

Porównywalne – nieporównywalne
Metoda komparatystyczna

Porównywalne – nieporównywalne

Metoda komparatystyczna

pod redakcją naukową
Oksany Weretiuk i Barbary Ludwiczak



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2015**

Recenzował
prof. dr hab. EDWARD KASPERSKI

Opracowanie redakcyjne i korekta
WŁADYSŁAW WÓJTOWICZ

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
ANDRZEJ LEWANDOWSKI

Projekt okładki
PRZEMYSŁAW POKRYWKA
OKSANA WERETIUK, BARBARA LUDWICZAK

Na okładce wykorzystano portrety Adama Mickiewicza i Karola Marksa oraz obrazy
Pomarańczarka Aleksandra Gierymskiego i *Lady Lilith* Dante Gabriela Rossettiego

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2015

ISBN 978-83-7996-241-9

1230

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 12,70; ark. druk. 13,375; zlec. red. 112/2015
Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

Oksana Weretiuk	
Granice metody porównawczej	7

I. SŁOWO, OBRAZ, DŹWIĘK – LITERATURA A INNE SZTUKI

Weronika Lipszyc	
Granice władzy wzroku. Problematyka widzenia w polskiej krytyce i teorii sztuki drugiej połowy XIX wieku w ujęciu komparatystycznym	17
Małgorzata Andrzejak-Nowara	
Literatura a teatr na przykładzie <i>Sprawy</i> Jerzego Jarockiego	33
Monika Lach	
Książka a film – <i>Król Maciuś Pierwszy</i>	47

II. OBCOŚĆ, TOŻSAMOŚĆ, IMAGO

Anetta Mandzyn	
Oblicza Inności i Obcości w życiu i twórczości malarsko-literackiej Dantego Gabriela Rossettiego	61
Izabela Bierowiec	
W poszukiwaniu siebie – problem akulturacji i asymilacji przedstawiony w powieściach <i>Imiennik</i> Jhumpy Lahiri i <i>Jasmine</i> Bharati Mukherjee	76
Barbara Ludwiczak	
Obcy i obca – porównanie wizerunków cudzoziemców i cudzoziemek w powieści <i>The way we live now</i> Anthony’ego Trollope’a	87
Agnieszka Łepkowska	
Tłumaczenia polsko-chińskie na przykładzie literatury romantycznej. Zarys problemu	98

III. ROZWAŻANIA O METODZIE I GRANICACH PORÓWNANIA

Jakub Belina-Brzozowski	
Wschód i Zachód: pułapki filozoficznej komparatystyki oraz filozoficznych przekładów (na przykładzie buddyjskiego pojęcia <i>śūnyata</i>)	109
Ewa Róża Janion	
Filhellenizm i komparatystyka kulturowa. Próba sformułowania propozycji metodologicznej	122
Sylwia Majdosz	
Literatura polsko-żydowska w badaniach komparatystycznych	132

IV. FAKTY I KOMBINACJE KOMPARATYSTYCZNE
Aleksandra Paluch

Przestrzeń miejska w powieści *Mięso* Martina Harnička oraz *Piękne kalalie albo dojrzewanie miłości* Bogdana Madeja 145

Agnieszka Wojcieszek

Kategoria kobiecości oczami Reymonta i Gorkiego 156

Magdalena Niekra

Opisy pór roku według Adolfa Dygasińskiego i Bolesława Prusa (na podstawie wybranych utworów) 168

Paweł Spyra

Obraz Ukrainy w książce reportażowej Anny Strońskiej *Dopóki milczy Ukraina* oraz w powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...* 182

Ewelina Szarek

Nieskończoności zmysłem dusza się pomnoży... – możliwości komparatystyczne rozpatrywania *infinitum* (wstęp do rozważań) 193

Indeks nazwisk 206

OKSANA WERETIUK

Granice metody porównawczej

Zacznę od trywialnego pytania: czym jest metoda? Metoda to – świadomie i konsekwentnie stosowany sposób postępowania mający prowadzić do osiągnięcia zamierzonego celu, z łac. *methodus* – sposób, z gr. *méthodos* – wzdłuż, droga dojścia, sposób poznania, teoria. Najbardziej mi imponuje scalone objaśnienie tego pojęcia przez Józefa Bocheńskiego: „mówienie o (poprawnym chodzeniu) wzdłuż drogi”. Metoda więc „jest sposobem, w jaki musimy postępować w pewnej dziedzinie, tzn. sposobem, w jaki musimy podporządkować nasze działania, a mianowicie przyporządkować je pewnemu celowi”¹. W języku polskim również jednym ze znaczeń drogi jest sposób postępowania, a na podstawie tej interpretacji semantycznej ukształtowały się frazeologizmy: *być na najlepszej drodze* (do czegoś, do celu); *torować drogę do czegoś* (ułatwić realizację czegoś); *szukać drogi* (znaleźć sposób dotarcia do kogoś/czegoś). Ale też: *nie tędy droga* (nie tym sposobem, nie tak); *chodzić własnymi drogami* (postępować w sposób sobie właściwy, nie tak jak wszyscy), ostatnie bardzo cenione jest w nauce. Nasza dziedzina to humanistyka czy – po dilthejowsku – świat nauk o duchu; najściślejszy przedmiot badawczy to literatura, która coraz bardziej poszerza swój zakres, coraz częściej orientuje nas na badania interdyscyplinarne i nawet transdyscyplinarne. Zatem metoda porównawcza jawi się jako jeden ze sposobów skutecznego poruszania się po szerokiej i węzłowej, nie zawsze równej, gładkiej i bezpiecznej drodze badań literackich oraz kulturowych.

Porównanie jest czynnością uniwersalną. Od najmłodszych lat rozwijamy logiczne myślenie naszych dzieci, każąc im porównywać ze sobą osoby, przedmioty, zjawiska. Czynności porównawcze skutecznie trenują naszą spostrzegawczość, rozwijają wyobraźnię, wiedzę o świecie od dziecka do dojrzałych lat. Poznawanie jest aktem rozpoznawania (jak twierdził Steiner, „cognition is recognition”). Rozpoznajemy w rzeczach, zjawiskach świeżych, nowych, te dobrze znane nam dotąd („familiar”)². A więc stosujemy metodę porównawczą

¹ J. M. Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, przeł. z niem. i oprac. S. Judycki, Poznań 1993, s. 11.

² G. Stainer, *What is Comparative Literature? An Inaugural Lecture delivered before the University of Oxford on 11 October 1994*, Oxford, Clarendon Press, 1995, s. 1. “Every act of significant

w naszych powszednich czynnościach kognitywnych, w logice, matematyce, fizyce, ekonomii, informatyce, pedagogice, historii, etc.

Porównać znaczy zestawić ze sobą jakieś osoby, rzeczy, zjawiska, aby znaleźć ich cechy wspólne i cechy różniące i w ten sposób lepiej, głębiej je poznać. Porównując, tworzymy „możliwą wspólnotę” (Kasperski)³, tworzymy samo porównanie. W poetyce, stylistyce, retoryce *porównanie*, *comparatio* jest dwuczłonową konstrukcją (figurą) semantyczną, w której cechy przedmiotu lub zjawiska, czyli tego, co porównujemy (*comparandum*, drugi człon), zostają uwydatnione przez wskazanie na jego podobieństwo do przedmiotów lub zjawisk scharakteryzowanych w pierwszym członie konstrukcji (czyli tego, do czego porównujemy, *comparans*). *Comparandum* i *comparans* muszą więc posiadać wspólną przestrzeń porównawczą, zwaną *tertium comparationis*, która stanowi podstawę i motywację porównania. Takie są warunki stosowania metody porównawczej. *Tertium comparationis* (łac. „trzecia (część) porównania”) to wspólna jakość przynależna obu porównywanym przedmiotom, stanowiąca motywację porównania. W literackich badaniach porównawczych *tertium comparationis* powinno mieć charakter oczywisty, łatwo uchwytny, dostosowany do literacko-artystycznych, społeczno-kulturowych nawyków odbiorcy komunikatu. Podejmujący taką czynność badawczą z reguły określa we wstępie to wspólne pole porównawcze, np. badając opozycyjne kategorie wykorzenienie/zakorzenienie, swojszczyznę/cudzoziemszczyznę w emigracyjnej twórczości Czecha Milana Kundery, Polki Manuelei Gretkowskiej i Ukrainca Wołodymyra Dibrowy. We wspólnych zachodnich korzeniach powstawania utworów i (nierzadko) druku oraz wspólnych wschodnio/środkowoeuropejskich korzeniach ich twórców widzimy „impuls sprawczy działania porównawczego”⁴, który z natury rzeczy

form, in language, in art, in music, is comparative. Cognition is re-cognition, either in high Platonic sense of a remembrance of prior truths, or in that of psychology. We seek to understand, to ‘place’ the object before us – the text, the painting, the sonata – by giving it the intelligible, informing context of previous and related experience. We look, intuitively, to analogy and precedent, to the traits as of a family (thus ‘familiar’) which relate the work that is new to us to a recognizable context”. „Každy akt recepcji znaczenia: w języku, sztuce, muzyce jest porównawczy. Poznanie jest rozpoznaniem, zarówno w wysoce platońskim sensie rozpamiętywania poprzednich prawd, jak i w psychologicznym sensie. Staramy się «umieścić» przedmiot przed nami – tekst, obraz, sonatę – nadając im zrozumiałe, informacyjny kontekst z naszego poprzedniego i pokrewnego doświadczenia. Intuicyjnie szukamy analogii i precedensu, cech rodzinnych (stąd «podobnych»), które łączą to, co jest dla nas nowe, z rozpoznawalnym kontekstem”. Przekład Oksana Weretiuk.

³ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki* [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 1998, s. 331.

⁴ Tu posługuję się określeniem Bogusława Bakuły, zob.: B. Bakuła, *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań 2000, s. 11.

uruchamia cały szereg następnych bodźców porównawczych. Wszystkie bowiem analizowane utwory mają wspólne tradycje kulturowe, wspólny kontekst społeczno-historyczny, czyli wspólny „kulturowy kontekst interpretacyjny”, najczęściej historyczny, choć także, lecz na dalszym miejscu, typologiczny⁵. Skazane na wiecznotrwale sąsiedztwo geograficzno-polityczne, kraje ich światów przedstawionych – Polska, Czechy, Ukraina – doznały wspólnych losów historyczno-politycznych; cechują je zarówno wieloobszarowe tradycje interregionalne – śródziemnomorskie, euroatlantyckie, ogólnoludzkie, jak i określone przez region słowiański. Z drugiej strony dzieła omawianych autorów świadczą o tym, jak heterogenne kultury regionalne tworzą niejednorodne, według swej formy i treści, modele percepcyjne wskutek różniącego się sposobu nagromadzenia dziedzictwa kulturowego i doświadczenia społeczno-politycznego swego własnego, węższego regionu. Pomimo jednakowych składników-wyróżników: tradycja śródziemnomorska, chrześcijańska, słowiańskość, istnienie pod zaborami, odległość od Zachodu, pojałtańskie straty, komunistyczna przeszłość itp. (bo te trzy regiony kulturowe nie są zamkniętymi, odseparowanymi całościami) – modele te różnią się intensywnością prezentacji dominant wskutek odmienności własnego społecznego i kulturowego tła, różnic mentalności i światopoglądu, czyli etnokultur⁶. Ponadto różnią się sposobami artystycznej prezentacji, swoistej u każdego autora. Podobieństwa i różnice pomoże wykryć, opisać i zinterpretować metoda porównawcza.

Nabywając statusu metody, porównanie zachowuje dobrze znany nam z poetyki układ i sens – zmierza do opisu jakiegoś zjawiska, przedmiotu, pojęcia poprzez wskazanie na jego podobieństwo do innego zjawiska, przedmiotu, pojęcia, co z kolei służy również interpretowaniu tego pierwszego. Podstawą porównania jest wspólna obu zjawiskom – a zarazem członom porównania – cecha znaczeniowa (*tertium comparationis*), wskazana bezpośrednio lub zasugerowana odbiorcy. A więc, w takiej roli porównanie motywuje następne czynności badawcze: opis, wartościowanie, interpretację, generalizację. Jak powiedział trafnie komparatysta francuski René Etiemble: „Comparaison n'est pas raison” („A comparison is no reason”, „[samo] Porównanie to jeszcze nie dowód”)⁷, reagując na kryzys komparatystyki dostrzeżony na Kongresie w Chapple Hill (1958).

⁵ Pojęcie zostało wprowadzone przez T. Kostkiewiczową, zob. T. Kostkiewiczowa (głos w dyskusji), *Interdyscyplinarne aspekty badań porównawczych. Heterogeniczne teksty kultury jako przedmiot komparatystyki* [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Radziejowice 6–8 lutego 1997 r., Izabelin 1998, s. 50 oraz B. Bakula, tamże.

⁶ Przykład z: O. Weretiuk, *Wchodzimy, wracamy czy wyrzekamy się Zachodu?*, „Akcent” 2003, nr 4, s. 69–70.

⁷ R. Etiemble, *Porównanie to jeszcze nie dowód: przedmiot, metody, programy*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, 59/3, s. 311–332.

Uniwersalna dla różnych dyscyplin i nauk metoda porównawcza w komparatystyce staje się nie jedną z, lecz podstawową, fundamentalną, konstruktywną metodą, bowiem porównanie jest istotą komparatystyki. Literaturoznawstwo porównawcze i kulturowe, określane dzisiaj jednym mianem komparatystyki (a to właśnie na jego przykładzie przedstawiam działania i możliwości metody porównawczej) zajmuje się nie tylko porównywaniem na polu badawczym wybranych tekstów i dzieł, lecz również służy jako nauka obejmująca w swoim obszarze analizę rzeczywistości literackiej i kulturowej. Tym samym jest to dziedzina dynamiczna i wewnętrznie zróżnicowana, poszukująca *możliwej wspólnoty* na płaszczyźnie języka i kultury, kultury w szerokim znaczeniu, jak wszelkiej aktywności, wszelkiej ekspresji ludzkiej. Porównujemy poemat *Anhelli* Słowackiego z całym nurtem Anhelli-Ellenai-Eloe w malarstwie Malczewskiego; kubistyczną prozę Gertrudy Stein z malarstwem Picassa, a neoimpresjonistyczną prozę Virginii Woolf z francuskim pointyлизmem i taszyzmem; porównujemy operę *Nos* Szostakowicza z opowiadaniem Gogoła o tymże tytule, a w symbolicznej, zniewalającej swym magicznym urokiem scenicznej kantacie *Carmina burana* Carla Orffa poszukujemy symbiozy artystycznych materiałów i korespondencji sztuk. Porównujemy powieść *Oliver Story* Ericha Segala z jej ekranizacją autorstwa Johna Korty'ego, brutalistyczny dramat Sarah Kane z jego realizacją sceniczną, a w pierwszej polskiej powieści hipertekstowej Sławomira Shutego (a właściwie Sławomira Mateja) *Blok* szukamy postmodernistycznej łączliwości materiałów o rodowodzie dadaistycznym. Ale też skutecznie porównujemy oryginał i jego przekład, Mickiewicza z Marksem, jak to uczyniła Zofia Mitosek, łącząc w *tertium comparationis* wspólne konteksty historyczne dwóch myślicieli, ich wspólne paryskie doświadczenia⁸. Możemy też skutecznie porównywać rolę pieniądza u Balzaka z ówczesnymi teoriami ekonomicznymi, ludzkie i pozaludzkie, ludzi i zwierzęta, łamiąc perspektywę antropocentryczną.

Obszary badawcze komparatystyki są niemal nieograniczone – na ostatnim, XX kongresie ICLA (Sorbonne, 2013) przyglądaliśmy się podobieństwom i różnicom literatury i nauk ścisłych. Tak samo nieograniczone są możliwości metody porównawczej.

Komparatystyka nie zamyka się wewnątrz literatur narodowych, stąd podejmowane w jej ramach badania nie ograniczają się do lokalnego, narodowego tła. Tym samym przekraczają one granice międzypaństwowe, stają się międzynarodowe, a zatem uwzględniają różnorodne punkty widzenia, kierując się zasadą

⁸ Z. Mitosek, *Studium historyczno-porównawcze: Mickiewicz – Marks* [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. II: *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęśna, Warszawa 2011, s. 11.

tolerancji. Takie rozumienie pola, jakie obejmuje komparatystyka, staje się, jak zauważa polska komparatystka Halina Janaszek-Ivaničková, „dążeniem do uniwersalizacji literatury porównawczej”⁹, dalekiej od ocen partykularnych. Nie ma w niej także zawężania, specjalizacji – stara się ujmować dany problem ogólnie i szeroko. Dzięki komparatystyce lepsze jest zrozumienie zachodzących na całym świecie procesów literackich oraz kulturowych, a co za tym idzie – ocena rodzimych dzieł rozpatrywana jest w szerszym, ogólnoswiatowym kontekście z pominięciem perspektywy etnocentrycznej. Z kolei „badania obejmujące cały dorobek literacki ludzkości przekładają się tym samym na lepsze zrozumienie literatury danego regionu czy kraju”¹⁰.

Gdzie możemy jednak wyznaczyć granice literaturoznawstwa porównawczego, a na jego przykładzie granice metody porównawczej? Co zatem w dziedzinie literaturoznawstwa porównawczego jest porównywalne, a co nieporównywalne? Granicą w przypadku komparatystyki stają się przede wszystkim kręgi kulturowo-cywilizacyjne, a więc to, co osadzone jest w danej kulturze i epoce. Komparatystyka bada relacje i wzajemne oddziaływanie różnych, choć powiązanych ze sobą, zjawisk kulturowo-literackich. Skupia się zatem na tym, co wspólne historycznie. Komparatystyka bada „historyczne procesy różnicowania i rozchodzenia się (dywergencji) oraz zbieżności i ujednociania (konwergencji) zjawisk literackich, a jednym z jej zadań jest kształtowanie – na tle istniejących zróżnicowań i odrębności – syntetycznego obrazu literatury”¹¹. Dla Bogusława Bakuły komparatystyka wiąże się z pracą na „miejscach styku różnych paradygmatów”¹², gdzie spotykają się ze sobą różne kultury, związki i dziedziny. Zauważa on przy tym, że analiza w ramach komparatystyki, choć nie ma narzuconych z góry granic geograficznych, powinna trzymać się blisko tego, co regionalne, cywilizacyjne i historyczne. Natomiast Henry H. Remak uznaje komparatystykę za badanie literatury wykraczające poza granice jednego poszczególnego kraju, a także, co rozwija dalej, za dziedzinę powiązaną z innymi obszarami, takimi jak sztuka, filozofia, historia czy nauki społeczne. Badacz stwierdza, iż funkcją literatury porównawczej jest szukanie pola porozumienia pomiędzy różnymi płaszczyznami twórczości, jak również podejmowanie próby całościowego ujęcia literatury poprzez porównywanie ze sobą poszczególnych literatur oraz analizę związków literatury z innymi dziedzinami twórczości. Remak podkreśla, że porównanie w ramach komparaty-

⁹ H. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1989, s. 232.

¹⁰ Tamże.

¹¹ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, s. 332.

¹² B. Bakuła, *Historia i komparatystyka*, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, Poznań 2000, s. 9.

styki nie jest zależne od czasu – dzieła da się konfrontować ze sobą, niezależnie od lat, w jakich powstały¹³.

Nad granicami komparatystyki zastanawia się szwajcarski komparatysta Francis Jost. Uznając za innymi teoretykami, że to porównanie właśnie jest istotą komparatystyki, stara się wyznaczyć jego możliwości i niebezpieczeństwa. Wspomina, że to, co obejmuje literatura porównawcza, wymaga skupienia się na związkach literackich, „jakie zachodzą pomiędzy różnymi wspólnotami językowymi lub kulturowymi”. Konieczne jest zatem przekraczanie granic. Komparatystyka jest więc z założenia analizą ponadnarodową. Jost zauważa: „Literatura porównawcza nie jest niczym związana, ograniczana czy hamowana. Tym właśnie się odznacza spośród poszczególnych literatur, literatur zwanych narodowymi”. Dalej badacz wnioskuje, iż barierą nie są dla niej granice językowe czy ustanowione kulturowe tradycje. Nie zamykając się w określonym języku, wybranej kulturze czy tradycji, stawia sobie za cel analizę ich wielości i powiązań¹⁴.

W przypadku badań komparatystycznych końca XX wieku metoda porównawcza zdecydowanie wychodzi poza zamknięte całości, pewną jednolitość – i choć jej (jednolitości) właśnie literaturoznawstwo porównawcze poszukuje, to działa ono wedle trudnych do zdefiniowania granic. Paradoksem wydaje się mówienie o granicach tego, co z natury swej przewiduje przekraczanie granic i zasypywanie przepaści. Granice tkwią nie w możliwościach samej metody, a w poprawności jej stosowania. To, co jest analizowane i porównywane w ramach komparatystyki, zależy nie tylko od kontekstu, w jakim umieszczony został dany tekst, ale też w dużej mierze od samego badacza i podejmowanych przez niego decyzji. Stąd analiza może stać się „w pewnej mierze subiektywna, nienaukowa”, co prowadzi niekiedy do nieudanych zestawień i nietrafionych porównań. I to właśnie ogranicza możliwości metody porównawczej.

Jakich zasad należałoby zatem przestrzegać w procesie porównywania, by uniknąć blokady metodologicznej? Edward Kasperski podkreśla ważność uchwycenia natury rzeczy, przy jednoczesnym ukróceniu własnych odczuć i wrażeń badacza. Zalecana jest zatem rzetelność, a także wcześniejsze określenie wspólnej płaszczyzny, w ramach której prowadzone będzie badanie. Ważne w tym procesie jest również precyzyjne sformułowanie kryterium porównania oraz wyznaczenie sobie celów poznawczych, odpowiednich dla podejmowanej

¹³ H. H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 25, 29–31.

¹⁴ F. Jost, *Komparatystyka literacka jako filozofia literatury* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 42–43.

analizy. Literaturoznawstwo porównawcze opiera się w głównej mierze na wyszukiwaniu tego, co podobne, sama zaś siatka podobieństw i różnic wydaje się efektem pewnego doboru dokonanego przez samego badacza. Komparatysta jest odpowiedzialny za kreowanie przedmiotu analizy, jednak jest przy tym zobowiązany do trzymania się faktów, a więc „postępuje on [...] według reguły «fakty są święte, ale ich kombinacje są dowolne»”¹⁵. A zatem – reasumuję – porównanie musi respektować określone zasady badawcze. Wymaga to spełnienia poniższych warunków.

1. Dobrego i konsekwentnego rozróżnienia *comparans* i *comparandum*. To, do czego porównuję, ma być moją specjalizacją, mocnym punktem oparcia. Dla anglisty to z Coetzeeem porównywana jest twórczość Solżenicyna, a dla rusycyisty odwrotnie; literaturoznawca poszukuje relacji literatury i sztuki muzycznej, co przewiduje jednak jednoczesne posiadanie dobrej wiedzy porównującego z przedmiotu *comparandum*.
2. Porównanie powinno przywoływać jasno i wyraźnie określone *tertium comparationis* (piekło *Boskiej komedii* Dantego i piekło w *Pójdiesz synu do piekła* polskiego poety przelomu XIX i XX wieku Romana Honeta).
3. Porównanie przebiega w dwóch kierunkach: podobieństwa i różnicy; różnicy i podobieństwa. Materiał porównawczy, *tertium comparationis* oraz wiedza i doświadczenie badacza decydują, w którym kierunku je realizować, lecz każda decyzja wymaga konsekwentnego przestrzegania zasad „ruchu drogowego” na jezdni jednokierunkowej. Poszukujemy podobieństw na zasadzie pokrewieństwa, paralelizmu, odpowiedniości, a różnic – na zasadzie inności, dystansu i braku podobieństw.
4. Porównanie żąda sformułowania i przestrzegania kryterium porównania, które „wyznacza dobór zestawianych własności na własności wybrane”¹⁶ (wpływ, tematyczne podobieństwo, typologia, auto/heterostereotypy, korespondencja sztuk itp.).
5. Porównywać należy zjawiska wyraziste, ukształtowane i stabilne, bowiem rozmyte, galaretowate nie pokażą nam różnic, będą tylko w tej rozmytości bardzo podobne do siebie.
6. Dokonujący porównania literackiego musi operować twardymi faktami, posiadać wiedzę historyczną oraz teoretyczną, ale nie zajmować się ich opisem historycznym, lecz szukać podobieństw i różnic, procesów ogólnych. Komparatystyka nie tworzy bowiem faktów literackich, a opiera się na przetwarzaniu tego, co wiadome o kulturze i literaturze.

¹⁵ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, s. 338–339.

¹⁶ Tamże.

Granice metody porównawczej to w wielkim stopniu granice naszych umiejętności. Sama jednak metoda porównawcza jest bez granic. I porównywać warto, przecież „Tylko przez porównanie człowiek dochodzi do prawdy” (Stanisław Staszic, *Przestrogi dla Polski*). To właśnie starają się robić autorzy niniejszego tomu.

Na koniec podkreśliłabym, że niniejsza publikacja „daje słowo” i możliwość zdobywania ostróg naukowych młodym badaczom i że to tłumaczy różnorodność (i pewną pstrokatość) podejmowanej problematyki, a także różnice poziomów w jej prezentacji.

I

Słowo, obraz, dźwięk – literatura a inne sztuki

WERONIKA LIPSZYC

Granice władzy wzroku. Problematyka widzenia w polskiej krytyce i teorii sztuki drugiej połowy XIX wieku w ujęciu komparatystycznym

Komparatystyka interdyscyplinarna – problematyczne kategorie

Sytuujące się w ramach komparatystyki interdyscyplinarnej badania związków słowa i obrazu dysponują bogatą metodologią. Jej wybór uzależniony jest od zakładanych celów badawczych oraz przynależności medialnej tekstu (mono- lub wielosemiotycznego), zakresu i charakteru relacji (podobieństwo tematu czy motywu, realizacja w materii słownej i wizualnej prądów literackich i artystycznych, stylów i technik, nawiązanie intertekstualne, analogia strukturalna). Analizy te muszą mierzyć się z problemem niepełnej przekładalności systemów semiotycznych, a także licznymi trudnościami metodologicznymi i terminologicznymi – jako że znaczna część pojęć pochodzących z jednej dziedziny do innych będzie się odnosiła jedynie metaforycznie (np. narracja w obrazie, szkic w literaturze).

Każdy słowny opis zjawisk wizualnych zakłada rodzaj przekładu intersemiotycznego – próbę oddania znaczenia przy pomocy znaków innego kodu. Powstały komunikat przekazuje informacje nie tylko o treści zjawiska, ale i o sposobie ukazywania go. Seweryna Wysłouch zauważa: „Znak jest elementem jakiegoś systemu i nawet wyizolowany «pamięta» o nim”¹. Pamięć ta dotyczy specyfiki danego systemu semiotycznego, charakterystycznych dla niego mechanizmów tworzenia i odbioru. Przypisując poszczególnym kodom określone cechy, skłonni jesteśmy do dokonywania pewnych uproszczeń: Stanisław Balbus, analizując za Emilem Benvenistem zdolności semantyczne i syntaktyczne trzech sztuk (literatury, malarstwa i muzyki)², pomija ogromne zróżnicowanie

¹ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 14.

² S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 13.

przekazów w każdym z tych systemów: np. malarstwo określa jako „system zależny, mimetyczny, o bardzo „mocnej” semantyce (opartej na znakowych ikonach)”³. Związek sztuk plastycznych z rzeczywistością wizualną, z jej niezapśredniczoną percepcją jest więc bardzo mocno podkreślony, natomiast kwestia konwencjonalności – obecnej zarówno w obrębie percepcji wizualnej, jak i tworzenia obrazów – zostaje całkowicie pominięta. Umberto Eco zauważa, iż mimo konwencjonalności znaków ikonicznych jesteśmy skłonni przypisywać im bliski związek z rzeczywistością wizualną, a stąd również większą uniwersalność⁴. Możemy więc oczekiwać, że niezależnie od stopnia *kodowości* tekstu obrazowego odbiorca skłonny będzie odnosić go do rzeczywistości wizualnej.

Pamięć znaku sprawia, że pewne sfery rzeczywistości czy sposoby przedstawiania wydają się bliższe określönemu medium. Można oczekiwać, że zagadnienia swoiste dla pewnego systemu semiotycznego, związane np. z kanałem przekazu, będą obecne również w jego intersemiotycznym przekładzie, choć istnieje możliwość, że dla innych kodów będą szczególnie trudne do oddania. Problematyka wzroku i widzenia, pierwotnie związana ze sztukami o charakterze ikonicznym, w tekstach werbalnych funkcjonuje jako reprezentacja fenomenu wizualności lub na prawach metafory. Metaforyka ta jest szczególnie bogata w obszarach języka związanych z wiedzą, poznawaniem, komunikacją⁵; stąd jej istotność w tekstach krytycznych dotyczących dzieł malarskich – ich powstawania i odbioru, relacji z rzeczywistością. Określenia związane ze wzrokiem, widzeniem itd. pojawiają się tu zarówno w odniesieniu do zmysłowego postrzegania wizualnego, jak i w znaczeniu przenośnym, zaś granice między tymi użyciami są często płynne.

Wydaje się, że w dyskursie dotyczącym sztuk wizualnych widzenie będzie jednym z ważniejszych tematów, a także, że wymienione wyżej różnice użycia związanych z nim określeń zostaną zdyskursywizowane. Tymczasem w odnoszących się do malarstwa polskich tekstach krytycznych i teoretycznych z drugiej połowy XIX wieku (do ok. roku 1890) problematyka widzenia pojawia się zaskakująco rzadko, co więcej, w większości przypadków określenia takie, jak: oczy, wzrok, patrzenie, spojrzenie itp., używane są nie w odniesieniu do percypowania rzeczywistości wizualnej, a jako metafory epistemologiczne. Ta nieo-

³ Tamże.

⁴ Zob. U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg i P. Bravo, Warszawa 2003, s. 125–136.

⁵ Na temat metaforyki związanej z widzeniem zob. np. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 53, 73–74; J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć oko”* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 333–335.

becność widzenia w tekstach z zakresu historii, teorii i krytyki sztuki – mających często charakter postulatywny! – ma = posiada/czyni/wywiera znaczący wpływ zarówno na sztuki wizualne, jak i na świadomość teoretyczną dziedzin. Warunkuje również charakter związków werbalno-ikonicznych, leżących w kręgu zainteresowań komparatystyki interdyscyplinarnej, zatem rozpoznanie tego problemu wydaje się istotne zarówno dla zbudowania kontekstu interpretacyjnego badań dzieł wizualnych powstających w epoce, jak i dla właściwego opisu historii *korespondencji sztuk*.

Władza wzroku i przełom antywzrokocentryczny

Metaforyczne użycie słownictwa związanego z wizualnością w kontekście poznania jest zjawiskiem typowym dla dyskursu ontologicznego Zachodu. Richard Rorty zauważa: „Zniewalający urok ma dla tradycyjnej filozofii obraz umysłu jako wielkiego zwierciadła zawierającego rozmaite przedstawienia, trafne i nietrafne – zwierciadła, które można badać czystymi, nieempirycznymi metodami”⁶. Badacz utrzymuje, że funkcjonowanie tej metafory warunkuje określony charakter refleksji dotyczącej poznania, a więc zagadnienia zasadniczego dla dominującego nurtu filozofii europejskiej (tradycji kartezjańsko-kantowskiej)⁷. Analizowane przez Rorty’ego zjawisko (stosowanie metafor wzrokowych w odniesieniu do poznawania i wiedzy) określone jako wzrokocentryzm (*ocularcentrism, denigration of vision, scopic regime*) – skrupulatnej analizie poddaje Martin Jay w pracy *Downcast Eyes. Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*⁸. Jarosław Przeźmiński w tekście komentującym książkę Jaya definiuje wzrokocentryzm następująco: „zjawisko zauważalnego uprzywilejowania pewnego rodzaju schematów poznawczych, metafor, sposobów ujmowania rzeczywistości i kreowania artefaktów, [...] dominacji w szeroko pojętej kulturze wszystkiego, co odnosi się do zmysłu wzroku”⁹. Wyobrażenie umysłu jako zwierciadła czy oka, utożsamianie poznawania z patrzeniem niesie szereg konsekwencji, między innymi implikuje określony typ podmiotu poznającego: nieruchomego, biernego, odcieleśnionego, zajmującego pozycję transcendentną wobec rzeczywistości materialnej. Obserwator sytuuje się w miejscu boga spoglądającego na świat ludzi czy renesansowego

⁶ R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994, s. 16.

⁷ Tamże, zwłaszcza s. 9–24, 116–117, 121–188.

⁸ M. Jay, *Downcast Eyes. Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

⁹ J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, s. 331–332.

malarza, którego od oglądanej sceny oddziela *camera obscura*¹⁰. Bezpośredni kontakt z empiryczną rzeczywistością jest wykluczony.

Zarówno Rorty, jak i Jay wskazują w kulturze różne tradycje hołdujące (lub nie) władzy wzroku, są jednak zgodni, że w filozofii europejskiej wrokocentryzm jako dominująca ideologia przetrwał aż do schyłku XIX wieku¹¹. W drugiej połowie stulecia rozpoczyna się kryzys władzy wzroku, który Jay określa jako *przełom antywrokocentryczny*. Wiąże się on z szeregiem zjawisk z różnych dziedzin kultury: filozofii, literatury, sztuk plastycznych, uwarunkowany jest m.in. pojawieniem się w wieku XIX wielu przyrządów optycznych oraz poszerzeniem wiedzy na temat percepcji wizualnej¹². Rezygnacja z metafory oka jako modelu umysłu pozwoliła dowartościować zmysłowe postrzeganie wrokowe: uwolniony od roli biernego zwierciadła podmiot może rzeczywiście rozejrzeć się i zobaczyć to, co do tej pory poznawał tylko pojęciowo.

Analiza przyczyn i implikacji filozoficznych hegemonii wrokocentryzmu oraz późniejszego przełomu antywrokocentrycznego wykracza poza założenia tego tekstu. Przywołanie tych kategorii pozwala jednak usytuować pewne zjawiska w dyskursie polskiej teorii i historii sztuki na tle kultury europejskiej, wskazuje też obiecujący kierunek interpretacji w badaniach zależności sztuk wizualnych i dotyczących ich tekstów. Rozstrzygnięcie, czy w polskiej krytyce sztuki dominował dyskurs wrokocentryczny czy antywrokocentryczny, może skłonić również do przemyślenia podstaw epistemologicznych innych dziedzin

¹⁰ Badacze zwracają uwagę na związek ustalenia się hegemonii wrokocentryzmu z rozwojem malarstwa renesansowego, w szczególności z dążeniem do iluzyjnej mimetyczności przedstawień i stosowaniem perspektywy centralnej, która: „jak uznano, [...] jest najpewniejszym sposobem na uzyskanie maksymalnie obiektywnego zapisu rzeczywistości. Tym samym więc w sposób modelowy reprezentuje ludzkie widzenie. A zatem dociera do istoty rzeczy. I posiada moc uniwersalną. Stanowi tedy szczytowe osiągnięcie w dążeniu do prawdy. Skoro zaś ta została osiągnięta, po co ograniczać jej stosowalność historycznością uwarunkowań?” (R.K. Przybylski, *Kulturowe aspekty widzenia* [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 35). *Uniwersalność* takiego sposobu widzenia zdecydowała o jego zakorzenieniu w kulturze.

¹¹ Zagadnienie załamania się hegemonii wzroku Jay analizuje w rozdziale trzecim swojej pracy *The Crisis of the Ancien Scopic Régime: From the Impressionists to Bergson*. Znamienne, że za początek rewolucji uznaje badacz dokonania impresjonistów (zob. też: J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, s. 339). W tym samym okresie znaczące przemiany percepcji wizualnej w kulturze Zachodu zauważa również Jonathan Crary; tegoż, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, redakcja naukowa i posłowie I. Kurz, Warszawa 2009.

¹² Poszerzenie wiedzy na temat postrzegania i utrwalania rzeczywistości wizualnej pozwoliło zakwestionować wrokocentryczną uniwersalność widzenia. Zjawisko to analizuje Jonathan Crary w cytowanej książce. Por. R.K. Przybylski, *Kulturowe aspekty widzenia*, s. 39.

ekspresji humanistycznej, a co za tym idzie, skutkować uzyskaniem nowego punktu widzenia na kulturę polską drugiej połowy XIX wieku.

