. Jako syn ubożego rzemieślnika, starego Boskiego, wstydził się swojego pochodzenia oraz warunków życia. Wyobrażał sobie nawet, że jest synem bogatego Popielskiego, i gardził brakiem ambicji ojca i prostotą swoich trzech siostr. Bał się, że jeśli nie zacznie szybko działać, stanie się tak samo „nieważny” jak jego ojciec i całe życie spędzi na kładzeniu gontów na dach. Dlatego gdy miał szesnaście lat, wyniósł się z domu, w którym królowały jego nieładne siostry, i najął się w Jeszkotlach do pracy²³.

¹⁹Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 139.

²⁰Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 174.

²¹Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 61.

²²Bernard J. Paris, *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature* (New York: New York University Press, 1997), 23.

²³Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 60.

3.2. Strategia obronna Pawła – występowanie przeciwko ludziom

Zgodnie z teorią Horney osoby agresywne stosują strategię przeciwstawiania się ludziom, aby zyskać kontrolę i potwierdzić swoją wartość. Paweł wcielał tę strategię w każdym aspekcie swojego życia. Był ambitny, pragnął wiedzy i wykształcenia, ale jednocześnie był bardzo arogancki, nie lubił swojego biednego domu i trzech sióstr.

Nienawidził brudu, który wciskał się w szczeliny starej drewnianej chałupy, w podłogi, pod paznokcie. Nienawidził smrodu krowiego gnoju, którym przesiąkało ubranie, kiedy weszło się do obory. Nienawidził zapachu parowanych ziemniaków dla świń – przenikał on cały dom, każdą rzecz w domu, włosy i skórę. Nienawidził chamskiej gwary, którą mówili rodzice i która pchała się czasem na język jemu samemu. Nienawidził płótna, surowego drewna, drewnianych łyżek, odpustowych świętych obrazów, grubych nóg sióstr²⁴.

Dla agresywnego typu osobowości każda „sytuacja lub relacja jest rozpatrywana z punktu widzenia tego, «co mogę z niej wyciągnąć?» – niezależnie od tego, czy chodzi o pieniądze, prestiż, kontakty czy pomysły”²⁵. Paweł przyglądał się Misi przez kilka miesięcy w każdą niedzielę, kiedy przychodziła do kościoła. Pewnej niedzieli miał okazję porozmawiać z nią i powiedział, że jest „maleńka jak luksusowy szwajcarski zegarek. [...] Powiedział, że jej włosy mają kolor najdroższej odmiany złota”²⁶. Misia była dla niego przede wszystkim narzędziem, które miało potwierdzić jego pozycję społeczną.

Dzięki swoim wysiłkom, by piąć się w górę, Paweł w końcu dostał pracę jako kontroler czystości w sklepach, restauracjach i barach.

Paweł, gdy chciał, mógł zarządzić zamknięcie każdego sklepu, każdej jadłodajni. Był ważny. Dawało mu prezenty, częstowano wódką i najświeższymi nóżkami w galarecie²⁷.

Tak poznał właściciela cukierni Ukleję i kilku innych, którzy wprowadzili Pawła w świat sekretarek i prawników, pijackich szaleństw i polowań, towarzyskich barmanek i alkoholu, który dodawał odwagi, by czerpać z życia jak najwięcej.

Po zdobyciu władzy zmieniły się uczucia i stosunek Pawła do Misi.

Wiedziała, że on obściskuje i pieprzy te wszystkie bufetowe, sklepowe z mięsnych sklepów, kelnerki z restauracji, które kontroluje jako urzędnik państwowy. [...] Kiedy Paweł wrócił lekko podпиты, Misia podeszła do niego z czwórką dzieci.

– Zabiję cię, jeżeli zrobisz to jeszcze raz – powiedziała.

²⁴Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 61.

²⁵Horney, *Our Inner Conflicts*, 65.

²⁶Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 64.

²⁷Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 116.

Zamrugnął oczami, ale nie próbował udawać, że nie wie, o co chodzi. Potem rzucił buty w kąt i zaśmiał się wesoło²⁸.

Paweł osiągnął swój cel bycia ważnym i potężnym, nie dbał zbyt o uczucia innych, a nawet sprzeciwił się swojemu teściowi i żonie.

4. Kłoska – elastyczne stosowanie strategii obronnych

4.1. Kształtowanie się lęku Kłoski

„Są dwa rodzaje nauki. Od zewnątrz i od wewnątrz. [...] Kłoska uczyła się poprzez przyswajanie z zewnątrz do środka”²⁹. Zmuszona do działania w trybie przetrwania Kłoska rozwijała elastyczność w stosowaniu różnych strategii obronnych, co umożliwiło jej nie tylko przeżycie, ale także zachowanie integralności osobowości. Chociaż doświadczyła wielu trudności i pogardy ze strony innych, udało jej się przetrwać w niestabilnych czasach, znaleźć ukojenie w naturze i pozostać sobą.

4.2. Strategia obronna Kłoski

4.2.1. Dążenie ku ludziom

Kłoska była bosą i żalosną dziewczyną, niemającą rodziny ani domu, w którym mogłaby mieszkać. Nie miała nawet imienia, a ludzie nazywali ją Kłoska, ponieważ zbierała kłosa kukurydzy pozostałe po żniwach. Cierpiała z powodu konfliktu między śmiercią głodową a moralnością. Aby przetrwać, stosowała strategię zbliżania się do ludzi. Kradła ziemniaki i sypiała z mężczyznami w zamian za jedzenie, ponieważ „ludzie [...] nieskorzy są do dawania czegoś za nic, za darmo”³⁰. Jednak uprawiając seks z mężczyznami, nie czuła się od nich gorsza.

Nigdy nie chciała położyć się po bożemu. Mówiła:
– Dlaczego ja mam leżeć pod tobą? Jestem ci równa³¹.

Pod wpływem wojny i epidemii grypy w 1918 roku Kłoska postanowiła wrócić do świata ludzi, by uniknąć głodu. Udała się do młyna Genowefy w poszukiwaniu jedzenia:

weszła przed nią w chłodny cień i zaraz rzuciła się na kolana, żeby zbierać porozrzucane, pojedyncze ziarna, kupki kurzu, który kiedyś był mąką. Zgarniała chudymi palcami ziarna, wpychała je sobie do ust. [...] Genowefę ścisnęło coś w gardle. [...] Zobaczyła, jak kruche jest teraz jej ciało,

²⁸Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 131.

²⁹Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 14–15.

³⁰Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 14.

³¹Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 14.

i przypomniawszy sobie Kłoskę sprzed wojny. Była wtedy dorodną, piękną dziewczyną. Teraz patrzyła na jej nagie, poranione stopy o paznokciach mocnych jak zwierzęce pazury³².

Poza tym dobroduszna Kłoska wyszła również naprzeciw samotnej Florentynce, której zmarł mąż, zmarło też siedmioro z dziewięciorga jej dzieci, a dwoje pozostałych ją opuściło. Często bolała ją głowa i dręczona bezsennością potrząsała pięścią i krzyczała na księżyc. Kłoska poszła do Florentynki, pocieszyła ją swoim snem i powiedziała, że księżyc ma nadzieję, iż mu wybaczy. Przekonana snem Kłoski Florentynka wybaczyła księżycowi. Została matką Kłoski i babcią jej córki Ruty. Często odwiedzały Florentynkę i zносиły jej jedzenie³³.

4.2.2. Występowanie przeciwko ludziom

Chociaż Kłoska była biedna, była też dostatecznie sprytna, by przejrzeć intrygi innych. Dziedziczka Popielska nie chciała, aby Kłoska została w Prawieku; powiedziała jej, że prowadzi schronisko w Jeszkotlach i rozdaje żywność i ubrania przed żniwami. „Ludzie nie chcą cię tutaj. Niesiesz zamęt i rozprzężenie obyczajów. Źle się prowadzisz. Powinnaś stąd odejść”. Kłoska zawalczyła o siebie i odparła: „A czy mi nie wolno być, gdzie chcę?”³⁴.

Kiedy stolarze gwizdali na nią i kiedy proboszcz kazał jej trzymać się z dala od Prawieku i Jeszkotli oraz jego parafian, stawiała czoła pogardzie ze strony mężczyzn, śmiejąc się, podnosząc spódnicę i pokazując im swoje nagie podbrzusze. To był jej sposób na emancypację.

Mimo swojego doświadczenia biedy nie chciała, aby jej córka poślubiła Ukleję, bogatego, ale niegrzecznego i brutalnego mężczyznę. Wiedziała, że córka nie będzie z nim szczęśliwa.

4.2.3. Oddalanie się od ludzi

Chociaż nie mogła znaleźć ciepła i pocieszenia w ludzkim świecie, Kłoska zdołała znaleźć towarzystwo w świecie przyrody, które ją uzdrowiło i pomogło jej być sobą. Nie musiała zaspokajać potrzeb innych i prowadziła niezależne życie.

Odrzucona przez społeczność Prawieku nie straciła ducha i wybrała życie w lesie. Pragnęła wolności, której zazdrościła zającom, rybom i jaszczurkom. W chacie w Wydymaczu mieszkała z wężem, sową i kanią. Kłoska żyła się z wężem i nazwała go Złotys.

Czekał na nią przy wszystkich ścieżkach, gdziekolwiek szła, śledził każdy jej ruch. Pozwalała mu leżeć w ciągu dnia na swoim posłaniu. Nosiła go na szyi niby srebrny łańcuch [...] ³⁵.

³²Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 22.

³³Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 74–75.

³⁴Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 15.

³⁵Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 46

Kłoska zdaje się osiągać pełną harmonię z naturą, co symbolizuje scena jej intymnego zbliżenia z arcydziełem. Potrafiła porozumiewać się zarówno ze zwierzętami, jak i roślinami, natura pocieszała jej zranione serce. Jak analizuje Maciej Karasiński:

W Prawieku Kłoska pełni funkcję wróżki i wróżbity społeczności, który tłumaczy rzeczywistość za pomocą magii i snów. Jest wyrzutkiem o zdolnościach parapsychicznych i głębokim wglądzie w problemy wioski³⁶.

Kłoska znalazła również pocieszenie i miłość w swoim śnie o potężnej kobiecie i z głębi serca cieszyła się jej dotykiem i pieścizotami. „Wielka kobieta wzięła Kłoskę na ręce i przytuliła do piersi”³⁷.

Dzięki umiejętności elastycznego stosowania trzech strategii radzenia sobie z niepokojem Kłoska zdołała poradzić sobie z głodem i upokorzeniem i znaleźć ukojenie w naturze.

Podsumowanie

Główni bohaterowie powieści Olgi Tokarczuk – Kłoska, Misia oraz Paweł – zmagają się z lękami wywołanymi przez czynniki środowiskowe, w tym kontekst społeczno-kulturowy oraz sytuację rodzinną. Analiza ich stanów emocjonalnych ujawnia wyraźne paralele z teorią lęku Karen Horney. Każda z postaci przyjmuje jedną lub więcej strategii radzenia sobie z lękiem, co znacząco wpływa na ich losy.

Misia i Paweł stosują odpowiednio pojedynczą strategię jako jedyne narzędzie do łagodzenia wewnętrznego niepokoju, co okazuje się nieskuteczne w długoterminowej perspektywie. Paweł, dążąc do osiągnięcia sukcesu zawodowego i społecznej dominacji, rozwija tendencję do przeciwstawiania się ludziom. Jego pogarda dla rodziny, w tym rodziców i sióstr, oraz niewierność wobec żony po osiągnięciu zawodowego prestiżu są wyrazem tej strategii. Paweł, gdy jego relacja z Misią została utrudniona przez jej ojca, potrafił zręcznie zaspokoić potrzeby zarówno swojej żony, jak i teściowej, co stanowiło próbę osiągnięcia celu w sposób instrumentalny. Przed zawodowym awansem prezentował się jako troskliwy i odpowiedzialny mąż, jednak po uzyskaniu upragnionego statusu ujawnił swoje prawdziwe oblicze, charakteryzujące się surowością wobec rodziny i licznymi zdradami. W swoim postrzeganiu świata Paweł uznawał się za lepszego i ważniejszego od innych, co prowadziło do alienacji i samotności. W rezultacie jego skrajna strategia przeciwstawiania się ludziom doprowadziła do ostatecznego odrzucenia przez otoczenie.

Misia z kolei, wychowywana w środowisku pozbawionym ciepła emocjonalnego i ukształtowana przez społeczeństwo zdominowane przez mężczyzn, przyjęła strategię dążenia ku ludziom. Jej neurotyczna potrzeba akceptacji i uczucia prowadziła do nadmiernego podporządkowania się agresywnemu mężowi. Niezdolna do wyjścia poza schemat uległości Misia ostatecznie

³⁶Karasiński, 185.

³⁷Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 18.

umarła z żalu i smutku, co symbolizuje tragiczną konsekwencję sztywnego stosowania tylko jednej strategii radzenia sobie z lękiem.

Kłoska, w przeciwieństwie do Misi i Pawła, była jedyną postacią, która skutecznie pokonała swoje lęki dzięki elastycznemu stosowaniu trzech strategii radzenia sobie z niepokojem. Jej zdolność dostosowywania zachowań do zmieniających się okoliczności pozwoliła jej przetrwać w ekstremalnych warunkach. Kłoska stosowała strategię zbliżania się do ludzi, gdy zmagала się z groźbą głodu, oraz tę samą strategię w sytuacjach, gdy doświadczała upokorzeń i zniewag. W momentach odrzucenia przez społeczność ludzką wybierała natomiast strategię oddalania się od innych, znajdując ukojenie i poczucie bezpieczeństwa w harmonii z naturą. Dzięki temu zachowała integralność osobowości i ochroniła swoje zdrowie psychiczne, co pozwoliło jej uniknąć cierpienia charakterystycznego dla świata pełnego konfliktów i nadużyć.

Analiza przedstawionych postaci w kontekście teorii lęku Karen Horney prowadzi do wniosku, że ich neurotyczne obawy wynikają zarówno z uwarunkowań rodzinnych, jak i społeczno-kulturowych. Artykuł ukazuje, że jedynie elastyczne stosowanie trzech strategii Horney – dążenia ku ludziom, przeciwstawiania się im oraz oddalania się od nich – umożliwia jednostce zachowanie autonomii i poczucia bezpieczeństwa oraz skuteczne przezwyciężenie lęku.

przełożył Gerard Ronge

Bibliografia

Anders, Jarosław. „«Primeval and Other Times» by Olga Tokarczuk: The ‘Tender Narrator’ and the Perils of Myth”. *The Polish Review* 2 (2021): 105–117.

Fregara, Noemi. „Ecological, Feminist, and Monstruous Trends Against Women and Nature’s Oppression in Olga Tokarczuk’s Works”. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 2 (2023): 150–166.

Horney, Karen. *Neurosis and Human Growth*. London: Routledge, 1950.

– – –. *Our Inner Conflicts*. London: Routledge, 1946.

– – –. *The Neurotic Personality of Our Time*. London: Routledge, 1937.

– – –. „The Overvaluation of Love: A Study of a Common Present-Day Feminine Type”. *The Psychoanalytic Quarterly* 3 (1934): 605–638.

Karasinski, Maciej. „Mapping the Contours of Spiritual Oppression: Thematic Parallels of Magical Reality in O. V. Vijayan’s «The Legends of Khasak» and Olga Tokarczuk’s «Primeval and Other Times»”. *Papers on Language and Literature* 2 (2022): 165–201.

Kristiansen, Sølvi. „The Psychoanalyst and the Poet – A Meeting Between Sigmund Freud and Rainer Maria Rilke”. *The Scandinavian Psychoanalytic Review* 1 (2013): 52–56.

Paris, Bernard J. *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*. New York: New York University Press, 1997.

Tokarczuk, Olga. *Prawiek i inne czasy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.

– – –. *Primeval and Other Times*. Tłum. Antonia Lloyd-Jones. Prague: Twisted Spoon Press, 2010.

Wampuszyc, Ewa V. „Magical Realism in Olga Tokarczuk’s «Primeval and Other Times» and «House of Day, House of Night»”. *East European Politics and Societies* 2 (2014): 366–385.

SŁOWA KLUCZOWE:

teoria lęku Karen Horney

Prawiek i inne czasy

ABSTRAKT:

Interpretacja literatury z perspektywy psychoanalitycznej jest popularnym podejściem badawczym, jednak analiza powieści Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* na podstawie teorii lęku Karen Horney pozostaje stosunkowo nieeksplorowana. W niniejszym artykule przeanalizowano osobowości trzech głównych bohaterów – Kłoski, Misi oraz Pawła – z uwzględnieniem przejawów i źródeł ich lęków, strategii obronnych oraz konsekwencji ich działań. Badanie wykazało, że społeczno-kulturowe uwarunkowania odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu neurotycznych tendencji postaci, które w różnym stopniu wpływają na ich zdolność do radzenia sobie z lękiem. Zgodnie z teorią Horney tylko elastyczne stosowanie trzech strategii obronnych – dążenia ku ludziom, przeciwstawiania się im oraz wycofywania się – pozwala na skuteczne przezwyciężenie lęku i osiągnięcie harmonijnych relacji z otoczeniem. Artykuł dostarcza nowego spojrzenia na twórczość Tokarczuk, wzbogacając analizę literacką o kontekst psychologiczny oraz podkreślając znaczenie równowagi w budowaniu zdrowych relacji rodzinnych i społecznych.

strategie obronne

OLGA TOKARCZUK

NOTA O AUTORCE:

Xiaojin Guo (ur. 1991) – wykładowczyni w Szkole Języków Obcych Uniwersytetu w Baoshan w Chinach. Obecnie doktorantka na kierunku literaturoznawstwo w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę porównawczą w perspektywie psychoanalizy, teorii postkolonialnych oraz feministycznych.