Wzrok i widzenie w polskiej krytyce i teorii sztuki drugiej połowy XIX wieku

Kategoria wzroku i widzenia wydaje się szczególnie istotna w dyskursie dotyczącym sztuk wizualnych: patrzenie to jedyny sposób dotarcia do dzieła, a więc rozumienie *oka* i *patrzenia* stoi u podstaw interpretacji związku tekstu i obrazu. W poświęconej malarstwu polskiej krytyce i teorii sztuki w drugiej połowie XIX wieku problematyka wzroku i widzenia pojawia się jedynie marginalnie, co wydaje się zaskakujące w piśmiennictwie dotyczącym sztuki wizualnej, zwłaszcza że rozwój malarstwa polskiego był w owym czasie problemem stale dyskutowanym i budzącym żywe zainteresowanie. Wyraziło się to między innymi w toczonej na łamach prasy dyskusji dotyczącej *szkoły polskiej*¹³, w której krytycy sztuki, literaci i publicyści rozważali kwestię stworzenia narodowego stylu w malarstwie. Wiele uwagi poświęcano społecznym uwarunkowaniom rozwoju sztuk pięknych (takim jak np. szkolnictwo artystyczne, rynek obrazów, mecenat prywatny i państwowy, przygotowanie odbiorców), zasadnicze znaczenie miała też funkcja impresywna dekreteowanej sztuki – wiązano z nią duże nadzieje: duchowego rozwoju społeczeństwa, utrwalenia pierwiastków narodowych, udowodnienia żywotności kultury polskiej. Mając na uwadze te problemy, zastanawiano się nad kwestiami doboru odpowiedniego tematu, relacji twórcy i odbiorców, rynku sztuki i wystawienictwa, lecz problemy formalne, najbliższej związane z wizualną warstwą dzieła sztuki, pojawiały się zdecydowanie rzadziej. Symptomatyczna jest wypowiedź Kraszewskiego:

Obraz jak książka jest wyrazem idei lub uczucia, jest odtworzeniem przeszłości lub schwyleniem terażniejszości, wyraża ducha epoki i ducha artysty, który reprezentuje ogół równie jak poeta. W Sztuce nie chodzi o naśladowanie natury, sztuka jest tylko narzędziem, idzie o wydanie myśli. [...] Sztuka wystawia nie materię zimną, ale ducha, ale myśli epoki, jej dążności, pasję, jej teorie, pojęcia, wszystko. Historia sztuki z wyższego stanowiska jest historią pojęć religijnych, historycznych, moralnych – historią człowieka¹⁴.

¹³ Dyskusja dotycząca *szkoły polskiej* trwała przez cały niemal wiek XIX. Zob.: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961; *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, oprac. I. Jakimowicz, *Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, oprac. A. Porębska, Warszawa 1961.

¹⁴ J.I. Kraszewski, *Gawędki o sztuce* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 112.

Ta definicja zadań malarstwa ukazuje dominujące w krytyce postulaty: koncentrację na rzeczywistości idealnej, nie materialnej, wyrażanie ducha ogółu, zainteresowanie narodową historią dawną i współczesną, obejmowanie refleksją całości kultury duchowej i intelektualnej. Teoretycy nie wiązali siły oddziaływania obrazu z jego warstwą formalną: zakładano, że budujące dla widzów będzie to, co dobrze znane, rodzime, piękne. Dwa pierwsze warunki odwołują się do treści przedstawienia, ujawniają też przekonanie o istnieniu estetyki narodowej – szczególnej wrażliwości na zjawiska artystyczne właściwej mieszkańcom danego państwa czy obszaru. Piękno zaś rozumiane jest tu idealistycznie, jako korelat jedności prawdy, dobra i piękna. Pojawia się też kwestia percepcji widza, jego możliwości poznawczych, i tu odnajdujemy jedyny chyba warunek związany z warstwą wizualną obrazu: nie może on zaskakiwać odbiorcy pod względem formalnym, musi należeć do znanej mu konwencji artystycznej.

O znaczeniu twórczości malarskiej w XIX wieku świadczy fakt, że sztuka oraz teoria (czy filozofia) sztuki w oczach większości komentatorów polskiej sceny artystycznej okazuje się najwyższą formą wiedzy o kulturze i człowieku. W ten nurt polskiego piśmiennictwa wpisują się *Estetyka, czyli umnictwo piękne* (1842–1854) Karola Libelta czy *Listy z Krakowa* (1843–1854) i *Podróż do Włoch* (1859–1864) Józefa Kremera¹⁵. Przekonanie, iż w sztuce przejawia się w formie materialnej duch narodowy czy idea, było wśród polskich krytyków powszechne. Sztuka to wyraz jakości ponadzmysłowych, których źródło tkwi w Absolucie, pozwala na kontakt z nim, inspiruje przeżycia o charakterze religijnym: „umnictwo [filozofia sztuk pięknych] jest dziedziną przeważną w układzie działań i myśleń człowieka”¹⁶, „przeznaczeniem jego [malarstwa] odsłaniać ludzkości Boga w pięknej formie stworzenia, jak duchowej, tak materialnej”¹⁷. Piękno jest tu więc doskonałością duchową, religijną, filozoficzną raczej niż estetyczną. Jedynymi powtarzającymi się uwagami dotyczącymi strony formalnej dzieł są zagadnienia realizmu i stosowności stylu (uzależnionego od gatunku malarstwa i przedstawianego przedmiotu).

Niewspółmierne wobec poziomu i zakresu oddziaływania sztuki w Polsce przekonanie o jej doniosłym filozoficznym, religijnym i duchowym charakterze uznać możemy za przesunięcie potrzeby czynu, niespełnionego na płaszczyźnie politycznej, w sferę twórczości artystycznej i jej teorii. Morawski zauważa:

¹⁵ Zob. np. S. Morawski, *Źródła i charakterystyka ogólna poglądów estetycznych Karola Libelta, Poglądy Józefa Kremera na sztukę* [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.

¹⁶ E. Dembowski, *Wyjątek z „Pomysłów do wiedzy umnictwa”* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 167.

¹⁷ S. Goszczyński, *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa*, s. 40.

W naszych warunkach [...] „sumieniem teoretycznym” była literatura i sztuka oraz związana z nimi blisko krytyka artystyczna. W tej dziedzinie toczyły się u nas główne spory polityczne, tu skupiały się zagadnienia narodowego i społecznego wyzwolenia. Literatura, sztuka i krytyka artystyczna stały się trybuną, z której przemawiano w imię narodu i do narodu¹⁸.

Wydaje się jednak, że nie chodziło tylko o przeniesienie dyskusji politycznych na inny grunt. Irena Jakimowicz dostrzega w tym nagłym zainteresowaniu zaniechaną dotąd dziedziną chęć skierowania energii twórczej narodu pozbawionego możliwości normalnego funkcjonowania: „W geście samoobrony – nawet z upadku politycznego potrafił uczynić cnotę i szczyił się swymi prawami obywatelstwa jedynie w «państwie duchowym», wierząc w swe szczególne posłannictwo cierpiącego zbawiciela innych, «zmaterializowanych» narodów”¹⁹.

Przeniesienie całego państwa ze sfery materialnej w duchową, choć motywowane najszczytniejszymi celami, pozostawiać musiało dojmującą pustkę. Powoływanie do życia *szkoły polskiej*, narodowego stylu malarstwa, wydaje się efektem pragnienia faktycznego posiadania wycinka rzeczywistości, który ono ukazuje²⁰. Spełniające motywowane patriotycznie postulaty krytyki malarstwo, utrwalające doniosłe momenty w dziejach narodu, portrety wielkich rodaków, charakterystyczne pejzaże ojczyste, typy ludności – miałyby za zadanie utrwalić i przechować ojczyznę, *państwo duchowe*. Zapewniłoby też Polakom ciągły kontakt z krajem, z pewnym obrazem kraju, który wzrok mieszkańców miałyby czynić realnym, przywołać go do życia: „to, co widzialne, powoduje wiarę w rzeczywistość tego, co niewidzialne, wywołuje rozwój wewnętrznego oka, które zachowuje w sobie, zbiera i porządkuje tak, jakby czyniło to wewnątrz nas, tak jakby to, co widzieliśmy, mogło być na zawsze ocalone”²¹.

Opisywana przez Johna Bergera relacja zakłada wiarę w realność rzeczy widzialnych; ich ontologiczna solidność ma przenosić się na sferę pozamaterialną. Takie założenie stoi niewątpliwie za próbami powiązania pewnego historycznego, filozoficznego, duchowego obrazu Polski z rzeczywistością wizualną: pejzażem, ludem, dziejami. Ciekawe wydaje się to, że niewiele uwagi poświę-

¹⁸ S. Morawski, *O polskiej teorii i krytyce artystycznej* [w]: tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, s. 198–199. Przenoszenie dyskusji politycznych w sferę teorii miało w owym czasie miejsce nie tylko w Polsce; np. w Niemczech rolę *sumienia teoretycznego* przejęła filozofia i estetyka, zob.: S. Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957, s. 8–14.

¹⁹ I. Jakimowicz, *Wstęp* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, s. 7.

²⁰ J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 83–87. Badacz uważa ową motywację za kluczową w odniesieniu do prywatnych kolekcji malarstwa olejnego.

²¹ J. Berger, *Nasze twarze, moje serce, zwięzłe jak fotografie*, tłum. M. Chojnacki, Warszawa 2006, s. 52.

cano problemom wzroku i widzenia przy stosunkowo dużej liczbie działań odnoszących się do sfery wizualnej (organizowanie wystaw i zakładanie zbiorów *pamiątek narodowych*, liczne zabiegi związane z reprodukcją dzieł sztuki i zabytków: odrisy, sztychy, ilustrowane czasopisma, albumy). Starania o to, aby owa widzialna warstwa *duchowej ojczyzny* była dostępna dla jak największej liczby odbiorców nie zakładały jednak głębszej refleksji o procesie patrzenia – uznawano go za naturalny, oczywisty, nienacechowany. Ta charakterystyczna dla wrokokocentryzmu perspektywa wynikała między innymi z pragnienia zachowania iluzji uniwersalności, wspólnotowości poznania; w tym celu trzeba było odrzucić to, co w patrzeniu jednostkowe, indywidualne, cielesne.

Skoro dzieła miały reprezentować ogół, oczywiste było przekonanie o istnieniu uniwersalnego pierwiastka duchowego, wspólnego Polakom. Po raz pierwszy do grona odbiorców sztuki zaliczono wszystkich przedstawicieli narodu; postawiło to pytanie o warunki przystępności malarstwa postulowanego przez krytykę. Publicyści nie byli w tej kwestii zgodni. Część komentatorów uznawała, iż do percepcji sztuki nie jest potrzebna żadna wiedza, a pierwiastek narodowy zawarty w dziele przemówi do uczuć każdego Polaka. Wystarczy stworzyć możliwość zetknięcia się mas ludowych z dziełami malarskimi, aby zapewnić ich budujący wpływ duchowy i moralny. Polemizując z tezami Wojciecha K. Stattlera zawartymi w tekście *Zwrócenie uwagi na błędne pojmowanie sztuk w kraju naszym*, Józef Kremer wyrażał przekonanie, że sztuka powinna trafiać do jak najszerszego grona odbiorców, choć wśród nich znajdzie się niewielu znawców, jako że prawo do osądzania osiągnięć artysty daje nie wiedza, a wielkość ducha: „Dość być człowiekiem, dość być nieśmiertelności dziedzicem, by uczyć prawo do godów najwyższej piękności, a im szlachetniejszy kto sercem, im potężniejszą wyrobioną myślą, tym wyższe znajdzie rozkosze na tych godach nadziemskich uroków”²².

Krytyk wspomina tu o nieśmiertelności i wielkości ducha; kształt wizualny przedstawień wydaje się nieistotny. Nie wszyscy krytycy przekonani byli jednak o całkowitej uniwersalności dzieł malarskich i apelowali do artystów, aby tworzyli, uwzględniając horyzont poznawczy odbiorców nieprzygotowanych. Wincenty Pol ubolewa nad skłonnością młodych malarzy polskich do podążania za obcymi wzorami, co przynosi szkodę zarówno im samym, jak i ich potencjalnym widzom: „Artyści nie umieją się porozumieć z narodem, stąd dzieje się, że naród jest obojętny na ich sztukę [...]. Trudno, żeby naród pokochał to, czego nigdy **nie widział**, żeby sądził o tym, czego nie zna. Idąc więc z dołu malar-

²² J. Kremer, *Kilka słów o rozprawie pana Wojciecha Stattlera* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 133.

stwa, potrzeba począć od tej natury, z którą naród wzrósł pospołu i wśród której żyje”²³.

Pojawia się uznanie istotności wizualnego obcowania z rzeczywistością, choć widzenie zostaje tu natychmiast zrównane z poznaniem, wiedzą pewną, niepodważalną („Trudno, żeby naród pokochał to, czego nigdy **nie widział**, żeby sądził o tym, czego **nie zna**”). Uznanie za idealny temat malarstwa rodzimej przyrody jest naturalnie nieprzypadkowe – wynika z przekonania, że ukazanie znanego krajobrazu pozwoli nieprzygotowanym odbiorcom na zrozumienie i zaakceptowanie dzieła. Jego efektem jest ogromny przyrost produkcji rodzimego pejzażu aż do końca wieku, a także niezwykła popularność tematów i estetyki ludowej, czego efekty dostrzegamy jeszcze w polskim *art déco*. Znaczącą rolę odgrywa też wiara w związek narodowego ducha z polskim krajobrazem – niewątpliwie odnajdujemy tu wpływ sposobu postrzegania natury charakterystycznego dla literatury romantyzmu.

Przywołane wyżej wyrażenie Kraszewskiego: *Obraz jak książka jest wyrażeniem idei lub uczucia...* nie jest jedynie nawiązującym do horacjańskiego *ut pictura poësis* retorycznym ozdobnikiem. Literatura romantyczna miała być wzorcem dla sztuki (a pod względem zawartości ideowej także krytyki) powstającej po roku 1830: „swoistą cechą krytyki i teorii sztuki okresu romantyzmu jest to [...], że wzorem, jaki stawiają sztukom plastycznym, jest literatura i że swoiste właściwości sztuk plastycznych pozostawia się na uboczu rozważań”²⁴. Zjawisko to było charakterystyczne nie tylko dla kultury polskiej: dominację twórczości literackiej nad sztukami plastycznymi możemy obserwować również w innych państwach Europy.

Do postępowania w ślady mistrzów pióra namawiał artystów Tadeusz Padalica:

Malarze, tak jak niektórzy pisarze, odrzucający *klasyczne* opisy przyrody na rzecz *naturalnych* (Syrokomla, Kraszewski, Pol), powinni malować np. na Ukrainie i Podolu, gdzie przyroda jest tak piękna (a także tak polska), że inspirowała literaturę, gdzie „historia, podania i poezje naszych wieszczów już tyle zebrały **obrazów**”²⁵.

Autor uważa, że literatura i malarstwo pobudzane jednym widokiem osiągną podobny cel estetyczny: *naturalność* stylu²⁶. Takie lekceważenie odrębności

²³ W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* [w:] tamże, s. 31 i 33. Pogrubienia w tym cytacie oraz we wszystkich kolejnych pochodzą od autorki tekstu.

²⁴ S. Morawski, *Wstęp* [w:] tamże, s. 17.

²⁵ T. Padalica, *Listy* [w:] tamże, s. 219–220.

²⁶ O przekonaniu komentatora o bliskości sztuk świadczyć może również dobór słów w dalszej części tekstu: „Czy poeta, ile mu razy przyjdzie **przerysować** takiego myśliciwa, nierad widzi w nim wzór prawości, męstwa i cnoty”. Tamże.

dziedzinowej malarstwa i literatury wynikało z przekonania, że są one wyrazem jednej, najwyższej Idei – zawartość treściowa wydawała się znacznie istotniejsza niż forma. Skutkiem literaturocentrycznej orientacji krytyków jest brak głębszej refleksji dotyczącej swoistości środków malarskich i opowiadanie się za sztuką ilustracyjną. Miarą powodzenia malarstwa polskiego miało być dorównanie wielkim dziełom romantycznym: pod względem estetycznym, filozoficznym, emotywnym: „Literatura nasza niech dla niej [sztuki] wzorem będzie; warunki dla obu jednakie: więc musi przyjąć je lub nie być”²⁷. W stanowczych słowach Michał Grabowski zaleca artystom wzorowanie się nie na rzeczywistości w jej wizualnym wymiarze, a na wyobrażeniu wizualności wytworzonym przez literaturę.

Koncentracja na widzialnym aspekcie rzeczywistości jest zazwyczaj określana jako naturalizm i potępiana, zwłaszcza jeśli łączy się z *niskim* tematem²⁸. Kraszewski, wymieniając rodzaje błędów w ocenie malarstwa, wspomina widzów, którzy w sztuce cenią jedynie naśladowanie natury – są niezdolni docenić malarzy „łączących myśl z cudną egzekucją”²⁹, czyli stosowny temat ze starannym (akademickim) wykonaniem. „Dla takich ludzi sztuka, jak to trafnie zeterminował M. Grabowski, jest tylko sztuczką”³⁰. Nie do przyjęcia wydaje się również autorowi wychodzenie w ocenie sztuki od wrażeń wizualnych: „Im się zdaje (jak tym, co pisząc listy, sądzą się zdadni do napisania dzieła w każdym przedmiocie), że mają **oczy**, są już przez to samo znawcami. Niestety! Wieleż to **oczuciu patrzy, a nie widzi!**”³¹ – ta charakterystyczna wypowiedź pisarza zdradza wyraźne przekonanie, że *widzenie* to w znacznie mniejszym stopniu uchwycenie wizualnego aspektu dzieła sztuki, ale przede wszystkim zdolność odczytania nieoczywistej, *niewidzialnej* treści. Wydaje się, że zamiast tracić czas na wpatrywanie się w płótno widz powinien raczej dowiedzieć się, co obraz przekazuje – czytając utwory literackie, przypominając sobie inne znane, znakomite polskie dzieła: tak właśnie działać ma wewnętrzne oko, wspólne wszystkim członkom wspólnoty interpretacyjnej.

²⁷ M. Grabowski, *List do Pana Adama Szemesza w Saratowie* [w:] tamże, s. 77.

²⁸ W. Smokowski, opisując wrażenia z wystawy warszawskiej w 1841 r., wykpiwa prezentowane tam obrazy: „widzę oto chłopca skrobiącego kartofle, a największą zaletą tego obrazu była noga z błotem odmalowana; dalej widzę kilku druciarzy, jeszcze więcej Żydów wekslarzy przy giełdzie, w szynkowni siedzących przy kuflach piwa; jednym słowem tak ohydne przedmioty, z jakimi nie tylko, że człowiekowi nie chciałoby się nigdy zetknąć, ale nawet i pomyśleć o tym” (W. Smokowski, *O malarstwie w Polsce* [w:] tamże, s. 88).

²⁹ J.I. Kraszewski, *Gawędki o sztuce*, s. 112.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

Głosem odosobnionym są deklaracje Adama Gorczyńskiego³², że wierne odwzorowanie rzeczywistości wizualnej ma w sztuce znaczną wartość. Nieprzypadkowe wydaje się, że jest to jedyny autor, postrzegający obraz w kategoriach optycznych³³. Taka sensualistyczna interpretacja sprawia, że, zdaniem pisarza, percepcja namalowanego pejzażu może oddziaływać na odbiorcę jak widok rzeczywistości, a świadomość sztuczności przedstawienia sprawia przyjemność, ukazuje bowiem potęgę ludzkiego talentu:

wartość i efektywność rodzajowego obrazu spoczywa na prawdzie; tylko ścisły a dokładny rysunek i drobniawowe wykończenie tę prawdę dać może. **Obrazek rodzajowy winien być dagerotypem.** Im mniej poetycznego żywiołu w obrazie, tym więcej szczegółowej materialności w nim być powinno³⁴.

Charakterystyczne jest tu zróżnicowanie stosunku do odwzorowywania natury w zależności od gatunku malarstwa³⁵: „Artysta malujący obrazy rodzajowe **patrzy** tylko okiem, historyczny wnika głębiej, **patrzy** myślą”. Malarstwo rodzajowe, bliższe znanej każdemu rzeczywistości, jest prawdziwsze w kategoriach optycznych, ale uboższe w znaczenia. Jego wartość leży w powszechnej zrozumiałości i łatwości odbioru – autor porównuje je z gawędami (Wójcickiego, Rzewuskiego, Chodźki, Pola). „Te gawędy, pieśni i powieści rodzajowe [...] są to bijące źródła tej wody, która spływa do koryta narodowego eposu”³⁶. Jednak, tak jak w literaturze najwyższym osiągnięciem jest narodowy epos, tak w malarstwie ostatecznym celem nie jest naśladowanie rzeczywistości, a wykreowanie pewnego jej obrazu, jak pisze autor, oglądanego myślą. Najbliższe mu są przedstawienia historyczne, to one poruszają widza. Berwiński, relacjonując wrażenia z Poznańskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych w 1841 r., zauważa:

Znajdziesz tutaj niejedyn obraz, w którym artysta tyle dokazał, że **zmysł twój widzenia na zmysł dotykania zmienia**, iż poczuwasz na chwilę rzeczywistość, cielesność tych kształtów i postaci, które ci stawiał przed oczy. Ale na próżno szukałbyś tutaj wielkości pomysłów, głębokości uczucia i wzniosłości poetycznego natchnienia. Jeżeli **oko twoje oczarowane**, to dusza pozostaje chłodna i bez zachwyty!³⁷

³² A. Gorczyński, *Obrazki rodzajowe* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961, s. 214–217.

³³ Optyka określana jest jako *teoria okulistyczna*: „widok pewnej okolicy czyni wrażenie – ażeby ono dopełnić się mogło, promienie światła ten widok donieść muszą do naszego oka. Tło obrazu układa się na źrenicy, na tle rysują się różne światelka i cienie, mocniejsze i słabsze”. Tamże, s. 214–215.

³⁴ Tamże, s. 216.

³⁵ W wieku XIX w polskiej teorii sztuki utrzymała się tradycyjna hierarchia gatunków malarzkich: malarstwo religijne, historyczne, rodzajowe.

³⁶ A. Gorczyński, *Obrazki rodzajowe*, s. 217.

³⁷ R. Berwiński, *Wystawa obrazów w Poznaniu* [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I, s. 190.

Nawet krytyk uznający wartość odnoszenia się do wrażeń wizualnych i ich roli w przeżyciu estetycznym wyżej ceni przywołanie odczuć niezwiązanych z percepcją wzrokową. Wyczuwamy pewnego rodzaju napięcie między rzeczywistością realną a idealną: połączenie w jednym dziele dwóch rodzajów widzenia wydaje się bardzo trudne, chyba że mamy tu do czynienia z rodzajem podwójnego kodowania³⁸. Malarz odwołuje się do rzeczywistości wizualnej, najlepiej znanej i miłej odbiorcy (np., jak sugerował Pol, ojczystego krajobrazu); widz, złudzony *sztuczka* naśladowania natury, kontempluje obraz, i wówczas może natrafić na jego drugie, istotniejsze znaczenie: wyobrażenie ucieleśnionej ojczyzny. Jerzy Malinowski zwraca uwagę, iż w wieku XIX, nawet wówczas, kiedy decydowano się na mimetyczne naśladowanie natury: „Malarzom nie chodziło tylko o oddanie sceny rodzajowej, ich celem było ukazanie w pojedynczym przedstawieniu określonego problemu, przede wszystkim społecznego”³⁹. Interpretacja nie zatrzymuje się więc na warstwie wizualnej: obraz to rodzaj alegorii. To, co widziane, nigdy nie jest celem samym w sobie.

Ku zwycięstwu spojrzenia

W polskiej krytyce i teorii sztuki w drugiej połowie wieku XIX mamy do czynienia z różnymi sposobami rozumienia kategorii widzenia, częściej jednak jest to patrzenie oczami umysłu. Dokonany wyżej przegląd stanowisk autorów wypowiadających się na temat malarstwa ukazuje tradycyjny, wzrokocentryczny sposób myślenia o widzeniu jako władzy odcieleśnionego podmiotu. Choć pojawia się podział na widzenie-wiedzę i widzenie-postrzeganie zmysłowe, w tym zestawieniu percepcja sensualna jest traktowana z podejrzliwością. Malarstwo ma być lustrem – ukształtowanym tak, aby ukazywało obraz pożądany i projektowany przez Oko Umysłu.

Wzrokocentryczne tendencje niewątpliwie dominują w zorientowanej historycznie, idealistycznej i metafizycznej krytyce i teorii sztuki omawianego okresu. Odzywają się jednak również głosy krytyczne, które uznać możemy za rozbijające jedność wzrokocentrycznego dyskursu: postulat zwrotu w stronę rzeczywistości wizualnej, która ma być przedstawiana w obrazach bezpośrednio, bez narzucanych przez tradycję malarską czy literaturę filtrów. Stopniowo coraz większe znaczenie uzyskuje indywidualna percepcja artysty: przechodzimy

³⁸ Zob.: R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poësis*, red. S. Wysłouch, M. Skwara, Gdańsk 2006.

³⁹ J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 23.

więc od perspektywy wszechwidzącego boskiego oka do perspektywy indywidualnej. Zjawiska te zachodzą w kulturze polskiej wolniej niż w krajach Europy Zachodniej. Przyczyn możemy upatrywać we wspomnianym wyżej związaniu rzeczywistości wizualnej z wyobrażeniowym wizerunkiem kraju. Intencją krytyków było ucieleśnienie określonej idei, nadbudowanie nad znakami ikonocznymi pewnego mitu. Wydaje się jednak, że doszło tu nie tylko do kradzieży, ale również do okradzenia znaku widzialności: pozbawiony on został swojej naturalnej referencji – przestał oznaczać postrzeganie zmysłowe. Przywrócenie mu tego znaczenia wymagać będzie wyłożonej pracy krytyków ostatniego dziesięciolecia wieku. Początek tego procesu obserwować możemy u twórców wówczas modernistów, np. Olgi Boznańskiej, Jacka Malczewskiego, Witolda Wojtkiewicza.

Zjawiska paralelne zachodzą na gruncie literackim. Komentując przydatność kategorii intertekstualności w badaniach z zakresu korespondencji sztuk, Seweryna Wysłouch pisze: „Powstaje pytanie, jak literatura mówi o plastyce, jak za pomocą języka opisuje to, co wizualne”⁴⁰. Badaczka, analizując (za Januszem Sławińskim)⁴¹ zmiany w sposobie funkcjonowania opisu w literaturze w wiekach XVIII i XIX, zwraca uwagę na zależność typu opisu od konstrukcji podmiotu poznania: „Historia literatury pokazuje, że ewolucja opisu polega właśnie na zmianie statusu «ja», na przesunięciu elementów ważności z podmiotu na inne składniki poznania (na przedmiot lub sam akt percepcji) i na innych relacjach między tymi elementami”⁴². Dynamika tych przemian jest zbieżna z przywołanymi na początku tekstu ustaleniami Rorty’ego, Jaya czy Crary’ego związanymi z historyczną zmiennością sposobu postrzegania świata. Opis siedemnastowieczny to *manifestacja wiedzy podmiotu*, w okresie pozytywizmu i realizmu opisy są *przedmiotowe, prowadzone przez wszechwiedzącego narratora z dużego dystansu*, jako że wiek XIX rehabilituje przedmiot, który otrzymuje byt substancjalny, niezależny od obserwatora. Wreszcie w okresie Młodej Polski opis „przestaje być przedmiotowy i staje się „percepcyjny”. Najważniejszy jest sam akt postrzegania – proces widzenia, który jest subiektywny, zależny od sytuacji, w której znajduje się «ja» mówiące (punkt widzenia, perspektywa) i przedmiot (otoczenie, oświetlenie, kolorystyka itp.)”⁴³. Dostrzega-

⁴⁰ S. Wysłouch, *O „wzajemnym oświeclaniu się sztuk” – raz jeszcze* [w:] tejsze, *Wyprzedaż semiotyki*, red. M. Brzóstowicz-Klajn, B. Kaniewska, współpraca D. Dabert, K. Gajda, M. Januszkiewicz, J. Nowakowski, B. Przymuszała, M. Rychlewski, Poznań 2011, s. 231.

⁴¹ J. Sławiński, *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej. Ujęcie encyklopedyczne* [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.

⁴² S. Wysłouch, *O „wzajemnym oświeclaniu się sztuk” – raz jeszcze*, s. 233.

⁴³ Tamże.

my tu analogiczne do zakładanych przez teorię przełomu antywzrokocentrycznego zmiany w relacji podmiotu poznającego wobec świata przedmiotów, przejście od spoglądania na świat wszechwidzącym, nieruchomym okiem umysłu do postrzeżenia zmysłowego, zależnego zarówno od usytuowania jednostkowego, cielesnego podmiotu, jak i od wizualnych jakości przedmiotu. W pierwszej sytuacji jakości wizualne są w obiekt wpisywane dzięki wiedzy o nim, w drugiej – jest on rzeczywiście analizowany przez zmysł wzroku.

Podsumowanie

Analiza użycia kategorii charakterystycznych dla jednego medium w innym (tu: malarstwa i dyskursu mu poświęconego) sprzyja refleksji na temat ich zdolności mimetycznych, komunikacyjnych, mechanizmów generowania znaczeń. Rekonstrukcja pola semantycznego wizualności wydaje się niezbędna, aby zasadnie zestawiać teksty i obrazy. Zrozumienie, czym jest *wzrok* i *widzenie* w tekstach dotyczących malarstwa w przywoływanym okresie, pozwoli trafniej scharakteryzować związki sztuk wizualnych z tekstami werbalnymi (zarówno teoretycznymi, jak i literackimi). Zaniechanie tych rozważań naraża badacza tego obszaru na utożsamianie pojęć, których znaczenie jest zupełnie odmienne. Warunkiem osiągnięcia wartościowych naukowo rezultatów badań komparatywistyki interdyscyplinarnej musi być określenie granic porównania – między innymi przez skrupulatną analizę stosowanych kategorii.

Bibliografia

- Balbus S., *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatywistyka* [w]: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Barthes R., *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński [w:] *Ut pictura poësis*, red. S. Wysłouch, M. Skwara, Gdańsk 2006.
- Berger J., *Nasze twarze, moje serce, związane jak fotografie*, tłum. M. Chojnacki, Warszawa 2006.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008.
- Crary J., *Zawieszania percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, redakcja naukowa i posłowie I. Kurz, Warszawa 2009.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003.
- Grabska E., Morawski S., *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, Warszawa 1961.
- Jakimowicz I., *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, Warszawa 1961.

- Jay M., *Downcast Eyes. Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.
- Malinowski J., *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987.
- Morawski S., *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957.
- Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
- Porębska A., *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, *Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, Warszawa 1961.
- Przeźmiński J., *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko [w:] Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Przybylski R.K., *Kulturowe aspekty widzenia [w:] Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010.
- Rorty R., *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa 1994.
- Saussure F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 1961.
- Sławiński J., *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej. Ujęcie encyklopedyczne [w:] tegoż, Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch S., *O „wzajemnym oświatleniu się sztuk” – raz jeszcze [w:] tejże, Wyprzedaż semiotyki*, red. M. Brzóstowicz-Klajn, B. Kaniewska, współpraca D. Dabert, K. Gajda, M. Januszkiewicz, J. Nowakowski, B. Przymuszała, M. Rychlewski, Poznań 2011.

Granice władzy wzroku. Problematyka wizualności w polskiej krytyce i teorii sztuki XIX wieku w ujęciu komparatystycznym

Streszczenie

Kategoria wzroku wydaje się pierwotnie związana ze sztukami o charakterze ikonicznym, natomiast w tekstach werbalnych funkcjonuje na zasadzie pojęciowego ekwiwalentu fenomenu wizualności lub na prawach metafory. Metaforyka ta jest szczególnie bogata w obszarach języka związanych z wiedzą, poznawaniem, komunikacją; stąd jej istotność w tekstach krytycznych dotyczących dzieł sztuki – ich powstawania i odbioru, relacji wobec rzeczywistości. Określenia związane ze wzrokiem, widzeniem etc. pojawiają się tu zarówno w odniesieniu do zmysłowego postrzegania wizualnego, jak i w znaczeniu przenośnym, zaś granice między tymi użyciami są często płynne.

Analiza tego problemu pozwala zarysować relacje między różnymi sferami ekspresji humanistycznej, jak malarstwo, literatura czy filozofia. Badaniom tym towarzyszy refleksja na temat możliwości i ograniczeń metody komparatystycznej w interpretacji porównawczej, tu: literatury i malarstwa – ich zdolności mimetycznych, komunikacyjnych, mechanizmów generowania znaczeń. Rekonstrukcja związanego z wizualnością pola semantycznego wydaje się niezbędna, aby zasadnie zestawiać teksty i obrazy. Rozpoznanie ewolucji zakresów użycia określeń związanych z wizualnością pozwala odnieść się do tez Martina Jaya o dokonującym się w końcu XIX stulecia przełomie antywzrokocentrycznym – procesie, w którym rozumienie widzenia jako wiedzy ustę-

puje dowartościowaniu poznania wizualnego w dosłownym znaczeniu. Refleksja ta sytuuje się w obszarze komparatystyki kulturowej i zarazem wykorzystuje metodę porównawczą, jak i stawia pytania o granice jej stosowalności.

Słowa kluczowe: wzrok, widzenie, antywzrokocentryzm, komparatystyka interdyscyplinarna, semiotyka, krytyka sztuki, teoria sztuki, malarstwo polskie XIX wieku.

The Limits of the Sight. The comparative study on the issue of visuality in the nineteenth century Polish art criticism and theory

Summary

The Sight as a category seems to be related to the visual arts, whereas in texts it functions as an equivalent or metaphor. The imagery is particularly rich in the areas of language related to knowledge, learning, communication; hence the importance of critical texts concerning the art. The terms associated with vision appear here, both with regard to the sensory perception of visual and in the figurative sense. The boundaries are often liquid.

The analysis examines the relationship between different spheres of humanistic expression e.g. painting, literature and philosophy. The evidence on the possibilities and limitations of the comparative method in the interpretation is included. The study is concerned on literature and painting – their mimetic abilities as well as communication mechanisms. The issue of semantics is also presented. Martin Jay's theory on ocularcentrism and antiocularcentrism is featured. The question concerning the limits of the comparative method is included.

Key words: sight, vision, visuality, ocularcentrism, antiocularcentrism, interdisciplinary studies, semiotics, art critic, art theory, art history, polish painting of the nineteenth century.

MAŁGORZATA ANDRZEJAK-NOWARA

Literatura a teatr na przykładzie *Sprawy Jerzego Jarockiego*

Jak pokazuje historia, relacja między literaturą a teatrem była zawsze napięta, przy czym zależność ta zmieniała się na przestrzeni wieków, podobnie jak dyskusja dotycząca miejsca dramatu. Według niektórych teoretyków – o czym przypomina Katarzyna Flader:

dzieło dramatyczne przynależy do literatury i niezależnie od tego, czy zostanie wystawione na scenie, czy pozostanie tekstem do czytania posiada niezbywalną wartość, jest układem kompletnym i wystarczającym (literacka teoria dramatu). Zdaniem innych dramat związany jest ściśle z teatrem, wymaga aktu działania i swoją wartość objawia w pełni dopiero podczas wystawienia go na scenie. [...] Zgodnie z drugim stanowiskiem dramat jest jednym ze składników wielotworzywowej sztuki teatru (teoria teatralna dramatu)¹.

Na początku XX wieku, po tzw. wielkiej reformie teatralnej, rozpoczął się rozpad teatru podporządkowanego dramatowi. Teatr wkroczył w *epokę eksperymentowania*². Napięcie, które towarzyszyło relacji dramat – teatr, przybrało na sile w drugiej połowie XX wieku. Praktyki inscenizacyjne wyrażające ten konflikt zostały przez niemieckiego badacza teatru Hansa Thiesa Lehmana nazwane *teatrem postdramatycznym*. Na długiej liście właściwości stylistycznych teatru postdramatycznego znalazły się takie określenia, jak: wieloznaczność, nieciągłość, heterogeniczność, pluralizm, wielokodowość, subwersja, perwersja, relatywizm, deformacja, dekonstrukcja, autorytarność i archaiczność tekstu, antymimetyczność, opór względem interpretacji, multimedialność³.

Pojęcie teatru postdramatycznego funkcjonuje jako pojęcie-*worek*, do którego beztrąsko wrzuca się zarówno teksty, jak i idee. W tym właśnie nurcie tekst przestał być autonomiczną, zintegrowaną całością, obdarzoną wewnętrzną-

¹ K. Flader, *Trudna relacja. O związkach między literaturą a teatrem* [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 2: *Interpretacje*, Warszawa 2011, s. 66.

² Określenie Hansa-Thiesa Lehmana [w:] H.-Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 67.