Autofikcyjny gabinet luster w twórczości Andrzeja Czibora-Piotrowskiego

Krzysztof Zydor

ORCID: 0009-0002-9370-4017

Autofikcja, czyli...?

W ciągu kilku dekad od ukucia pojęcia „autofikcja” przez Serge’a Doubrovsky’ego kategoria ta doczekała się wielu odmiennych conceptualizacji i efektownych definicji również na polu polskiego literaturoznawstwa¹. Koncepcję francuskiego pisarza i badacza rozwijali oraz polemizowali z nią, jeśli powołać się tylko na najważniejsze nazwiska, Philippe Lejeune, Vincent Colonna² czy Philippe Gasparini. Wciąż nierozstrzygnięte dyskusje na temat interpretacji terminu skutkują jego niebywałą nieprzejrzystością, konieczne jest więc, żebym uściślił, jakie jego rozumienie przyjmuję na potrzeby poniższych rozważań.

Za Jerzym Madejskim, piszącym o kłopotach z definiowaniem autobiografii, można wskazać dwie podstawowe jej „koncepcje opisu”. Pierwszą z nich byłoby modalnościowe rozumienie autobiografii, niewytyczające sztywnych ram genologicznych, a drugą – gatunkowe. Kluczowe różnice między nimi można sprowadzić do poniższej kwestii:

Pierwsza pozwala śledzić różne manifestacje autobiograficzności w tekstach, które autobiografiami nie są (bo nie jest możliwe zdefiniowanie tego gatunku). Druga, wspierając swój autorytet na ka-

¹ Jedną z najbardziej znanych jest pochodząca z początku lat 90. formuła Reginy Lubas-Bartoszyńskiej: „Termin «autofikcja» to nic innego, jak autobiografia upowieściowiona, posługująca się imieniem własnym autora, dokonującego w niej czynności psychoanalitycznych”. Regina Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993), 11.

² Który w swojej książce z 2003 r. omawia także twórczość Witolda Gombrowicza: Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (Paris: Éditions Tristram, 2003).

nonie dzieł autobiograficznych, korzystając z tradycyjnych form opisu dzieła literackiego, pokazuje różne teksty, które dzisiaj za autobiografie mogą uchodzić³.

Choć Madejski nie stosuje w przywoływanym tekście określenia „autofikcja”, uważam, że również w przypadku utworów, które można zaklasyfikować do tej kategorii, uprawniony jest podział teoretycznych koncepcji na modalnościowe i gatunkowe. Jerzy Lis stwierdza przecież, że „[...] autofikcja może być i formą, i kategorią, rodzajem dyskursu, często nawet wygodnym wytłumaczeniem trudności we właściwym zakresowaniu granic między autobiografią a fikcją”⁴.

Bywa, że badacze opowiadają się za rozumieniem autofikcji bliskim powieści autobiograficznej, nie rozgraniczając wyraźnie tych dwóch pojęć⁵. Z takim ujęciem nie zgadza się jednak sam twórca terminu, Serge Doubrovsky, jasno określając po latach od wydania słynnego *Fils* swoje stanowisko:

[...] autofikcja nie jest powieścią autobiograficzną. Powieść autobiograficzna to powieść, w której autor opowiada historie, jakie mogły częściowo mu się przydarzyć, ale pod innym nazwiskiem. [...] To, co dla mnie jest istotne, to ustanowienie siebie jako jednej z postaci tekstu; zgadza się to też z porządkiem autobiografii. Autor nie może trzymać się na zewnątrz i stamtąd opowiadać. Jest w swoim tekście przez obecność swojego własnego nazwiska⁶.

Zdaniem takich teoretyków i teoretyczek, jak Doubrovsky, Regina Lubas-Bartoszyńska czy stosunkowo niedawno – Anna Turczyn⁷, konstytutywną cechą utworów kategoryzowanych jako autofikcja jest dokonywanie za ich pośrednictwem przez podmiot tekstu „czynności psychoanalitycznych” (wg określenia autorki *Między autobiografią a literaturą*). Nie uważam jednak, żeby był to konieczny wykładnik gatunku, o ile oczywiście nie rozumiemy samego aktu pisania na temat siebie jako działania o charakterze autoanalizy. Uwzględniając tę niezbędną korektę, zgadzam się z genologicznym ujęciem autofikcji. Trudno zaakceptować bowiem skrajnie modalnościowe koncepcje, które odwołują się do uniwersalnego mechanizmu fikcjonalizacji „ja” działającego w niemal każdym tekście literackim. Dochodzi w nich do dalszego rozmywania znaczenia terminu, a przecież powstał on niejako w opozycji do autobiografii. Obecnie badania nad tym typem pisarstwa mają już bogaty dorobek z własnym, choć trzeba przyznać, że różnie definiowanym przedmiotem.

Autofikcję rozumiem więc jako silnie sfikcjonalizowany utwór literacki prozą, podejmujący tematykę losów jednostki, w którym na podstawie zawieranego z czytelnikiem paktu zachowana zostaje potrójna tożsamość autor-narrator-bohater. Najczęściej kontrakt ów odnosi się do kwestii onomastycznych i narracji pierwszoosobowej (jak w autobiografii), jednak nie wydaje się to absolutnie konieczne w przypadku, jeśli inne sygnały świadczące o tej jedności są wystarczająco silne.

³ Jerzy Madejski, *Deformacje biografii* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2004), 13–14.

⁴ Jerzy Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006), 88.

⁵ Czyni tak np. Joanna Jeziorska-Haładaj, pisząc: „Przyjmuję węższe rozumienie autofikcji, traktując ją jako narrację opartą na faktach z własnej biografii, które ulegają przekształceniu, czyli fikcjonalizacji. W tym sensie jest ona rzeczywiście zbliżona zakresem do powieści autobiograficznej, jak chcą krytycy Doubrovsky’ego”. Joanna Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej* (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2013), 67–68.

⁶ Serge Doubrovsky, „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”, rozm. przepr. Anna Turczyn, *Teksty Drugie* 5 (2005): 210.

⁷ Zob. Anna Turczyn, „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 204–211.

W polskiej literaturze od lat 90. XX wieku można zaobserwować ekspansję tekstów łączących fikcję z autoreferencjalnością. Iwona Pięta w swoim artykule *Fikcja czy dokument? – problemy genologiczne w polskiej prozie po 1989 roku* pisze o „nowej jakości estetycznej, a zarazem specyficznym rodzaju ekspresywności zawartym właśnie w doborze i umiejętnym wykorzystaniu pozornie niespójnych cech”, którą pisarze tacy jak Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk, Paweł Huelle czy Andrzej Stasiuk uzyskali dzięki łączeniu intymistyki z literackim zmysłem⁸. W swoim tekście chciałbym zwrócić uwagę na twórczość autora, który pozostając nie w pełni rozpoznany, powołał do życia jeden z najbardziej wyrazistych i konsekwentnych autofikcyjnych projektów w literaturze polskiej. Wpisał się tym samym w ów autofikcyjny *boom*, mimo że należał do wcześniejszego pokolenia pisarzy niż wymienione wyżej nazwiska. Mowa o późnej twórczości Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, któremu bliżej generacyjnie choćby do Ryszarda Kapuścińskiego, Marka Hłaski, Jerzego Kosińskiego czy Tadeusza Konwickiego. Zwłaszcza dwaj ostatni, podobnie jak autor *Rzeczy nienasyconych* wiązani szczególnie z mieszaniem w swoich utworach elementów fikcji i autobiograficzności, mogą stanowić tło, na którym uwidacznia się odrębność jego literackiej drogi. Zjawisko ekspansji autofikcji, do którego swój oryginalny wkład wniósł Czcibor-Piotrowski na przełomie XX i XXI wieku, nie pojawiło się przecież znikąd, wynikało z intensyfikacji tendencji, które zaznaczyły się już w dekadach wcześniejszych.

Urodzony w 1931 roku poeta i tłumacz po opublikowaniu swoich pierwszych tomików debiutował w dziedzinie prozy powieścią *Prośba o Annę* w 1962 roku. Zarzucił jednak formy oparte na narracyjnym opowiadaniu ze względu na niezbyt pochlebny odbiór książki. Po kilkudziesięciu latach, zbliżając się do siedemdziesiątego roku życia, wrócił do pisania prozy, kiedy to ogłosił trylogię o latach swojej dziecięcej tułaczki podczas drugiej wojny światowej (*Rzeczy nienasycone* – wyd. 1999, wyd. 2. w 2010; *Cud w Esfahanie* – 2001; *Nigdy dość. Mirakle* – 2011). Do cyklu nie zaliczają się wydane w 2008 roku *Straszne dni*. Powstawały one jednak równolegle z jego trzecią odsłoną i bezpośrednio komentują proces jej pisania. Mimo że formalnie nie przynależą więc do cyklu, wykazują z nim silne związki, o czym dobitnie świadczy obecność w *Nigdy dość* i *Strasznych dniach* bliźniaczo zredagowanych fragmentów. Wszystkie wymienione utwory tworzą bogatą „przestrzeń autobiograficzną”, dodatkowo uzupełnioną przez wydany w 2011 roku ostatni tom poetycki *Autoportrety*, a także nieopublikowaną *Rzecz o moich swobodnych rodzicach. Centurię miniatur* (datowaną na ok. 2013 r.), którą odnaleźć można w archiwum pisarza w Bibliotece Narodowej. Łącznie ten zbiór pięciu obszernych tekstów prozą można postrzegać jako spójny autofikcyjny projekt o własnej dynamice.

Pewna koherentność literackiego projektu nie pociąga za sobą jednak konieczności stabilności „ja”, które się z niego wyłania. Autofikcyjny podmiot w twórczości Czcibora-Piotrowskiego jest labilny, podatny na (auto)korekty i metamorfozy – gdy już wydaje się czytelnikowi, że dociera do jego sedna, nagle rozbija się on na kilka współistniejących wersji siebie (chodzi nie tylko o to, że bohater-narrator cyklu o dojrzewaniu raz bywa chłopcem – Drzejkiem, a raz dziewczynką – Utą, i dzieje się to w sposób niezwykle naturalny). Z tego względu niestabilny podmiot autofikcyjny otwiera się także na inne, bardziej zewnętrzne wobec materii jednego dzieła, połączenia. Warto więc podjąć próbę poszerzenia refleksji badawczej o nowe konteksty. Wprowadzenie problematyki seryjności, archiwaliów oraz paratektu pozwoli na uzyskanie szerszej perspektywy oraz na podkreślenie złożoności literackiej komunikacji w przypadku tak szczególnego gatunku, jakim jest autofikcja.

⁸ Iwona Pięta, „Fikcja czy dokument? – problemy genologiczne w polskiej prozie po 1989 roku”, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. Aleksander Głowczewski, Maciej Wróblewski (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007), 67.

Nadrzędną procedurą w tym artykule, która pozwoli odkryć powyżej wspomniany aspekt, będzie analiza paratekstualna. Jako punkt dojścia problem paratektu zostanie szczegółowo wprowadzony do wyводу jednak jako ostatni. Poprzedzi go natomiast przybliżenie teoretycznych podstaw seryjności autofikcji i jej znaczenia dla konstrukcji autofikcyjnego „ja”, a także przedstawienie informacji dotyczących zawartości archiwum Czcibora-Piotrowskiego w ramach zbiorów Biblioteki Narodowej. Należy zaznaczyć, że choć w doświadczeniu lekturowym kolejność ujawniania się wspomnianych elementów jest odmienna – od paratektu, przez inne utwory stanowiące serię, aż do dotarcia przez czytelnika do archiwaliów – to jej odwrócenie pomoże ustalić granice badanego paratektu oraz przygotować grunt do właściwej analizy.

Seryjność

Ricarda Menn i Melissa Schuh, pisząc o seryjnych narracjach autofikcyjnych, podkreślają, że stosowane w nich strategie konstruowania podmiotu stoją w opozycji do postrzegania go w kategoriach stałego „ja”, o ściśle wytyczonych granicach i zamkniętej strukturze, charakterystycznego dla tradycyjnych projektów autobiograficznych⁹. Zmultiplikowane „ja”, które łączy w sobie wymiar fikcyjny i autoreferencjalny, prowadzi do wzmocnienia efektu autokreacyjnego narracji, a zarazem podkreślenia estetycznych walorów takiego „życiopisania”. Poprzez seryjną autofikcję pisarze eksperymentują ze sposobami wyrażania siebie i budowania swojej podmiotowości, do negocjowania której przyczynia się każdy kolejny utwór. To właśnie autofikcyjne „ja” nadaje serii strukturę. Dzięki temu można mówić o seryjnej autofikcji jako osobnej podkategorii takiego pisarstwa, która waloryzuje poczucie siebie jako czegoś niestabilnego, przypadkowego oraz wskazuje na fakt, że konstytuowanie podmiotu nie jest oparte wyłącznie na dokładnym zapamiętywaniu oraz przypominaniu sobie rzeczy i faktów¹⁰, ale podlega procesom fikcjonalizacji, twórczemu działaniu wyobraźni, autokreacji¹¹.

Operacyjnie użyteczne wydaje się także pojęcie „autobiograficznych ciągów narracyjnych” Marcina Wołka, które literaturoznawca definiuje jako „zespoły fikcjonalnych i niefikcjonalnych tekstów jednego autora, połączonych intencją autobiograficzną (a w konsekwencji posiadających często wspólnego bądź podobnego bohatera-narratora, powiązanych wzajemnymi odniesieniami, odznaczających się tożsamością, ciągłością lub pokrewieństwem świata przedstawionego oraz powtarzalnością motywów), zespoły nie mające przy tym formalnych cech cyklu”¹². W przeciwieństwie do cyklu ciąg nie stanowi pojęcia z zakresu genologii, przełamuje on gatunkowość i rodzajowość, dlatego jako jego elementy można traktować utwory tak prozatorskie, jak i poetyckie (dzięki temu w przypadku Czcibora-Piotrowskiego do ciągu możliwe

⁹ Ricarda Menn, Melissa Schuh, „The Autofictional in Serial, Literary Works”, w: *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, red. Alexandra Effe, Hannie Lawlor (Cham: Springer International Publishing AG, 2022), 102–103.

¹⁰ Celowo, ze względu na poboczny charakter dla przedstawionych tu rozważań, pomijam w niniejszym artykule szczegółowe badania nad działaniem mechanizmów pamięci wpływających na kształtowanie się narracji wspomnieniowych. W pracach dotyczących związków pamięci indywidualnej ze zbiorową wykazuje się przemożne oddziaływanie schematów kulturowych, w tym literackich, na sposób, w jaki jest ona ustrukturuwana (np. koncepcja pamięci kulturowej Jana i Aleidy Assmannów).

¹¹ Menn, Schuh, 115–116.

¹² Marcin Wołek, „Autobiografizm i cykliczność”, w: *Cykl i powieść*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Katarzyna Sokołowska (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004), 19.

jest włączenie tomiku *Autoportrety*¹³). Cykl w przypadku pisarstwa, które jest zorientowane autobiograficznie, cechuje się mniejszą autonomią niż w przypadku zespołów tekstów wyłącznie fikcyjnych. Wołk upatruje takiego stanu rzeczy w „totalizmie” autobiografizmu, który realizuje się w przestrzeni intertekstualnej i tworzy między różnymi utworami pisarza relacje „quasi-cykliczne”¹⁴. Źródła spójności właściwego cyklu autobiograficznego nie należy upatrywać według badacza w czynnikach strukturalnych, ale w odwoływaniu się do realnej osoby autora znajdującej się poza tekstem i do jego biografii. Co ważne, tak pojmowany ciąg autobiograficzny „odzworowuje proces twórczego zmagania się człowieka ze światem, instytucjami literatury i samym sobą”¹⁵. O tych zmaganiach będzie jeszcze tutaj mowa. Warto zaznaczyć, że choć Wołk nie używa wprost pojęcia autofikcji, to podkreśla, że w przypadku ciągów autobiograficznych „ja” tworzy się w przestrzeni między tekstami fikcyjnymi a autobiograficznymi.

W przypadku twórczości Czcibora-Piotrowskiego w miarę stabilny podmiot trylogii zostaje wprawiony w ruch przez kolejne elementy ciągu wykraczające poza cykl, a prezentujące nowe odsłony „ja”. Ten autofikcyjny projekt nie stanowił dzieła zamkniętego, mieszczącego się w ustalonych granicach trójksięgu. Otwarty był na korekty i przemiany autorskiego modelu prozy, których źródła upatrywać można między innymi w szczególnym sposobie funkcjonowania autofikcji w komunikacji literackiej jako gatunku o podwójnym pakcie. Rzecz jasna, nie ma się nigdy dostępu do pełnej historii relacji autor – czytelnicy, lecz seryjność pozwala na obserwację punktów zwrotnych: tego, jak recepcja wpływa na stosunek pisarza do własnego dzieła, jego odpowiedzi na odbiór. Gest wpisania się w autofikcję nie jest bowiem niewinny, nie pozostaje bez konsekwencji dla pisarskiego „ja”, o czym można się przekonać, odczytując w przebiegu diachronicznym odautorskie komunikaty Czcibora-Piotrowskiego.