³ Za Hansem-Thiesem Lehmannem [w:] H.-Th. Lehmann, dz. cyt., s. 23.

nym znaczeniem. Zaczął być traktowany jako element i *materiał* scenicznej kompozycji. Stracił pozycję dominanta⁴.

Teatralny kształt *Samuela Zborowskiego*⁵ stanowi poważne wyzwanie sceniczne, interpretacyjne i badawcze. Od lat ugruntowało się bowiem, z jednej strony, bardzo wyraźne przekonanie, że utwór nie nadaje się do wystawiania na scenie⁶, z drugiej zaś, podnoszono kwestię teatralności dramatu Słowackiego. Odmienne wobec poprzednich badaczy⁷ kwestię teatralności *Samuela Zborowskiego* ujmuje Alina Kowalczykowska⁸, która doceniając potencjał wizyjny i bogactwo poetyckiej wyobraźni Słowackiego, zauważa, że ów potencjał stanowił istotne źródło stylów i form inscenizacji dramatu, stając się przy okazji wyzwaniem dla współczesnego teatru⁹, jego teatralnej konkretyzacji i interpretacji. Nie

⁴ Według Lehmana tekst w teatrze postdramatycznym traktowany jest wyłącznie jako *materiał* scenicznej kompozycji, a nie jej dominanta [w:] H.-Th. Lehmann, dz. cyt., s. 9.

⁵ *Samuel Zborowski* Juliusza Słowackiego – niedokończony, inspirowany genezyjską filozofią poety oraz autentycznymi wydarzeniami z historii Polski, dramat powstały najprawdopodobniej w końcu 1844 i na początku 1845 roku w Paryżu. Zwraca uwagę Marta Piwińska, że było to niemal w samym środku mistycznej fazy twórczości Słowackiego (M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 232–233).

⁶ Por. S. Cywiński, *Misterium genezyjskie o Polsce. (Studium krytyczne)*. Autor pisał, że trudno myśleć „o teatralnej realizacji wielkiego dzieła Słowackiego, w którym ideologia autora wybitnie góruje nad akcją i mąci jej kształt sceniczny” (J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, oprac. i wstęp S. Cywiński, Wilno 1928, s. 312).

⁷ Chodzi między innymi o poglądy Stanisława Cywińskiego, który twierdził, że niemożliwe jest wystawienie na scenie *Samuela Zborowskiego*.

⁸ Autorka książki *Teatr i dramat romantyczny* w rozdziale *Wyobrażenia uwolniona* analizuje *Samuela Zborowskiego* w kontekście problematyki inscenizacyjnej teatru romantycznego oraz wzajemnych relacji teatru i dramatu epoki. Według Kowalczykowej dramat romantyczny siłą kreatywną wyobraźni wykracza poza granice i możliwości teatru nawet w bogatej inscenizacji teatru epoki romantyzmu. Rozważania badaczki sytuują *Samuela Zborowskiego* w bliskim sąsiedztwie *Manfreda* Byrona oraz *Dziadów* Mickiewicza. W tej perspektywie analizowany *Samuel Zborowski* staje się „przykładem dwoistości relacji między dramatem, a teatrem romantycznym” (A. Kowalczykowska, *Teatr i dramat romantyczny*, Warszawa 1997, s. 243–245.).

⁹ Por. J. Kleiner o *Samuelu Zborowskim*: „najdziwniejszy poemat literatury polskiej, od dziwnych wypadków ziemskich idący w najdalszą przeszłość wspomnienia, w najdalszą przyszłość marzenia – wznowienie średniowiecznych prób dramatu duchów, nie ludzi, średniowiecznych misteriiów trójdzielnych ziemi, piekła i nieba” [w:] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. II, Warszawa 1972, s. 49. Z kolei dla C. Miłosza (cytat za M. Kalinowską, *Słowo wstępne* [w:] *Świat z tajemnic wypowiedany*, Toruń 2006, s. 8–9), który Słowackiego zaliczał do *reinkarnacjonalistów*, tworzących *duchy-astrale*, całe dzieło mistyczne poety było nie do przyjęcia. *Samuela Zborowskiego* zaś uważał za dramat nieczytelny zarówno w planie estetycznym, jak i intelektualnym. Nazwał go najwyrazistszym przykładem romantycznej *choroby niedowcielenia*. Por. z Z. Krasieńskim: Autor już w epoce romantyzmu pisał, że: „owa niezwykła dynamika w dziele Słowackiego jest konieczną, odśrodkową siłą odwcielań i zaprzeczeń, której pęd, poczęty z dołu, a bijący ku

dziwi więc, że tylko wybitni twórcy podejmowali trud przedstawiania i scalania meandrycznych tropów i sensów tego onirycznego dzieła¹⁰. *Samuel Zborowski* domaga się bowiem głównie takich inscenizatorów, którzy cenią obraz tradycji i doświadczenie narodowej wspólnoty historycznej, a jednocześnie czytają *dawność* w stylu współczesnym, otwierając przestrzeń dramatu na aktualne dylematy i pytania egzystencjalne.

Stąd być może historia wystawień dramatu jest nader uboga. Od prapremiery, która miała miejsce w Teatrze Polskim w Łodzi w 1911 r.¹¹, *Samuel Zborowski* doczekał się zaledwie parunastu realizacji scenicznych¹². W dotychczasowych *próbach* teatralnych z *Samuelem*... nikomu do końca XX wieku¹³ nie udało się w sposób harmonijny połączyć części misteryjnej z historiozoficzną. Dokonał tego Jerzy Jarocki, wybitny reżyser, nie bez powodu nazywany *cesarzem polskiego teatru*. Inscenizacja jego scenariusza pod nazwą „*Sprawa*” według „*Samuela Zborowskiego*” *Juliusza Słowackiego* odbyła się 17 września 2011 roku¹⁴ na scenie Teatru Narodowego w Warszawie.

górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząstek i roztopianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności”. Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* [w:] tegoż, *Dzieła literackie*, wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1973, s. 255–256). Warto przypomnieć w tym miejscu, że oprócz tak zdecydowanie negatywnych sądów, które podważały zarówno myślową, jak i artystyczną spójność *Samuela Zborowskiego*, istnieje biegun opinii krańcowo im przeciwstawnych. Do tej koncepcji artystycznej włącza się m.in. M. Żmigrodzka, która polemizując z Kleinerem, przedstawia wszechstronną analizę opartą na hipotezie istnienia całościowych i spójnych sensów dramatu. M. Żmigrodzka, „*Samuel Zborowski*” jako *dramat religijny* [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 163–164.

¹⁰ Wilam Horzyca i Leon Schiller, którzy jako jedni z pierwszych poddali *Samuela Zborowskiego* próbie sceny, potraktowali go jako scenariusz o wielkim potencjale teatralnym i sile ideowej nie mniejszej niż *Dziady*.

¹¹ Tak późna prapremiera spowodowana była prawdopodobnie faktem, że pierwodruk *Samuela Zborowskiego* ukazał się w „Słowie” dopiero w 1902 r., a oddzielnie został wydany w rok później (1903). Spektakl wyreżyserował Aleksander Zelwerowicz.

¹² A. Płóciennik, A. Płóciennik, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej [w:] *Świat z tajemnic wypowiedzany*, s. 229–324. Autorzy artykułu przywołują czternaście wystawień *Samuela Zborowskiego*, których podjęło się jedenastu reżyserów. W roku 2011 Jerzy Jarocki wyreżyserował na Scenie przy Wierzbowej im. Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie „*Sprawę*” według „*Samuela Zborowskiego*” *Juliusza Słowackiego*. I jak do tej pory była to ostatnia realizacja sceniczna tego dramatu.

¹³ Ostatnia premiera w XX w. odbyła się w 1999 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie – ...wybrałem *dziś zadusze święto* na podstawie *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego w reżyserii Janusza Wiśniewskiego.

¹⁴ Warto zauważyć, że data premiery Jarockiego jest symboliczna i nieprzypadkowa. Odbyła się dokładnie sto lat później od prapremiery w Łodzi (1911).

Jerzy Jarocki nigdy nie ulegał modom, dlatego podążając za tekstem Słowackiego i wyszukując fragmentaryczną kompozycję dramatu, na niej zbudował oryginalną w stylu „opowieść o polskim zbiorowym szaleństwie: z wieszczem i jego wizjami: z trupami Samuela Zborowskiego oraz kanclerza Jana Zamoyskiego, Lucyferem – adwokatem Sprawy Polskiej, z Chrystusem i Trybunałem Boskim, marszałkiem Józefem Piłsudskim i katastrofą smoleńską”¹⁵. *Sprawa* staje się więc nie tylko czytaniem dramatu romantycznego poety, ale także obrazem rzeczywistości współczesnej, tym, co tworzy obecną teraźniejszość.

Najpoważniejsze zmiany względem oryginalnego tekstu Słowackiego zachodzą w drugim akcie *Sprawy* Jarockiego. Niezwykle odważny jest już sam początek tej części przedstawienia. Zaskakująca, z ducha postmodernistyczna odsłona, staje się wielką manifestacją Lucyfera jako głównego protagonisty i demiurga podwodnej odysei. Jarocki umieścił scenę z Amfitrytą w scenerii kiczowatego nocnego klubu. Podwładne królowej mórz i oceanów – oceanidy w piankowych kombinezonach, płetwach i maskach do nurkowania – tańczą do heavymetalowej muzyki zespołu „Behemoth”, sceniczny Lucyfer wije się i charczy nostalgiczno-satanistyczny wiersz *Lucifer* Micińskiego wyśpiewywany przez Nergala (z płyty *Evangelion*):

Jam ciemny jest wśród wichrów płomień boży
 lecący z jękiem w dal – jak głuchy dzwon północy
 ja w mrokach gór zapalam czerwien zorzy
 iskrą mych bólów, gwiazdą mej bezmocy.

Ja komet król – a duch się we mnie wichrzy
 jak pył pustyni w zwiewną piramidę –
 ja piorun burz – a od grobowca cichszy
 moglił swych kryję trupiość i ohydę¹⁶.

Pojawianie się Micińskiego w dramacie Słowackiego nie jest przypadkowe. Co prawda, u Jarockiego stanowi zaledwie tło, kiedy utwór wybrzmiewa podczas sadomasochistycznej orgii. Ta ekspresyjna scena ukazuje Lucyfera jako postać ponownie upadłą, popychaną i poniżaną przez oceanidy – a zatem przez kobiety. W całej twórczości Micińskiego widoczna była przecież obsesja okrucieństwa – morderstwa, tortury, sceny sadystyczne. Nagromadzenie takich obrazów wywołuje atmosferę cierpienia, wewnętrznej *męki*. Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska:

¹⁵ A. Kyzioł, *Sąd nad naszym szaleństwem* („*Sprawa*” wg „*Samuela Zborowskiego*” – reż. J. Jarocki – *Teatr Narodowy w Warszawie*), „*Polityka*”, <http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1519800,1,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read/28.09.2011>.

¹⁶ T. Miciński, *Lucifer* [w:] *Poezje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 47.

literacki rodowód sadystycznych predylekcji autora [...] dałby się stosunkowo łatwo ustalić: de Sade, Nietzsche, Dostojewski, Baudelaire (i właśnie) Słowacki¹⁷.

Pulsujące w *Sprawie Jarockiego* światło stroboskopu to przeniesienie na scenę sposobu obrazowania z wiersza Micińskiego. Co ważne, jak podkreśla Urszula Pilch, sposób konstrukcji oparty na antytetycznych zdarzeniach i sposób obrazowania oparty na szczególnym operowaniu światłem i ogniem świadczy o pokrewieństwie wyobraźniowym Micińskiego i Słowackiego¹⁸.

Jak zauważa Jan Prokop, bohater Micińskiego – Lucyfer „prowadzi walkę z żywiołami, broni własnej odrębności wobec kosmicznego chaosu”¹⁹. Jak widać, Jarocki, co prawda, zmienił strukturę dramatu, nie zgubił jednak jego sensów. Bo przecież Tadeusz Miciński – o czym przypomina Czesław Miłosz – „w osobliwy sposób stał się spadkobiercą polskich antyklerykałów – protestantów z dawnych czasów i Juliusza Słowackiego”²⁰.

To nie koniec przesunięć interpretacyjno-inscenizacyjnych w stosunku do tekstu Słowackiego. Jarocki, w środkowej części II aktu, umieścił kolejne intermedium – wtrącenie, którego otwarty, fragmentaryczny dramat mistyczny, z wpisaną weń próbą unaocznienia wielkiej objawionej prawdy duchowej, integrujący w duchu Słowackiego w naturę, jednostkę i dzieje ludzkości, tworzący nowe formy, „prowadzi ku wyższym stopniom rozwoju”²¹. W spektaklu Jarockiego owe rozmaite wątki otwarte i fragmentaryczne zostają scenicznie i interpretacyjnie scalone i przedstawione.

Kolejne dopisane do scenariusza obrazy przywołują rok 1927. Słowacki jawi się w tym ujęciu jako postać całkowicie oddana idei genezyjskiej. Scenograficzne rozwiązania służą wzmocnieniu treści. Tak więc na bocznych ścianach narodowej Sceny przy Wierzbowej, które posłużyły za ekran, zostały wyświetlone archiwalne zdjęcia ze sprowadzenia trumny ze szczątkami Juliusza Słowackiego do Polski. To dokumentacja sporu wokół pochówku Słowackiego w krypcie królów na Wawelu²². Trumnę Słowackiego witał marszałek Józef

¹⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Słowo wstępne* [w:] *Poezje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 280.

¹⁸ U.M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie poetyckim w dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010, s. 249.

¹⁹ J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 165.

²⁰ C. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1997, s. 394–395.

²¹ M. Kalinowska, *Słowo wstępne* [w:] *Świat z tajemnic wypowiedzany...*, s. 7.

²² Pisze I. Kruk: „Fragmenty kronik filmowych mówiące o sporze na temat pochówku na Wawelu Juliusza Słowackiego – który miał być już ostatni i tylko w drodze wyjątku! – Jarocki dosadnie pokazuje nam, że nic się nie zmieniło. Że Polska pozostała krajem bezwolności. Że nie udało nam

Piłsudski, wielki miłośnik jego poezji. Ceremonii towarzyszyło bicie dzwonów kościelnych i wystrzały armatnie. Widzowie w teatrze oglądają transmisję z przebiegu pogrzebu, komentarz z *offu* na tle *Marsza żalobnego* Fryderyka Chopina i *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego uzupełnia puszczone z głośników słynne przemówienie arcybiskupa Adama Sapiehy o „ostatnim w tym miejscu pogrzebie” oraz mowa pożegnalna Piłsudskiego „o wieszczu na to zasługującym, bo królom był równy”. W spektaklu Jarockiego sam Lucyfer ironicznie parodiuje słowa marszałka: „by królom był równy”²³. Dramatyzm sceny podkreślają skandowane przez Lucyfera (animatora i uczestnika zdarzeń w jednej osobie) strofy znanego wiersza Juliana Tuwima *Pogrzeb Słowackiego*:

Kłaniają się ministrowie,
Kroczą persony przednie.
Ulica patrzy i słucha [...]
Prezydent mówi i blednie.
Marszałek mówi i blednie.
Wiozą ci – ach! Warszawo! –
Wiozą ci Króla Ducha, [...]
A kości grzechocą w trumnie,
Stukają okrutną sławą
I rośnie cisza głucha
I tłumów pobożnych mrowie²⁴.

Pojawienie się Słowackiego na własnym pogrzebie odpowiada stylistyce metempsychozy²⁵ tak eksponowanej w całym okresie mistycznym jego twórczości: „Oto pojawia się pośród tłumów sam Król Duch, jakby żywy i usakralniony przez śmierć i rozpad ciała...”²⁶ Gdy kondukt wchodzi na dziedziniec,

się w «hierarchii duchów» Słowackiego przeskoczyć nawet o jedno miejsce. Wciąż tkwimy w martwym punkcie”. O spektaklu *Sprawa* w reżyserii Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym w Warszawie zob. I. Kruk, *We władzy Lucyfera*, „Teatrakcje”, <http://teatrakcje.pl/?p=1668/19.10.2011>.

²³ Informacje dotyczące pogrzebu J. Słowackiego pochodzą ze stron internetowych opisujących sprowadzenie prochów Juliusza Słowackiego z Francji do Polski oraz uroczystości pogrzebowych na Wawelu. (J. Piłsudski: 28.06.1927, *Przemówienie J. Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego na Wawelu*). Zob.: <http://www.pilsudski.org.uk/archiwa/dokument.php?nrar=709&nrzesp=1&sygn=12&handle=709.238/277/2.12.2011>.

²⁴ J. Tuwim, *Pogrzeb Słowackiego* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. T. Januszewski, Wrocław 2004, s. 337.

²⁵ Metempsychoza, inaczej reinkarnacja, była ważnym elementem filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego. Duch wcielał się w kolejne formy materialne, dążąc do doskonałości – procesowi temu podlegał również szatan.

²⁶ Pożegnanie z trumną wieszca ma tutaj wymiar symboliczny. Jest nie tylko relacją z pogrzebu, ale także opisem „ponownych narodzin poety w łonie narodu, narodzin dla ojczyzny wyzwolonej” – na co zwraca uwagę D.T. Lebioda [w:] tegoż, *Królom równy*. „*Pogrzeb Słowackiego*”

kamera zatrzymuje się na dolnej bramie Wawelu, tzw. Lubrance, gdzie przed wiekami odbyła się egzekucja hetmana kozackiego Samuela Zborowskiego, słycać jego „potępieńczy krzyk” i wezwanie złego ducha: „Lucyfer!” Po tej scenie akcja dramatu znowu rozwija główny wątek, aż do kolejnego przeskoku w czasie. Dawność wiąże się teraz ze współczesnością, z latami dwutysięcznymi. Widać cmentarz, w dali rozświetloną kaplicę, kobiety w czerni ze zniczami w rękach zmierzają na zaduszne święto. Scenie przygląda się obecny wśród wiernych Lucyfer, który intonuje modlitwę; są to frazy z *Gusła* Adama Mickiewicza, wypowiedane przez żałobników i księdza. Pojawiają się duchy Zborowskiego i kanclerza Zamoyskiego. Między mężczyznami dochodzi do pojedynku. Scenie towarzyszą dźwięki przypominające uderzenia piorunów i grzmotów, kulminacją metafory dźwiękowej jest potężny wybuch przypominający huk spadającego samolotu. To wyraźna aluzja do katastrofy pod Smoleńskiem. Zastosowany przez Jarockiego splot czasów i wydarzeń przekłada się bezpośrednio na polską retorykę mesjaniczną, ożywioną po katastrofie. W ten sposób nieukończony genezyjski dramat Słowackiego²⁷ znalazł współczesne dopełnienie. Tragedia smoleńska, związana z wydarzeniami sprzed ponad czterystu lat – ścięciem Samuela Zborowskiego na rozkaz starosty krakowskiego Jana Zamoyskiego – nabrała w spektaklu znaczącej paraleli. Wówczas egzekucja wywołała bunt szlachty, która oskarżyła kanclerza o zbrodnię stanu, dopatrując się w jego działaniu początków tyranii. Samuela Zborowskiego ogłoszono męczennikiem wolności, ofiarą nietolerancji i prywatnej zemsty Zamoyskiego. Tak więc Jaroc-

kiego” *Juliana Tuwima*, <http://pisarze.pl/eseje/2790-dariusz-tomasz-lebioda-krolom-rowny.html>/12.11.2012.

²⁷ Elementy filozofii genezyjskiej zawarte w *Samuelu Zborowskim* tworzą koncepcję Słowackiego, której źródłem są jego kontakty z Andrzejem Towiańskim. Charakterystyczne elementy filozofii genezyjskiej (w utworach: *Genezis z Ducha*, *Król-Duch*, *Samuel Zborowski*) to przekonanie o ewolucji duchów – jednostkowego i globalnego. Zdaniem Słowackiego każdy byt ziemski podzielony jest na dwie warstwy: warstwę materialną (cielesną) i duchową, przy czym materia pełni funkcję służebną – jest instrumentem, z którego byt musi się uwolnić, by zyskać nową jakość egzystencji i świadomości. Potrzebne jest do tego złożenie bolesnej ofiary z własnego życia; stąd odwieczny konflikt człowieka między światem duszy a cielesnością. Śmierć jest tylko zmianą formy, wyzwoleniem ducha, podobnie jak rewolucja jest przejawem działalności Ducha Dziejów dążącej do wyzwolenia w bólu. Historia jest z kolei areną, na której Duch ten zmienia formę i zyskuje wyższą świadomość – w ten sposób Słowacki interpretował dzieje narodu polskiego i świata. Według poety niektóre byty mogą być bardzo przywiązane emocjonalnie do swojej cielesnej formy, co wpływa hamująco na ich rozwój. Wtedy interweniuje Bóg, dając takim jednostkom okazję do duchowego oczyszczenia. Po śmierci natomiast każdy byt przeistacza się w formę, która odpowiada jego duchowemu kształtowi. Słowacki w tym punkcie swojej filozofii zbliżał się do teorii metempsychozy, niekończących się przeobrażeń.

ki, zachowując uniwersum dramatu, otworzył jednocześnie nową sytuację dramatyczną, jego wielopłaszczyznowy wymiar.

Reżyser nie tylko zinterpretował treści dramatu Słowackiego, ale zbudował nowe dzieło²⁸: poprzestawiał sceny, rozpiisał na głosy monologi, włączył fragmenty z innych dramatów Słowackiego, wzbogacając *Samuela...* o dialogi wzięte z *Genesis z Ducha*, *Króla-Ducha*²⁹ i *Raptularza*. Wpisał w akcję sceniczną wybrane fragmenty z II części *Dziadów*. Warto też zwrócić uwagę na szczególnie Prolog i Epilog, w których reżyser wykorzystał tekst Davy Sobel³⁰. Obie części spektaklu grane są poza sceną – na foyer teatru, a tekst wypowiada sceniczny Chrystus. Początek teatralnej akcji, kiedy widzowie zajmują miejsca na widowni, także odbiega od pierwowzoru. *Samuel Zborowski* zaczyna się monologiem Księcia Poloniusa, po którym majaczy jego syn – Eolion, pogrążony w stanie somnambulizmu. W scenicznej realizacji monolog młodego Księcia został podzielony na dwie odrębne wypowiedzi przedzielone krótką kwestią Doktora (u Słowackiego wypowiedzianą po kwestii Księcia Poloniusa). Tak więc w *Sprawie Jarockiego* bezpośrednio po tekście Doktora przemawia Eolion pierwszymi słowami z *Genesis z Ducha*:

Na skałach Oceanowych postawiłeś mię, Boże, abym
przypomniiał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle
uczul w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym,
stwórcą widzialności i jednym z tych, którzy Ci miłość
dobrowolną oddają na złotych słońc i gwiazd girlandach.
Albowiem duch mój przed początkiem stworzenia był
w Słowie, a Słowo było w Tobie – a jam był
w Słowie.[...]

²⁸ Można, za Juliuszem Kleinerem, uznać *Samuela Zborowskiego* za swego rodzaju brulionowy zapis dzieła nigdy niesformułowanego ostatecznie arcydramatu. Można także, jak sugeruje Jerzy Axer, potraktować go jako tekst skończony w takim stopniu, w jakim poeta chciał i potrafił go skończyć – to znaczy doprowadzony do granic tego, co może słowo. (J. Axer, *Sprawa [w:] Sprawa wg Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy Jarocki*, red. M. Rochowski, Warszawa – Teatr Narodowy 2011, s. 9–16).

²⁹ Całkowicie uzasadniony zabieg, ponieważ, o czym pisze M. Piwińska (*Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 236), *Samuel Zborowski* został napisany „w środku dzieła mistycznego poety. Był jakby jego punktem środkowym, w którym zbiegały się wszystkie wątki, związane ze sobą symbolicznie, przez analogie. Trudno zrozumieć «Samuela...» bez znajomości pozostałych dwóch tekstów, w których historie wzajemnie się dopełniają i wiążą ze sobą”. Jak analizuje Piwińska, *Samuel...* jest syntezą syntezy, mostem łączącym „*Genesis z Ducha*” z „*Królem-Duchem*”. Fragmenty utworów są ze sobą pozrastane, połączone węzłem analogii. Dlatego Jarocki postanowił połączyć rozproszone teksty i wpisał je w scenariusz swojej *Sprawy*.

³⁰ D. Sobel, *Przedmowa [w:] G. Sparrow, Kosmos*, tłum. M. Gajdzińska, Warszawa 2010, s. 3–4.

W całym scenariuszu *Sprawy* Jarocki wprowadził podobne, a nawet jeszcze odważniejsze ingerencje w tekst Słowackiego. A mimo to, a może właśnie dlatego, w opinii krytyków było to najbogatsze i najdojrzalsze odczytanie tego dramatu³¹.

Akcja przedstawienia rozgrywa się w rzeczywistości i w snach, w niebie, piekle, na dnie oceanu, w starożytnym Egipcie i w jakiejś nieznannej baśniowej krainie, w chwili narodzin życia na Ziemi i w roku 1584, gdy pod jedną z wawelskich bram zostaje stracony Samuel Zborowski. Postaci wyjęte z różnych opowieści i z różnych epok tworzą przestrzeń tonacji od tragedii po farsę³². Ich

³¹ A oto fragmenty niektórych recenzji:

S. Spichalski, *Po wiekach męki*: „Jarocki jako jedyny twórca od wielu lat stawia poważne pytania o definicję polskości. [...] Tego właśnie trzeba w dobie teatru zajmującego się coraz częściej samym sobą”, „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-wiekach-meki-8230.html> /11.10.2011.

J. Cieślak, *Igrzysko Lucyfera*: „«Sprawa» Jarockiego w Teatrze Narodowym to najlepszy od lat spektakl o Polsce [...] formalnie czysty jak lza. Trzeba ją uronić nad naszym przeklętym rozdarciem i powtarzalnością losu”. „Rzeczpospolita”, <http://www.rp.pl/artukul/719126.html> /18.09.2011.

A. Kyzioł, *Sąd nad naszym szaleństwem*: „Jarocki, znany racjonalista, nie jest wobec polskiego szaleństwa szyderczy. Jest w «Sprawie» sporo ironii, choć to gorzka ironia, ale jest też – wydaje się – zachwyt artysty nad siłą poezji Słowackiego. Słowem, powstało dzieło na miarę teatru narodowego”. „Polityka”, <http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1519800,1,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read> /28.09.2011.

P. Goźliński, *Diablospolita*: „«Sprawa» to przede wszystkim rozszerzenie pola dyskusji, może nawet pola walki o to, jaką historię Polacy będą opowiadać sami o sobie. I ostrzeżenie, by nasze spory nie były sporami trupów obrzucających się martwymi argumentami w przedawnionym procesie”. „Wyborcza”, <http://wyborcza.pl/1,76842,10438267,Diablospolita.html?as=2/> 11.10.2011.

K. Kaczmarek, *Ważna i poważna sprawa Jarockiego*: „Adaptacja «Samuela Zborowskiego» w Narodowym to sprawa ważna i poważna, zwłaszcza na tle popularnych ostatnio przedstawień, w których teksty Słowackiego, Mickiewicza czy Krasińskiego traktuje się głównie jako pretekst do wykpienia współczesnych oddźwięków romantycznego paradygmatu. Jarocki nie spycha na margines narodowej wymowy dramatu, przeciwnie – aktualizuje ją, jednak zamiast lansować określone poglądy, prowokuje do pytań o polskość, tradycję i wolność”. „Teatralia”, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/pazdziernik_2011/011011_wips.php /16.10.2011.

³² Wielu badaczy literatury prezentowało pogląd o niemożności zbudowania wyrazistej koncepcji całościowych sensów utworu, uważając go za niespójny i chaotyczny. Swoją bezradność wobec tekstów mistycznych Słowackiego przedstawiał już przed ponad stu laty pionier wiedzy o poecie, Antoni Małecki (J. Krzyżanowski, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Dzieła, Liryki i inne wiersze*, t. 1, Wrocław 1949, s. 5), który analizując *Samuela Zborowskiego*, tak konkludował: „Całość smutne sprawia wrażenie! Beżład – zamęt – brak zupełny tak artystycznego układu, jako i jasnych pojęć – wszystko to zdradza, jak z mętnego stanu duszy dzieło niniejsze wynikało”. (A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 3, Lwów 1901, s. 106). Podobne wątpliwości, co do spójności *Samuela Zborowskiego*, zgłaszał J. Kleiner, uznając go za

tożsamość stale poddawana jest zmiennym doświadczeniom, nieustannym metamorfozom. Młody książę (Eolion) jest jednocześnie Lucyferem i egipskim faraonem, jego ojciec (Książę Polonius) przybiera postać kanclerza Jana Zamoyskiego. Lucyfer – główny bohater dramatu, łączy wątek genezyjskiej filozofii stworzenia świata z historią ludzkości, a z tej w sposób szczególnie wyodrębniła się historia Polski³³.

Lucyfer w spektaklu Jarockiego ulega ciągłym przemianom i ustawicznie się doskonali, przy czym bunt upadłego anioła jest afirmowany przez Boga, mieści się w jego planie dążenia ludzkości do doskonałości. Wszystkie wcielenia złego ducha uosabiają postęp, ruch i wieczną gotowość do samodoskonalenia się. Upadły anioł to bohater dynamiczny, wciąż się przeobraża, nieustrudzenie kształtuje nowe, doskonalsze formy. Wszystkie etapy jego szatańskich wcieleń odpowiadają sześciu okresom świata opisanym w *Genezis z Ducha*, od „morskiego polipa”, poprzez „iliadę węży”, aż do upragnionej postaci człowieka. Zaskakującym elementem wprowadzonym przez Jarockiego w tej części spektaklu jest wykorzystanie fragmentu arii z *Czarodziejskiego fletu* Amadeusza Mozarta. W całym zresztą przedstawieniu wielką rolę odgrywa muzyka, opracowana przez Stanisława Radwana. Jej bogata faktura zbudowana na gęstej siatce układających się nieraz polifonicznie rytmów: zwolnień, przyspieszeń, kulminacji, otwiera niezwykle dźwiękowe przestrzenie. Instrumentem rytmu, podobnie jak w poprzednich przedstawieniach Jarockiego, najczęściej bywają aktorzy. Od pierwszej sceny ich oddechy, kroki, tempa monologów i dialogów, głosy i gesty emitują dźwięki, które od najprostszych rozrastają się do potężnie brzmiących akordów. Bo – jak pisze Andrzej Hejmej – termin *teatr* należy rozumieć nietradycyjnie, nie tylko dźwięk, ale wszystkie elementy kształtujące gatunkowe *novum* traktowane są w sposób ściśle muzyczny – tryb realizacji tekstu słownego, status aktora, koncepcja ruchu scenicznego, scenografia³⁴.

Kulminacją muzycznych zabiegów inscenizacyjnych w *Sprawie* jest scena, w której niemy Lucyfer usiłuje wydobyć z siebie ludzkie dźwięki. Z wysiłkiem bezdźwięcznie wyziewuje powietrze, które przechodzi w świst, rozwijając się

„zapis zmiennych koncepcji kosmologicznych, historiozoficznych i dramaturgicznych, konglomerat luźnych wręcz sprzecznych ze sobą scen, związanych mechanizmem poetyckich asocjacji, których połączenie w spójną całość było możliwe wyłącznie w ramach poetyki i logiki snu”. (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. II, Warszawa 1972, s. 49).

³³ P. Goźliński, *Diablospolita*, „Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,76842,10438267,Diablo_spolita.html/ 11.10.2011.

³⁴ Por. z: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 173.

w przenikliwy skowyt aż do bolesnego krzyku. I dopiero, gdy jego głos stopi się z ostatnim rozwibrowanym akordem odtwarzanej z taśmy solowej arii tenora, wspomaganej przez chór, gdy wybrzmiają ostatnie frazy tryumfalnej pieśni z *Czarodziejskiego fletu*, nastąpią narodziny Lucyfera – właśnie poprzez głos, czyli ten jedyny instrument, który odróżnia człowieka od świata zwierząt. Boska muzyka Mozarta uwznioślił nędzną postać złego ducha.

W *Sprawie* Jarockiego wszystkie wcielenia scenicznego Lucyfera wykreował wybitny aktor Teatru Narodowego w Warszawie, Mariusz Bonaszewski; to mistrzowski pokaz jego aktorstwa. Aktorskie wcielenia Bonaszewskiego odpowiadają wyrazistości figur Lucyfera. Aktor wykorzystuje całą gamę dźwięków i tonacji – od szeptu po krzyk. Nie cofa się przed najbardziej ryzykownymi chwytami z bogatej palety naturalistycznych środków. Przeistacza się całym ciałem, ruchem i gestem, nadwyrazistą mimiką. Łączy opozycje: pogardę z pokorą, demonizm ze świętością, bunt z męczeństwem. Od samego pojawienia się na scenie Lucyfer Bonaszewskiego przykuwa uwagę. Publiczność ulega magnetyzmowi jego demonicznej osobowości.

Juliusz Kleiner nazwał *Samuela Zborowskiego* „najdziwniejszym poematem literatury polskiej...”, uznał „zapis zmiennych koncepcji kosmologicznych, historiozoficznych i dramaturgicznych poety za konglomerat luźnych, wręcz sprzecznych ze sobą scen, związanych mechanizmem poetyckich asocjacji, a w najlepszym razie ciągiem fantazji”³⁵. Połączenie ich w spójną całość – według Kleinera – było możliwe wyłącznie w ramach poetyki i logiki snu. Jerzy Jarocki znalazł jeszcze inne, dodatkowe klucze do otwarcia głębokich tajemnic poematu Słowackiego. W jego adaptacyjno-reżyserskiej strategii gęsty od znaczeń, oniryczny, często niezrozumiały tekst staje się czytelny i spójny, nie tylko atrakcyjny, ale wciąż aktualny. Reżyser w pełni wykorzystał poetykę otwartego dramatu romantycznego, a zarazem projekt „otwartej polskiej formy dramatycznej”³⁶. Przekład owej otwartej formy na styl przedstawienia, wszelkie zmiany, dopełnienia i *kontaminacje*, gry między tekstami (nie tylko romantycznymi) dały spektakl także znaczeniowo otwarty i pobudzający.

Jerzy Jarocki jako klasyk teatru starał się przełamywać ustalone kanony, ale nigdy nie walczył z tekstem. Wzbogacał go i dopełniał o inne znaczenia. Nie szedł tropem nowoczesnych reżyserów, których relacja z literaturą, wpisująca się w nurt postdramatyczny, najczęściej przypomina walkę. Niekiedy wręcz podąża w kierunku przemocy. Sceniczne interpretacje Jarockiego zawsze opie-

³⁵ M. Kalinowska, dz. cyt., s. 9–10.

³⁶ M. Żmigrodzka, „*Samuel Zborowski*” jako dramat religijny [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 163–164.

rały się na logicznym, dogłębnym, intertekstualnym odczytaniu literackiego tekstu. Na tym właśnie polega uniwersalność niezwykłego zarówno w formie, jak i w treści dzieła scenicznego tego wybitnego artysty teatru.

Bibliografia

- Axer J., *Sprawa [w:] Sprawa wg Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego. Scenariusz i opracowanie tekstu Jerzy Jarocki*, red. M. Rochowski, Warszawa – Teatr Narodowy 2011.
- Bizior M., *Z dziejów recepcji badawczej Samuela Zborowskiego – mit lucyferyczny w dramacie [w:] Świat z tajemnic wypowiedany... Studia o Samuele Zborowskim Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Cywiński S., *Misterium genezyjskie o Polsce. (Studium krytyczne) [w:] J. Słowacki, Samuel Zborowski*, oprac. i wstęp S. Cywiński, Wilno 1928.
- Flader K., *Trudna relacja. O związkach między literaturą a teatrem [w:] Komparatystyka dzisiaj, t. 2: Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011.
- Grabowski T., *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej Polski*, t. 2, Kraków 1912.
- Hahn W., *Juliusza Słowackiego „Samuel Zborowski*, Lwów 1905.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
- Kalinowska M., *Słowo wstępne [w:] Świat z tajemnic wypowiedany... Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, cz. II, Warszawa 1972.
- Kowalczykowska A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Kraśniński Z., *Kilka słów o Juliuszu Słowackim [w:] tegoż, Dzieła literackie wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz*, Warszawa 1973.
- Krzyżanowski J., *Wstęp [w:] J. Słowacki, Dzieła, Liryki i inne wiersze*, t. 1, Wrocław 1949.
- Lehmann H.-Th., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.
- Makowski W., *Godzina pogardy. Wrażenia*, Wilno 1906.
- Małecki A., *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 3, Lwów 1901.
- Miciński T., *Poezje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski, oprac. J. Prokop, Kraków 1980.
- Miłosz C., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1997.
- Nawrocka E., *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego [w:] Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, t. 1, Wrocław 1992.
- Pilch U.M., *Kto jestem? O podmiocie poetyckim w dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Płóciennik A. i Płóciennik A. [w:] *Świat z tajemnic wypowiedany... Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Ratajczak D. (red.), *Dramat i teatr romantyczny*, t. 1, Wrocław 1992.
- Sławińska I. i Kaczmarek W. (red.), *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991.
- Słowacki J., *Samuel Zborowski [w:] tegoż, Dzieła. Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, t. 9, Wrocław 1949.
- Słowacki J., *Samuel Zborowski*, oprac. i wstęp S. Cywiński, Wilno 1928.
- Sobel D., *Przedmowa [w:] Sparrow Gilles, Kosmos*, tłum. M. Gajdzińska, Warszawa 2010.