Zawarte są one w autorskich perytekstach i epitektach¹⁶, przy czym ich zakres nie może zostać ograniczony jedynie do tego paratektu, który dzięki publikacji wprowadzono oficjalnie do literackiej komunikacji. Ta bowiem zaczyna się już wcześniej, w momencie konstruowania autorskiego perytekstu (takiego jak przedmowa czy posłowie). Ponadto należy podkreślić, że zamknięcie projektowanego paratektu w archiwum nie neguje przecież możliwości zaistnienia faktycznej komunikacji (wszak rękopisy też mają swoich czytelników) ani nie pozbawia go charakteru paratektu publicznego, skoro powstaje on z myślą o ogłoszeniu drukiem. Mimo swoich niewielkich rozmiarów dowodzi tego archiwum Czcibora-Piotrowskiego w Bibliotece Narodowej.

Archiwum

Przestrzeń międzytekstową można interpretacyjnie poszerzyć także przez zbadanie rękopisów. Wysiłki i rozterki pisarza rzadko dostrzegalne są w wydrukowanym tekście dzieła (chyba

¹³Choć mogłoby to przynieść interesujące wnioski, nie podejmuję się jednak włączenia *Autoportretów* do analizy z powodu skupienia się w tym artykule na problematyce autofikcji jako gatunku prozatorskiego.

¹⁴Wołk, 24–25.

¹⁵Wołk, 31–32.

¹⁶W tym i dalszych miejscach, kiedy mowa o rodzajach paratektu, stosuję terminologię zaproponowaną przez Gérarda Genette’a w klasycznej pracy *Seuils: Gérard Genette, Paratexts. Thresholds of Interpretation*, tłum. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

że wyraża je wprost np. w uwagach autotematycznych), uwidaczniają się najwyraźniej w tym, co „pomiędzy”: poszczególnymi tekstami, między przed-tekstem a tekstem, między paratekstem a tekstem. Inspirując się podejściem krytyki genetycznej, chciałbym włączyć bruliony oraz niepublikowane utwory Czcibora-Piotrowskiego do autobiograficznego ciągu. Działanie takie niesie za sobą kilka istotnych implikacji. Jak słusznie zauważa Olga Dawidowicz-Chymkowska:

Skonstruowany w pierwszej fazie pracy krytyka genetycznego obiekt badawczy może być postrzegany na dwa sposoby – jako płaszczyzna odniesienia dla tekstu opublikowanego, stwarzająca dla niego pewne nowe możliwości interpretacyjne, lub jako świadectwo procesu powstawania tekstu. [...] W tym pierwszym przypadku brulionowe redakcje utworu stanowią dla gotowego dzieła swoistą przestrzeń intertekstualną, której wykorzystanie w interpretacji odznacza się szczególną prawomocnością z historycznoliterackiego punktu widzenia. [...] Utwór poszerzony o bruliony staje się swoistym dziełem otwartym, w którym wybrany do publikacji kształt tekstu kryje w sobie wiele innych możliwych form, a różnorodne warianty utworu tworzą między sobą niekończącą się sieć powiązań i odniesień¹⁷.

Ponadto kontakt z rękopisami ujawnia materialne ślady procesu twórczego: indywidualny charakter pisma, możliwą do zrekonstruowania trajektorię skreśleń i poprawek, wybór materiału pisarskiego itp. Stanowią one oznaki fizycznej egzystencji pisarza, która w ten sposób się uobecnia. Obserwowanie dynamicznego procesu pisania wyposaża autofikcyjny gabinet luster w kolejne destabilizujące zwierciadło, a do autobiograficznej przestrzeni dodany zostaje następny wymiar – obraz aktywnie pracującego z materiałem literackim podmiotu, przekształcającego jej formy. Ponieważ ze względu na charakter autofikcji operacje te w znacznym stopniu dokonywane są na dającym się odczytywać wizerunku „ja”, można dokładniej obserwować modyfikacje i przesunięcia w jego obrębie.

Niestety, charakter archiwum Czcibora-Piotrowskiego zgromadzonego w Bibliotece Narodowej, jego niekompletność, nie pozwala na zbudowanie w miarę pełnej, spójnej narracji o procesie twórczym. Poniżej wymieniam najbardziej interesujące od strony podejmowanej w tym artykule tematyki elementy zbiorów, które mogą wzbogacić perspektywę odczytywania seryjnej autofikcji twórcy *Rzeczy nienasyconych*:

1. Szkice i notatki Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego do powieści *Nigdy dość*, Rps 17692 III – pozycja ta obejmuje 57 kart z rękopiśmiennymi notatkami, szkicami do trzeciej części cyklu. Są to krótkie, warsztatowe zapiski naniesione na materiał różnego typu. Pisarz wykorzystywał między innymi zużyte koperty, w tym ich skrawki, korespondencję reklamową, ulotki itp. Całość jest słabo czytelna i nie nosi znamion uporządkowania.

2. *Nigdy dość. Mirakle*, Rps 17695 III – jest to kompletny maszynopis z licznymi odręcznymi poprawkami autora, na ogół drobnymi, przede wszystkim dotyczącymi oczywistych błędów pisma bądź zmian stylistycznych. Na stronie tytułowej widnieje poprawiona data roczna z 2009 roku na 2011. Czcibor-Piotrowski zaczął więc przepisywać tekst na maszynie w 2009 roku, poprawki wprowadzał jeszcze przez dwa lata. Maszynopis pochodzi z końcowej fazy powstawania tekstu. Brakuje jednak ogniw poświadczających etapy pomiędzy notatkami z poprzedniego korpusu rękopisów a tym brulionem.

¹⁷Olga Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich* (Warszawa: IBL PAN, 2007), 9–10.

3. *Rzecz o moich swowolnych rodzicach. Centuria miniatur*, Rps 17697 III – wydruk komputerowy z odręcznymi poprawkami autora, datowany na mniej więcej 2013 rok. Zawiera zmiany naniesione niebieskim długopisem, które są jednak nieznaczne i bardzo nieliczne. Całość ma czystopisowy charakter.

Wobec tak skromnego *dossier* możliwe są dwa główne kierunki badań – mikroanaliza fragmentów oparta na notatkach warsztatowych lub analiza w skali makro: postrzeganego całościowo autofikcjonalnego modelu prozy i jego przemian. Właśnie tę drugą optykę wybiera ta praca, skupiając się na niestabilności autofikcyjnego „ja”. Wiąże się to z traktowaniem rękopisów/maszynopisów jako pełnoprawnych ogniw w historii twórczości, którym przysługuje podobny status, co ogłoszonym drukiem tekstom. Porównanie opublikowanych książek ze zbiorami archiwalnymi może wyprowadzić na pierwszy plan ukryte napięcia i konflikty twórcze.

Paratekst

W tym miejscu należy dokonać trzeciego poszerzenia refleksji, po uwzględnieniu seryjności i zawartości archiwum: o wspomniany już paratekst. Badacze autofikcji podkreślają jego istotną rolę w programowaniu odbioru. To właśnie w nim czytelnik może odnaleźć sygnały paktu, ale także dane biograficzne pozwalające na identyfikację narratora-bohatera jako dzielącego w jakimś stopniu koleje losu z istniejącym poza tekstem autorem. Zbieżności te ułatwiają odczytywanie utworu w rejestrze autobiograficznym. Takie podobieństwo odnosi się do tożsamości biograficznej autora, zgodnie z terminologią Philippe’a Gaspariniego:

Gasparini również wyróżnia tożsamość biograficzną autora określaną przez takie elementy jak wygląd, zawód, pochodzenie, środowisko społeczne, osobiste losy (*trajectoire personnelle*), poglądy, gusta, styl życia. Tworzenie hipotez dotyczących tożsamości biograficznej uzależnione jest od posiadanej wiedzy, dostępności i wiarygodności informacji. [...] Gasparini uważa, że analiza tych aspektów tożsamości (wymagająca wyjścia poza tekst, a niekiedy i poza paratekst), dotąd w nowoczesnych badaniach pomijana lub, dodajmy, kojarząca się z badaniami literackimi sprzed przełomu antypozytywistycznego, jest niezbędna, by pełniej opisać nakładanie się na siebie ról autora i narratora¹⁸.

Paratekst ukierunkowuje więc interpretację, zawiera instrukcje, jak należy czytać dane dzieło (fikcja czy autobiografia?). W przypadku autofikcji jednak często mamy do czynienia ze sprzecznymi sygnałami, z zawieraniem paktu „niemożliwego” – jednocześnie powieściowego i autobiograficznego. Analiza paratekstu może przynieść obiecujące wnioski, zwłaszcza jeśli dokonana zostanie w perspektywie dwóch poprzednich poszerzeń interpretacyjnych – związanego z seryjnością, jak i z uwzględnieniem przed-tekstów oraz nieopublikowanych dzieł Czcibora-Piotrowskiego. Interesuje mnie jednak tylko paratekst autorski jako posiadający związek z procesem twórczym i często-kroć świadczący o samoświadomości literackiej pisarza. W tym kontekście można mówić o instruktywnych komunikatach odautorskich sterujących lekturą, które powinno się rozpatrywać z kilku punktów widzenia, biorąc pod uwagę ich różnorodne cechy, na przykład dystans wobec tekstu (przestrzenny i czasowy), zasięg czytelniczy, zdolność do aktualizacji poprzednich paratekstów. Każda z nich wpływa w odmienny sposób na potencjalną skuteczność takiego komunikatu.

¹⁸ Jeziorska-Haładyj, 107–108.

Tak na przykład autokomentarz autora wydrukowany na okładce znajduje się najbliżej tekstu, ma szeroki zasięg (czytelnicy danego wydania), jest silnie spetryfikowany. Ten rodzaj paratekstu może być aktualizowany przez odautorski epitekst – kiedy w wywiadach autor koryguje poprzednie wskazówki, wyrażając tym samym zmianę swojego stosunku do dzieła. Także peryteksty towarzyszące kolejnym dziełom pisarza (albo nowym wydaniom) mogą wprowadzać znaczące aktualizacje w tym zakresie. Są to przykłady komunikatów urzeczywistnionych. Zdąrza się jednak, że w pisarskim archiwum napotykamy komunikaty potencjalne – takie, które nie trafiły do literackiego obiegu: zarzucone posłowie, projekt przedmowy, która nie pojawiła się ostatecznie w danej edycji itd. W takiej sytuacji, z braku lepszego określenia, można by mówić o przed-tekście paratekstu, za przykład którego może służyć posłowie do *Nigdy dość. Mirakli* (Rps 17695 III), tylko częściowo opublikowane w książce. Co istotne, operacje przeprowadzane na paratekście mogą świadczyć o zakłóceniach w komunikacji bądź o jej nieskuteczności.

Pakt czytelniczy bywa zmienny w czasie właśnie ze względu na funkcję go aktualizującą, którą ujawniają peryteksty poszczególnych dzieł lub ich kolejnych wydań, a także autorskie wypowiedzi komentujące własną twórczość. Jest to kluczowe w przypadku seryjnej autofikcji i wpływa na labilność autofikcyjnego „ja”, które nigdy nie może ustalić się i zaprezentować w całej okazałości, nawet jeśli by dany czytelnik zapoznał się z wszystkimi dostępnymi utworami, archiwaliami, paratekstami. Nowy pakt wpływa bowiem retroaktywnie na poprzedni. Przyjrzyjmy się pokrótce, jak zmieniały się komunikaty odautorskie w przypadku prozy Czcibora-Piotrowskiego, które świadczyły o próbach przeformułowania modelu jego autofikcji i wysiłkach zmiany jej percypowania.

Na okładce pierwszego wydania *Rzeczy nienasyconych* widnieje następujący autokomentarz Czcibora-Piotrowskiego dotyczący genezy książki:

Po wielu latach ośładnęła mną pokusa prozy i z drukowanych w londyńskim pisemku „My” „Notatek z pamięci” zaczęła z wolna snuć się ta opowieść. Płynąłem pod prąd nieubłaganego czasu w ledwie pamiętaną przeszłość. I nagle wróciło to, co działo się blisko sześćdziesiąt lat temu. Odnajdowałem siebie i bliskich, swoich i obcych, przypominałem sobie zdumienia i olśnienia, lęki i nadzieje dzieciństwa. Odbylem tę podróż na latającym dywanie i na smoku, przeżyłem cudowny zawrót głowy¹⁹.

Analizując tę wypowiedź, Jeziorska-Haładaj podkreśla z jednej strony obecność motywów powrotu do przeszłości i pracy pamięci, które sugerują wiarygodność przedstawionych w książce wydarzeń, a z drugiej – nawiązania do konwencji baśniowej²⁰. W związku z tym nie dochodzi do ukonstytuowania się spójnej paratekstowej ramy, a czytelnik musi się pogodzić z koniecznością lektury „podwójnej”.

W wywiadzie udzielonym Grzegorzowi Leszczyńskiemu w 2001 roku²¹ pisarz poruszał kwestie fikcyjności/autentyczności postaci i wątków opisanych w wydanej dwa lata wcześniej książce. Wymieniał bohaterów, którzy mieli swój pierwowzór w rzeczywistości, oraz tych całkowicie wymyślonych (np. ojciec Grigorij). Wciąż mamy tutaj do czynienia z komentarzami, które uprawniałyby do odczytywania pierwszej części cyklu zarówno jako wiarygodnej – czy, posługując się słowami

¹⁹ Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1999), 4. strona okładki.

²⁰ Jeziorska-Haładaj, 129.

²¹ Andrzej Czcibor-Piotrowski, „Moje heretyckie spojrzenie”, rozm. przepr. Grzegorz Leszczyński, Guliwer. Czasopismo o książce dla dziecka 3 (2001): 26–30.

autora – jak i „prawdopodobnej” autobiografii: „Jak pamięć potrafi świetnie odtworzyć rzeczy, które wydają się nie do zapamiętania, zwłaszcza dla dziecka!”²². Bardzo interesująca jest wypowiedź o charakterze genologicznej klasyfikacji *Rzeczy nienasyconych*: „W powieści jest bardzo dużo zmyślenia”²³. Ta tautologiczna formuła paradoksalnie uwypukla przeciwny do fikcji biegun.

W tym samym, 2001 roku ukazał się *Cud w Esfahanie*. Podobnie jak w przypadku wcześniejszej książki autokomentarz na ostatniej stronie okładki znów krótko przybliżał genezę utworu, do której wyjaśnienia użyte zostały ponownie rekwizyty baśniowe: „Latający dywan niesie mnie i nieodmiennie są ze mną wszyscy, których kocham, wszędzie, dokądkolwiek dociera, a szlak jest długi: Pahlevi, Teheran, Esfahan, a potem bardzo długa podróż aż do Edynburga...”²⁴. Skrystalizowała się także formuła quasi-gatunkowa. Cykl został nazwany „fantastyczną baśnią”, w jaką pisarz wszedł „wbrew woli” (imperatyw pamięciowy), oraz „zmyśleniem-niezmyśleniem”. To ostatnie stanowi swego rodzaju definicję autofikcji w pigułce. Czcibor-Piotrowski wciąż więc się upierał przy podwójnym statusie swojego cyklu, co wydaje się jego stałą dyspozycją dla czytelnika na tym etapie twórczości.

W następnych latach Czcibor-Piotrowski pisał równocześnie trzecią, ostatnią część cyklu (planowaną początkowo pod tytułem *Jakież to chłopiec?*, ostatecznie jednak wydaną jako *Nigdy dość. Mirakle*) oraz autofikcję, która nie stanowiąc składowej cyklu, pozostaje z nim w ścisłym związku jako komentująca proces powstawania *Nigdy dość*. Mowa o *Strasznych dniach*, które zasadniczo zmieniły temat narracji – nastąpiło odsunięcie na dalszy plan wspomnień z dzieciństwa na rzecz starości pisarza, jego codzienności wypełnionej zmaganiem z twórczością i z chorobą. Poprzedzające właściwy tekst *Zamiast wstępu* zawiera nieco zmieniony zestaw instrukcji niż dotychczas. Z jednej strony pisarz określił ten utwór jako „notatnik, zapiski z oka cyklonu pięknych strasznych dni starości” oraz „luźne kartki z codzienności”²⁵, co stanowi silną sugestię autentyczności, z drugiej – na końcu tego specyficznego wstępu (a jednak!) dokonał wolty, kierując do czytelnika następujące słowa: „I jeszcze istotna uwaga: wszystko to zmyślenie. Wszelkie podobieństwa osób i zdarzeń są przypadkowe”. Użycie utartego, konwencjonalnego zwrotu wskazuje na podjęcie gry z czytelnikiem, który nie powinien wierzyć w żadne deklaracje (nie)prawdziwości. Eksplicytnie wyrażone dyrektywy traktowania dzieła jako całkowicie fikcyjnego podważają liczne odniesienia do realnie żyjących osób spoza tekstu (postaci ze świata literackiego), do wydarzeń mogących znaleźć potwierdzenie w biografii autora, a także autotematyczny charakter narracji:

[...] i ogarnął mnie niepokój, i sięgnąłem po maszynopisy „Strasznych dni” i „Chłopcu” [sic!] i czytywałem się w te napisane już rozdziały, a zebrało się ich dotychczas w „Dniach” dwadzieścia osiem, zaś w „Chłopcu” o połowę mniej, a więc od końca dzielił mnie tu i tam tylko jeden lub dwa, które niczego już nie mogą odmienić, ale czy nie należałoby kreślić, kreślić i jeszcze raz kreślić, ale ledwie przeczytałem kilkanaście stron, pojąłem, że nic nie uda mi się zmienić, bo cokolwiek piszę, zawsze w domysle jest tyłcia, że nie uwolnię się od kompleksu „ojdupa” [...]”²⁶.

²²Czcibor-Piotrowski, „Moje heretyckie spojrzenie”, 26.

²³Czcibor-Piotrowski, „Moje heretyckie spojrzenie”, 27.

²⁴Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Cud w Esfahanie* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001), 4. strona okładki.

²⁵Andrzej Czcibor-Piotrowski, *Straszne dni* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, 2008), 4.