- Tomkowski J., *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.
- Tuwim J., *Pogrzeb Słowackiego* [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. T. Januszewski, Wrocław 2004.
- Żmigrodzka M., „*Samuel Zborowski*” jako dramat religijny [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Lublin 1991.

Źródła internetowe

- Cieślak J., *Igrzysko Lucyfera*, „Rzeczpospolita” 18.09.2011, <http://www.rp.pl/artykul/719126.html>/ 18.09.2011.
- Goźliński P., *Diablospolita*, „Wyborcza”, <http://wyborcza.pl/1,76842,10438267,Diablospolita.html/11.10.2011>.
- Jarocki J., *Sprawa – Jerzy Jarocki mierzy się z polską wersją Fausta*, www.narodowy.pl/http://culture.pl/pl/wydarzenie/sprawa-jerzy-jarocki-mierzy-sie-z-polska-wersja-fausta/17.09.2011.
- Kaczmarek K., *Ważna i poważna sprawa Jarockiego*, „Teatralia”, http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2011/pazdziernik_2011/011011_wips.php/ 1.10.2011.
- Karpień A., *Motyw szatana w literaturze romantycznej*, „Konspekt”, <http://www.up.krakow.pl/konspekt/22/karpień.html/> 22.07.2005.
- Kruk I., *We władzy Lucyfera. O spektaklu „Sprawa” w reżyserii Jerzego Jarockiego w Teatrze Narodowym w Warszawie*, „Teatrakcje”, <http://teatrakcje.pl/?p=1668/09.11.2011>.
- Kyziół A., *Sąd nad naszym szaleństwem*, „Polityka”, <http://www.polityka.pl/kultura/teatr/1519800,1,recenzja-spektaklu-sprawa-rez-jerzy-jarocki.read/28.09.2011>.
- Lebioda D.T., *Krąg duchów świecących. O dynamice genezyjskich wizji Juliusza Słowackiego*, <http://pisarze.pl/eseje/1423-dariusz-tomasz-lebioda-krug-duchow-wieccych.html/> 16.11.2013.
- Lebioda D.T., *Królom równy. „Pogrzeb Słowackiego” Juliana Tuwima*, <http://pisarze.pl/eseje/2790-dariusz-tomasz-lebioda-krolom-rowny.html/> 12.11.2012.
- Piłsudski Józef,
Przemówienie J. Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego na Wawelu, 28.06.1927,
<http://piłsudski.org.uk/archiwa/dokument.php?nrar=709&nrrzesp=1&sygn=12&handle=709.238/277/22.12.2011>.
- Spichalski S., *Po wiekach meki*, „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-wiekach-meki-8230.html/11.10.2011>

Literatura a teatr na przykładzie *Sprawy Jerzego Jarockiego*

Streszczenie

Artykuł dotyczy analizy porównawczej *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego z jego sceniczną adaptacją Jerzego Jarockiego pt. *Sprawa według „Samuela Zborowskiego” Juliusza Słowackiego* z Teatru Narodowego w Warszawie. Reżyser, wpisując się w otwartą strukturę dramatu, zbudował opowieść o polskim zbiorowym szaleństwie: z wieszczem i jego wizjami, z Lucyferem, Chrystusem, trupami Samuela Zborowskiego i kanclerza Jana Zamoyskiego, marszałkiem Józefem Piłsudskim, katastrofą smoleńską i Trybunałem Boskim.

W adaptacyjno-reżyserskiej strategii gęsty od znaczeń, często niezrozumiały tekst stał się czytelny i spójny. Reżyser, wykorzystując poetykę otwartego dramatu romantycznego, stworzył spektakl znaczeniowo otwarty i pobudzający.

Słowa kluczowe: metamorfozy, dramat, teatr, otwarty dramat, historiozofia, uniwersalność.

Literature and theatre on the example of *The Case of Jerzy Jarocki*

Summary

The article is related to comparative analysis of Juliusz Słowacki's *Samuel Zborowski* with its stage realization by Jerzy Jarocki – *The Case* on the basis of Juliusz Słowacki's *Samuel Zborowski* in The National Theatre in Warsaw. The director, presenting an open structure of drama, created a story about Polish group madness. There is a bard and his visions, Lucifer, Jesus Christ, corps of Samuel Zborowski and a chancellor Jan Zamoyski, a marshal Józef Piłsudski, Smoleńsk Crash, and God's Tribunal. Thanks to the adaptation strategy of the director, full of meanings and unclear text became coherent and well-defined. The director used poetics of an open Romantic Drama and created a spectacle opened for meanings and incentive.

Key words: metamorphosis, drama, open drama, historiosophy, universality.

MONIKA LACH

Książka a film – *Król Maciuś Pierwszy*

Powieść Janusza Korczaka *Król Maciuś Pierwszy* to książka skierowana do dziecięcego odbiorcy. W sposób przejrzysty i prosty dla dziecka opisuje historię małego chłopca, syna króla, który zostaje władcą państwa po przedwczesnej śmierci swojego ojca, mimo że sam wciąż jest dzieckiem. Sytuacja ta powoduje chaos na dworze. Doradcy króla martwią się, bo choć prawo jasno reguluje taką sytuację, to wydaje się ona ministrom trudna do zrealizowania w praktyce. W jaki sposób państwem ma świadomie rządzić mały chłopiec, który dopiero uczy się czytać i nie zna jeszcze zbyt wielu pojęć ani dyplomatycznej etykiety? Oczywistym staje się fakt, że w rzeczywistości rządzą ministrowie, bo to właśnie oni mówią Maciusiowi, co ma robić. Jednak chłopiec jest bystry i ambitny. Szybko się uczy i dużo rozmyśla, analizuje sytuację, w jakiej się znalazł. Nie zamierza pozostać marionetką, pragnie być prawdziwym królem. To doprowadza do zatargu z ministrami oraz wielu kłopotów, jednak odwaga i wytrwałość Maciusia zasługują na uznanie. W rezultacie okazuje się on godnym noszenia korony i ministrowie przepraszają go za swoje niechlubne postępowanie. Nietety, jak to często w życiu bywa, refleksja przychodzi za późno.

Komitet Redakcyjny serii *Janusz Korczak Dzieła* stawia hipotezę, iż powieść *Król Maciuś Pierwszy* powstała w latach 1919–1922¹. To „pierwszy utwór napisany w konwencji fantastycznej, w szczególnej jej odmianie, jaką jest utopia”². Skierowana jest do dzieci i we wstępie do książki zawiera istotną dla nich informację od autora:

ważne jest, kiedy naprawdę chciałem być królem, a nie – kiedy o królu Maciusiu piszę. I myślę, że lepiej dawać fotografie królów, podróżników i pisarzy, kiedy nie byli jeszcze dorośli i starzy, bo tak – to się zdaje, że oni od razu byli mądrzy i nigdy nie byli mali. I dzieci myślą, że nie mogą być ministrami, podróżnikami i pisarzami, a to nieprawda³.

Książka napisana jest w stylu moralizatorskim. Korczak dokładnie opisuje zachowanie chłopca i konsekwencje wyborów. Dotyka tematów takich, jak: przyjaźń, osamotnienie, odpowiedzialność, pragnienie uczynienia wszystkich

¹ J. Korczak, *Król Maciuś Pierwszy. Król Maciuś na wyspie bezładnej*, Warszawa 1992, s. 428.

² Tamże, s. 427.

³ Tamże, s. 7.

szcześliwymi i pokazuje, w jaki sposób kończy się urzeczywistnianie tego pragnienia. Nie boi się poruszać trudnych spraw. W powieści pojawiają się: śmierć, wojna, zdrada, ukazane są najniższe ludzkie instynkty. Za każdym razem autor powieści podaje powody postępowania i przyczyny powstania zaistniałej sytuacji, dzięki czemu utwór wywołuje u dzieci efekt katharsis – łatwo bowiem porównać siebie z bohaterami utworu i zrozumieć własne postępowanie, a także postanowić poprawę czy w porę się zreflektować.

Od początków kinematografii światowej przeniesienie dzieła literackiego na ekran było ciekawym zabiegiem dla twórców kina. Z tego też powodu zainteresowano się *Królem Maciusiem Pierwszym*. Filmowcy z wielu krajów i w różnych okresach podejmowali próby zobrazowania przygód młodego króla.

Pierwsza ekranizacja powieści została wyprodukowana w Polsce w 1957 r., a premiera filmu odbyła się 8 kwietnia 1958 r. Reżyserem filmu była Wanda Jakubowska, która razem z Igozem Neverlym napisała do niego scenariusz. W postać Maciusia wcielił się z powodzeniem Juliusz Wyrzykowski, a jego filmowymi partnerami byli: Felek – Ludwik Halicz, doktor – Jan Koecher, Kluklu – Elżbieta Buczek.

Następna adaptacja to zrealizowany w 2001 r. serial animowany w koprodukcji polsko-francusko-niemiecko-węgierskiej. Powstał on przy współpracy z Telewizją Polską, Ellipsanime i Kinderkanal.

Kolejną produkcją jest film animowany zrealizowany przez Polskę, Francję i Niemcy przy współdziałaniu Disney Channel w 2007 r. Reżyserami byli: Sandor Jesse i Lutz Stützner, scenariusz napisali: Hans-Werner Honert, Inès Keerl, Bernd Roeder.

Razem z rozwojem sztuki filmowej zmieniały się możliwości interpretowania literatury za pomocą filmu. Oba te rodzaje sztuki: literacka i filmowa oddziałują na odbiorcę za pomocą innych środków artystycznych. Krystyna Laskowicz⁴ podkreśla, iż literatura jest twórczością jednotworzywową – ujmuje świat za pomocą słowa. Z kolei film poza słowem ma do dyspozycji obraz, dźwięk i muzykę, które współgrają ze sobą, tworząc dzieło audiowizualne.

Literaturę i film różnią także odmienne sposoby zaangażowania odbiorcy i skupienia jego uwagi, w innym stopniu angażują jego wyobraźnię.

Percepcja powieści lub jakiegoś innego dzieła literackiego wymaga od odbiorcy znajomości kodu, czyli określonego systemu językowego, z którego korzysta autor, jak również znajomości systemu znaków, jakim posługuje się zapis autorski. Natomiast mowa obrazów dostępna jest w zasadzie każdemu człowiekowi, którego narząd wzroku działa normalnie⁵.

⁴ K. Laskowicz, *Adaptacja dzieła literackiego: teatr – film – radio – TV*, „Nurt” 1972, nr 1.

⁵ W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974, s. 32.

Z tego powodu film łatwiej zrozumieć, w mniej skomplikowany sposób prezentowane treści przekazywane są oglądającemu.

Książka ma do dyspozycji jedynie strukturę języka i wyobraźnię czytelnika, do której odwołuje się poprzez tekst. Od doświadczenia i stopnia rozwoju czytelnika zależy, w jaki sposób zobrazuje sobie to, co autor skierował do niego poprzez swoje dzieło:

Ów świat przedstawiony w literaturze pięknej, a zwłaszcza tej przeznaczonej dla dzieci, pomaga najmłodszym czytelnikom w uwalnianiu się od dominującego we wczesnym dzieciństwie poznania zmysłowego i umożliwia przeniesienie się w świat pojęć oraz myślenia symbolicznego, niezbędnego w zetknięciu ze sztuką. Temu naturalnemu procesowi dojrzewania przez literaturę towarzyszy zwykle wzmoczenie emocji, poruszenie wyobraźni, a także pojawienie się załączków pewnej swobody i niezależności intelektualnej dziecka⁶.

Książka zatem nie tylko wymaga od czytelnika większego wysiłku intelektualnego, ale angażuje go w taki sposób, że poprzez swoją wyobraźnię i odzwierciedlenie w niej tego, co maluje przed nim słowo pisane, odbiorca staje się współtwórcą utworu, obrazuje bowiem w wyobraźni to, co zamieszcza i dopowiada, to, czego autor nie zamieścił, a co jest koniecznie do zobrazowania świata przedstawionego. Adaptacja filmowa pozbawia odbiorcę takiej szansy. Tu oglądający dostaje gotowy obraz, dźwięk i ruch. Film jest efektem pracy wielu osób i ma do dyspozycji kilka środków wyrazu. Obraz, wygląd bohaterów, ruchy, dźwięk, podkłady muzyczne wprowadzające w nastrój i tym podobne rozwiązania techniczne nie wymagają od odbiorcy aż takiego zaangażowania wyobraźni, a wręcz pozwalają oglądającemu wyłącznie odbierać to, co jest dla niego przygotowane przez twórców filmu: „Film jest więc zatem sztuką syntetyczną. Jako utwór ciągły wiąże w sobie poszczególne wydarzenia i fragmenty wydarzeń, pokazane z różnej perspektywy i w różnej wielkości planach, które połączone ze sobą za pomocą montażu, tworzą nadrzędną całość”⁷. Z tego też powodu trudniej odbiera się tekst pisany od filmu. To zapewne jest przyczyną ogromnej popularności sztuki widowiskowej. W związku z tym adaptacje filmowe mają zapewnioną widownię, zwłaszcza przy przeniesieniu na ekran popularnych powieści albo wymaganych w szkołach do przeczytania lektur obowiązkowych: „Przyczyną traktowania filmu jako sztuki dostępnej rozumieniu dziecka jest fakt, że posługuje się on językiem obrazów, a więc językiem, który jest dziecku najbliższy”⁸. Same dzieci wolą obejrzeć film na podstawie powieści niż przeczytać książkę.

⁶ A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987, s. 7.

⁷ J. Koblewska-Wróbłowa, *Film i dzieci*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 35.

⁸ Tamże, s. 36.

W zależności od stopnia zgodności dzieła filmowego z literackim zaczęły funkcjonować w języku kinematografii różne terminy:

Z uwagi na odrębny charakter języka literackiego i języka filmowego zachodzi konieczność wyszukania takich znaczących elementów pozajęzykowych (poza oboma systemami), które stworzyłyby płaszczyznę styku. Stąd nie tylko konieczność interpretacji i wyboru, nieunikniona subiektywizacja przekładu, ale transformacja wieloogniwowa, dodatkowo deformująca pierwowzór⁹.

Wojciech Wierzewski podjął próbę wyodrębnienia sposobów filmowego przekazu literatury i podzielił je na pięć grup:

1. ekranizacja wierna – bliska literaturze i duchowi pierwowzoru,
2. przekład estetyczny prozy,
3. adaptacja swobodna – oparta na swoiście rozumianej sympatii filmowego twórcy do pisarza i jego prozy,
4. adaptacja twórcza, zwielokrotniająca walory pierwowzoru,
5. inspiracja tematem literackim – stanowi najwymowniejszy przykład niezależnej i twórczej postawy reżysera filmowego wobec literackiego mitu¹⁰.

Uogólniając, ekranizacja przenosi możliwie wiernie dzieło literackie na ekran, zaś adaptacja to twórczy przekaz idei dzieła, która stanowi wizję realizatorów filmu. Dlatego też adaptacje są lepszym rozwiązaniem dla utworów literackich, których odbiór jest utrudniony przez uwarunkowania historyczne lub kulturowe. Z tego też powodu *współcześni malce* – jak mawiał o dzieciach Korczak – lepiej zrozumieją animację z 2007 niż film pełnometrażowy z 1958 r.

Film w reżyserii Wandy Jakubowskiej jest wyrazem szacunku dla dzieła autora, wiernym przekazem, możliwie najbardziej odpowiadającym wyobraźni dziecka z 1922 i tego z 1958 r., które żyły w podobnych warunkach materialnych i społecznych, którym wpajano te same wartości. Dziecko z 2007 r. to człowiek innej cywilizacji i kultury. Dla niego świat dzieci z lat 1922 i 1958 to odległa historia, wręcz niewiarygodna, a może nawet jakby z pogranicza fantastyki.

Polska produkcja z 1958 r. wiernie oddaje założenia powieści Korczaka i wprowadza widza w świat zbliżony i uzupełniony o niedomówienia, które czytelnik uzupełnia dzięki wyobraźni; tu opis jest migawką, kadrem, a emocja grą aktora. Scenografia przypomina dekorację teatralną, dziecko oglądające film ma zatem od początku wrażenie obserwowania świata bajkowego, przyjaznego, stworzonego dla niego. Bohaterowie zostali wyraźnie przedstawieni, wiadomo kim są i jakie kierują nimi przesłanki. Łatwo ich ocenić czy też się z nimi identyfikować.

⁹ W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 31–32.

¹⁰ Zob. tamże, s. 37–39.

Natomiast animowana wersja z 2007 r. daleko odbiega od pierwowzoru, jakim jest powieść, zachowuje wprawdzie główne postacie bohaterów i niektóre przesłania utworu – jednak jest to bardzo swobodna interpretacja, można odnieść wrażenie, że staje się zupełnie nowym dziełem. Występują tu bohaterowie z kreskówki jakby wyjęci z dziecięcych obrazków. Mają nieproporcjonalnie duże głowy, a świat wokoło nich jest nasycony intensywnymi barwami. Walory wizualne obrazu przyciągają uwagę małego widza. Jednak fabuła poprowadzona jest w inny sposób niż w powieści. Zmienione zostają zachowania postaci, pojawiają się nowi bohaterowie niewystępujący w utworze, a ci, których opisał Korczak, zachowują się inaczej. Wątek drugoplanowy staje się głównym, a pierwszoplanowy schodzi na dalszy plan i ma inne zakończenie oraz wymowę. Z tego też powodu animacja jest dziełem nowym, którego autorzy jedynie inspirowali się powieścią Korczaka.

Nie sposób domyśleć się, jak przyjąłby owe filmy autor powieści. Zostały jedynie we wspomnieniach Zerubawela Gileada informacje, które rzucają światło na poglądy pisarza na sztukę filmową. Korczak „przepadał za filmami. Opowiadał mi, że nie ma w Warszawie i jej okolicach kina, którego by kilkakrotnie nie odwiedził”¹¹. Zatem autor *Króla Maciusia Pierwszego* najprawdopodobniej cieszyłby się z ekranizacji swojej książki. Można domniemywać, że chodziłby kilkakrotnie na seanse kinowe po to, aby sprawdzić reakcje dzieci. Jak wspomina Gilead: Korczak „siadał gdzie popadło, raczej w pierwszych rzędach wśród ożywionego i hałaśliwego tłumu dzieci. Uszy jego chłonęły paplaninę malców, a oczy wpatrzone były w ekran. Nie tracił żadnego epizodu. A lubił zwłaszcza widowiska sensacyjno-przygodowe i filmy podróżnicze”¹².

Wiadomo również, że miał swoje własne poglądy na sprawę filmu dla dzieci. Na filmy Walta Disneya w rodzaju *Królowny Śnieżki* pałał gniewem:

Co ci szarlatani wyprawiają! Karmią malców tymi przerażającymi widziadłami! Już każdy awanturniczy film kowbojski jest lepszy, ma przynajmniej gonitwę koni i akrobatyczne wyczyny bohaterów... Ach, to Hollywood! Mieli uroczą perłę – Shirley Temple, to wzięli i zmarnowali jej talent w jakichś szmirach.

Ale gdy mu przypadł do gustu dobry film, na przykład *Królewicz i żebrak* z udziałem braci Bartholomeyów¹³, to oglądał go po kilka razy wśród różnej publiczności. „Przy każdej nowej widowni dziecięcej rozsmakowuję się w tym

¹¹ L. Barszczewska, B. Milewicz, *Wspomnienia o Januszu Korczaku*, Warszawa 1989, s. 245.

¹² Tamże.

¹³ Tamże. Autorzy popełniają tu błąd, myśląc dziecięcego aktora Freddiego Bartolomew z braćmi bliźniakami – Billym i Bobym Mauch. Freddie Bartolomew rzeczywiście miał zagrać podwójną rolę Księcia i Żebraka, jednak zachorował i zatrudniono braci Mauch.

filmie, odczuwam wciąż jego nowy smak. Popróbuj i ty, a przekonasz się, że w istocie tak jest”¹⁴.

Film z 1958 a film z 2007 r. są przeznaczone dla zupełnie innego widza. Starszy film to przykład kina rodzinnego, dobrego dla rodziców i dzieci w wieku szkolnym. Animacja z 2007 i serial z 2001 r. to kino dla najmłodszych, odpowiednio dla dzieci w wieku przedszkolnym i młodszych. W obydwu przypadkach autorzy filmów zainspirowani dziełem Korczaka przedstawiają fabułę powieści przesianą przez cenzurę własnej wrażliwości i estetyki, przez swoje subiektywne spojrzenie na to, co wypada, a czego nie wypada pokazać, i poprawiają w swoim rozumieniu istniejące już dzieło, tworząc dwa kolejne – mniej lub bardziej podobne do oryginału.

Dzieło Jakubowskiej z 1958 r. to, jak głosi napis na wstępie, film według powieści Janusza Korczaka, zaś animacja z 2007 r. została zrealizowana na motywach powieści Korczaka pod tym samym tytułem. Oba filmy w przeciwieństwie do powieści kończą się dobrze. W wersji fabularnej lud ratuje Maciusia, zdmuchując wroga, jak to w baśniach bywa – dzięki nadzwyczajnej sile, zaś w animacji Maciuś szczęśliwie powraca z wyprawy oczekiwany przez swój wiwatujący lud. Konwencja baśni zakłada szczęśliwe zakończenie. Jednak powieść wcale nie kończy się idealnie – Maciuś, co prawda, nie zostanie rozstrzelany, ale wraca do więzienia, aby oczekiwać na zesłanie na bezludną wyspę. Jest to jednak koniec części pierwszej. O dalszych losach bohatera Korczak opowiada w powieści *Król Maciuś na wyspie bezludnej*.

W powieści Korczaka ważne jest każde zdanie, refleksje, opis, budowanie napięcia, analiza bohatera i jego postępowania, wnikliwe uwagi narratora – wszystko to sprawia, że fabuła to jedno, a to, jakie przesłania wynikają z treści, to drugie. I chociaż powieść operuje jedynie słowem, a film ma do dyspozycji słowo i dźwięk, obraz, ruch, kolor – zatem działa na więcej zmysłów, jest uboższy w odbiorze. Wiele rzeczy podaje gotowych widzowi, który nie musi się już zastanawiać i używać wyobraźni, ale też hamuje jego swobodę przez narzucony sposób interpretacji. Widz poddaje się interpretacji autora filmu, rezygnując z możliwości autointerpretacji, jaką ma czytelnik. Poza tym adaptacje powieści zawsze powodują wątpliwości, czy działają bardziej na korzyść i upowszechniają dzieło literackie, czy bardziej na niekorzyść i wypaczają jego prawdziwy obraz.

O sposobie potraktowania dzieła literackiego przez twórców filmu decydują np. „indywidualne kryteria smaku, koncepcja adaptacyjna, temperament twórcy adaptatora, koncepcja adaptacyjna, stosunek do ideowo-artystycznej zawartości dzieła”¹⁵.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 26.

W filmie Wandy Jakubowskiej z 1958 r. pojawia się postać doktora, która jest odpowiednikiem powieściowych kilku postaci: zastępuje zagranicznego gubernera, doktora i oficera. Dodatkowo doktor filmowy z zachowania i wyglądu przypomina Pana Doktora – jak mawiali mieszkańcy Domu Sierot, a zatem autora powieści, samego Korczaka. Jest to interpretacja, która narzuca się odbiorcy filmu z 1958 r. Nie pokrywa się ona z wersją literacką, ale działa na korzyść filmu. Pokazuje pozytywną postać, mądrego, rozsądnego człowieka, mędrca, który kocha małego Maciusia i bardzo chce mu pomóc, jednak wie, że w życiu człowiek uczy się na błędach, a przestrogi nie zawsze są respektowane, ponieważ wiele rzeczy kusi swymi urokami, a do refleksji należy dojrzeć. Zatem przez takie ukazanie Doktora film jedynie zyskuje na wartości w stosunku do powieści. Widz, który zna powieść i biografię Janusza Korczaka, czerpie z tego przyjemność. W animowanej wersji zaś wkrada się obcy powieści wątek kryminalno-sensacyjny. Guwerner nie jest tu nielubianym nudziarzem opisanym w powieści, lecz ukochanym nauczycielem, którego zły generał, zazdrosny o jego wpływ na Maciusia, porywa i podstępnie pragnie usunąć z pałacu. Jest to interesująca dla młodego widza intryga, jednak jest również daleko posuniętą swobodną przeróbką i interpretacją oryginału. Najbardziej widoczne różnice w adaptacjach *Króla Maciusia Pierwszego* z 1958 i 2008 r. to sposób ujęcia wojny. W powieści Korczak analizuje każdy ruch poszczególnych bohaterów, wyjaśnia postawy i tłumaczy czytelnikowi ustami postaci zawile etapy sztuki wojennej i sprawy polityki państwa. W filmie fabularnym z 1958 roku dość wiernie zostaje oddana wojna i poszczególne jej etapy. Korczak nie lubi oszukiwać dzieci ani wmawiać im, że cukierki spadają z nieba czy że wystarczy dmuchnąć, a znikną troski – film zamienia twarde reguły gry wojennej na baśniowe symbole – królowie otrzymują tu flagi z symbolami królów z talii kart i nasuwają skojarzenia z *Alicją w krainie czarów* Lewisa, czego nie ma u Korczaka, a nadprzyrodzone możliwości tłumu, który ratuje Maciusia poprzez zdmuchnięcie wrogów, zupełnie nie byłyby możliwe w opisie realisty Korczaka. W wersji książkowej Maciuś czeka na wykonanie wyroku śmierci, a ten w ostatniej chwili zmieniony zostaje na zesłanie na bezludną wyspę. Mały król jest ośmieszony i poniżony przez lud, który łatwo dał się przekupić wrogowi. W animowanej wersji z 2007 r. temat wojny potraktowany jest groteskowo: do odparcia ataku szykują się dzieci w za dużych ubraniach, bez broni, z zabawkowymi akcesoriami, zaś oddział wroga to wojskowi kierowani przez zazdrosnego, niewiele starszego od Maciusia księcia sąsiedniego państwa, który pragnie władzy i bawi się w wojsko. Na szczęście w ostatniej chwili pojawia się Maciuś z uratowanym Królem, ojcem sprawcy zamieszania. Królewicz zostaje ukarany, a niebezpieczeństwo wojny zażegnane. Na pierwszy plan wysuwa się

w filmie animowanym potrzeba wybudowania zoo i sprowadzenia dzikich zwierząt, aby dzieci mogły je oglądać. W powieści Maciuś pragnie zbudować zoo, jednak jest to wątek poboczny. W filmie z 2008 r. zajmuje to główne miejsce po scenie otrzymania korony przez niepełnoletniego królewicza. O ile film z 1958 r., mimo różnic w stosunku do powieści, zyskuje na wartości jako utwór, o tyle adaptacja z 2008 r. nie szanuje praw przyjętych przez doświadczonych adaptatorów filmowych i zbyt swobodnie odstępuje od treści powieści, całkowicie zmieniając przebieg wydarzeń, inaczej oddając postaci i ich charaktery. Na przykład w powieści dziecięcy parlament jest pomysłem podsunieciem Maciusiowi przez dziennikarza, który jest szpiegiem i pragnie doprowadzić do zamieszania w państwie, aby osłabić pozycję króla i ułatwić odebranie mu władzy przez państwa sąsiednie. W filmie z 2002 roku to pomysł Maciusia. W jednym i drugim przypadku pomysł przynosi opłakane skutki – dzieci nie potrafią rządzić, nie przewidują konsekwencji swoich decyzji, podejmują pochopne ustawy i doprowadzają do bałaganu i ruiny królestwa. Zmienia się jednak wymowa pomysłu – w pierwszym wypadku problem władcy dotyczy wprowadzenia w sposób nieprzemyślany podsunieciu mu przez szpiega pomysłu. Maciuś wpada w zasadzkę i ponosi konsekwencje swego czynu. W drugim przypadku to król ma zły pomysł, który doprowadza jego państwo do ruiny.

Kwestia ludożerców w powieści zostaje potraktowana poważnie, a Korczak stara się wytłumaczyć czytelnikom, z czego wynika ta różnica kulturowa. Murzyni opisani przez niego nie mają kontaktu z nauką, kierują się instynktem i są porywczymi ludźmi, tradycja i kultura plemion jest zupełnie obca i trudna do zrozumienia białemu człowiekowi, ale próbuje on przekonać Murzynów do zmiany zachowania, pokazując alternatywne wyjście i dając siebie za przykład do naśladowania. W filmie animowanym pojawia się informacja, że murzyńskie plemię jedynie udaje ludożerców, a w rzeczywistości nie je mięsa w ogóle.

W powieści *Król Maciuś Pierwszy* Korczak przedstawia trudy rządzenia państwem, ukazuje, jak to niełatwo jednej osobie domyślić się, czego potrzeba innym, i jakie kłopoty wynikają z nieprzemyślanych decyzji. Ukazane są tu skomplikowane relacje między ludźmi, dzięki którym czytelnik ma szansę porównać się do postaci i wywnioskować, jakie skutki może przynieść jego postępowanie. Te same cele można rozpoznać w ekranizacji z 1958 r., zaś brak ich w adaptacji z 2008 r. Film z 2008 r. zatrzymuje się na kwestii przyjaźni i spełniania dziecięcych marzeń. Wprowadza element intrygi i zazdrości między synem króla sąsiedniego państwa i królem Maciusiem – ten wątek zupełnie inaczej prezentuje powieść. Korczak dokładnie uzasadnia każdy ruch obu bohaterów. Film spłyca wątek do tego stopnia, że wszystko staje się jednoznacznie białe lub jednoznacznie czarne. W filmie wróg to rozkapryszony dzieciak, który

z czystej chęci zemsty pragnie zniszczyć drugiego władcę i wszystko to, co on posiada, zaś w powieści jest to następca tronu, który obawia się rządów Maciusia i używa – jeszcze przed otrzymaniem tronu w państwie swego ojca – forteli mających na celu wywołanie wojny i wygranie jej poprzez zastosowanie podstępu.

Z powodu różnic między powieścią a filmem w przekazie zatracą się główne przesłanie autora:

Z chwilą, gdy adaptacja przyjmuje od macierzystego utworu jego tytuł, zobowiązuje się do przekazania materiału, którym jest dla niej dany utwór w rysach, które go charakteryzują. [...] Innymi słowy, jeżeli adaptator chce potraktować utwór literacki bardzo swobodnie, jedynie jako inspirację, powinien zrezygnować z nadawania adaptacji tytułu pierwowzoru¹⁶.

W przypadku, kiedy utwór literacki i film, powstały w wyniku zainspirowania się twórców kinematografii powieścią, mają różne tytuły, można mówić o wpływie korzystnym lub niekorzystnym jednego utworu na drugi, zaś pomijana jest kwestia wierności dziełu. Dlatego też korzystniejsze dla adaptacji *Króla Maciusia Pierwszego* z 2008 r. byłoby nadanie innego tytułu temu utworowi.

Z którego dzieła odbiorca wyniesie więcej korzyści? Które zapadnie w jego sercu na dłużej? Zarówno powieść, jak i ekranizacja z 1958 r. to dzieła dużego formatu. Adaptacja z 2008 r. mimo ogromnych nakładów ludzkich i finansowych, mimo zaangażowania kilku krajów i wytwórni filmowych nie sprostała zadaniu. Wybrała drogę prostą – stała się lekką produkcją dla niewymagających wiele dzieci, stała się przyjemną bajką, kolorową, muzyczną, gdzie w prosty sposób dzieje się tylko pozornie trudne życie, a niebezpieczeństwa są atrakcyjne i służą zabawie, a nie przestrodze czy nauce. Film ten za mało miejsca poświęcił na refleksje bohaterów, na przesłanie do dzieci. Więcej w nim zabawy, mniej nauki, wyjaśnień, pouczeń. Korczakowi zależało na tym, aby dzieci traktować z szacunkiem, nie okłamywać i nie bałamucić, nie zbywać, ale tłumaczyć, uczyć, wyjaśniać świat.

Podsumowując, adaptacje filmowe to kino trudne, wymagające. Sięgając po taki materiał, adaptator nie tylko ma okazję przekazać widzom swój sposób odbioru dzieła, ale też poddany zostaje krytyce, ponieważ ilu czytelników, tyle wizji świata przedstawionego. Przy adaptacjach utworów dla dzieci sprawa jest znacznie trudniejsza. Nie chodzi tu już nawet o zgodność treści i wydarzeń, ale o przekazanie wartości oraz właściwy przekaz sensu i celu utworu. Literatura dla dzieci i młodzieży to w dużej mierze literatura pouczająca, moralizatorska, mająca na celu uczyć i wychowywać poprzez ukazany przykład, zatem spłykanie, zastępowanie i zmienianie wydarzeń może skutkować zmianą pouczenia.

¹⁶ Tamże, s. 21.

Kino dziecięce, niestety, kładzie większy nacisk na rozrywkę i atrakcyjność szybko zmieniających się kadrów niż na wydźwięk edukacyjny, jednak w przypadku adaptacji dzieł przeznaczonych dla dzieci pierwszą zasadą powinno być: nie szkodzić, zamiast: bawić. Dlatego film w reżyserii Wandy Jakubowskiej to kino godne polecenia młodemu widzowi, zaś animacja produkcji międzynarodowej budzi zastrzeżenia, co do przekazywanych za jej pośrednictwem dzieciom wartości. Jednak współczesny widz potrzebuje już innego typu kina, aby zaangażować się w odbiór. To stwarza dobre warunki do powstania kolejnej adaptacji *Króla Maciusia Pierwszego*, która wpisalaby się w te potrzeby. Należałoby przy wykorzystaniu współczesnych zdobyczy technologii filmowej zachować wymowę pouczającą oraz pokazać świat zawarty w powieści, stworzyć nową kreację bohatera, który wytłumaczyłby zawile sprawy życia młodym odbiorcom.

Bibliografia

- Baluch A., *Dziecko i świat przedstawiony czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987.
- Barszczewska L., Milewicz B., *Wspomnienia o Januszu Korczaku*, Warszawa 1989.
- Bułatowski D., *Jak oglądać film z młodzieżą. Film fabularny w psychoedukacji, terapii, profilaktyce*, Warszawa 2010.
- Dabert D., *Strażnicy kanonu: kilka uwag o filmowych adaptacjach literatury polskiej*, „Polonistyka” 2007, nr 5, s. 18–23.
- Jakubowski M., *Janusz Korczak i jego dokonania*, Częstochowa 1996.
- Jędrzychowska M., *Lektura i kultura. Szkice i artykuły metodyczne dla nauczycieli języka polskiego*, Warszawa–Kraków 1994.
- Kielar M., *Rola filmu animowanego w pracy wychowawczo-dydaktycznej przedszkola*, Warszawa 1978.
- Kielar-Turska M., Przetacznik-Gierowska M., *Dziecko jako odbiorca literatury*, Warszawa–Poznań 1992.
- Koblewska-Wróblowa J., *Film i dzieci*, Warszawa 1961.
- Korczak J., *Król Maciuś Pierwszy. Król Maciuś na wyspie bezludnej*, Warszawa 1992.
- Krzemińska W., *Idee i bohaterowie. Lektury młodego czytelnika*, Wrocław 1969.
- Kulik A., *Upodobania filmowe dzieci*, Warszawa 1964.
- Laskowicz K., *Adaptacja dzieła literackiego: teatr – film – radio – TV*, „Nurt” 1972, nr 1.
- Niesporek-Szamburska B., Wójcik-Dudek M., *Dziecko – język – tekst*, Katowice 2010.
- Olczak Ronikier J., *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2011.
- Olszewska M., *Król Maciuś Pierwszy – od powieści do scenariusza filmowego [w:] Studia z historii literatury dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1971, s. 106–127.
- Orłowski W., *Z książki na ekran*, Łódź 1974.
- Płażewski J., *Historia filmu dla każdego*, Warszawa 1977.
- Sitkiewicz P., *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce*, Gdańsk 2012.
- Stachowicz K., *Wielkie biografie. Korczak*, Warszawa 2012.
- Wierzewski W., *Film i literatura*, Warszawa 1983.

Książka a film – *Król Maciuś Pierwszy*

Streszczenie

Niniejszy artykuł zawiera porównanie powieści dla dzieci autorstwa Janusza Korczaka pod tytułem *Król Maciuś Pierwszy* z jej adaptacjami filmowymi: polską produkcją w reżyserii Wandy Jakubowskiej z 1958 r. oraz produkcją międzynarodową z 2007 r., którą wyreżyserowali Sandor Jesse i Lutz Stützner. Analizie zostały poddane następujące zagadnienia: w jakim stopniu twórcy filmów oddali zamysł pisarza, jak zostali zaprezentowani bohaterowie w powieści, a jak w filmach, jak daleko idących zmian dokonali scenarzyści i jakie są tego efekty. Wnioski obejmują kilka punktów widzenia, po pierwsze, poglądy Janusza Korczaka na sztukę filmową i konkluzje, jakie można z nich wysnuć w odniesieniu do adaptacji jego dzieł; różnorodność sztuk, jakimi są powieść, operująca wyłącznie słowem, i film jako dzieło multimedialne, oddziałujące poprzez obraz, dźwięk, ruch, słowo. Kolejnym aspektem niniejszej analizy jest punkt widzenia odbiorców, czyli dzieci, z uwzględnieniem różnic cechujących je na przestrzeni prawie stu lat od momentu powstania powieści wydanej w 1923 r., a zatem i odmienny odbiór tych samych dzieł sztuki przez dzieci urodzone w różnych dziesięcioleciach.

Słowa kluczowe: Janusz Korczak, film, *Król Maciuś Pierwszy*, ekranizacja, adaptacja.

Novel and movie comparison– *Król Maciuś Pierwszy*

Summary

The article attempts to provide a comparative analysis of Janusz Korczak's novel for children *Król Maciuś I* and its film adaptations: the Polish one from 1958 by Wanda Jakubowska and the foreign one from 2007 by Sandor Jesse and Lutz Stützner. The following issues are the subject of the analysis: the degree to which the writer's idea has been reflected, the way the characters have been presented in the films and in the novel, and finally, the extent of the alterations made by the scriptwriters and the results it has produced. The final conclusions refer firstly to the views of Janusz Korczak on the art of film making and his presumed opinions about the prospective adaptations of his works. Secondly, the distinctness between the novel, the genre operating on the word level only, and the film as an audio-visual medium affecting the recipient via the picture, sound, movement and word. Another aspect of the beneath analysis refers to the differences between the reception of the same works of art by young addressees, the children, within the span of almost one hundred years, since the novel came out in 1923.

Key words: Janusz Korczak, movie, *King Matt the First*, film adaptation.

II

Obcość, tożsamość, imago

ANETTA MANDZYN

Oblicza Inności i Obcości w życiu i twórczości malarsko-literackiej Danteo Gabriela Rossettiego

Among the many kinds of artists, it may be that there are some who are hybrid. Some, that is to say, bore deeper and deeper into the stuff of their own art; others are always making raids into the lands of others.

Virginia Woolf¹

Twórczość i biografia Danteo Gabriela Rossettiego, wiktoriańskiego poety i malarza, czołowego przedstawiciela i współzałożyciela Bractwa Prerafaelitów, naznaczone *innością* włoskiego rodowodu wydają się nierozdzielne. *Inność* wkrada się do obrazo-tekstowego świata Rossettiego nie tylko poprzez włoskie koneksje językowe, ale także przemawia sztuką średniowiecza, dziełem Danteo Alighieri, malarstwem mistrzów renesansu i idiomem romantyzmu. Łatwiej również zrozumieć intersemiotyczne *regnum* Rossettiego, „poety w malarstwie i malarza w poezji”², mając świadomość, iż prerafaelita i jego dzieło należą do sfery pogranicza, żyją w przestrzeni *betwixt and between*³, w wymiarze pomiędzy. Rossetti jest turnerowską *liminal personae*, jednostką będącą w stanie tranzytywnym, niepoddającą się przyjętym konwencjom i ceremoniałom. Naznaczony sukcesją włoskości, jako wnuk włoskiego pisarza Gaetano Polidoriego, syn włoskiego poety, wykładowcy-dantologa, Gabriela Rossettiego, i matki, Frances Marii Lavinii, w połowie Włoszki i Angielki, wychowany jest w środowisku bilingwalnym, w otoczeniu włoskiej diaspory, w kulcie Danteo Alighieri i włoskiej tradycji literackiej. Jednocześnie, włączony w przeszłość i terażniejszość kraju nad Tamizą, doświadcza zderzenia z *innością*, podczas którego rodzi się i aporetycznie umiera jego tożsamość, jak również tożsamość jego dzieła, które przekracza

¹ V. Woolf, *Walter Sickert: a Conversation*, Londyn 1934, s. 27.

² H. Zbierski, *Historia literatury angielskiej*, Gdańsk 2002, s. 189–194.

³ V. Turner, *Betwixt & Between: The Liminal Period in Rites of Passage* [w:] *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, red. L.C. Mahdi, S. Foster, M. Little, Illinois 1994, s. 3–22.

granice literatury, sztuki i epoki. Ponadto, jego twórczość jest polem gry dwóch systemów semiotycznych w ramach zależności *in praesentia*⁴, czyli homogenicznego współlistnienia na jednej płaszczyźnie słowa i obrazu, oraz relacji *in absentia*⁵, manifestującej się poprzez *ekfrazy* i *autoekfrazy* (swoiste przekłady *intersemiotyczne* i *autointersemiotyczne*). Obrazowo-tekstowe powinowactwo ujawnia się na płaszczyźnie treści (w odniesieniu do motywu, tematu, symbolu) i formy (stylu, kompozycji czy widzenia przedmiotu)⁶.

Obdarowanie imionami Gabriel Charles Dante Rossetti znaczy Rossetiego wielokulturowością. Prerafaelita przyjmuje je „niczym znamię; [gdyż] mówiono do [niego], zanim [on zaczął] mówić...”⁷. Jest to znamię potrójne, „po ojcu nosić będzie imię Gabriel; po ojcu chrzestnym imię Charles; z nadania dziedzictwa poetyckiego imię Dante”⁸. Waldenfels nazywa ten akt „symbolicznymi narodzinami”, obdarowaniem „imieniem własnym” o rysach „imienia obcego”⁹. Jednak on sam zaczyna identyfikować się z imieniem *Innego*, w którego kulcie wzrastał od dzieciństwa. Oficjalne przyjęcie w 1849 r. imienia *Dante Gabriel Rossetti*¹⁰ to dla prerafaelity akt drugich symbolicznych narodzin, to czas wejścia w okres dojrzałej twórczości artystycznej, to świadome wpisanie w strukturę własnej tożsamości imienia *Innego*. Od tej pory będzie on zawsze obecny w jego słowie i obrazie, będzie sygnował je swoim podpisem, będzie znakiem symbolicznym ingerował w przestrzeń ikonyczną. Włoskojęzyczna i włoska *inność* niejednokrotnie pojawia się w obrazo-tekstowej twórczości Dantego w postaci metatekstowych odniesień, tytułach utworów poetyckich i przedstawień malarskich, takich jak *Dantis Tenebrae*, *La Donna Finestra*, *Bocca Bacciata*, *La Bella Mano* czy inskrypcjach wpisanych w przestrzeń malarską i obramienia oraz w bilingwalnych sonetach i towarzyszących im malowidłach.

Liminalnym terytorium jest również pełen *scholastycznych dysonansów* obszar ingerencji *Innego*, pomiędzy duchowością anglikańską matki i siostry, ma-

⁴ J. Bajda, *Współlistnienie słowa i obrazu w literaturze i sztuce Młodej Polski* [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010, s. 9–25.

⁵ Tamże.

⁶ Por. S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 17–28.

⁷ B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 40.

⁸ W.M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters with a Memoir (Volume One)*, Londyn 1895, s. 3.

⁹ B. Waldenfels, dz. cyt., s. 41.

¹⁰ D.G. Rossetti, *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, red. W.M. Rossetti, Londyn 1886, s. XV.

sońską doktryną ojca i katolicką tradycją, którą epatuje *Inny*, jakim jest średniowiecze, twórczość Dantego, z którego „pił wielkimi haustami”¹¹, i włoski renesans. Ślady *Innego* widoczne są w obrazowo-tekstowej twórczości Dantego Gabriela Rossettiego, będącego jednostką zawieszoną we włosko-angielskiej przestrzeni kulturowej. Pod pojęciem *Innego* w niniejszym artykule rozumie się twórców, których teksty Rossetti na nowo odczytał: dziedzictwo kultury włoskiej, medievalną i renesansową sztukę i literaturę oraz idiom romantyzmu. Ponadto w kontekście *inności* odczytuje się relacje łączące malarstwo (pierwszy zawód) i poezję (drugi, oswajany zawód) w twórczości prerafaelyty.

Liminalne terytorium pełne *scholastycznych dysonansów* powoduje pojawienie się w malowidłach i lirykach Rossettiego symboliki o różnej proveniencji. Z jednej strony jest to biblijna tematyka i prezentowane na przedstawieniach malarskich dewocjonalia (różaniec, ryngraf z wizerunkiem Matki Boskiej) czy aluzje biblijne w lirykach (przypowieść o pracownikach winnicy w sonecie *III The Husbandmen*¹² w cyklu *Old and New Art (III Gospodarze* w cyklu *Dawna i nowa sztuka*). Jest to także nawiązanie do przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone w sonecie *Heart's Hope*¹³/*Serca nadzieja* czy „tenebrae” (ciemność lub nabożeństwo wielkopiątkowe, tzw. czarna jutrznia) w tytule wiersza *Dantis Tenebrae*¹⁴, dedykowanego ojcu. Z drugiej zaś astrologiczna symbolika, której pojawienie się to nie tylko wpływ średniowiecza, ale być może zainspirowanie się *spirytystycznym* odczytaniem dzieł Dantego przez ojca prerafaelyty, „piszącego o «Boskiej komedii» lub «Nowym życiu», [...] w otoczeniu [...] ksiąg tajemnych [...] na temat alchemii, wolnomularstwa, braminizmu, Swedenborga, kabały”¹⁵ oraz poszukiwanie przez Rossettiego logarytmu życia w paranormalnym świecie praktyk okultystycznych i astrologii. Przenikanie się tych dwóch tendencji obserwuje się w ramach obrazo-tekstowych relacji w kontekście całej twórczości Rossettiego, jak również na płaszczyźnie jednego dzieła. Motywy i wątki biblijne są inspiracją dla powstania tryptyku *Szczep Dawida*, będącego plastyczną alegoryzującą narracją ukazującą wyższość unizania się, któremu towarzyszy krótka autoekfaza o tym samym tytule, *The Seed of David*¹⁶. Słowa: „Chrystus wyrósł z rodu Dawida pasterza [...]Z królewskiego rodu dawi-

¹¹ Tamże, s. XXVI.

¹² Tamże, s. 100.

¹³ Tamże, s. 76.

¹⁴ Tamże, s. 208.

¹⁵ W.M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters with a Memoir (Volume One)*, Londyn 1895, s. 64.

¹⁶ D.G. Rossetti, *The Seed of David [w:] The Works of Dante Gabriel Rossetti*, red. W.M. Rossetti, Londyn 1911, s. 209.

dowego [...] Pasterz składa swą łaskę pasterską, Król oddaje swą koronę,/Tu, u stóp Chrystusa, jako wysoko urodzony i niski pochodzeniem oddaje mu pokłon¹⁷ są analogiem malarskiej sceny oddania hołdu Chrystusowi Królowi – niemowlęciu przez Króla Dawida, całującego stopy Jezusa i ofiarowującego mu koronę – symbol władzy, jak również przedstawienia Dawida-pasterza całującego dłoń dziecięcia i składającego mu w darze łaskę pasterską – symbol władzy naznaczonej służebnością. *Mary's Girlhood/Lata Panięskie Marii Panny* oraz *Acce Ancilla Domini* wraz z korespondującymi z nimi dwoma autoekfrazystycznymi sonetami, pod wspólnym tytułem *Mary's Girlhood*¹⁸, również czerpią z tradycji chrześcijańskiej. Jednakże poza spójnią tematyczną łączącą słowo i obraz należy zwrócić uwagę na ujawniające się specyficzne oddziaływanie na twórczość Rossettiego idiomu średniowiecza i odczytanie go przez prerafaelitę. W szczególności przywoływane tu *Ecce Ancilla Domini*, drugie po *Panięskich latach Marii Panny*, jest malowidłem, w którym Rossetti, sięgając do tradycji wieków średnich, przywraca malarstwu świeżość utraconą po latach niewoli ponurego akademizmu. Uwidacznia się tu wpływ włoskich prymitywistów, takich jak: Duccio, Martini, Cimabue, Filippo Lippi czy Giotto (kolorystyka tych pierwszych przedstawień nawiązuje do barw z malowideł i fresków Giotta di Bondone) oraz zainteresowanie malarstwem flamandzkim¹⁹ (w tym Hansa Memlinga). Mediewalno-wiktoriańskie malowidła Rossettiego to alians subtelnej kolorystyki trzech podstawowych barw z dodatkiem bieli, budujących aurę ascezy i kontemplacji, nadających kompozycji lekkości i przestrzenności. Wspomniane wcześniej autoekfrazy korespondują tu z przedstawieniami malarskimi na płaszczyźnie symboliki, metaforyzacji i synestezyjnego obrazowania. Zapach białych lilii, sterylność pomieszczenia, oszczędność w zastosowaniu parafernaliów, prostota i cisza białego wnętrza wypełniają płótno. Nadużycie bieli, dla którego inspiracją był tryptyk Jana Crabbego widziany w Brugii, zarzucają Rossettiewi zwolennicy akademizmu. Ten sam nastrój i symbolikę generuje przywołany w sonetach, z cyklu *Mary's Girlhood*, kwiat anielskiej lilii, który cicho rozwija się pod baczny okiem Boga i fraza „obudziła się w łożu

¹⁷ Tamże, *Christ sprang from David Shepherd [...] / From David King [...] The Shepherd lays his crook, the King his crown./Here at Christ's feet, and high and low bow down* (tłum. własne z j. ang.).

¹⁸ Tamże, s. 173.

¹⁹ Podróż po Europie, którą Rossetti odbył wraz z Johnem Huntem jesienią 1849 r., staje się sposobnością do powstania wielu ekfraz, pamiątek z podróży, wśród których znajdują się między innymi: *A Virgin and Child, by Hans Memling (Madonna z dzieciątkiem Hansa Memlinga)* czy *For Our Lady on the Rocks by Leonardo da Vinci; in The Louvre (Do Madonny w grocie Leonarda da Vinci, w Luwrze)*.

białym bez trwogi”²⁰, sugerując postawę pełną ufności w obliczu zdarzeń dla niej niezrozumiałych. Owo zdziwienie, nie przerażenie, widoczne jest również na kobiecej twarzy z przedstawienia malarskiego. Kolejny fragment, pozornie sprzeczny z wcześniejszym, „jednak płaczem dzień witała złękniiona, bowiem pełnia czasu nadeszła”²¹, jest analogią mowy ciała wylknięonej, jednak nie zatrwożonej, bo świadomej swego posłannictwa, postaci z malowidła. Aluzje biblijne i tematyka chrześcijańska przywoływane na płaszczyźnie słowa nawiązującego intersemiotyczne relacje z obrazem kontrastują z wcześniej wspomnianą symboliką astrologiczną, ujawniającą się już w samym tytule zbioru sonetów *The House of Life/ Dom Żywota*, niekiedy współistniejąc w ramach tego samego dzieła. *Dom* w tytule wspomnianego cyklu sonetów Rossettiego *Dom żywota*, jako symbol sfery doświadczeń w życiu człowieka, nawiązuje do astrologicznej mapy nieba i wpływu gwiazd i planet na los ludzi²². W podobnej konwencji utrzymana jest akwarela *Dantis Amor (Anioł Miłości Dantego)*. *Solaryzmy* i *lunaryzmy* pojawiają się tu na płaszczyźnie ikonicznej metafory. Symetrię pionową wyznacza postać czerwonoskrzydłego anioła będącego antropomorfizacją idei miłości, a zwrócone ku dołowi groty strzał zapowiadają przejście miłości do wymiaru pozaziemskiego. Słowo wkracza w przestrzeń malarską i eksplikuje ją. Inskrypcja: „L’amor che move sole el’altre Stelle”²³, dzieli płaszczyznę. Jest to ostatnie zdanie w autobiograficznym poetycko-prozatorskim dziele Alighieriego *Vita Nuova (Nowe Życie)*, utrzymanym w konwencji *dolce stil nuovo*. Fragment z *Boskiej Komedii*: ‘Quella Beata Beatrice che mira continuamente nella faccia di colvi’ widnieje wokół głowy Beatrycze, a kontynuacja tej frazy: ‘Qui est per omnia saecula benedictus’²⁴ okala nimb wokół głowy Chrystusa. W diagonalnej opozycji znajdują się twarze Beatrycze i Chrystusa. Ta pierwsza wpisana jest w rosnący, sugerujący zamknięcie w pierwszej kwadrze Księżyce, symbol czystości, niewinności, doskonałości i przejścia do

²⁰ D. G. Rossetti, dz. cyt., s. 89. ‘An angel-watered lily i She woke in her white bed and had no fear/ At all’ (tłum. własne z j. ang.).

²¹ Tamże. ‘[...] yet wept till sunshine, and felt awed/ Because the fullness of the time was come’ (tłum. własne z j. ang.).

²² Podczas dwudziestoczworgodzinnego obrotu Ziemi ciała astralne przesuwają się przez domy, które dzielą się na stopnie. Zob. S.J. Tester, *A History of Western Astrology*, Woodbridge 1996, s. 25. Podobnie *Dom żywota* ma dwie części: *Youth and Change* i *Change and Fate*. Zob. D.G. Rossetti, *The Works of Dante Gabriel Rossetti*, red. W. M. Rossetti, Londyn 1911, s. 651.

²³ „Miłość, co wprawia w ruch słońce i inne gwiazdy” (D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. J. Korsak, <http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/boska-komedia.pdf>).

²⁴ „błogosławionej Beatrycy, która twarzą w twarz ogląda Tego, który jest per omnia saecula benedictus” (D. Alighieri, *Nowe życie*, tłum. G. Ehrenberg, s. 162. http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=55252.)

wieczności. Oblicze Chrystusa jest twarzą słońca, które w alchemicznej symbolice jest atrybutem męskości, władzy i wyższej świadomości, w wolnomularskiej oznacza niebo, nieskończoność i nowy początek. Całość obrazowania sugeruje *assumptio Beatrix*, wniebowzięcie Beatrycze. W chrześcijańskiej tradycji Słońce i Księżyc są atrybutami Dziewicy Maryi. W księdze apokalipsy Matka Boga przedstawiona jest jako „Niewiasta obleczone w Słońce i Księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu”. Odwołując się do tak synkretycznej symbolizacji, Rossetti wyraża dantejską koncepcję deifikacji Beatrycze, w której upodobnia ją do Dziewicy Maryi pośredniczącej w akcie odkupienia. Zatem malowidło *Dantis Amor* egzemplifikuje koegzystencję dwóch wykluczających się, obcych sobie doktryn, wplecionych w tekstowo-obrazową zależność *in praesentia*. Ta sama symbolika Słońca i Księżycy pojawia się w utworach poetyckich Rossettiego, znacząc metaforyzację na płaszczyźnie znaku językowego. Odnaleźć ją można w sonecie *Cloud and Wind (Obłok i wiatr)*: „Ach! cóż to za nieme żegnaj z oczu głębi twych spoziera, – Jakież to nieoświetlone orbity wieczności jałowej?”²⁵ czy „Czyż stanie się tedy śmierć jako ta zgasła strażnica skoro szloch twój słyszę?”²⁶. *Nieoświetlone orbity* i *zgasła strażnica* to metafory śmierci, jako ciemności pozbawionej blasku Słońca i Księżycy. Jednakże blask Beatrycze świeci światłem Księżycy, nawet w zaświatach, odbijając blask Słońca (światło Boga). Podobną konotację mają *księżycowe* metafory w sonecie *Secret Parting*²⁷ (*Tajemne rozstanie*): „księżycowy szlak i wody trel do księżycy się wdzięczy”, sugerujące astralną wędrówkę Księżycy mającego wpływ na ludzki los. Jak można zauważyć, Rossetti i jego dzieło próbują odnaleźć swoją tożsamość w kulturowym *betwixt and between*, w zderzeniu chrześcijańskiej tradycji ze sferą okultyzmu i spirytyzmu, pomiędzy idiomem medievalizmu, renesansu a wiktoriańskim *milieu*. Co więcej, owe poszukiwania rozgrywają się na płaszczyźnie słowa i obrazu, szukających porozumienia w sferze tematu i metafory. Jednakże słowo i obraz, wchodząc ze sobą w relacje *in absentia* i *in praesentia*, anektują nawzajem nie tylko swoje terytoria fizyczne, ale również wyrazowe. Podczas gdy malarstwo uzurpuje sobie prawo do miana bycia poetyckim, słowo przekracza granicę malarskiej *inności*, oswaja *inność*

²⁵ D.G. Rossetti, *Cloud and Wind* [w:] *The Works of Dante Gabriel Rossetti*, red. W.M. Rossetti, Londyn 1911, s. 89. ‘Ah! in your eyes so reached what dumb adieu,-- What unsunned gyres of waste eternity?’ (tłum. własne z j. ang.).

²⁶ Tamże ‘shall death be then/ A lampless watchtower whence I see you weep?’ (tłum. własne z j. ang.).

²⁷ Tegoż, *Secret Parting*: ‘moon track i soft waters warble to the moon.’ (tłum. własne z j. ang.).

obrazu i wkracza w domenę malarskiego obrazowania, przywłaszczając sobie zastrzeżone dla niego techniki.

Przykłady takiego powinowactwa sztuk odnaleźć można w rossettiańskim, minorowym w swej tonacji, cyklu sonetów *Willowwood*²⁸, idącego w parze z przedstawieniem malarskim *Waterwillow*. Mario Praz²⁹ podkreśla włoski medialny rodowód tych sonetów i wzorowanie się na konwencji *dolce stil nuovo*. Zwraca również uwagę na zmysłową i melancholijną symbolikę stworzonego przez prerafaelitę lirycznego obrazu. Język symboliczny i ikoniczny wspólnie przemawiają tu synestezyjnością, a poza *nowosłódką* stylistyką uwidacznia się subtelność obrazowania, które Rossetti obdarza, jak to określa Hostätter, *rozedrganą erotyką*³⁰. Świadczy o tym werset: „tam jej wargi wynurzywszy się /po brzegi pełne w pocałunków powodzi, do ust moich wpłynęły”³¹. Kontynuacji budowania seksualnego podtekstu, pełnego napięcia i dramaturgii zarówno na płaszczyźnie malarskiej, jak i poetyckiej służy wprowadzanie kontrastów z wykorzystaniem różnicy temperatury barwy. Posługiwanie się barwą i wszystkimi jej atrybutami to przykład osvajania malarskiej *inności* przez poezję, to nazwanie koloru i werbalne oddziaływanie nim. W przytoczonym fragmencie *Willowwood*: „Ach! wy cierpkie brzegi z Willowwood/ Gdzie wawrzynu łoż mdlejąca bladeść i krwawnika palący pąs”³², czerwień krwawnika, symbol miłości, pożądania i cierpienia, kontrastuje z *bladolicym* wawrzynem (aluzja do soku produkowanego przez tę roślinę) symbolizującym nieśmiertelność i moralną odnowę. Barwy pojawiają się w tej samej roli na korespondującym z sonetami malowidło *Waterwillow (Wierzbowina)*, gdzie czerwień wydatnych ust odcina się od ciemnozielonego tła. Pozornie niezwerbalizowany, nienazwany, niejako przemilczany kolor ust w utworze poetyckim ujawnia fraza „wargi [...] po brzegi pełne w pocałunków powodzi”, sugerując czerwień ust jako fizjologiczną konsekwencję namiętności. Podobnie zakamuflowany erotyzm ujawnia sekstyna sonetu *The Kiss (Pocałunek)*:

Jej dotyk dzieckiem mnie czynił, – mężczyzną
gdy piersią zwarci, jako jednośmy byli, –
Duchem, gdy jej dusza na wskroś moją przeszyla, –

²⁸ Tamże, s. 91–92.

²⁹ M. Praz, *Mnemozynie. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Gdańsk 2006.

³⁰ H.H. Hostätter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 173.

³¹ D. G. Rossetti, dz. cyt., s. 91–92. '[...] her own lips rising there/ Bubbled with brimming kisses at my mouth' (tłum. własne z j. ang.).

³² Tamże. 'Alas! the bitter banks in Willowwood,/With tear-spurge wan, with blood-wort burning red' (tłum. własne z j. ang.).

Bogiem, gdy w spotkaniu oddechów życiodajna
 krew ożyła, by wzniecić miłości płomień, pożar
 w ogniu rozpalić, bóstwa pożądanie³³

Kolejnym przykładem przekraczania granicy *inności* pomiędzy malarstwem a poezją jest uzyskanie poprzez słowo efektu zbliżonego do tego, jaki daje zastosowanie określonych technik malarskich. Jedną z nich jest *stimmung*, który Aleksander Gierymski rozumiał jako „robienie obrazu z uczucia i pamięci”³⁴. Stimmungiem nazywano obrazowanie ciemne i mroczne, przy zastosowaniu efektu „zjawisk świetlnych i barwnych o skali niskiej, bez gwałtownych kontrastów, spokojne zestawienie plam barwnych, przyblakłych lub stępionych [wynikiem czego miało być] całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu”³⁵. Służyć to miało wyrażaniu określonego nastroju, „uświadamianych stanów duszy”³⁶. Zatem poetyckim odpowiednikiem stimmungu jest obrazowanie szarościami i przygaszonymi barwami wyrażonymi werbalnie, bezpośrednio lub za pomocą metafory. Przykład stimmungowego budowania nastroju odnaleźć można w następującym fragmencie *Willowwood*: „Czułem w dali niemy tłum żałobnych/ Kształtów co cieniem wyrastał przy każdym z drzew,/ A w każdym z nich była ona i byłem ja,/ Milczące cienie naszych minionych dni”³⁷. Cienie generują skalę barw szarości i czerni. Dodatkowo efekt cienia wzmacnia fraza *niemy tłum* oraz *żałobne kształty*, epatując smutkiem i tęsknotą. W ten sposób Rossetti wprowadza stimmungowy pejzaż *Willowwood*, którego malarskim odpowiednikiem jest krajobraz z *Waterwillow*, podobny do tego, jaki odnalazł w *Monie Lizie* da Vinci. Jest to klasyczny przykład psychizacji krajobrazu, oddający pesymistyczny nastrój i przygnębienie.

Efekt *sfumata*³⁸ (zacierania wyrazistości konturów typowy dla Leonarda da Vinci) i budowania powietrznej perspektywy na płaszczyźnie malarskiej poprzez wprowadzenie kontrastujących chłodnych błękitów odnaleźć można na płaszczyźnie tekstowej. Frazy: „czułem w dali niemy tłum” i „cienie tamtych

³³ D.G. Rossetti, s. 76: ‘The Kiss, I was a child beneath her touch,—a man/ When breast to breast we clung, even I and she,—/ A spirit when her spirit looked through me,—/ A god when all our life-breath met to fan/ Our life-blood, till love’s emulous ardours ran./ Fire within fire, desire in deity’ (tłum. własne z j. ang.).

³⁴ S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 154.

³⁵ Tamże, s. 156.

³⁶ Tamże.

³⁷ D.G. Rossetti, dz. cyt., s. 91: ‘And I was made aware of a dumb throng/That stood aloof, one form by every tree,/All mournful forms, for each was I or she,/The shades of those our days that had no tongue’ (tłum. własne z j. ang.).

³⁸ *Słownik terminów artystycznych i architektonicznych*, Warszawa 1996, s. 372.

naszych dni” budują odpowiednio perspektywę przestrzenną i czasową, a przywołanie *cieni* nawiązuje do malarskiego rozmycia konturów. Malarska *inność* w poezji Rossettiego staje się jej *swojością*.

Poprzez zjednoczenie słowa i obrazu Rossetti daje wyraz swojemu poszukiwaniu miłości doskonałej. Owa *eschatologiczna* wizja miłości i kult archetypalnej Beatrycze, przenikające tekst i malowidło, są podmiotem pragnienia według *Innego*. Dante Alighieri występuje tu w roli pośrednika *mimetycznych pożądań*³⁹ Rossettiego, który przywłaszcza sobie nie tyle przedmiot, co ideę pragnienia *Innego*; czyni swoim jego tęsknotę i niezaspokojenie. Beatrycze, którą Rossetti usiłuje odnaleźć w Elizabeth Siddal, Funny Cornforth czy Jane Morris, to nie włoska *donna angelicata* ani wiktoriański *the angel of the house*, to rossettiańska *donna malinconia*. *Venus Verticordia*, *Pandora*, *Sibylla Palmifera*, *Astarte Syriaca*, *Fiammetta*, *La Bella Mano* czy *Proserpina*. To tytułowe kobiety z przedstawień Rossettiego, które patrzą i zachowują się tak, jak chce tego autor. Są smutne, melancholijne, obojętne, jakby nieświadome swojej zmysłowości i demonicznie niebezpiecznej urody. Ten sam smutek, tęsknota, niepewność i lęk ujawniają się w liryce preraphaelity. Obsesyjne poszukiwanie piękna idealnego i miłości doskonałej (w *Domu żywota* słowo *miłość* pojawia się aż dwieście razy) to manifestacja swoistego ubezwłasnowolnienia preraphaelity, wręcz manii, która destrukcyjnie niszczy jego sferę emocjonalną i fizyczną, przemawia insomnią, hipochondrią, tanatyczną myślą i depresją. Rossettiańskie odczytanie horacjańskiego *carpe diem* kończy *memento mori*, aż trzykrotnie zwerbalizowane w cyklu sonetów *The Choice*: „Jedz i pij; jutro umrzesz. [...] Bacz i drzyj; jutro umrzesz. [...] Myśl i działaj; jutro umrzesz”⁴⁰. W konkluzji pojawia się fraza: „I choćby mile stąd był szary życia kres,/ a dusza twa przebyła wiele lig by z nim połączyć się,/ to na granicy mórz nowy widnokrąg jest/i nowe wody za horyzontem kryją się”⁴¹. Jest to horyzont wypatrywany przez Rossettiego oczyma *Pandory*, *Prozerpiny*,

³⁹ René Girard, opierając się na lacanowskiej idei pożądania, które jest zawsze pożądaniem *Innego*, przekonuje, że człowiek czyni przedmiot swojego pożądania to, co wcześniej stało się obiektem pragnień kogoś innego. Girard tworzy koncepcję trójkątnych pragnień, w których ogniwami są pragnący, przedmiot i pośrednik pragnienia. Zob. R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, Warszawa 2001. Rossetti w swym obsesyjnym i niezaspokojonym poszukiwaniu ideału piękna, miłości i kobiecości zdaje się *naśladować* pragnienia Dantego.

⁴⁰ D.G. Rossetti, s. 98–99: ‘Eat thou and drink; to-morrow thou shalt die.[...] Watch thou and fear: to-morrow thou shalt die.[...] Think thou and act; to-morrow thou shalt die’ (tłum. własne z j. ang.).

⁴¹ Tamże, s. 99. ‘Miles and miles distant though the grey line be./And though thy soul sail leagues and leagues beyond./Still, leagues beyond those leagues, there is more sea’ (tłum. własne z j. ang.).

Fiammetty i wielu innych piękności z płócien prerafaelyty. Rodzi się nowa jakość rosettiańskiego dzieła, której należy szukać również pomiędzy *rucho-
mych granicami literatury*, na obszarze strukturalnej wspólnoty sztuk polegającej nie tylko na przeprowadzaniu tych samych operacji na płaszczyźnie ikonicznej i leksykalnej, na poziomie stylu i kompozycji, ale również na płaszczyźnie rekurencji motywu, symbolu i tematu. Jest to liminalny obszar graniczny, gdzie obraz werbalny i obraz wizualny próbują zająć nawzajem swoje terytoria, wyrazić niewyraźne; gdzie koegzystując w ramach jednej płaszczyzny, szanują swoją *inność*; gdzie obraz malarski niczym poemat się staje. Jest to również miejsce, gdzie kończy się ekfraz, a zaczyna przekład intersemiotyczny, gdzie opis ustępuje miejsca symbolizacji i syntetyzacji przedstawienia. Owa spójnia płaszczyzny tekstowej i ikonicznej leży u podstaw sformułowanej przez Sewerynę Wysłouch koncepcji *łańcuszka intersemiotycznego*⁴², który staje się jednym z wielu szlaków nowego odczytywania tekstu *Innego*, tekstu każdego twórcy, który pozostawił ślad w dziełach prerafaelyty.

Dominantą jednego z takich łańcuchów są analizowane wcześniej *Willowwood* i *Waterwillow* (inspirowane *stimmungiem* i *sfumatem Mona Lizy*). Na poziomie tekstualnym i ikonicznym można odnaleźć w nich ślady ludowej pieśni, którą Szekspirowska Desdemona nuci przed nieszczęsnym spotkaniem z Otellem:

Pod wierzbą płaczącą dziewczyna lzy roni
I śpiewa: wierzbo! wierzbo!
W dół główkę spuściła, skroń wsparła na dłoni
I śpiewa: wierzbo! wierzbo!
Zdrój, mrużąc opodal, przywtarza jej jękem:
O wierzbo! wierzbo! wierzbo!
Od łez jej gorących kamienie aż miękną;
Złóż to na boku.
O wierzbo! wierzbo! wierzbo!
Proszę cię, śpiesz się, on wkrótce powróci.
Z gałązek ja wierzby splecę sobie wianek⁴³.

Owa scena z kolei została zilustrowana przez Rossettiego w kredowym pastelu pt. *Desdemony pieśń śmierci* (*Desdemona's Death Song*). Ślady *Vita Nuova* Alighieriego to *dolce stil nuovo* na płaszczyźnie ideowej, formatu włoskiego sonetu, stylizacji, rytmizacji i sylabotonizmu wiersza w postaci pentametri jambicznego i przerzutni klauzulowej, emfaticznego zastosowania sekwen-

⁴² S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk*, s. 17–28.

⁴³ W. Shakespeare, *Otello*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1973, s. 282.

cji jedno- lub dwusylabowych wyrazów anglosaksońskich w sąsiedztwie dłuższych latynizmów, antropomorfizowanych przedmiotów czy idei i skierowanych do nich zwrotach apostroficzych⁴⁴.

Przedstawieniom malarskim i tekstowym Rossettiego towarzyszy wizerunek kobiety demonicznej i kusicielki. Rossetti sięga po tekst i obraz zbudowany na micie pradawnej Lilith, legendarnej pierwszej żony Adama. Są nimi fragment tekstu z *Fausta* Goethego, umieszczony później na obramieniu malowidła i *Kanzona – Portret jego damy, Angioli z Verony Fazio Degli Ubèrtiego* w tłumaczeniu prerafaelyty. Rossetti kontrsygnuje tekst i obraz *Innego*. Między innymi powstaje sonet *Body's Beauty (Piękno ciała)* i przedstawienie malarskie o tym samym tytule, jak również malowidło *Aurelia Fazio's Mistress (Aurelia nalożnica Fazio)* wzorowane na tycjanowskiej *Kobiecie z lustrem* (uwidacznia się tu podobieństwo na płaszczyźnie kompozycji, zastosowanych parafernaliów i renesansowej stylistyki). Tym, co spina rossettiańskie odczytanie dzieł innych artystów, jest przede wszystkim archetypalna kobieta demon i jej fizyczne atrybuty, między innymi zwodniczo piękne włosy, co wyrażają teksty Ubèrtiego: „Spoglądam w jasność jej włosów złotem utkaną, z których, by serce me złowić, Miłość wije sieć; Niekiedy sznur pereł kuszących w nią wplecie, a czasem różą samotną zagubi się w niej”⁴⁵ i Goethego: „Adama pierwsza żona,/ Miej się przed wdziękiem tych włosów na straży,/ Co jej za wszelkie starczą stroje! Bo gdy młodzieńca usidli w ich zwoje/ to go wolnością nieprędko obdarzy”⁴⁶ i mają swe odczytanie w tekście Rossettiego: „Spójrz! Jaki w oku młodzieńca płonie żar, gdy przebił go i zgiął zgubny twego piękna czar /i złotych włosów pętla serce mu zaciska” (*Body's Beauty*)⁴⁷. Jest ona zwykle przedstawiana

⁴⁴ Intertekstualna relacja w drugim kierunku (kiedy sam Rossetti staje się inspiracją dla twórczości innych) łączy *Willowwood* z wierszem Christiny Rossetti *An Echo from Willowwood*, będącym swoistym streszczeniem i komentarzem do utworu. Z kolei *An Echo from Willowwood* współistnieje homogenicznie na płaszczyźnie z ilustrującą go grafiką Charles'a De Sousy Ricketts'a. Ponadto intertekstualna zależność występuje pomiędzy *Willowwood* a biograficzną powieścią Elizabeth Savage o metatekstowym nawiązaniu w tytule: *Willowwood: A Novel about Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal*, osnutą na dziejach trudnej i smutnej miłości prerafaelyty i jego muzy Siddal. Innym ogniwem tego intersemiotycznego łańcucha jest instrumentalno-wokalna kantata Ralpa Vaughana Williamsa do sonetów *Willowwood*, na orkiestrę, baryton i chór żeński.