²⁶Czcibor-Piotrowski, *Straszne dni*, 223.

Co więcej, poprzez zacytowanie w toku narracji na przykład fragmentu krótkiej recenzji *Cudu w Esfahanie* autorstwa Izabeli Filipiak²⁷, rzeczywiście opublikowanej w czasopiśmie „Twój Styl” w 2002 roku²⁸, epitekt alograficzny wniknął w literacką tkankę *Strasznych dni*. Tym mocniej przemawia to za możliwością odczytywania zawartych w nich wątków autotematycznych jako swojego rodzaju paratektu do trylogii o dzieciństwie na zesłaniu²⁹.

Także maszynopis *Nigdy dość. Mirakli* znajdujący się w Bibliotece Narodowej przynosi stanowczą deklarację fikcyjności, której jednak brak w opublikowanej wersji tekstu. W nieogłoszonej drukarni w książce części posłowa, które w tej formie stanowi również paratekt publiczny, Czcibor-Piotrowski obwieszcza:

I jeszcze jedno konieczne wyjaśnienie: „Nigdy dość...” – tak jak poprzednie tomy tego trójksięgu – jest paraautobiografią, więc narratora nie można utożsamiać ze mną, to nie ja, to ktoś inny, tak jak kimś innym – a nie sobą – są występujące to *dramatis personae*. Proszę łaskawie przyjąć do wiadomości, że to po prostu zmyślenie, fikcja, literatura, jeśli pojęcie to w ogóle cokolwiek znaczy.

Uderzający jest kategoryczny, niemal urzędowy ton tej wypowiedzi. Czcibor-Piotrowski przemawia tu z pozycji Autora, mocą nadaną mu przez instytucję Literatury. Jednak i ta instrukcja zostaje wzięta w nawias przez inny element paratektu – motto z *Wyznań* świętego Augustyna, patronującego przecież europejskiemu pisarstwu konfesyjnemu, pozostawione również w publikacji, a mówiące o potędze pamięci.

Po wydaniu *Nigdy dość. Mirakli* pisarz udzielił wywiadu Dorocie Wodeckiej³⁰, w którym także podjął wątek stosunku swojej twórczości do autobiograficznej „prawdy”. Czcibor-Piotrowski podważył zasadność takich pytań, podkreślając, że nie ma znaczenia, czy jego matka i Bruno Schulz znali się w tylko w jego wierszu, czy w rzeczywistości, oraz opowiadając o roli osobistego mitu w kreowaniu „ja”: „Moje dzieciństwo mitologizowało się w każdym słowie, czy to mówionym, czy pisanym. Jest już tylko jego wersją literacką, zmyśloną. Tak jak matka, jak moje życie”³¹.

Z powyższej analizy komunikatów programujących lekturę, zawartych w perytekście i epitekście, wysnuć można przekonanie o wyjątkowej świadomości pisarza dotyczącej funkcjonowania autofikcji (choć nie stosuje on tego terminu) w literackiej komunikacji oraz uwarunkowań odbioru prozy uwikłanej w antynomie „zmyślenia-niezmyślenia”. Trafnie zauważa Agnieszka Czyżak, że:

Autofikcja stanowi także rodzaj gry podejmowanej z czytelnikiem i z jego skłonnością do odbierania tekstów w trybie non-fiction. Współczesne praktyki odbiorcze skupiają się bowiem częściej na poszukiwaniu egzystencjalnego osadzenia opowieści oraz jej obramowania determinowanego przez historyczne realia i wspólnotowe relacje niż na kontemplacji jej estetycznego wymiaru. Po-

²⁷Czcibor-Piotrowski, *Straszne dni*, 237.

²⁸Izabela Filipiak, „Erotyzm magiczny”, *Twój Styl* 5 (2002): 139.

²⁹Za tę wskazówkę dziękuję Pani Profesor Monice Brzostowicz-Klajn.

³⁰Andrzej Czcibor-Piotrowski, „Skłonność do skoków na łeb”, rozm. przepr. Dorota Wodecka, *Duży Format* 34 (2011): 12–16.

³¹Czcibor-Piotrowski, „Skłonność do skoków na łeb”, 12.

szukiwanie „autentyzmu” historii z reguły polega na odnajdywaniu śladów „prawdy” pojedynczej, które mogą zostać rozproszone w utworze na różnych jego poziomach³².

Poza cyklem – *Straszne dni* i *Rzecz o moich swowolnych rodzicach*. *Centuria miniatur*

Autofikcja to gatunek hybrydyczny – łączy w sobie fikcję i autoreferencjalność, zestawia weryfikowalne zdarzenia z życia pisarza z całkowicie wymyślonymi, a czasem wręcz noszącymi znamiona fantastyki literackiej, proponuje zawarcie z czytelnikiem jednocześnie dwóch pak-
tów: powieściowego i autobiograficznego. Stanowi więc wyzwanie we współczesnej kulturze, promującej takie wartości, jak autentyczność i szczerość, ponieważ to aksjologiczne nastawienie „prowadzi nieuchronnie do autobiograficznej lektury tekstów o charakterze fikcjonalnym (zawierających znamiona fikcjonalności)”³³. Powszednie praktyki czytelnicze, współczesne tendencje czytania zdają się dążyć do zbudowania w miarę spójnego konterfektu pisarza, nawet wbrew jasnym sygnałom fikcjonalizacji, zarówno w strukturze samego tekstu, jak i w towarzyszących mu paratekstach. Kultura autentyku stawia jawny opór autofikcyjności.

Pisarstwo autofikcyjne jest obciążone szczególnym ładunkiem afektywnym wynikającym z gry naprzemiennego odkrywania się i maskowania. Zastrzeżenia, zakazy i instrukcje kierowane przez autora tekstów autofikcyjnych bezpośrednio do czytelnika nie-idealnego, który może popełnić błąd lektury naiwnie biograficznej, to oznaki takich napięć. Jeśli chodzi o twórczość Czcibora-Piotrowskiego, w tym kontekście można mówić o swego rodzaju autobiograficznej pułapce, w którą wpada pisarskie „ja” i z której próbuje się wyzwolić nieznoszącymi sprzeciwu stwierdzeniami o panfikcjonalności. Autofikcja bowiem, jako gatunek na pograniczu literatury i życia, współtworzy społeczny obraz autora empirycznego, z którym ten może chcieć się utożsamiać lub nie. W tym sensie stanowi korektę tradycyjnych postaw autobiograficznych, funkcjonujących często w literackiej komunikacji jako przezroczyste. Paradoksalnie, rezygnując z iluzji „ja” danego bezpośrednio w akcie lektury, może być postrzegana jako bardziej szczerzy rodzaj wypowiedzi niż autobiografia. Czcibor-Piotrowski odwołuje się do takich pojęć, jak „literatura”, „fikcja”, „zmyślenie”, nie tylko w trosce o autonomię dzieła literackiego, lecz także odrębność „ja” piszącego od „ja” empirycznego oraz integralność tego drugiego – w przypadku jego najpóźniejszej prozy „ja” empiryczne uparczywie nie chce być utożsamiane z „ja” wypowiedzi. Ta rezygnacja z traktowania tekstu o sobie jako okazji do zaprezentowania przez literaturę spójnego społecznego wizerunku jest znamieną dla autorów autofikcji.

Symptomatyczny jest jeden z końcowych fragmentów *Strasznych dni*, w którym Dwidka, żona pisarza, komentuje konsekwencje przyjętego przez niego modelu prozy:

Wydaje mi się, że od początku popełniasz istotny błąd, stwarzając pozory, że to, co piszesz, ma w pełni charakter autobiograficzny... Tak, wiem, co chcesz powiedzieć... Paraaubiografia... Ale ty tylko kokietujesz tym swoim zmyśleniem-niezmyśleniem... A tu trzeba wyraźnie podkreślić: wymyśliłem

³²Agnieszka Czyżak, „Autofikcja”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2020): 95.

³³Czyżak, 96.

to wszystko, ja to nie ja, ja to ktoś inny... ty się bawisz, mizdrzysz, kręcisz tyłcią, a tu wpisują ci w życiorys, co się komu żywnie podoba: narcyzm, hermafrodytyzm, homoerotyzm, transwestycyzm, transseksualizm... I to może zaważyć... Już w prywatnych rozmowach biorą cię w obronę znajomi i znajome: a to że nie jesteś Żydem, a to że nie jesteś gejem... A co ważne: ty sam nie możesz się w tej swojej sprawie wypowiedzieć, bo co tu i po co prostować, skoro wszystko jest zmyśleniem... Inna twoja pomyłka polega na przyjętej konwencji narracji w pierwszej osobie... Gdybyś to wszystko opisywał w trzeciej, nikt by nie mógł twierdzić: sameś to powiedział o sobie... Grzech dosłownego odbioru³⁴.

Wyartykułowane tu postulaty pisarskie znalazły swoją pełną realizację w nieopublikowanej *Rzeczy o moich swowolnych rodzicach. Centurii miniatur*. Jest to mieszanka oryginalnej powieści o rodzinie, powieści erotycznej oraz dziennika pisarza. Opowiada ona w swej zasadniczej części o Rodzicach – szczęśliwej parze lekarzy, którzy w latach tuż przed drugą wojną światową eksperymentują z medycznymi zastosowaniami praktyk seksualnych. Jak niezważanie na obyczajowe normy i erotyczna odwaga cechujące działania postaci szokują postronnych mieszkańców miasta w tekście, tak szczegółowe opisy tych procedur do dziś mogą zaskakiwać czytelnika – zwłaszcza po przyjęciu przez niego autofikcyjnego trybu lektury, czego nie sposób uniknąć, znając poprzednie dzieła pisarza. Czynnikiem potęgującym ów prowokacyjny efekt jest bowiem odczytywany w tym kontekście stosunek bliskiego pokrewieństwa. Dość oczywisty fakt, że niemożliwe jest udowodnienie więzów krwi między pisarzem a bohaterem literackim, potęguje tylko wrażenie paradoksalności autofikcji. Mimo wykorzystania narracji trzecioosobowej – także, co nietypowe, w dzienniku obejmującym jedną czwartą utworu – można *Rzecz o...* uznać za autofikcję w sensie genologicznym. Na taką perspektywę wpływ ma nie tylko jej umiejscowienie w autobiograficznym ciągu narracyjnym, ale przede wszystkim licznie przywoływane fakty wskazujące jednoznacznie na tożsamość podmiotu „on” z autorem empirycznym. Dodatkowo zaimiek „moich” użyty w tytule można odczytywać w związku z narracją trzecioosobową jako paradoksalny sygnał autorskiej autoreferencjalności. Takie niekonwencjonalne połączenie zaimka dzierżawczego w pierwszej osobie z trzecioosobową narracją wymusza na czytelniku lekturę na pograniczu obu paktów (powieściowego i autobiograficznego). Także *Kartki z „Dziennika”* noszą ślady daleko posuniętej fikcjonalizacji (np. każdy z zapisków ma nadany własny tytuł). Zawierają one wiele meta-tekstualnych dociekań, nie tylko o pisaniu *Rzeczy o...*, ale także o samej pojemności formy dziennikowej. Przywoływanie tytułów rzeczywistych wierszy Czcibora-Piotrowskiego, daty urodzin (30 listopada) i innych faktów biograficznych wzmacnia wrażenie autentyku, choć nigdzie nie pada nawet imię Andrzej.

Rzecz o moich swowolnych rodzicach to autofikcja samoświadoma, umiejętnie manipulująca napięciami między autentyką a fikcją, między zmyśleniem a niezmyśleniem – niepozwalająca na niepożądaną inwazję autofikcyjnego „ja” w społeczny wizerunek empirycznego autora. Wydaje się, że pod koniec życia autor, który wpadł w pułapkę autobiograficznego trybu lektury swojej twórczości, znalazł z niej ucieczkę. Na ironię zakrawa fakt, że ten ostateczny argument w grze Czcibora-Piotrowskiego z czytelnikiem nie ujrzał światła dziennego, pozostając do tej pory komunikatem potencjalnym.

³⁴Czcibor-Piotrowski, *Straszne dni*, 233.

Autofikcja ujawnia, jak bardzo skomplikowanym procesem może być pisanie o sobie. Od samego początku jest ono uwikłane w komunikację literacką, która nie zaczyna się z chwilą opublikowania danego tekstu. Warunki i możliwości jej zaistnienia funkcjonują jako zestaw dyspozycji, które pisarz musi brać pod uwagę, powołując dzieło do życia. Próbując programować odbiór, może on także kierować do czytelników własne dyrektywy, a ci z kolei też nie pozostają bez wpływu na przebieg dalszego dialogu. Ich reakcje na tak wrażliwą materię, jaką jest kreowany przez pisarza obraz siebie, mogą przekierowywać jego twórczość na nowe tory. Ślady zawahań, dylematów i konfliktów widoczne są nie tylko w oficjalnym obiegu, ale także w zbiorach znajdujących się w archiwum (jeśli nie tam przede wszystkim) – nawet o tak nieznacznych rozmiarach jak archiwum Czcibora-Piotrowskiego. Bez nich niepełny byłby obraz paratekstu towarzyszącego analizowanej twórczości, nie wiedzielibyśmy o *Rzeczy o moich swobodnych rodzicach*, która wieńczy autofikcyjny projekt pisarza, a zarazem wywraca go na nice. Zmiana obranej poetyki w *Strasznych dniach* mogłaby się wydawać tylko chwilowym odstępstwem od przyjętego modelu. Lektura ostatniego dużego, nieopublikowanego, utworu autora *Nigdy dość. Mirakli* udowadnia natomiast, że był to celowy, świadomy krok ku jego kompletnemu przekształceniu.

Autofikcyjne „ja”, wraz z lekturą poszczególnych tekstów, paratekstów i przed-tekstów, z samej swej natury niestabilne, podlega działaniu coraz to nowych sił – kolejnym aktom zamięcia, poruszenia, zakwestionowania. Tracimy wtedy na pewności co do wiarygodności opisywanych faktów, w zamian jednak zyskujemy dostęp do prawdy podmiotu, który jest w pełni świadomy swojego kłopotliwego uwikłania w tekst, nie ukrywa go przed czytelnikiem, ale przeciwnie – eksponuje zmagania z własną kondycją jako jednostki, która podjęła ryzyko pisania o sobie. Gdyby spróbować krótko nazwać tę właściwość autofikcji, można by użyć oksymoronicznej formuły „ukrytej szczerości” – ukrytej także w archiwach.

Bibliografia

- Czycibor-Piotrowski, Andrzej. *Cud w Esfahanie*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001.
- – –. „Moje heretyckie spojrzenie”. Rozm. przepr. Grzegorz Leszczyński. *Guliwer. Czasopismo o książce dla dziecka* 3 (2001): 26–30.
- – –. *Rzeczy nienasycone*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1999.
- – –. „Skłonność do skoków na łeb”. Rozm. przepr. Dorota Wodecka. *Duży Format* 34 (2011): 12–16.
- – –. *Straszne dni*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Agawa”, 2008.
- Czyżak, Agnieszka. „Autofikcja”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2020): 93–98.
- Dawidowicz-Chymkowska, Olga. *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*. Warszawa: IBL PAN, 2007.
- Doubrovsky, Serge. „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”. Rozm. przepr. Anna Turczyn. *Teksty Drugie* 5 (2005): 201–212.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Tłum. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hanczakowski, Allira. „Uncovering the Unwritten. A Paratextual Analysis of Autofiction”. W: *Autofiction, Emotions, and Humour*, red. Alexandra Effe, Arnaud Schmitt, 119–136. London: Routledge, 2023.
- Jeziorska-Haładaj, Joanna. *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*. Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2013.
- Lis, Jerzy. *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. *Miedzy autobiografią a literaturą*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Madejski, Jerzy. *Deformacje biografii*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2004.
- Menn, Ricarda, Schuh Melissa. „The Autofictional in Serial, Literary Works”. W: *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, red. Alexandra Effe, Hannie Lawlor, 101–118. Cham: Springer International Publishing AG, 2022.
- Pięta, Iwona. „Fikcja czy dokument? – problemy genologiczne w polskiej prozie po 1989 roku”. W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. Aleksander Głowczewski, Maciej Wróblewski, 61–72. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007.
- Turczyn, Anna. „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”. *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 204–211.
- Wołk, Marcin. „Autobiografizm i cykliczność”. W: *Cykl i powieść*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Katarzyna Sokołowska, 19–35. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004.

SŁOWA KLUCZOWE:

PARATEKST

autofikcja

podmiot

ABSTRAKT:

Artykuł podejmuje refleksję o autofikcji jako gatunku paradoksalnym. Po przybliżeniu problemów definicyjnych autor analizuje literacki projekt Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, skupiając się na trzech możliwych poszerzeniach interpretacji tekstów autofikcyjnych o nowe konteksty: o kategorię seryjności, o bruliony i nieopublikowane utwory znajdujące się w archiwum oraz o paratekst. Opisuje także podmiot autofikcji jako „ja”, którego główną cechą jest niestabilność, w przeciwieństwie do podmiotowości konstruowanej w tradycyjnej autobiografii. Ma to swoje źródło między innymi w sposobie funkcjonowania autofikcji w literackiej komunikacji.

A n d r z e j C z c i b o r - P i o t r o w s k i

archiwum

S E R Y J N O Ś Ć

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Zydor (ur. 1992) – magistrant na kierunku filologia polska na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Píše pracę dyplomową o androgynii w prozie Andrzeja Czci-bora-Piotrowskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się głównie wokół seksual-ności w literaturze, krytyki genetycznej oraz literatury chłopskiej (ze szczególnym uwzględ-nieniem twórczości Stanisława Piętaka).