⁴⁵ D.G. Rossetti, s. 488: 'I look at the crisp golden-threaded hair/Whereof, to thrall my heart, Love twists a net:/ Using at times a string of pearls for bait,/And sometimes with a single rose therein' (tłum. własne z j. ang.).

⁴⁶ J.W. Goethe, *Faust: Tragedii część pierwsza*, tłum. W. Kościelski, Kraków 2010, s. 142–143.

⁴⁷ D.G. Rossetti, s. 100: 'Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went/ Thy spell through him, and left his straight neck bent/ And round his heart one strangling golden hair.' (tłum. własne z j. ang.).

z lustrem, które dubluje jej piękno i demoniczność, symbolizuje ułudę miłości, sidła kobiecej urody, będącej tak jak ono pułapką bez wyjścia. Paraferalia, w których otoczeniu jest przedstawiana, wzmacniają fizjonomiczny symbolizm, generując aurę powabu i zmysłowości.

Łańcuch *Vita Nuova* + *Comedia Divina* → *The Raven* → *The Blessed Damozel* (ballada) → *The Blessed Damozel* (dyptyk) → *La damoiselle élue* (kantata) obrazuje ciąg relacji pomiędzy tekstami literackimi i nieliterackimi, którego dominantą jest ballada *The Blessed Damozel*. Jej oniryczność, melancholia i skutki miłosnego zauroczenia są echem baśniowości ballady *La Belle Dame Sans Merci* Keatsa i *The Lady of Shalott* Tennysona. Inspiracją stał się dla Rossettiego motyw bólu i żałoby po utracie ukochanej w ilustrowanym przez niego poemacie E.A. Poe'go *The Raven*, przeniesiony przez artystę w perspektywę pozaziemską. Na kanwie ballady powstaje dyptyk utrzymany w konwencji malowideł ołtarzowych, składający się z predelli, z idyllicznym przedstawieniem ziemskiego kochanka⁴⁸, i dwudzielnego centralnego malowidła, w którym dominuje postać zmarłej panny spoglądającej z nieba⁴⁹. Wizerunek *damozel* w otoczeniu innych postaci nawiązuje do malarskich renesansowych *sacra conversazione* przedstawień Marii Panny. Pary kochanków w górnej części płótna⁵⁰ to prerafaelickie wprowadzanie zmysłowości w przestrzeń metafizyczną. Trójdzielność przedstawienia idzie w parze z gatunkową synkretycznością ballady (epickość narracji, solilokwium *damozel* i parentetyczne zdania puentujące). Ballada stała się bazą wokalnie-instrumentalnej kantaty Debussy'ego *La damoiselle élue*⁵¹.

Wędrując po aporiach rossetiańskich intersemiotycznych szlaków, zauważa się, jak *nieuchwytny* i *nieoswojony*⁵² *Inny*, którym poza *dantejskim regnum*, protorenesansowym i renesansowym malarstwem, jest europejski medievalizm i romantyczny „niepohamowany wypływ potężnych uczuć”⁵³, ignoruje wiktoriański dydaktyzm, urbanistyczno-industrialny porządek, imperialną dumę dziewiętnastowiecznej Anglii i każe mu mieć w pogardzie wyzuty ze spontaniczności i skostniały w swej konwencji akademizm. Symboliczny – *Inny*,

⁴⁸ Zob. D.G. Rossetti, s. 5: 'I saw her smile [...] I heard her tears.' Parentetyczne zdania z ballady są komentarzem dla sceny z predelli.

⁴⁹ Tamże, 'The light thrilled towards her, fill'd/With angels in strong level flight'.

⁵⁰ Tamże, 'Around her, lovers, newly met/Mid deathless love's acclaims'.

⁵¹ Zob. S. Coelsch-Foisner, *The Synergies of Mind and Muse: Reflections on Nineteenth-Century Thought and A Comparative Analysis of Dante Gabriel Rossetti's Poem and Painting The Blessed Damozel and Claude Debussy's La Demoiselle Elue* [w:] *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*, t. LXIII red. M. Kronegger, Dordrecht 2000, s. 113–132.

⁵² M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 365.

⁵³ W. Wordsworth, dz. cyt., s. 8: 'spontaneous overflow of feelings' (tłum. własne z j. ang.).

ujawniający się w *międzywierszu*, demaskuje Rossettiego, obnaża jego obsesyjne, hybrydalne, platońsko-sensualne poszukiwanie miłości i piękna, które prerafaelita przemycą w lirycznej *nowosłodkiej* dykcji autobiograficznego cyklu sonetów *The House of Life (Dom Żywota)*, w poemach, balladach i kanzonach oraz przedstawieniach malarskich i korespondujących z nimi sonetach autoekfrazach. *Inny* wzywa Rossettiego do swojego świata, nie może być pozostawiony *poza horyzontem*⁵⁴ Rossettiego; oddaje mu swój tekst i obraz, oczekując odpowiedzi. Rossetti dokonuje *afirmacji Innego*, wypowiada zgodę na jego przyjście, odczytuje jego dzieło i *kontrsygnuje* swoją niepowtarzalnością⁵⁵, bardzo często w symultanicznym akcie ekspresji na płaszczyźnie słowa i obrazu, jakby się bał bycia niezrozumianym w dialogu z *Innym*. *Inny* staje się na tyle bliski, że pozwala Rossettiewi przeglądać się w sobie jak w lustrze, że aż trudno rozgraniczyć świat *Innego* i *swojego*, którym jest intersemiotyczny, zmysłowo-metafizyczny, medievalno-romantyzujący rossettiański *entourage*. Jak zauważa Bardel: „Inność Innego nie bierze się z próżni, jest cechą relacyjną i jej kształt niczym negatyw odzwierciedla naszą tożsamość”⁵⁶. Stwierdzenie to idzie w parze z derridiańską koncepcją paradoksu *Innego*⁵⁷ jako nierozzerwalnej części tożsamego, jego *conditio sine qua non*, a zarazem *conditio impossibilis*. Rossetti zdaje się rozumieć, iż „swojność kształtuje się w dialogu z innością, wita Innego jako niewidzialnego gościa, a nie jako obcego, który miałby mu zagrażać”⁵⁸. Dokonując swoistej dekonstrukcji dzieł romantyków, Dantego Alighieri i mistrzów renesansu, którzy „wywołali go z pustki, zanim zaczął mówić, zanim zaczął być”⁵⁹, wprowadził ich w erę estetyzmu i symbolizmu.

Bibliografia

- Bajda J., *Współlistnienie słowa i obrazu w literaturze i sztuce Młodej Polski* [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna i R. Sioma, Toruń 2010.
- Bardel M., *Różne twarze inności*, „Znak” 2004, nr 584, Kraków.
- Burzyńska A. i Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Coelsch-Foisner S., *The Synergies of Mind and Muse: Reflections on Nineteenth-Century Thought and A Comparative Analysis of Dante Gabriel Rossetti's Poem and Painting The Blessed Damozel and Claude Debussy's La Demoiselle Elue*” [w:] *Analecta Husserliana, The Yearbook of Phenomenological Research*, t. LXIII, red. M. Kronegger, Dordrecht 2000.

⁵⁴ M.P. Markowski, dz. cyt., s. 365.

⁵⁵ Tamże, s. 370–371.

⁵⁶ M. Bardel, *Różne twarze inności*, Kraków 2004, s. 12.

⁵⁷ M.P. Markowski, dz. cyt., s. 364.

⁵⁸ J. Filek, *Ambiwalencja obcości*, Kraków 2004, s. 43.

⁵⁹ Tamże.

- Filek J., *Oblicza obcości*, „Znak” 2004, nr 584, Kraków.
- Goethe J.W., *Faust: Tragedii część pierwsza*, tłum. W. Kościelski, Kraków 2010.
- Hostätter, H.H., *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987.
- Poe E.A., *The Raven and Other Poems*, Londyn 2010.
- Praz M., *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Gdańsk 2006.
- Rossetti W.M. (red.), *Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters with a Memoir (Volume One)*, Londyn 1895 <http://www.rossettiarchive.org/docs/pr5246.a43.rad.html>.
- Rossetti W.M. (red.), *Pre-Raphaelite Diaries and Letters: Some Early Correspondence of Dante Gabriel Rossetti 1835–1854*, Londyn 1900 <https://archive.org/details/praeraphaelitedi00rossuoft>.
- Rossetti W.M. (red.) *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Londyn 1911. <http://www.rossettiarchive.org/docs/pr5240.f11.rad.html>.
- Scofield M. (red.), *Lyrical Ballads and Other Poems. William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge*, Londyn 2003.
- Shakespeare W., *Otello*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1973.
- Słownik terminów artystycznych i architektonicznych*, Warszawa 1996.
- Turner V., *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, red. L.C. Mahdi, S. Foster, M. Little, Illinois 1994.
- Witkiewicz S., *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903.
- Woolf V., *Walter Sickert: a Conversation*, Londyn 1934.
- Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk [w:] Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk*, red. S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
- Zbierski H., *Historia literatury angielskiej*, Poznań 2002.

Oblicza Inności i Obcości w życiu i twórczości malarsko-literackiej Danteo Gabriela Rossettiego

Streszczenie

W artykule podjęto próbę odnalezienia śladów *Innego* w obrazowo-tekstowej twórczości Danteo Gabriela Rossettiego, będącego jednostką liminalną, zawieszoną we włosko-angielskiej przestrzeni kulturowej. *Innym* nazywa się twórców, których teksty Rossetti na nowo odczytał: dziedzictwo kultury włoskiej, średnio-wiekowej i renesansowej sztuki i literatury oraz idiom romantyzmu. W kontekście *inności* ukazano relacje łączące poezję i malarstwo w dziele prerafaelity; przedstawiono wielość łączących je intersemiotycznych zależności na płaszczyźnie treści i formy.

Słowa kluczowe: ekfaza, autoekfaza, łańcuch intersemiotyczny, obraz werbalny, obraz wizualny, intertekst, liminal personae, *Inny*.

The traces of the Other in the oeuvre of Dante Gabriel Rossetti

Summary

The article attempts to find out the traces of the Other in the oeuvre of Dante Gabriel Rossetti, a poet and a painter, a liminal personae suspended in a cultural Italian-English sphere. The

artists whose texts Rossetti reread, the Italian culture heritage, medieval and Renaissance art and literature as well as the idiom of Romanticism are called the Other. Relations between Rossetti's poetry and painting are presented in terms of otherness. The diversity of connecting them intersemiotic associations has been shown with respect to the theme and form.

Key words: ekfrasis, self-ekfrasis, intersemiotic chain, verbal image, visual image, intertext, liminal personae, the Other.

IZABELA BIEROWIEC

W poszukiwaniu siebie – problem akulturacji i asymilacji przedstawiony w powieściach *Imiennik* Jhumpy Lahiri i *Jasmine* Bharati Mukherjee

Niniejszy artykuł stanowi próbę określenia stopnia zasymilowania, jakim ulegają imigranci z południowej części kontynentu azjatyckiego oraz czynników, które wywierają znaczący wpływ na przebieg procesów adaptacyjnych w nowym kraju. Przedmiotem analizy są bohaterowie dwóch powieści: *Imiennik* Jhumpy Lahiri i *Jasmine* Bharati Mukherjee. Za czynniki adaptacyjne rozumiem tu wszelkie cechy kulturowe, których przyswojenie przez imigrantów powoduje określone zmiany w mentalności jednostki w odniesieniu do kształtowania jej indywidualnej tożsamości kulturowej. Różnorodne badania społeczne potwierdziły, iż migranci na całym świecie albo walczą o zachowanie swojego wcześniejszego stylu życia, w tym samym czasie przyjmując niektóre z nieznanym im zwyczajów, albo usiłują stać się integralną częścią otaczającego ich społeczeństwa. W celu zgłębienia autentyczności przytoczonej teorii skorzystam z metody porównawczej, za pomocą której dokonam analizy stopnia przyswojenia przez imigrantów, opisanych w powieściach przedstawicielek azjatyckiej mniejszości narodowej, fundamentalnych cech kulturowych dominującej grupy etnicznej oraz wpływu, jakie te czynniki wywierają na formowanie się osobowości bohaterów podczas procesu adaptacyjnego.

Zrozumienie złożoności procesu przystosowawczego na przestrzeni obcej społeczności wymaga nakreślenia znaczeń dwóch terminów związanych ze społecznymi uwarunkowaniami przynależności, mianowicie akulturacji oraz asymilacji. Socjologowie Corbey i Leerssen¹ uważają, iż wspomniane procesy zostają zainicjowane, gdy dochodzi do *zderzenia* reprezentantów dwóch odmiennych segmentów kulturowych zamieszkujących ten sam obszar. *Zazwyczaj* sytuacja ta powoduje określone zmiany w sposobie, w jakim mniejszości narodowe sytuują się w środowisku grupy dominującej. Rozpoczyna się również

¹ *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, red. R. Corbey, J. Leerssen, Amsterdam 1991.

proces przyswajania określonych cech kulturowych grupy gospodarzy przez ową mniejszość etniczną (m.in. słów, zwrotów, wynalazków, zwyczajów, etc.). Stopniowe wpajanie owych cech kulturowych do stylu życia imigranta powoduje rozpoczęcie kolejnego procesu zwanego asymilacją, którego pierwotnym celem jest nie tyle spokojna koegzystencja z przedstawicielami danego społeczeństwa, ile stanie się jego pełnoprawnym członkiem.

Owe sytuacje można zaobserwować w życiu imigrantów przedstawionych w powieściach Jhumpy Lahiri² i Bharati Mukherjee³. W swojej powieści *Imiennik* Jhumpa Lahiri przedstawia procesy akulturacji i asymilacji z perspektywy członków jednej rodziny, których dzieli nie tylko wiek, lecz także bagaż życiowy. Do tych najbardziej widocznych przykładów należą bohaterowie z jej książki: Ashima oraz jej syn Gogol, którzy próbują dostosować się do życia w dwóch różnych kulturach.

Ashima jest typową przedstawicielką pierwszego pokolenia imigrantów z Indii, która nie potrafiła dostosować się do norm społecznych obowiązujących w nieznanym jej społeczeństwie. Zmuszona do wyjścia za mąż za niepełnosprawnego mężczyznę Ashima posłusznie wyjechała ze swoim mężem do Ameryki. Związek ten zapewnił dziewiętnastoletniej żonie możliwość zamieszkania w miejscu, które znane było jako kraj opływający w dostatek. Pomimo tego, ta młoda indyjska kobieta była niezadowolona z sytuacji, w której się znalazła. Nowy kraj, a w szczególności Boston, gdzie młoda para się osiedliła, okazał się całkowicie odmienny od domu.

Zimna pogoda sprawiała odpychające wrażenie, a ludzie nie byli tak towarzyscy, jak w Kalkucie. Ponadto, ukształtowana w Ashimie wizja amerykańskiego dobrobytu została bezpowrotnie utracona, kiedy po raz pierwszy ujrzała mieszkanie wynajęte przez jej męża Ashoke, które nie przypominało domów przedstawianych w znanych filmach, jak chociażby *Przeminęło z wiatrem*. Kobieta nie mogła się przyzwyczaić do nieznanego jej otoczenia. Spędzała całe dnie zamknięta w swoim małym mieszkanku, gdzie w samotności wciąż na nowo czytała te same indyjskie książki, magazyny lub listy przysłane przez rodzinę, będące jedyną więzią z prawdziwym domem w Kalkucie. Sunita

² **Jhumpa Lahiri** – amerykańska powieściopisarka urodzona w 1967 r. w Londynie, gdzie po opuszczeniu Bengalii mieszkali jej rodzice. Gdy Lahiri miała trzy lata, przeniosła się z rodziną do Stanów Zjednoczonych. Studiowała na Uniwersytecie Bostońskim. Zastępną jako autorka zbioru opowiadań *Tłumacz chorób* (za który otrzymała nagrodę Pulitzera), *Nieoswojona Ziemia* oraz powieści *Imiennik*.

³ **Bharati Mukherjee** – amerykańska powieściopisarka urodzona w 1940 r. w Kalkucie, Indii. Obecnie wykładowczyni języka angielskiego na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkley. Znana jako autorka *The Tiger's Daughters*, *Wife*, *Jasmine*, *The Holder of the World*.

Agarwal uważa, iż jest to dowód na to, że Ashima „czuła się, jak osoba pozbawiona korzeni i żyła w świecie nostalgii”^{4,5}.

Owa samotność pogłębiła się, kiedy bohaterka była hospitalizowana na czas porodu. Wydarzenie to stało się pierwszym w jej życiu przeżyciem, któremu musiała stawić czoło całkowicie sama, nie mogąc ani porozmawiać z nikim bliskim, ani zwierzyć się ze swoich obaw. Madhoo i Sumiparna⁶ uważają tę scenę za znaczącą, gdyż to właśnie wtedy Ashima czuje się najbardziej odarta ze swoich pragnień i pozbawiona wszelkiego kontaktu ze znanymi jej zwyczajami kulturowymi, tym samym uświadamiając sobie swoją własną bezradność, wywołaną przez obowiązujące w Ameryce normy społeczne.

Wraz z narodzinami swojego syna Gogola Ashima została zmuszona do wielu kompromisów związanych z tradycjami kulturowymi gospodarzy, kiedy władze szpitalne zmusiły młodych rodziców do nadania dziecku imienia, nim (zgodnie z indyjską tradycją) mogła to zrobić babka Ashimy. Wydarzenie to sprawiło, że Ashima i Ashoke poczuli się jeszcze bardziej wyobcowani.

Aby zniwelować swą niepewność, Ashima oraz jej mąż przystępują do kręgu znajomych z Bengalii. To właśnie na łonie społeczności indyjskich imigrantów formuje się wielka rodzina niespokrewnionych wujów, ciotek oraz kuzynów, którzy kultywują bengalskie tradycje. Röttjer⁷ zauważył, iż dla Ashimy owa rodzinna społeczność była jedynie chwilowym substytutem rodziny z Indii. Jednak śmierć wielu jej członków oraz dystans geograficzny przyczyniają się do pogłębienia wspomnianego poczucia wyobcowania.

Sytuacja ta powoduje, iż Ashima postanowiła umocnić więzi kulturowe z krajem swego pochodzenia, poprzez zachowanie fundamentalnych cech kulturowych. Na początku powieści obserwujemy Ashimę przygotowującą typową indyjską przekąskę:

W parny sierpniowy wieczór dwa tygodnie przed datą rozwiązania Ashima Ganguli stoi w kuchni w mieszkaniu przy Central Square, mieszając w misce chrupki ryżów, orzeszki ziemne i posiekaną czerwoną cebulę. Dodaje sól, sok cytrynowy, cieniutkie plasterki zielonej papryczki chili; żałuje, że nie ma oleju gorzycowego, by nim zalać wszystkie składniki. Ashima

⁴ Ten i inne cytaty zostały przetłumaczone przez autorkę artykułu.

⁵ S. Agarwal, *Generational Differences in Diasporic Writings: Jhumpa Lahiri's „The Namesake”* [w:] *New Perspectives on Indian English Writings*, red. M. Agarwal, New Delhi 2007, s. 30.

⁶ K. Madhoo, M. Sumiparna, „*The Namesake*”: *The Psychology of Unruly Emotions* [w:] *Contemporary Indian Writing in English: Critical Perceptions*, red. N.D.R. Chandra, New Delhi 2005, s. 295–303.

⁷ U. Röttjer, *When Desh and India Collide – Finding home in Jhumpa Lahiri's „The Namesake”* [w:] *Cultural memory and Multiple Identities*, red. R. Kunow, W. Raussert, Berlin 2008, s. 185–192.

przez całą ciężą jadła tę papkę, trochę tylko przypominającą przekąskę, którą można kupić za grosze w gazetowych tutkach na ulicach Kalkuty i na peronach kolejowych w całych Indiach⁸.

Sharma⁹ podkreśla, iż przeżywana w tym fragmencie tęsknota za olejem gorczycowym jest typowym zjawiskiem wśród imigrantów z zachodniego Bengalu, dla których jest to codzienny składnik diety. Ponadto przez całą powieść obserwujemy, jak Ashima przyrządza z dostępnych w Ameryce produktów tradycyjne potrawy, np. kotlety z krewetek, halwę, samosas, curry, itp. zwyczajowo podając je z białym ryżem. Nigdy natomiast nie uwzględniała dań z wołowiną, jako że byłoby to niezgodne z indyjską religią. Sharma¹⁰ zauważa, iż Ashima znajduje w podstawowej funkcji żony nie tylko przyjemność, lecz również emocjonalne ukojenie. Postawa ta umożliwia jej wytworzenie nieautentycznej więzi ze swą ojczystą kulturą, przejawiającą się w noszeniu *sari*, będącego tradycyjnym ubiorem kobiecym, zakładaniu bransoletek, dekorowaniu przedziałka za pomocą karminu i umieszczaniu *bindi* na czole.

Jednakże bohaterka stopniowo została zmuszona do dokonania zmian nawet w tych najbardziej elementarnych zwyczajach:

Na Święto Dziękczynienia pieką indyka, chociaż nacierają go czosnkiem, kminem i pieprzem kajeńskim, w grudniu przybijają wieniec do drzwi, owijają bałwany wełnianymi szalikami, na Wielkanoc barwią gotowane jajka na fioletowo i różowo, a potem ukrywają je w zakamarkach domu. Z uwagi na Gogoła i Sonię coraz bardziej uroczyście obchodzą narodziny Chrystusa, święto, na które dzieci czekają z większym utęsknieniem niż na Durgapudzą¹¹.

Ashima dostosowała się do panujących obyczajów, aby zaspokoić potrzeby emocjonalne swoich dzieci. Niechętnie zaakceptowała ich amerykański styl ubioru oraz zachowania, raz w tygodniu przyrządzała amerykański posiłek, a nawet nabywała typowo wykorzystywane sprzęty gospodarstwa domowego. Jednak odczuwała wielkie rozczarowanie z powodu swych nie-indyjskich dzieci, które nie chciały przyjąć pielęgnowanych przez nią tradycji.

Nagła śmierć Ashoka wymusiła na Ashimie jeszcze większe zmiany, jak pracę w miejskiej bibliotece, gdzie poznała inne amerykańskie kobiety, czego zamknięta w swojej indyjskiej społeczności młoda żona, jaką była na początku, nigdy nie odważyłaby się uczynić. Stała się też bardziej otwarta na zmiany społeczne, szczególnie wówczas, gdy jej syn postanowił rozwieść się ze swoją niewierną żoną lub gdy jej córka Sonia zaręczyła się z mężczyzną, który nie

⁸ J. Lahiri, *Imiennik*, tłum. B. Nawrot, Warszawa 2007, s. 1.

⁹ M. Sharma, *The Letter and the Image: India in Jhumpa Lahiri's „The Namesake”* [w:] *Studies in Women Writers in English*, M. K. Ray, R. Kundu, New Delhi 2007, s. 113–122.

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. Lahiri, *Imiennik*, s. 1.

pochodził z Indii. Jednak ostateczna decyzja Ashimy o zamieszkaniu w dwóch krajach jednocześnie stała się dowodem na zmarginalizowanie bohaterki, która stopniowo zidentyfikowała się z obiema kulturami, „uświadamiając sobie, że nie należy nigdzie, ale w tym samym czasie należy wszędzie”¹².

W przeciwieństwie do Ashimy, która przez większość swojego życia uważała się za Hinduskę, jej syn Gogol, znajdujący się pod równoczesnym wpływem dwóch skrajnie odmiennych kultur, odczuwał emocjonalny dysonans wynikający z braku więzi z Ameryką bądź Indiami.

W początkowych etapach swojego życia Gogol był nieświadomy własnej Inności. Caesar¹³ zaznacza, iż wspomniana Odmiennosc ukazuje się bohaterowi, gdy Ashima i Ashoke postanawiają zastąpić zdrobnienie Gogol imieniem przygotowanym specjalnie na tę okazję. W owym czasie chłopiec odmówił przyjęcia nowego imienia w obawie, iż zatraci samego siebie. Jednakże, wraz z rozpoczęciem etapu dojrzewania, Gogol uświadomił sobie, że to oryginalne imię czyniło z niego „wyrzutka, rybę wyjętą z wody”¹⁴, gdyż nie będąc ani imieniem amerykańskim, ani indyjskim, lecz po prostu nazwiskiem rosyjskiego pisarza, samo w sobie pozbawione było korzeni. Możemy zatem powiedzieć, iż imię Gogol stało się odbiciem braku jego stałego umiejscowienia w obu kulturach, które zamiast pełnić rolę kotwicy społecznej, pozwalało mu dryfować na fali Odmiennosci.

Inność Gogola została dodatkowo uwydatniona poprzez możliwe do zaobserwowania tradycje kultywowane przez jego rodziców w domu na Pemberton Road, gdzie podawało się indyjskie potrawy, uczyło języka swoich rodziców, czy wyprawiało się do Indii, zamieszkałych przez nieznanych krewnych. Równocześnie Gogol został pozbawiony możliwości zdobycia doświadczeń życiowych, jakie czekały na jego rówieśników. Możemy zaryzykować stwierdzenie, iż pod pewnymi względami Gogol czuł się kulturowo i geograficznie ograniczony przez sposób życia swoich rodziców, który dla jego przyjaciół stanowił egzotyczną odmiennosc. Właśnie z tego powodu Gogol czuł się Obcym, pomimo tego, iż urodził się i wychował w Stanach Zjednoczonych oraz sam chciał być uznawany za Amerykanina.

¹² S. Agarwal, *Generational Differences in Diasporic Writings: Jhumpa Lahiri's 'The Namesake'* [w:] *New Perspectives on Indian English Writings*, red. M. Agarwal, New Delhi 2007, s. 35.

¹³ J. Caesar, *Gogol's Namesake: Identity and Relationships in Jhumpa Lahiri's 'The Namesake'*, 2007 (źródło elektroniczne).

¹⁴ R. Nair, *Compromise or Confrontation? Dislocated Self as Reflected in Jhumpa Lahiri's 'The Namesake'* [w:] *Indian Women Writing in English: New Perspective*, red. S. Prasanna Sree, New Delhi 2005, s. 179.

Sheng-mei Ma¹⁵ i Rajesh Nair¹⁶ zauważyli, iż aby osiągnąć ten cel, Gogol próbował ukryć swoje indyjskie korzenie poprzez uwidocznienie amerykańskiej części swojej osobowości, co wiązało się z odrzuceniem rodziny, indyjskiej kultury, a nawet imienia, które stało się źródłem wstydu i nienawiści. Agarwal¹⁷ uważa tę sytuację za punkt zwrotny w życiu Gogola, który zyskuje dwie tożsamości. Jedną – przyjmowaną w domu rodziców na Pemberton Road, gdzie staje się obowiązkowym synem, a drugą – na poczet występów publicznych. Gogol rozpoczyna nowe życie jako Nikhil – Amerykanin, który studiuje, poznaje ludzi, staje się nowojorskim architektem pracującym daleko od domu, w którym traci swoją dopiero nabytą wolność. Bhatt¹⁸ porównuje owo kulturowe rozdwojenie jaźni do kultowego przykładu, gdy Dr Jekyll znika dla Pana Hyde'a, podobnie jak Gogol ustępuje miejsca Nikhilowi.

Sheng-mei Ma¹⁹ podkreśla, iż w trakcie swojej podróży ku amerykańskiej Gogol zawierał związki wyłącznie z amerykańskimi kobietami, jak Kim, Ruth czy Maxine. Te wyzwolone, niezależne, żyjące chwilą kobiety były ucieleśnieniem jego amerykańskiego ideału, który pragnął osiągnąć. Ceasar²⁰ wskazuje tu, iż chcąc zachować ich nieskazitelną amerykańską postawę, Gogol odizolował swoje partnerki od indyjskiego aspektu swego życia, włączając w to rodzinę. Równocześnie stworzył niewidoczną granicę pomiędzy sobą a swymi partnerkami.

Ceasar²¹ uważa, że pomimo wykształcenia wymarzonego amerykańskiego *Ja*, Gogol odczuwał wyrzuty sumienia z powodu odrzucenia swojej indyjskiej tożsamości. Jednak sytuacja uległa zmianie po niespodziewanej śmierci jego ojca, kiedy to Gogol został zmuszony „powrócić do swej rodziny”²² i szukać ukojenia w pogardzanych indyjskich korzeniach. Chciałoby się powiedzieć, że od tamtej chwili Gogol przestał być typowym dzieckiem imigrantów, które pragnęło stać

¹⁵ M. Sheng-mei, *Diaspora Literature and Visual Culture: Asia in Flight*, Nowy Jork 2011.

¹⁶ R. Nair, *Compromise or Confrontation? Dislocated Self as Reflected in Jhumpa Lahiri's „The Namesake”* [w:] *Indian Women Writing in English: New Perspective*, red. S. Prasanna Sree, New Delhi 2005, s. 176–189.

¹⁷ S. Agarwal, *Generational Differences in Diasporic Writings: Jhumpa Lahiri's „The Namesake”* [w:] *New Perspectives on Indian English Writings*, red. M. Agarwal, New Delhi 2007, s. 29–36.

¹⁸ A. Bhatt, *Immigrant Experience in Jhumpa Lahiri „The Namesake”* [w:] tamże, s. 37–43.

¹⁹ M. Sheng-mei, *Diaspora Literature and Visual Culture: Asia in Flight*, Nowy Jork 2011.

²⁰ J. Ceasar, *Gogol's Namesake: Identity and Relationships in Jhumpa Lahiri's „The Namesake”*, 2007.

²¹ Tamże.

²² A. Bhatt, *Immigrant Experience in Jhumpa Lahiri „The Namesake”* [w:] *New Perspectives on Indian English Writings*, s. 42.

się częścią amerykańskiego społeczeństwa i dobrowolnie zaakceptował spadek kulturowy swoich rodziców. Pod jego wpływem zawarł małżeństwo z Moushumi – indyjską znajomą sprzed lat, z którą dzielił podobne doświadczenia życiowe. Według Ceasar²³ decyzja ta była nieświadomą próbą uformowania nowej tożsamości, która połączyłaby Gogola z jego dzieciństwem i rodziną.

Tworząc swoją nową indyjską tożsamość, Gogol zachował wiele zwyczajów z amerykańskiego życia, jak chociażby wolność dokonywania wyborów. W jego postawie możemy zobaczyć, że tak jak większość potomków imigrantów Gogol nie był gotowy jednoznacznie zaakceptować jednej z dwóch otaczających go kultur, ale też nie mógł całkowicie odrzucić żadnej z nich, przez co zmuszony był balansować pomiędzy indyjskimi i amerykańskimi zwyczajami.

Z kolei Bharati Mukherjee przedstawia odmienny obraz imigrantki z krajów Trzeciego Świata. Bohaterka jej powieści pt. *Jasmine* jest przeciwieństwem ekspatrianta ukazanego przez Lahiri. Ashima i Jasmine stanowią swoje przeciwieństwa nie tylko pod względem społecznym czy osobowościowym, ale też sposobu przeżywania własnego procesu asymilacji.

Jasmine była kobietą, która przeszła niezliczone metamorfozy. Urodziła się jako prosta wiejska dziewczyna o imieniu Jyoti w niewielkiej indyjskiej wiosce Hasnapur. Tandon²⁴ zauważył, iż od wczesnego dzieciństwa Jyoti była ambitną, inteligentną i pracowitą dziewczyną, która buntowała się przeciw normom otaczającego ją społeczeństwa, co jednoznacznie wskazuje na jej niekonwencjonalne podejście do życia, tak niecharakterystyczne dla posłusznej indyjskiej kobiety. Jej emocjonalna siła przejawiała się w aspiracjach do podboju wielkiego świata i skwapliwości w nauce języka angielskiego. Rao²⁵ zwraca uwagę, iż owemu upodobaniu do języka angielskiego towarzyszy prawdziwe zainteresowanie kontynentem amerykańskim, który dla tej małej dziewczynki stał się krajem wielkich możliwości, a przede wszystkim obietnicą wolności.

Dzięki pomocy swoich braci Jyoti poślubia zdolnego studenta Prakash Vjih. Rama Nair²⁶ nazywa Prakasha „Profesorem Higginsem małej Jyoti, którą pragnie przeistoczyć według swojego własnego planu z prostej dziewczyny w ko-

²³ J. Caesar, *Gogol's Namesake: Identity and Relationships in Jhumpa Lahiri's 'The Namesake'*, 2007.

²⁴ S. Tandon, *Bharati Mukherjee's Fiction: a Perspective*, New Delhi 2004.

²⁵ R. Mallikarjuna, *Between Expatriation and Assimilation. A study of Bharati Mukherjee's 'Jasmine'* [w:] *Indian Fiction in English*, red. P. Mallikarjuna Rao i M. Rajeshwar, New Delhi 1999, s. 273.

²⁶ R. Nair, *The Concept of Identity in Indian Immigrant Women in America: A Literary Perspective* [w:] *Studies in Postcolonial Literature*, red. M.Q. Khan, B. Kumar Das, New Delhi 2007.

bietę z miasta”²⁷. Prakash nadał swojej młodej żonie nowe imię – Jasmine i rozpoczął proces jej przeistoczenia poprzez zakorzenienie w niej potrzeby niezależności oraz samodzielności, upodabniając ją do typowej amerykańskiej kobiety. Była to pierwsza z licznych reinkarnacji, jakim Jasmine uległa po tragicznej śmierci swojego męża, wówczas gdy zdecydowała się na podróż do Ameryki, aby spełnić marzenie nieżyjącego Prakasha o przestąpieniu progu Nowego Świata.

Podobnie do Ashimy, wyobrażenia Jasmine o Ameryce nie odpowiadały realiom. Stany Zjednoczone ukazały się bohaterce jako brudny i nieprzyjazny kraj. Peco González²⁸ zwraca uwagę, iż już podczas swojej pierwszej nocy na nowym kontynencie Jasmine zetknęła się z nieprzychylnością i nietolerancją Amerykanów, gdy została zgwałcona przez kapitana statku, na którym przyплыła na Florydę. Według Peco González²⁹ to właśnie w tej scenie Mukherjee ukazuje czytelnikowi gniew oraz strach, jaki Amerykanie czują wobec imigrantów. Gwałt stał się narzędziem upokorzenia, za pomocą którego mężczyzna starał się ograniczyć obecność obcej kobiety w JEGO kraju. Jednak to tragiczne zdarzenie wyzwoliło w Jasmine nowe *Ja*, przemieniając ją w Kali – boginię śmierci, która morduje swojego oprawcę.

Wydarzenie to można by nazwać punktem kulminacyjnym powieści; wtedy bohaterka rozpoczęła walkę o przetrwanie w obcym państwie. Zmagania te uwidoczniły się w niemal natychmiastowej asymilacji Jasmine, którą uratowała od śmierci głodowej Lillian Gordon – kwakierka pomagająca nielegalnym imigrantom. Pani Gordon zapewniła rozbitej dziewczynie nie tylko schronienie, ale również stała się jej mentorem podczas procesu przyswajania podstawowych cech kulturowych, do których zaliczamy sposób poruszania się oraz ubiór. Jasmine przeobraziła się w asymilacionistkę (osobę gotową do bezwarunkowego przystosowania się). Tandon³⁰ zauważa, iż owa gotowość przejawiała się w poczuciu wyobcowania, jakiego bohaterka doświadczyła, mieszkając we Flushing w Nowym Jorku z rodziną profesora swojego zmarłego męża, gdzie czuła się tłamszona przez znane tradycje, zwyczaje oraz normy społeczne.

Po pięciu miesiącach mieszkania we Flushing Jasmine rozpoczęła pracę jako *au pair* w domu Hayesów. Sposób bycia jej nowych pracodawców, charakteryzujący się demokratycznymi oraz tolerancyjnymi poglądami wobec innych

²⁷ Tamże s. 79.

²⁸ L. González Peco, *An Alternative Diasporic Celebration in Bharati Mukherjee's 'Jasmine'* [w:] *The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender*, red. M. Gallego, I. Soto, Valencia 2009, s. 105–131.

²⁹ Tamże.

³⁰ S. Tandon, *Bharati Mukherjee's Fiction: a Perspective*, New Delhi 2004.

ludzi, był nieznanym, lecz niezwykle odświeżającym elementem społecznym dla Jasmine. W nowym środowisku bohaterka przeszła kolejny proces metamorfozy, stając się rozrywkową Jase:

Jase chodziła do kina i żyła dniem dzisiejszym. W mojej garderobie wisiały satynowe bluzki o dekoltach jak dla wampa, w mojej komodzie leżała bielizna, którą wstydziłam się założyć w pokoju dzielnym z Duff. Rozrzutność i marnotrawstwo było moim sposobem wyrwania się ze skłonnego do paniki, ciulającego getta na Flushing³¹.

Odrzuciwszy swoją przeszłość oraz zwyczaje kulturowe, Jase całkowicie zaadoptowała się do życia w nowym kraju, gdzie nie czuła się wyobcowaną Hinduską, lecz Amerykanką, mogącą dostosować się do wszelkich zmian. Możemy zaobserwować tę cechę, gdy po spotkaniu z mordercą swojego męża Jase wyjechała do Baden – małego miasteczka w stanie Iowa zamieszkanego głównie przez rolników; tam przeobraziła się w Jane – troskliwą żonę starszego, niepełnosprawnego bankiera Budda Ripplemeyera oraz kochającą matkę dla swojego adoptowanego syna Du. Swą postawą Jane zapewniła sobie ogólną akceptację małej społeczności, w której żyła. Jednak Nair³² zauważył, iż nawet wówczas Jasmine odznaczała się na tle swojego otoczenia pod względem wyglądu, który sugerował jej Inność:

Musi być starszą studentką albo profesorką. Ludzie wykształceni interesują się różnicami; zakładają, że różnią się od nich, lecz nie muszą być jedną z „tych”, którzy posługują się nożami i nie mają dokumentów i ukrywają się w piwnicach wytwarzając meble³³.

Rama Nair³⁴ uważa, iż ostatecznym dowodem całkowitej asymilacji Jasmine była nie tyle zdolność dostosowania się do sytuacji życiowej, lecz akt porzucenia, jaki następuje na końcu powieści, gdy ciężarna Jane dokonuje wyboru pomiędzy swoim dotychczasowym życiem z Buddem a wolnością uosabianą przez postać byłego pracodawcy Taylora Hayesa. Decyzja opuszczenia Budda dla Taylora była rezultatem oderwania Jasmine od domu, a w szczególności braku nostalgii.

Możemy zatem powiedzieć, że zarówno asymilacja, jak i akulturacja to stopniowe procesy wpływające na kształtowanie się osobowości wszystkich członków etnicznie podzielonej społeczności, co oznacza, iż odnoszą się one nie tyle do całych grup, ile do poszczególnych indywidualności wchodzących w ich skład. Oba procesy zależą od stopnia gotowości imigrantów do zmiany

³¹ B. Mukherjee, *Jasmine*, tłum. E. Romkowska, Katowice 1993, s. 128.

³² R. Nair, *The Concept of Identity in Indian Immigrant Women in America: A Literary Perspective* [w:] *Studies in Postcolonial Literature*, red. M.Q. Khan i B. Kumar Das, New Delhi 2007.

³³ B. Mukherjee, *Jasmine*, tłum. E. Romkowska, Katowice 1993, s. 27.

³⁴ R. Nair, *The Concept of Identity in Indian Immigrant Women in America: A Literary Perspective* [w:] *Studies in Postcolonial Literature*, red. M.Q. Khan, B. Kumar Das, New Delhi 2007.

ich własnych obyczajów oraz pragnienia akceptacji grupy dominującej. Lahiri pokazuje, iż większość imigrantów pierwszego pokolenia walczy o zachowanie swoich własnych tradycji poprzez odrzucanie zmian. Jednak ekspatrianci pokroju Ashimy są zmuszeni do zmodyfikowania swojego stylu życia, równocześnie uwalniając się od ciągłych zmagania kulturowych doświadczanych przez swoich potomków. To właśnie na tle owych zmagania imigranci drugiego pokolenia reprezentowani przez postać Gogola próbują wykreować swoją własną tożsamość, w której niepodzielnie panujące dwie kultury wpływają na formowanie się pewnego rodzaju hybrydy kulturowej. Z kolei Mukherjee przeciwstawia się owej teorii poprzez zaprezentowanie czytelnikom innej postaci imigrantki, która próbując przetrwać w nowym kraju, zmuszona jest do przechodzenia przez niezliczone metamorfozy, aby stać się typową Amerykanką.

Bibliografia

- Agarwal S., *Generational Differences in Diasporic Writings: Jhumpa Lahiri's The Namesake* [w:] *New Perspectives on Indian English Writings*, red. M. Agarwal, New Delhi 2007, s. 29–36.
- Corbey R., Leerssen J., *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam 1991.
- Bhatt A., *Immigrant Experience in Jhumpa Lahiri „The Namesake”* [w:] *New Perspectives on Indian English Writings*, red. M. Agarwal, New Delhi 2007, s. 37–43.
- Caesar J., *Gogol's Namesake: Identity and Relationships in Jhumpa Lahiri's The Namesake*, 2007 (źródło elektroniczne).
- Lahiri J., *Imiennik*, tłum. B. Nawrot, Warszawa 2007.
- Madhoo K., Sumiparna M., „*The Namesake*”: *The Psychology of Unruly Emotions* [w:] *Contemporary Indian Writing in English: Critical Perceptions*, red. N.D.R. Chandra, R. Kundu, New Delhi 2005, s. 295–303.
- Mallikarjuna R., *Between Expatriation and Assimilation. A study of Bharati Mukherjee's „Jasmine”* [w:] *Indian Fiction in English*, red. P. Mallikarjuna Rao i R. Mittapalli, New Delhi 1999, s. 270–278.
- Mukherjee B., *Jasmine*, tłum. E. Romkowska, Katowice 1993.
- Nair R., *Compromise or Confrontation? Dislocated Self as Reflected in Jhumpa Lahiri's The Namesake* [w:] *Indian Women Writing in English: New Perspective*, red. S. Prasanna Sree, New Delhi 2005, s. 176–189.
- Nair R., *The Concept of Identity in Indian Immigrant Women in America: A Literary Perspective* [w:] *Studies in Postcolonial Literature*, red. M.Q. Khan i B. Kumar Das, New Delhi 2007, s. 74–83.
- González Peco L., *An Alternative Diasporic Celebration in Bharati Mukherjee's Jasmine* [w:] *The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender*, red. M. Gallego, I. Soto, Valencia 2009, s. 105–131.
- Röttger U., *When Dese and India Collide – Finding home in Jhumpa Lahiri's The Namesake* [w:] *Cultural memory and Multiple Identities*, red. R. Kunow, W. Raussert, Berlin 2008, s. 185–192.

- Sharma M., *The Letter and the Image: India in Jhumpa Lahiri's The Namesake* [w:] *Studies in Women Writers in English*, M. K. Ray, R. Kundu, New Delhi 2007, s. 113–122.
- Sheng-mei M., *Diaspora Literature and Visual Culture: Asia in Flight*, Nowy Jork 2011.
- Tandon S., *Bharati Mukherjee's Fiction: a Perspective*, New Delhi 2004.

W poszukiwaniu siebie – problem akulturacji i asymilacji przedstawiony w powieściach *Imiennik* Jhumpy Lahiri i *Jasmine* Bharati Mukherjee

Streszczenie

Tematem artykułu jest formowanie przez imigrantów, znajdujących się pod wpływem dwóch odmiennych kultur, ich własnej tożsamości kulturowej. Swoje rozważania opieram na analizie porównawczej adaptacyjnych procesów społecznych w odniesieniu do postaci przedstawionych w powieściach Jhumpy Lahiri i Bharati Mukherjee. Skupiam uwagę na zmianach, które dokonały się w psychice głównych bohaterów pod wpływem procesów akulturacji oraz asymilacji. Przedstawiona analiza uwzględnia indywidualność bohaterów na różnych etapach ich życia, ich stopień gotowości przystosowawczej, rodzaj przejmowanych cech kulturowych oraz wpływ, jaki wywierają one na osobowość danej jednostki podczas kreowania własnego Ja w nowej społeczności.

Słowa kluczowe: akulturacja, asymilacja, tożsamość kulturowa, Jhumpa Lahiri, Bharati Mukherjee, analiza porównawcza.

Searching for oneself – the problem of acculturation and assimilation in Jhumpa Lahiri's *The Namesake* and Bharati Mukherjee's *Jasmine*

Summary

This article focuses on the process of shaping the cultural identity of immigrants, who are influenced by two diversified cultures. The presented considerations are based on a comparative analysis of the social processes of accommodation that may be observed in the personages presented in Jhumpa Lahiri and Bharati Mukherjee's novels. A lot of emphasis is placed on the alternations that occurred in the mentality of the protagonists as a result of them undergoing the processes of acculturation and assimilation. Additionally, close attention is paid to the conduct of every individual in different phases of life, their willingness to accommodate, the type of cultural traits that are acquired and the ways in which the mentioned traits affect the identity of a particular person during their quest for finding themselves in a new society.

Key words: acculturation, assimilation, cultural identity, Jhumpa Lahiri, Bharati Mukherjee, comparative analysis.

BARBARA LUDWICZAK

Obcy i obca – porównanie wizerunków cudzoziemców i cudzoziemek w powieści *The way we live now* Anthony'ego Trollope'a

Stereotypy narodowe od dawna pozostają w centrum zainteresowań imagologii, jednak zróżnicowanie płciowe imagotypów stanowi wciąż wyzwanie dla badaczy. Innowacyjny model wprowadzony przez Jeana Marca Maurę, przeszczepiony na polski grunt przez Małgorzatę Świdorską w pracy *Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie. Das literarische Werk F.M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens* z 2001 r. zakłada istnienie imagologicznej dychotomii alter – alius. Zgodnie z tą koncepcją alter (z łac. dosł. *drugi, kolejny*, ale również *odmienny*¹) oznacza postać stanowiącą reprezentację danej grupy etnicznej, religijnej czy kulturowej, podczas gdy alius (z łac. dosł. *inny*²) to cudzoziemiec lub obcy znajdujący się poza grupą, wyobcowany ze swego narodu czy wiary³. O ile alter pozostaje konstrukcją opartą w dużej mierze na pozytywnych lub negatywnych stereotypach przypisywanych danej grupie, alius oznaczać będzie postać pełniącą funkcję symboliczną lub mityczną⁴. Należy wszakże zauważyć, że obydwie te komplementarne względem siebie kategorie biorą swe nazwy od łacińskich przymiotników zaimkowych w rodzaju męskim. Co prawda, Małgorzata Świdorska w artykule *Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness* używa ich jako desygnatów również postaci żeńskich, podając w definicji kategorii alter – „ona/on reprezentuje ideologię poszczególnej grupy, narodu lub kultury”⁵, jednak należałoby się zastanowić, czy reprezentacje cudzoziemek w literaturze nie różnią się na tyle od reprezentacji cudzoziemców, że uzasadnione byłoby wprowadzenie modelu opartego nie na dwóch, lecz na czterech kategoriach: alter – altera, alius – alia. Angielski przymiotnik *Other*

¹ J. Korpanty (red.), *Mały słownik łacińsko-polski*, Warszawa 2001.

² Tamże.

³ M. Świdorska, *Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 15.7 (2013): <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2387>>

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

nie rozróżnia rodzaju, natomiast w języku łacińskim, podobnie jak w języku polskim, można jednak wprowadzić takie rozróżnienie. Mielibyśmy zatem do czynienia z czterema kategoriami, które można by przetłumaczyć jako Obcy – Obca, Inny – Inna.

Celem niniejszej pracy będzie zatem zaprezentowanie zastosowania modelu opartego na czterech kategoriach: alter – altera, alius – alia w analizie wizerunków cudzoziemek i cudzoziemców w powieści Anthony’ego Trollope’a *The way we live now*. Analiza ta zostanie również wsparta odwołaniami do kompendium narodowych i kulturowych stereotypów, zawartego w *Imagologii...* Joepa Leerssena i Manfreda Bellera.

The way we live now (polski tytuł *Czasy, w których przyszło nam żyć*), wydana w 1874 r. powieść Anthony’ego Trollope’a, zasłużenie nazywana bywa opus magnum autora. Swego czasu kontrowersyjna i uznawana za wulgarną⁶, w zamierzeniu pisarza miała stanowić pewnego rodzaju podsumowanie zmian zachodzących w społeczeństwie wiktoriańskim w drugiej połowie XIX wieku. Była odpowiedzią Trollope’a na kryzys nie tyle ekonomiczny, co przede wszystkim moralny, jaki, jego zdaniem, dotknął społeczeństwo angielskie w owym czasie na skutek erozji wartości oraz wszechobecnej korupcji. Z imagologicznego punktu widzenia powieść ta jest interesująca, ponieważ częścią winy za taki stan rzeczy Trollope obarczył cudzoziemców. W *The way we live now* ukazany został prawdziwy najazd obcokrajowców na salony angielskiej arystokracji, która powodowana chciwością, gotowa była przyjąć do swego grona aferzystów jak również osoby o nieznanym lub niepewnym pochodzeniu, o ile tylko mają one pieniądze. Osobą taką jest wzbogacony kryminalista Augustus Melmotte, przybywający do Londynu razem ze swoją żoną, do której zaliczają się: jego nieślubna córka Marie, żona (z pochodzenia Żydówka) oraz niemiecki doradca pan Croll. Z towarzystwem tym związani są również amerykański przedsiębiorca Hamilton Fisker oraz (niebezpośrednio) żydowski biznesmen z City Ezekiel Brehert. Wszystkie te osoby uznaje Trollope za elementy niepożądane, podobnie jak *femme fatale* powieści, amerykańską rozwódkę, panią Hurtle.

Alter – Ezekiel Brehert

Do kategorii alter zakwalifikować można przede wszystkim grupę trzecio-planowych postaci, do której przynależą: Ezekiel Brehert, Hamilton Fisker oraz Croll. W szczególności pierwsza postać żydowskiego bankiera z City, Eze-

⁶ C. Dever, L. Niles (red.), *Cambridge Companion to Anthony Trollope*, Cambridge 2011, s. 145.

kiela Berhgerta, stanowi przedmiot kontrowersji pośród badaczy. Postać ta bywa przywoływana zarówno jako dowód antysemityzmu Trollope'a, jak i jego dążenia do przełamania stereotypu *złowrogiego Żyda – jewish villain*⁷. Jak pisze Joep Leerssen, ten *shylockowski* typ chciwego, przebiegłego, mądrego i niegodnego zaufania Żyda funkcjonował w literaturze angielskiej od czasów Marlowe'a i Szekspira, a jego odległym echem była postać Fagina z Oliwiera Twista⁸. Pod pewnymi względami Brehgert wpisuje się w ten stereotyp. Inteligentny i ambitny, zaleca się do zubożałej arystokratki Georgiany Longstaffe, by awansować społecznie. Wielokrotnie porównywany jest do rzeźnika, a jego wygląd budzi odrazę:

Był grubym, tłustym człowiekiem, do pewnego stopnia dobrze wyglądającym, około pięćdziesiątki, z czarnymi farbowanymi włosami, brodą i farbowanymi na ciemną purpurę wąsami. Cały urok jego twarzy mieścił się w parze bardzo błyszczących czarnych oczu, które, jednak, osadzone były zbyt blisko siebie, by wzbudzić zachwyt Chrześcijan⁹.

Opis ten uwypukla cechy, które, według autora, charakterystyczne są dla *rasy* bohatera, podobnie jak jego akcent¹⁰. Brehgert jest reprezentantem swojej narodowości, spełniając warunki związane z kategorią imagologiczną – alter. Fraza „Żyd! Stary, gruby Żyd!” w odniesieniu do Brehgerta pojawia się w powieści niczym mantra, powtarzana przez arystokratycznych bohaterów, zszokowanych decyzją Georgiany Longstaffe, która gotowa jest go zaakceptować, o ile tylko zapewni jej odpowiedni poziom życia. Tak się jednak nie stanie – Brehgert traci część majątku w piramidzie finansowej Melmotte'a. Nie może już ofiarować narzeczonej wymarzonej rezydencji, której ona natarczywie się domaga. Nie mogąc sprostać żądaniom Georgiany, Brehgert zwalnia ją z danego słowa, zwracając wolność.

Paradoks postaci Brehgerta polega na kontraście pomiędzy jego stereotypowo podejrzanym wyglądem a uczciwym postępowaniem. Wbrew wiktoriańskim stereotypom okazuje się on nie spekulantem czy aferzystą, lecz ofiarą

⁷ D. Cohen, D. Heller, *Jewish presences in English literature*, Quebec 1990, s. 67.

⁸ M. Beller, J. Leerssen (red.), *Imagology the cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam–Nowy Jork 2007 s. 204.

⁹ 'He was a fat, greasy man, good-looking in a certain degree, about fifty, with hair dyed black, and beard and moustache dyed a dark purple colour. The charm of his face consisted in a pair of very bright black eyes, which were, however, set too near together in his face for the general delight of Christians.' A. Trollope, *The way we live now*, s. 431, <http://www.gutenberg.org/ebooks/5231>. Wszystkie cytaty z prozy Trollope'a w przekładzie własnym.

¹⁰ Rasistowskie opisy wyglądu bohaterów bez wątpienia mogą razić dzisiejszego czytelnika, na ich charakter miał zapewne wpływ czas, w którym powstawały – lata siedemdziesiąte XIX wieku, które Jacob Katz uznał za okres narodzin nowożytnego antysemityzmu. J. Katz, *From prejudice to destruction. Anti-semitism, 1700–1933*, Harvard 1980, s. 245.

spekulantów i aferzystów. Podobnie rzecz ma się z zerwanymi zaręczynami – to nie on, lecz Georgiana Longstaffe okazuje się chciwa i wyrachowana, wykazując się cechami, jak pisze Robert Tracy, tradycyjnie przypisywanymi Żydom¹¹. Brehgert – imagologiczny alter, będący reprezentantem narodu żydowskiego jako jeden z nielicznych bohaterów powieści może powiedzieć o sobie: „Myślę, że przez cały czas zachowywałem się jak džentelmen”¹². Co więcej, w obliczu poważnej straty finansowej Brehgert zachowuje pogodę ducha – „mówił o tym ze swobodą, jakby nie leżało mu to na sercu”¹³. Brehgert bez wątpienia należy do kategorii alter – przedstawicieli obcego narodu i obcej kultury – i jako alter – reprezentant narodu żydowskiego wykazuje się uczciwością, spokojem i opanowaniem, cechami, które, zgodnie z dziewiętnastowiecznym stereotypem, miałyby charakteryzować angielskiego džentelmena¹⁴.

Alter – Madame Melmotte

Postać Madame Melmotte może służyć za poparcie tezy o konieczności wyłonienia kategorii imagologicznej altera – Obcej. Madame Melmotte jest z pochodzenia czeską Żydówką, Trollope pisze o niej tak: „Była gruba i jasna – niepodobna karnacją do naszych tradycyjnych Żydówek; jednak miała żydowski nos i żydowskie zwarte oczy”¹⁵. Autor podkreśla jej brak obycia towarzyskiego i całkowite podporządkowanie mężowi: „Z pewnością miała sobą bardzo niewiele do zaoferowania, poza gotowością do wydawania pieniędzy na każdy przedmiot zasugerowany jej przez nowych znajomych. Czasami wydawało się, że miała zgodę męża na dawanie prezentów każdemu, kto chciałby je przyjąć”¹⁶.

Strach przed mężem, który ją tyranizuje, jest główną cechą charakterystyczną kobiety: „Melmotte był dla niej okropną istotą, potężną niczym Szatan

¹¹ R. Tracy, *Trollope's Later Novels*, Berkeley 1978, s. 174.

¹² 'I think that throughout I behaved like a gentleman'. A. Trollope, *The way we live now*, s. 631.

¹³ 'he spoke of it in an easy way, as though it did not sit very near his heart'. Tamże, s. 630.

¹⁴ M. Beller, J. Leerssen (red.), *Imagology the cultural construction and literary representation of national characters*, s. 146.

¹⁵ 'She was fat and fair, — unlike in colour to our traditional Jewesses; but she had the Jewish nose and the Jewish contraction of the eyes'. A. Trollope, *The way we live now*, s. 27.

¹⁶ Tamże: 'There was certainly very little in Madame Melmotte to recommend her, unless it was a readiness to spend money on any object that might be suggested to her by her new acquaintances. It sometimes seemed that she had a commission from her husband to give away presents to any who would accept them'.

– nigdy otwarcie mu się nie sprzeciwiała, choć każdego dnia go oszukiwała i każdego dnia jej oszustwo było demaskowane”¹⁷. Madame Melmotte jest bezwolnym narzędziem męża, jego kariera i awans społeczny, jaki staje się również jej udziałem, przeraża ją. Trollope pisze: „Życie upływało jej na ciągłym strachu przed ruiną”¹⁸.

Bogactwo męża i dwa lata finansowej stabilizacji to zbyt mało, by zatrzeć w jej umyśle wspomnienia poprzednich nieszczęść, gdy razem z mężem podróżowali po świecie, nieraz uciekając przed wymiarem sprawiedliwości. Pod pewnymi względami postać Madame Melmotte wpisuje się w stereotyp *Żyda Wiecznego Tulacza*, pozbawionego korzeni i wyobcowanego, zmuszanego do ciągłej ucieczki¹⁹. Madame należy do kategorii altera – obca, co ujawnia się zwłaszcza w chwilach stresu, gdy posługuje się mieszaniną trzech języków – francuskiego, niemieckiego oraz łamanej angielszczyzny.

Inną bohaterką *The way we live now*, którą można zaliczyć do tej kategorii – altera jest amerykańska rozwódka, pani Hurtle.

Alius – Augustus Melmotte

Wielu badaczy uznaje postać Augustusa Melmotte’a za wspomnianego już *złowrogiego Żyda*, jednak szczegółowa analiza tego nie potwierdza. Gdyby Melmotte naprawdę miał żydowskie pochodzenie, Trollope by o tym napisał, tak jak pisał o żydowskim pochodzeniu jego żony. Kwestia ta zostaje podkreślona w liście Georgiany Longstaffe: „Wszyscy wiedzą, że Madame Melmotte jest Żydówką i nikt nie wie, **czym** jest pan Melmotte”²⁰.

Melmotte jest **czymś** Innym – dosłownie i w przenośni. Tak naprawdę nikt nie wie, kim on jest i skąd pochodzi. Pod koniec powieści pojawia się wzmianka o tym, że najprawdopodobniej urodził się w Nowym Jorku i był synem irlandzkiego fałszerza pieniędzy nazwiskiem Melmody. Autor ani nie potwierdza tych plotek, ani im nie zaprzecza, chcąc, by Augustus stał się symbolem człowieka *znikąd*, którego jedyną ojczyzną i jedynym wyznaniem są pieniądze. Fakt ten podkreślony jest jeszcze przez tragiczny koniec Melmotte’a – wraz z upadkiem wzniesionej przez niego gigantycznej piramidy finansowej Augustus po-

¹⁷ Tamże: ‘Melmotte was to her an awful being, powerful as Satan, – whom she never openly disobeyed, though she daily deceived him, and was constantly detected in her deceptions’, s. 555.

¹⁸ Tamże: ‘Her life had been passed in almost daily fear of destruction’.

¹⁹ E. Traverso, *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*, Warszawa 2011, s. 163.

²⁰ ‘Everybody knows that Madame Melmotte is a Jewess, and nobody knows what Mr Melmotte. Is’. A. Trollope, *The way we live now*, s. 465.

pełnia samobójstwo. Wyrokiem sądu uznany zostaje za *felo de se*²¹ i skazany na pogrzebanie w bezimiennym grobie. Wydaje się prawdopodobne, że inspiracją dla postaci Melmotte'a był John Sadleir, irlandzki finansista (członek parlamentu), spekulujący akcjami kolei żelaznych²². Niektórzy badacze twierdzą, że natchnieniem dla Trollope'a był cesarz Napoleon III²³, słynący z poparcia dla spekulacji finansowych, które doprowadziły do kryzysu lat siedemdziesiątych XIX wieku. Niezależnie od tego, kim inspirował się Trollope, uzasadnione wydaje się twierdzenie, że autorowi zależało na stworzeniu bohatera, który pojawia się *znikąd*, by po krótkotrwałym okresie powodzenia, na powrót rozpląnąć się w nicości. Melmotte należy do kategorii alius – jest Innym, człowiekiem całkowicie wyobcowanym.

W toku narracji Melmotte porównywany jest do Medei²⁴, mitologicznej wiedźmy, której moc sytuuje ją poza dobrem i złem (również niebezpiecznej cudzoziemki), ale także do olbrzyma²⁵, bestii²⁶, idola²⁷ oraz półboga²⁸. Znaczący jest opis wyglądu Melmotte'a:

był człowiekiem potężnej postury, o krzaczastych wąsach i szorstkich, gęstych włosach z ciężkimi brwiami i niezwykłym wyrazem siły malującym się na jego ustach i podbródku. [...] oblicze i wygląd tego człowieka były ogólnie nieprzyjemne i, jeśli wolno mi tak powiedzieć, nie wzbudzały zaufania. Wyglądał na nuworysza i brutala²⁹.

Wiele mówi również imię bohatera – Augustus z łac. dosłownie *powiększony*, *wywyższony przez bóstwo* oraz jego nazwisko – Melmotte, zaczerpnięte najprawdopodobniej z powieści gotyckiej Charlesa Maturina *Melmoth wędrowiec* lub z opowiadania Honoré Balzaka *Melmoth pojednany*.

²¹ Dosłownie – *przestępcę względem siebie*, archaiczne określenie samobójcy, wynikające z tego, że prawo angielskie do 1961 r. uznawało samobójstwo za zbrodnię. Zob. A. Trollope, *The Prime Minister*, Oxford 1999, s. 426.

²² Sadleir popełnił samobójstwo w 1856 r., trując się kwasem pruskim. Został pochowany w bezimiennym grobie na cmentarzu Highgate. M. Flavin, *Gambling in the Nineteenth-Century English Novel: A Leprosy Is O'Er the Land*, Sussex 2003, s. 124.

²³ R.C. Terry (red.), *Oxford Reader's Companion to Trollope*, Oxford–Nowy Jork 1999, s. 380.

²⁴ A. Trollope, *The way we live now*, s. 103.

²⁵ Tamże, s. 217.

²⁶ Tamże, s. 452.

²⁷ Tamże, s. 217.

²⁸ Tamże, s. 362.

²⁹ Tamże: 'Melmotte himself was a large man, with bushy whiskers and rough thick hair, with heavy eyebrows, and a wonderful look of power about his mouth and chin. This was so strong as to redeem his face from vulgarity; but the countenance and appearance of the man were on the whole unpleasant, and, I may say, untrustworthy. He looked as though he were purse-proud and a bully', s. 27.

Alia – Marie Melmotte

O ile postać Augustusa Melmotte'a należy do imagologicznej kategorii Innego – alius, tak postać jego córki, Marie, zakwalifikować można do kategorii Innej – alia. Jej pochodzenie również owiane jest tajemnicą. Madame Melmotte nie jest jej matką, a niektórzy podają nawet w wątpliwość, czy Augustus jest jej ojcem³⁰. Trollope opisuje ją następująco: „Nie była piękna, nie była mądra i nie była świętą. Ale też nie była brzydka, głupia czy też, szczególnie, grzeszna. Była małą istotą, liczyła sobie niewiele ponad dwadzieścia lat, zupełnie nie przypominała ojca czy matki, gdyż w wyrazie jej twarzy nie było ani śladu żydowskości”³¹.

Podobnie jak jej ojciec, Marie nigdzie nie przynależy. Jej dzieciństwo upłynęło w biedzie, najpierw w niemieckiej dzielnicy Nowego Jorku, następnie w Hamburgu, gdzie, jak pisze Trollope, „biegała po ulicach, czasem bardzo głodna, czasem w łachmanach”³². Wzmianka o nieobecności ojca sugeruje, że przebywał on wówczas w więzieniu. Potem Marie przeprowadza się do Frankfurtu, gdzie jej ojciec się ożenił i gdzie „powiedziano jej, że od tej pory ma być Żydówką”³³. Następnie cała trójka przeniosła się do Paryża, gdzie „wszyscy troje mieli być chrześcijanami”³⁴. Od przeprowadzki do Francji Melmotte'owie żyją w dostatku, choć wkrótce muszą uciekać z Paryża przed wierzycielami.

W toku opowieści dokonuje się przemiana bohaterki, która pod wpływem nieszczęśliwej miłości pozbywa się złudzeń i znajduje w sobie odwagę, by sprzeciwić się ojcu, pomimo gróźb i fizycznych aktów przemocy z jego strony. Z czasem też zaczyna go przypominać: „Marie zdawała się mieć całą niezłomną i niegodziwą odwagę swego ojca i wiele z jego siły”³⁵. Pod tym względem Marie Melmotte podobna jest do bohaterki Balzaka, Eugenie Grandet, również ofiary chciwego ojca, która z czasem uzyskuje niezależność, pozbywając się przy tym idealistycznych wyobrażeń o prawdziwej miłości.

Po śmierci Melmotte'a Marie pozostaje samotna i wyobcowana, opuszczona przez swoich dawnych znajomych: „Była sama na świecie, bez żadnych

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże: ‘She was not beautiful, she was not clever, and she was not a saint. But then neither was she plain, nor stupid, nor, especially, a sinner. She was a little thing, hardly over twenty years of age, very unlike her father or mother, having no trace of the Jewess in her countenance’.

³² Tamże, s. 81: ‘She had run about the streets of Hamburg, and had sometimes been very hungry, sometimes in rags’.

³³ Tamże: ‘she was told that from henceforth she was to be a Jewess’.

³⁴ Tamże: ‘there they were all Christians’.

³⁵ Tamże: ‘Marie seemed to her to have all her father's stubborn, wicked courage, and very much of his power’, s. 555.

krewnych, nie znając nazwiska swej matki – nie wiedząc nawet, jak brzmiało prawdziwe nazwisko jej ojca³⁶. Ostatecznie decyduje się wyjść za mąż za Amerykanina Hamiltona Fiskera i przenieść do San Francisco. Czyni to jednak z pełną świadomością, że jest to małżeństwo z rozsądku – Marie wnosi do niego pieniądze, Hamilton Fisker – nazwisko i stabilizację.

Podsumowanie – różnice w wizerunkach kobiet i mężczyzn

Zostało wykazane, w jaki sposób wybrani bohaterowie i wybrane bohaterki powieści *The way we live now* przynależą do czterech kategorii imagologicznych – alter, altera, alius oraz alia. Jako alter – Obcy zaprezentowany został Ezekiel Brehgert, przedstawiciel mniejszości żydowskiej, którego zachowanie zaprzecza jednakże tradycyjnym stereotypom. Te odnaleźć można w postaci Madame Melmotte, pozbawionej imienia żony głównego antagonisty, która przywodzi na myśl archetyp *Żyda Wiecznego Tułacza*. Augustus Melmotte i jego córka Marie należą natomiast do kategorii alius – Innego oraz alia – Innej, desygnujących postacie będące symbolem i ucieleśnieniem kosmopolityzmu.

Jeśli chodzi o różnice w wizerunkach cudzoziemców i cudzoziemek, to na pierwszy plan wysuwa się kwestia zagrożeń, jakie, zdaniem pisarza, stanowią obcokrajowcy dla wiktoriańskiego społeczeństwa. Mężczyźni przedstawieni zostają jako groźni. Nawet przełamujący stereotypy Ezekiel Brehgert wielokrotnie porównywany jest do rzeźnika. Trollope pisze, że Brehgert miał „w wyrazie twarzy ten wyraz władczości, jaki zwykli mieć mistrzowie rzeźniczy, prawdopodobnie przez długi kontakt z owcami i wołami”³⁷. Augustus Melmotte porównywany jest do różnych drapieżników – kota, kormorana, wilka czy bestii. Jest mowa o tym, że „żywi się krwią wdów i dzieci”³⁸, niczym wampir. Jak już wspomniano, porównywany jest także do Szatana oraz mitycznej Medei.

Takie motywy nieobecne są w wizerunkach kobiet. Zarówno Madame Melmotte, jak i Marie przedstawione są jako ofiary. Opisy podkreślają ich strach i przerażenie sytuacją, w jakiej się znajdują jako cudzoziemki i obce w obcym kraju. Charakterystyczne jest zachowanie Madame Melmotte na przy-

³⁶ Tamże: ‘She was alone in the world, absolutely without a relation, not knowing even what had been her mother's name, – not even knowing what was her father's true name’, s. 697.

³⁷ Tamże: ‘that look of command in his face which has become common to master-butchers, probably by long intercourse with sheep and oxen’, s. 431.

³⁸ Tamże: ‘fed on the blood of widows and children’, s. 61.

jęciu wydanym przez Melmotte'ów dla cesarza Chin: „Kiedy jej kazano, przeniosła się z jadalni do bawialni, gdzie wykonywała swoje obowiązki, tęskniąc za swoją wygodną sypialnią”³⁹.

Bohaterki *The way we live now* nie wychodzą z funkcji przypisanych kobietom przez dziewiętnastowieczne normy kulturowe. Według nich, jak piszą autorzy pracy *Restructuring Class and Gender*: „Żeńskałość sytuowała kobiety w obszarze domu, przypisując im role matki i żony, i przydzielając zadania takie jak przywództwo emocjonalne”⁴⁰. Madame Melmotte i Marie nie mają nawet tego – nie wspierają się ani za życia tyranizującego je Augustusa, ani po jego śmierci. Ponadto, są podwójnie wyobcowane – zarówno jako cudzoziemki, jak i kobiety, związane ograniczeniami płci kulturowej, patriarchalnej wizji rodziny, jak pisze Abel Jeannié⁴¹. Madame Melmotte przyjmuje te ograniczenia bez sprzeciwu, Marie usiłuje z nimi walczyć, sprzeciwiając się ojcu i starając rozeznaczyć się w sprawach finansowych po jego śmierci.

Zarówno macocha, jak i Marie czują się nie na miejscu na arystokratycznych angielskich salonach. W przeciwieństwie do mężczyzn kobiety-cudzoziemki obdarzone są poczuciem niższości, przekonaniem, że sama ich obecność w towarzystwie jest czymś złym i niewłaściwym. Marie Melmotte zwraca się do jednego ze swych dobrze urodzonych wielbicieli: „Nie, nie może mnie pan uznać za przyjaciółkę. Byłam oszustką. W ogóle nie powinnam znać osoby takiej jak pan”⁴². Możemy uznać, że wkładając te słowa w usta bohaterki, Trollope czyni ją wyrazicielką swoich własnych poglądów oraz opinii wiktoriańskiego społeczeństwa.

Podstawową zaletą metody komparatystycznej jest jej uniwersalność, fakt, że może być zastosowana nie tylko podczas porównywania tekstów z różnych epok lub kręgów kulturowych, ale również w analizie twórczości jednego autora. Wyraźne różnice w wizerunkach kobiet i mężczyzn uwypuklają aspekty związane z rolami płciowymi, a przede wszystkim ograniczenia narzucane kobietom przez patriarchalne społeczeństwo. Zastosowana w artykule metoda komparatystyczna pozwala wychwycić i zdefiniować wspomniane już zjawisko podwójnego wyobcowania – z uwagi na pochodzenie i płeć. Należy wszakże przyznać, że metoda ta ma swoje ograniczenia – o ile *The way we live now* dostarcza wiele wartościowego materiału do analizy, nie sposób jednoznacznie

³⁹ Tamże: ‘From the dining-room she had gone when she was told to go, up to the drawing-room, and had there performed her task, longing only for the comfort of her bedroom’, s. 441.

⁴⁰ K. Wódcz, M. Gneciak (red.) *Restructuring Class and Gender*, Katowice 2012, s. 250.

⁴¹ K. Łopuska, K. Meissner, *Natura, kultura, płeć*, Kraków 1966, s. 154.

⁴² A. Trollope, *The way we live now*: ‘You cannot really regard me as a friend. I have been an impostor. I know that. I had no business to know a person like you at all’, s. 617.

stwierdzić, jakie byłyby efekty stosowania jej przy badaniu innych powieści Trollope'a. Dzieje się tak dlatego, że *The way we live now* pod wieloma względami pozostaje pozycją wyjątkową, z uwagi na liczną reprezentację cudzoziemców i cudzoziemek, jak również bardziej zróżnicowane pod względem charakteru postacie.

Bibliografia

- Beller M., Leerssen J. (red.), *Imagology the cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam–Nowy Jork 2007.
- Cohen D., Heller D., *Jewish presences in English literature*, Quebec 1990.
- Dever C., Niles L. (red.), *Cambridge Companion to Anthony Trollope*, Cambridge 2011.
- Flavin M., *Gambling in the Nineteenth-Century English Novel: A Leprosy Is O'Er the Land*, Sussex 2003.
- Katz J., *From prejudice to destruction. Anti-semitism, 1700–1933*, Harvard 1980.
- Korpanty J. (red.), *Mały słownik łacińsko-polski*, Warszawa 2001.
- Świdarska M., *Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness* CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* 15.7 (2013): <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2387>>
- Terry R.C. (red.), *Oxford Reader's Companion to Trollope*, Oxford–Nowy Jork 1999.
- Tracy R., *Trollope's Later Novels*, Berkeley–Los Angeles–Londyn 1978.
- Traverso E., *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*, Warszawa 2011.
- Trollope A., *The Prime Minister*, Oxford 1999.
- Trollope A., *The way we live now*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/5231>.
- Wódcz K., Gneciak M. (red.), *Restructuring Class and Gender*, Katowice 2012.

Obcy i obca – porównanie wizerunków cudzoziemców i cudzoziemek w powieści *The way we live now* Anthony'ego Trollope'a

Streszczenie

W powieści *The way we live now* (*Czasy, w których przyszło nam żyć*) Anthony Trollope przedstawia swoistą inwazję cudzoziemców i cudzoziemek, którzy dzięki sile pieniądza zostają wpuszczeni na wiktoriańskie salony. Należy tutaj podkreślić, że zjawisko przenikania do homogenicznej społeczności angielskiej osób z zewnątrz autor ocenia negatywnie – jako przejaw upadku zasad moralnych. Obecność intruzów – mężczyzn i kobiet – sukcesy, jakie odnoszą w towarzystwie – stanowią dowód erozji wartości i zepsucia, jakiemu, zdaniem Trollope'a, podlega znaczna część arystokracji, społeczeństwa i opinii publicznej.

Celem artykułu jest dokonanie porównania wizerunków bohaterki i bohaterów wywodzących się z odmiennych kręgów kulturowych. Analiza wykazuje różnice w ukazywaniu kobiet i mężczyzn. Podstawową kwestią jest traktowanie Inności/Obcości jako zagrożenia. Z przedstawionego materiału wynika jasno, że o ile mężczyźni – Obcy niemal z zasady zaprezentowani zostają jako wrogowie, o tyle kobiety ukazywane są jako nieszkodliwe, niekiedy niewinne ofiary

zgubnej działalności mężczyzn. Nie zmienia to ogólnej oceny cudzoziemek jako intruzek w angielskiej społeczności. Co więcej, w przeciwieństwie do Obcych-mężczyzn, Obce-kobiety są świadome niestosowności swojej obecności w kręgach angielskiej arystokracji. Owo specyficzne samowykluczenie staje się dla Trollope'a narzędziem, którego używa do potwierdzenia swojej tezy o szkodliwości obcych wpływów dla angielskiego społeczeństwa.

Słowa kluczowe: Trollope, imagologia, obcość, inność, wizerunek, gender.

Alius and alia – the comparison between the images of foreign males and foreign females in Anthony Trollope's *The way we live now*

Summary

The purpose of this paper is to compare images of female and male foreign characters in Anthony Trollope's *The way we live now*. The novel features rich foreigners invading aristocratic circles of Victorian society. The author perceives this invasion as a negative phenomenon, a symptom of corruption and erosion of traditional values.

The analysis based on Alius-Alia Alter-Altera model (modification of Małgorzata Świd-erska's Alius-Alter model) shows differences in depicting women and men. It is proved that men are almost always be represented as threat, whereas women are portrayed as harmless or even innocent victims of men's ruthlessness and greed. Moreover, unlike men, women seem to know their place, i.e. they are aware of the impropriety of their presence among aristocracy. Not only patriarchal society excludes them from professional life, it also implants in the guilt and feeling of inadequacy. Trollope uses this specific self-exclusion to confirm his thesis on dangerous foreign influence on homogeneous English community.

Keywords: Trollope, imagology, strangeness, otherness, image, gender.

AGNIESZKA ŁEPKOWSKA

Tłumaczenia polsko-chińskie na przykładzie literatury romantycznej. Zarys problemu

Literatura polska w Chinach

Niewiele mówi się w Polsce o sytuacji literatury polskiej w Chinach, stąd też wydawać by się mogło, że tłumaczenia naszych dzieł literackich stanowią kwestię marginalną w Państwie Środka lub też w ogóle nie funkcjonują wśród chińskich odbiorców. Z nikłych źródeł informacji wynika jednak, że wśród Chińczyków zainteresowanie polską literaturą czy szerzej – kulturą – rośnie z roku na rok. W 2007 r. odnotowano obecność polskich książek na Międzynarodowych Targach Książki w Pekinie i Taibei¹, w 2013 r., według informacji podanej przez Polskie Radio i „Gazetę Wyborczą”, *Zniewolony umysł* Czesława Miłosza znalazł się w rankingu dziesięciu najchętniej czytanych książek, w maju 2014 r. otwarto Instytut Polski w Pekinie, a we wrześniu tego roku odbyła się konferencja poświęcona wydaniu w języku chińskim kolekcji dzieł Witolda Gombrowicza (*Kosmosu, Trans-Atlantyku, Bakakaj, Pornografii* oraz *Opętanych*)².

Historia polsko-chińskich kontaktów literackich sięga jednak o wiele dalej. Pierwsze informacje o literaturze polskiej pojawiły się w Państwie Środka na początku XX wieku. Według tłumaczki i badaczki Wu Lan:

W roku 1906 ukazał się [...] pierwszy przekład literatury polskiej. Wu Chou przełożył nowelę *Latarnik* Henryka Sienkiewicza. Tłumaczenie zostało dokonane z języka japońskiego i zamieszczone w czasopiśmie „Powieści Ilustrowane”. Powszechnie uznaje się ten przekład za pierwszy literacki utwór wschodnioeuropejski zaprezentowany czytelnikom chińskim³.

Rok później inny chiński poeta, Lu Xun, w jednej ze swoich prac przedstawił rodakom sylwetki polskich romantyków, których wiersze w kolejnych la-

¹ K. Kreft-Nowacka, *Między słowami – o literaturze i języku jako narzędziu poznawania i promowania kultury [w:] Chiny w oczach Polaków. Księga jubileuszowa z okazji 60-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską a Chińską Republiką Ludową*, Gdańsk 2010, s. 339.

² Informacja za: www.pekin.msz.gov.pl, dostęp 14.10.2014.

³ Wu Lan, *Krótką informacją między o wymianie kulturalnej między Chinami a Polską [w:] Chiny w oczach Polaków*, s. 212.

tach tłumaczył i publikował w chińskim czasopiśmie „Pędząca Fala”⁴. Z kolei w 1950 roku pisarz Sun Yong przełożył po raz pierwszy *Pana Tadeusza*, a pięć lat później w Pekinie otwarto pierwszy wydział polonistyki. Kolejne lata przyniosły ze sobą przekłady Sienkiewicza, Prusa, Reymonta, Konopnickiej... Szacuje się, że w latach 1950–1965 przetłumaczono ponad 120 polskich dzieł literackich około 70 autorów⁵.

Nie sposób pominąć tu także nazwiska najwybitniejszej tłumaczki – Yi Lijun, dzięki której chińscy czytelnicy mogli zapoznać się raz jeszcze z Mickiewiczem, tym razem tłumaczonym bezpośrednio z języka polskiego, a także z Gombrowiczem, Staffem, Szymborską i innymi wybitnymi polskimi pisarzami⁶.

Warto jeszcze dodać, że pierwsze tłumaczenia literatury polskiej na język chiński odbywały się z języków pośrednich – francuskiego, angielskiego, a nawet esperanto⁷. Dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku można mówić o przekładach bezpośrednich, nad którymi pracowali pierwsi w pełni wykształceni chińscy poloniści, w tym wspomniana Yi Lijun.

Dlaczego romantycy?

Już od początku historii literackich kontaktów polsko-chińskich literatura romantyczna odegrała niemalą rolę. Przełom XIX i XX wieku to w Chinach okres kryzysu, wojen i walki o niezależność. Jak zauważa Irena Sławińska:

Po wojnie bokserskiej, która przyniosła z sobą zniszczenia wyrządzone przez osiem światowych mocarstw, Chiny stanęły w obliczu całkowitej kolonizacji, a odszkodowania na rzecz potężnych mocarstw doprowadziły kraj do ruiny. Nic więc dziwnego, że silny głos Adama Mickiewicza i jego nieugięta postawa patriotyczna znalazły wyjątkowy oddźwięk wśród chińskich patriotów⁸.

Tę opinię potwierdza także wypowiedź Lu Xuna, jednego z najwybitniejszych poetów chińskich, również przytaczana w pracy Ireny Sławińskiej:

Los Chińczyków podobny jest do losu Polaków w epoce Mickiewicza, a wiersze polskiego wieszca budzą nasz gniew, nadzieję i chęć zerwania niewolniczych łańcuchów, w które nas zakuto. Utwory Mickiewicza spowodowały, że serca Chińczyków zbliżyły się do serc Polaków⁹.

⁴ I. Sławińska – Hu Peifang, *Chińszczyzna*, Toruń 2012, s. 272.

⁵ Wu Lan, *Krótką informacją o wymianie kulturalnej między Chinami a Polską [w:] Chiny w oczach Polaków*, s. 214.

⁶ K. Kreft-Nowacka, *Między słowami – o literaturze i języku jako narzędziu poznawania i promowania kultury*, s. 346–347.

⁷ I. Sławińska – Hu Peifang, *Chińszczyzna*, s. 273.

⁸ Tamże, s. 272.

⁹ Tamże, s. 273.

Polska literatura romantyczna towarzyszyła więc Chińczykom w tym ważnym dla nich okresie historycznym. Podobna sytuacja będzie miała miejsce kilkadziesiąt lat później, w latach siedemdziesiątych, po zakończeniu rewolucji kulturalnej. Jak stwierdza Wu Lan:

Odejście przewodniczącego Mao i wygasanie rewolucji kulturalnej, a następnie przechodzenie, nie bez trudów i zahamowań, do polityki reform i otwarcia stworzyło warunki do powolnego powrotu do normalnych stosunków kulturalnych. Najwcześniej nastąpiło otwarcie w sferze przekładów literatury polskiej na język chiński. W trzy miesiące po obaleniu tzw. bandy czworga wydano po raz pierwszy przekład części III *Dziadów*, przetłumaczonych bezpośrednio z polskiego przez Yi Lijun. Był to pierwszy ważniejszy przekład z literatury obcej w Chinach po dziesięciu latach przerwy i miał szersze znaczenie również polityczne. Został przyjęty entuzjastycznie, był szeroko komentowany i cytowany. Jego autorka ujawniła później, że zachętę do przekładu dał jej ówczesny premier Zhou Enlai i dzięki temu w bardzo trudnych warunkach zdecydowała się pracować nad nim w ostatnich latach rewolucji kulturalnej¹⁰.

Yi Lijun przyznaje ponadto, że jej przygoda z językiem polskim zaczęła się od przypadkowego natrafienia na *Odę do młodości* Adama Mickiewicza¹¹, a ceniony w Chinach krytyk Zheng Zheng Tuo nazwał autora *Pana Tadeusza* polskim Szekspirem i Dantem¹².

Warto także wspomnieć, że w Państwie Środka powstają prace krytycznoliterackie dotyczące literatury polskiej, i to nie tylko romantycznej. Wśród nich znaleźć można m.in. *Mickiewicz i Lu Xun* oraz *O „Dziadach” Mickiewicza* autorstwa Lin Honglianga¹³, a także liczne prace Yi Lijun, w tym podręczniki *Literatura polska* oraz *Zarys powojennej literatury polskiej*. Ponadto w 2007 r. w jednym z chińskich czasopism naukowych ukazały się dwa artykuły: *Badania nad chińskimi przekładami literatury polskiej* Wang Yougui oraz *Obce kraje w poszukiwaniu ognia. O Lu Xunie i literaturze polskiej* Li Jianhuai¹⁴.

Problem przekładu polsko-chińskiego

Co oczywiste, przekład polsko-chiński nastęrcza tłumaczom i badaczom literatury wielu trudności. Zacząć należy od tych najbardziej prozaicznych – brak bowiem dobrego słownika polsko-chińskiego, który ułatwiłby proces translator-

¹⁰ Tamże, s. 215.

¹¹ Zob. Yi Lijun, *Na przyjaźni polsko-chińskiej rozkwitła moja młodość* [w:] *Chiny w oczach Polaków*, s. 203.

¹² K. Kreft-Nowacka, *Między słowami – o literaturze i języku jako narzędziu poznawania i promowania kultury*, s. 345.

¹³ I. Sławińska-Hu Peifang, *Chińszczyzna*, s. 274.

¹⁴ K. Kreft-Nowacka, *Między słowami – o literaturze i języku jako narzędziu poznawania i promowania kultury*, s. 346.

ski, a więc w przypadku bardziej skomplikowanych tekstów czy to literackich, czy naukowych tłumacz zmuszony jest posiłkować się *pośrednim* słownikiem, co już od początku może rzutować na formę i charakter tekstu.

Jednym z czynników utrudniających proces przekładu jest bez wątpienia język. Problem ten pojawia się już przy tłumaczeniach na inne języki europejskie, w tym na słowiańskie. W przypadku języka, którego system fonologiczny, składniowy, jak również forma zapisu są zupełnie odmienne, kwestia problematyczności przekładu osiąga swoje ekstremum.

Język chiński jest typowym językiem ideograficznym, w którym każdemu znakowi przypisane zostaje konkretne znaczenie. Nie ma znanego nam powszechnie alfabetu. Ponadto gramatyka chińska pozbawiona jest wszelkiej deklinacji, koniugacji, a znaczenie warunkują stałe konstrukcje gramatyczne, jak również partykuły oznaczające np. wykonanie czynności, propozycję, pytanie, kierunek..., które dla Polaka uczącego się języka chińskiego są dość abstrakcyjne i często nie mają żadnego przełożenia na znany mu system językowy. Co więcej, formy poetyckie stosowane w poezji polskiej również znacznie różnią się od wykorzystywanych przez poetów chińskich. W historii poezji chińskiej należy wyróżnić dwa okresy: tradycyjny i nowoczesny¹⁵. Poezja tradycyjna cechuje się niewielką ilością znaków i jest podporządkowana rygorystycznym zasadom rytmicznym. Warto także pamiętać o melicznym przeznaczeniu liryki chińskiej, możliwemu dzięki obecnym w tym języku tonom nadającym wersom określoną melodię. Z kolei poezja współczesna nie musi przestrzegać tak sztywnych reguł, jednak ostatnie sylaby w wersie powinny zgadzać się pod względem tonicznym. Tak więc z porównania tych dwóch systemów językowych, jakimi są polski i chiński, można wyciągnąć wniosek o braku ekwiwalencji nie tylko na poziomie językowym, lecz także na poziomie konwencji literackich.

W przypadku polskiej literatury romantycznej za kolejny dylemat tłumacza można uznać jej specyficzny styl. Mamy bowiem do czynienia, po pierwsze, z wyjątkowym podejściem twórców do samego języka, zasadą narodowości literatury, która z kolei odzwierciedlała się m.in. na poziomie wyboru gatunkowego oraz na poziomie leksyki i w mnogich środkach wyrazu artystycznego. Wiek XIX to także okres wielu zmian w języku polskim, jego kodyfikacji i szczególnego zainteresowania kwestiami lingwistycznymi, wynikającymi z ówczesnej sytuacji historycznej. Język dziewiętnastowieczny różni się od współczesnej polszczyzny i dla rodzimego czytelnika zmiany te są widoczne przy każdorazowej lekturze. Jak zatem ten *inny*, niezrozumiały dziś język, a także specyficzną poetykę i problematykę, ukazać w przekładzie? Czy jest to w ogóle możliwe?

¹⁵ Za wszystkie cenne uwagi dziękuję mojej koleżance, studentce polonistyki na Uniwersytecie Pekińskim, Li Jiaxin.

Jak pisze Stanisław Barańczak: „Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A”¹⁶.

Jednak w przypadku Chin sprawa zaczyna się komplikować. Przede wszystkim zacząć należy od tego, że zasadniczych różnic polsko-chińskich trzeba doszukiwać się nie tylko w języku, ale i szerzej – w kulturze. Chiny należą do zupełnie innego, niepowiązanego z nami kręgu kulturowego – nie dzielimy ani tej samej mitologii, ani religii, nie wspominając już o obyczajach, tradycjach, literaturze czy historii. W związku z tym wiele polskich tekstów może być dla przeciętnego Chińczyka (jak również tłumacza) nieczytelnych. Ze względu na tak wielką odległość kulturową niemożliwe jest identyczne funkcjonowanie przekładu w kulturze docelowej, a więc w kulturze chińskiej. Dotyczy to w szczególności literatury romantycznej, która odgrywała specyficzną, nieporównywalną i nieprzekładalną rolę w tradycji polskiej. Tym ciekawsze wydają się wszelkie próby przekładu tej literatury na język chiński i realia Państwa Środka.

Ta wspomniana przeze mnie odległość niesie za sobą jeszcze inne konsekwencje. Chiny są krajem dla nas obcym, niepoznaną i nieoswojoną przestrzenią, która może rodzić ciekawość i lęk. Lęk wzbudza niekwestionowana potęga zarówno gospodarcza, kulturowa, jak i terytorialna Państwa Środka. Bliski oraz Daleki Wschód podlegają w naszym zbiorowym wyobrażeniu swoistej orientalizacji i stereotypizacji¹⁷. Patrzymy na Azję z europocentrycznego punktu widzenia, dokonujemy wartościowania, w wyniku którego to naszą europejską cywilizację uznajemy za stojącą wyżej. Chiny wciąż są dla nas mityczną krainą. Nie należy jednak zapominać, że w przypadku Chin zjawisko to może ulec odwróceniu – gdyż w oczach Chińczyków to Polska jest swoistym Orientem (w rozumieniu Saida). Mamy więc do czynienia z, wciąż obecną, wzajemną orientalizacją, która z pewnością może utrudniać międzykulturowy dialog.

立陶宛!我的祖国!, czyli *Pan Tadeusz* po chińsku

Chyba najlepszym przykładem, obrazującym trudności przekładu polsko-chińskiego, jest *Pan Tadeusz*. Utwór ten, przez wielu uznany za arcydzieło, stanowi dla tłumacza źródło wielu translatorskich trudności zarówno języko-

¹⁶ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 15.

¹⁷ Zob. E. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

wych, literackich, jak i kulturowych – trzynastozgłoskowiec, ze stałą średniówką, przepelniony leksyką kresową, kolokwialną, opisujący całą gamę dziewiętnastowiecznych obyczajów – jak to wszystko przenieść i oddać w realiach chińskich z jak najmniejszym uszczerbkiem dla samego dzieła?

Do tej pory miały miejsce dwie takie próby. Pierwszą z nich stanowi, wspomniany już, przekład z 1950 r. Jak pisze Olgierd Wojtasiewicz:

Tłumaczenie zostało dokonane prozą z angielskiego przekładu Noyes'a również prozą, przy okolicznościowym korzystaniu z wierszowanego przekładu Grabowskiego na esperanto. Przekład jest w zasadzie filologicznie wierny [...], ale wiernością dość prymitywną, która utrzymuje nawet rzeczy nieistotne, wprowadzone przez autora w sposób widoczny dla rytmu [...]. Nie można się dziwić zniknięciu prowincjonalizmów oraz archaizmów gramatycznych i składniowych, gdyż są to rzeczy w praktyce nieprzekładalne¹⁸.

Jak można zauważyć, pierwszy przekład *Pana Tadeusza* wiele tracił i nie oddawał w pełni sensu pierwowzoru. Jeśli bowiem każde tłumaczenie jest już interpretacją, w przypadku tego przekładu mamy do czynienia z interpretacją interpretacji, co więcej, pozbawionej wszelkich wyznaczników literacko-kulturowych (forma utworu, leksyka, elementy ówczesnej obyczajowości), a zatem będącą dziełem zupełnie odmiennym od tekstu źródłowego. Wojtasiewicz postulował konieczność dokonania kolejnego przekładu, tym razem już bezpośredniego, dzięki czemu udałoby się choćby częściowo zachować charakter dzieła.

Tak też się stało. W 1998 r. na rynek chiński trafiło kolejne tłumaczenie, bezpośrednie, pisane wierszem, autorstwa Yi Lijun. Ten przekład nie doczekał się jeszcze krytycznoliterackiego opisu i brak w Polsce wielu informacji na jego temat.

Najnowsze tłumaczenie polskiej epepei różni się od poprzedniego nie tylko formą poetycką. Zmiana dokonała się również na płaszczyźnie języka chińskiego – Yi Lijun posłużyła się uproszczonym językiem chińskim, podczas gdy wcześniejsze napisane zostało językiem tradycyjnym – nie tylko na poziomie ideogramów, lecz także leksyki.

Choć chińska inwokacja pisana jest wierszem, brak w niej stałego trzynastozgłoskowego rytmu (rytm ten jest momentami zaburzony), nie ma również stałej średniówki. W tłumaczeniu Yi Lijun występują rymy, jednak nie mają one niezmiennego schematu – raz tłumaczka stosuje rymy parzyste, w niektórych fragmentach krzyżowe, a w innych w ogóle nie posługuje się rymem.

Krótkim przypisem opatrzone jedynie Ostrą Bramę, Nowogródek czy Niemien zostały już pozbawione komentarza. Gryka i świerzop (czy też gorczyca

¹⁸ O. Wojtasiewicz, *Pan Tadeusz po chińsku*, „Twórczość” 1955, nr 11, s. 224.

biała) mają swój ekwiwalent w języku chińskim, natomiast inaczej przedstawia się dzięcielina, migocząca dziewiczym rumieńcem, która została zastąpiona tragankiem (chin. 紫云英), a więc słowem i rzeczą – rośliną pochodzącej z tej samej rodziny, podobną do dzięcieliny, ale o wiele bardziej popularną w Chinach i występującą w tamtejszych realiach.

Wstęga (miedza zielona) została przetłumaczona jako jedwabna wstążka. To z kolei odnosi się do chińskiej kultury, w której owa zielona wstążka jest symbolem zdrowia mentalnego, co u polskiego czytelnika nie budzi żadnych skojarzeń, ale może wpływać na lekturę chińskich odbiorców i przywoływać konotacje obecne w ich kulturze.

Leksyka zastosowana przez Yi Lijun nie różni się zbyt od używanej przez Chińczyków w codziennych sytuacjach komunikacyjnych. Nie jest to też z pewnością język stylizowany na dziewiętnastowieczny język chiński.

Porównywalne – nieporównywalne?

Przekład polsko-chiński jest swoistym paradoksem – zmusza do konfrontacji dwóch tekstów i dwóch kultur z założenia radykalnie odmiennych, a nawet w pewnym sensie nieporównywalnych. Dylemat nieporównywalności nie jest oczywiście żadnym novum w dziedzinie komparatystyki. Obecny od kilkudziesięciu lat kryzys, czy może bardziej konstatacja, metody porównawczej zwraca uwagę na zjawisko niewspółmierności – oznaczające: „najpierw nieciągłość, brak wspólnej miary pomiędzy paradygmatami naukowych teorii, a następnie rozciągającego się na niemożność znalezienia wspólnego języka pomiędzy odmiennie zorganizowanymi przestrzeniami życia i systemami komunikowania”¹⁹.

To zjawisko można więc odnieść do problemu przekładu polsko-chińskiego – ze względu na wielką odległość zarówno językową, historyczną, jak i kulturową przekład polsko-chiński, bardziej niż inne, napotyka translatorską próżnię, która stanowi wyzwanie dla tłumaczy i badaczy zajmujących się tą dziedziną.

Nie należy także zapominać, że pierwsze tłumaczenia polsko-chińskie powstawały w momencie historycznych zmian w Państwie Środka, kolejne były również uwarunkowane politycznie przez panujący w obu krajach system komunistyczny. Dziś jednak sytuacja uległa zmianie – Polska nie jest już krajem socjalistycznym, Chiny z kolei konsekwentnie realizują plan polityki otwarcia. Stwarza to nowe warunki dla polskiej literatury i jej funkcjonowania w kulturze chińskiej.

¹⁹ T. Bilczewski, dz. cyt., s. XXV.

Przy zagadnieniu, jakim jest przekład literatury polskiej, nie tylko romantycznej, na język chiński, należy zatem postawić znak zapytania. Niniejsza praca jest jedynie rekonesansem w tej sprawie i nie ma na celu całkowitego opisanie tematu. Mimo to zwraca uwagę na kwestię, która do tej pory była niezwykle rzadko poruszana przez badaczy. Choć trudności jest wiele, nie zwalniają one od podejmowania prób badania tłumaczeń polsko-chińskich, a wręcz przeciwnie – zmuszają do znalezienia odpowiedniego języka/przestrzeni, umożliwiających zbadanie i opisanie tego fenomenu.

Bibliografia

- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992.
- Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja: nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Kraków 2010.
- Bilczewski T. (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, Kraków 2010.
- Dopart B. (red.), *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Recepcja*, Kraków 2006.
- Mickiewicz A., *Tadushi Xiansheng*, Pekin 1998.
- Said E. W., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
- Skubalanka T., *Mickiewicz – Słowacki – Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.
- Sławińska – Hu Peifang I., *Chińszczyzna*, Toruń 2012.
- Włodarski J. (red.), *Chiny w oczach Polaków. Księga jubileuszowa z okazji 60-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską a Chińską Republiką Ludową*, Gdańsk 2010.
- Wojtasiewicz O., „Pan Tadeusz” po chińsku, „Twórczość” 1955, nr 11.

Tłumaczenia polsko-chińskie na przykładzie literatury romantycznej. Zarys problemu

Streszczenie

Niniejszy tekst stanowi rekonesans problemu, jakim jest przekład polskiej literatury romantycznej na język chiński. Autorka skupia się na przedstawieniu głównych problemów translato logicznych, występujących zarówno na poziomie lingwistycznym (odmienne systemy językowe, brak ekwiwalencji leksykalnej czy stylistycznej), historycznym, jak i kulturowym (przynależność do odrębnych, niepowiązanych ze sobą kręgów kulturowych, odmiennosc tradycji, obyczajów i literatury). Powyższy tekst zawiera również krótką informację dotyczącą sytuacji literatury polskiej w Państwie Środka oraz wyjaśnia, dlaczego w Chinach nasza literatura romantyczna odgrywa tak istotną rolę. Ponadto artykuł został wzbogacony o skrótową autorską analizę inwokacji *Pana Tadeusza*, wydanego w 1998 r., przetłumaczonego przez Yi Lijun i będącego pierwszym bezpośrednim przekładem z języka polskiego.

Słowa kluczowe: przekład, literatura romantyczna, literatura polska w Chinach, komparatystyka, Adam Mickiewicz, Yi Lijun, *Pan Tadeusz*.

Polish to Chinese translation illustrated by the Romantic literature. A sketch

Summary

The present text concerns the problem of translation of Polish Romantic literature into Chinese language. The author focuses on the presentation of the main translational problems, occurring at the linguistic (different language systems, the lack of lexical and stylistic equivalence), historical and cultural (belonging to a separate, unrelated cultures, diversity of traditions, customs and literature) levels. This text also contains a brief note on the situation of Polish literature in the Middle Kingdom, and explains why our Romantic literature plays such an important role in China. Furthermore, the article has been enriched with short analysis of the invocation of *Pan Tadeusz*, published in 1998., translated by Yi Lijun – the first direct translation from the Polish language.

Key words: translation, Romantic Literature, Polish literature in China, comparative literature, Adam Mickiewicz, Yi Lijun, Pan Tadeusz.

III

Rozważania o metodzie i granicach porównania

JAKUB BELINA-BRZOZOWSKI

**Wschód i Zachód:
pułapki filozoficznej komparatystyki
oraz filozoficznych przekładów
(na przykładzie buddyjskiego pojęcia *śūnyata*)**

Komparatystyka filozoficzna pomiędzy Wschodem i Zachodem to temat, którym filozofowie z całego świata zajmują się co najmniej od przełomu XVIII i XIX wieku. To wówczas pojawiły się pierwsze tłumaczenia azjatyckich traktatów filozoficznych na języki europejskie (np. uwielbianych przez Arthura Schopenhauera *Upaniszad* w 1801 r. czy *Bhagawadgītā* w 1785 r.). Równoległe z nimi pojawiły się też próby porównań koncepcji filozofów ze Wschodu i Zachodu czy też próby interpretacji i zrozumienia filozofii Wschodu przy użyciu języka filozofii europejskiej. Ze względu na niewielki dostępny wówczas materiał źródłowy oraz wyraźne przeświadczenie o wyższości Europy nad Wschodem były to zwykle próby chybione; dokonywano znacznych uproszczeń i zniekształcano myśl Wschodu, czego przykładem może być choćby Georg Wilhelm Friedrich Hegel i uznanie przez niego buddyzmu za *religię nicości*¹.

Chociaż od śmierci Hegla minęły już niemal dwa wieki, problem porównań i tłumaczenia filozofii osadzonej w partykularnej kulturze na filozoficzny język kultury odmiennej jest wciąż aktualny. W komparatystyce pomiędzy Wschodem i Zachodem pojawia się on w chwili, w której w taki właśnie sposób – jako *komparatystykę pomiędzy Wschodem a Zachodem* – formułujemy to zagadnienie. Czym bowiem miałby być tutaj *Wschód i Zachód*? Czy za Wschód uznajemy całą Azję, a przez to łączymy z sobą zupełnie odmienne od siebie kręgi kulturowe Bliskiego Wschodu, Indii czy Chin? Co rozumiemy jako *Zachód*? Czy gdy pod etykietą *filozofia europejska* łączymy z sobą Sekstusa Empiryka, Tomasa z Akwinu i Martina Heideggera, to mówi nam to coś o *filozofii europejskiej* jako takiej?

Wydaje się, że próbując określić właściwości tak szerokich konstruktów jak *filozofia europejska* czy *filozofia Wschodu*, musimy godzić się na wiele uproszczeń. Narazamy się też na to, że próbując dopasować konkretne systemy filozo-

¹ W. Halbfass, *India and Europe: an essay in philosophical understanding*, Delhi 1990, s. 92.

ficzne do charakterystyki naszego konstruktów, zniekształcimy treści tychże systemów. By dokonywać sensownych porównań, należy więc na pewno zawęzić używane kategorie. Niewątpliwie dużo sensowniej jest porównywać myśl europejską z filozofią indyjską czy chińską, zamiast wrzucać te dwie ostatnie pod wspólny mianownik Wschodu. Jednak także w obrębie Indii czy Chin mamy do czynienia z wieloma mniejszymi kręgami kulturowymi oraz różnorodnymi nurtami filozoficznymi. Każdy z tych nurtów ma na dodatek swoją historię; trudno jest mówić o jednolitej *filozofii buddyjskiej*, gdyż ewoluowała ona w czasie; buddyjscy pandici² zajmowali się często krytyką koncepcji wypracowanych przez swoich poprzedników. Rzecz jasna, jeżeli próbujemy dokonać porównania koncepcji z dwóch odmiennych kultur lub epok historycznych, pewne uproszczenia są prawdopodobnie nieuniknione. To samo dzieje się w przypadku próby przełożenia filozofii wywodzącej się z jednego kręgu kulturowego na język filozoficzny wyrosły w kulturze odmiennej. Niewątpliwie jednak zawężenie obszaru, który chcemy objąć w swojej komparatystycznej próbie, pomniejszy prawdopodobieństwo ewentualnych zniekształceń. Dlatego też, być może, nie powinniśmy zajmować się zbyt dużo porównaniami Wschodu z Zachodem czy też Indii z Europą. Nie sądzę również, by rozwiązaniem były próby grupowania filozofów podług innych kryteriów: np. typów podejścia do filozoficznej refleksji. Była to propozycja choćby Laurence'a Rosana³, który chciał podzielić filozofów na tych o podejściu naturalistycznym (według Rosana: uznających realność zewnętrznej rzeczywistości oraz jej obiektów, jako źródło wiedzy traktujących wrażenia zmysłowe), moralistów (nastawionych na społeczne interakcje, utrzymanie ram moralnych ludzkiego zachowania) oraz idealistów (nastawionych na ideał oraz dążenie do niego, zwykle powiązanych z wiarą w ostateczną jedność rzeczywistości). Takie klasyfikacje zmuszają często do równie dużych uogólnień jak etykiety *indyjski* czy *europejski*. Szczególnie, że większość myślicieli dość swobodnie porusza się pomiędzy proponowanymi przez Rosana trzema podejściami.

O wiele więcej sensu mają w mojej opinii porównania bardziej precyzyjne, np. filozofii Nagardżuny z filozofią Sekstusa Empiryka czy też porównania pojęć, z uwzględnieniem ich historii: tak jak dokonuje tego choćby Wilhelm Halbfass, pokazując podobieństwa i różnice pomiędzy polem semantycznym europejskiego pojęcia *filozofii* oraz indyjskiej *darśany*⁴. Sądzę, że pogłębione,

² Uczony buddyjski.

³ L. Rosan, *A key to comparative philosophy*, „Philosophy of East and West”, t. 2, nr 1, Honolulu 1952, s. 56–65.

⁴ W. Halbfass, *India and Europe: an essay in philosophical understanding*, Delhi 1990, s. 92, s. 263–287.

naukowe porównania filozofii wywodzących się z różnych kultur powinny poruszać się właśnie po takich, wyraźnie zakreślonych obszarach.

Czy mogłoby to zapewnić względną precyzję filozoficznych porównań? Rzecz jasna, nie daje nam to żadnych gwarancji. Nawet po odpowiednim zawężeniu porównywanych treści na komparatystów czeka jeszcze wiele pułapek. Kilka z nich wymienia w artykule *Goals of Philosophy and Religion, East and West* Edgar Brightman⁵. Oprócz analizowanego już założenia jedności Wschodu czy Zachodu, uznaje za nie m.in.:

1. Całkowite oddzielenie myśli filozoficznych wyrosłych na łonie różnych kultur: uznanie, że odmienny kontekst kulturowy uniemożliwia nam przeprowadzenie jakichkolwiek paralel pomiędzy koncepcjami myślicieli np. z Tybetu i Grecji;
2. Łatwe porównania – czyli odwrotna strona poprzedniej *pułapki*. Szukanie podobieństw bez akcentowania niemożliwych do zignorowania różnic;
3. Założenie, że podniosłe treści filozofii lub religii pozwalają nam zdefiniować sposób myślenia lub mentalność mieszkańców określonego kręgu kulturowego czy przeciętnego wyznawcy danej religii.

Bardzo częstym błędem jest zapominanie o trzeciej z wymienionych przez Brightmana pułapek. W publikacjach prasowych czy literaturze popularnej dotyczącej *duchowości Wschodu* często zaznacza się zupełnie odmienną mentalność człowieka *Wschodu* i *Zachodu*. Pomijając już poruszany wcześniej problem zdefiniowania *Wschodu* i *Zachodu*, tego typu uogólnień używa się zwykle wobec mieszkańców Azji (rzadziej Europy – być może dlatego, że wątpliwa zgodność pomiędzy ich nastawieniem do życia czy sposobem myślenia a ich wzorami, których szukać moglibyśmy w chrześcijaństwie czy u niektórych europejskich filozofów, jest widoczna na co dzień). Mówi się zatem o tym, że (przykładowo) Tybetańczyk nastawiony jest na życie tu i teraz, bliżej jest mu do kontemplacji niż spekulatywnego myślenia, oczekuje od życia zupełnie czego innego niż przeciętny Europejczyk. Jest to zazwyczaj ekstrapolacja wzoru życia zaczerpniętego z wyrafinowanych rozważań buddyjskich na przeciętnego Tybetańczyka, który znajduje się często pod bardzo ograniczonym ich wpływem. Większość poznanych przeze mnie Tybetańczyków – pomimo tego, że deklarowali się jako buddyści – nigdy w życiu nie próbowała jakiegokolwiek formy medytacji. Dla osoby znającej buddyzm tybetański z jego tłumaczonych na języki europejskie filozoficznych rozważań czy nauczania przyjeżdżających do Europy tybetańskich mistrzów, medytacja wydaje się absolutnie podstawową praktyką

⁵ E. Brightman, *Goals of Philosophy and Religion, East and West*, „Philosophy East and West”, t. 1, nr 4, Honolulu 1952, s. 6–17.

religijną buddysty; zderzenie tego wyobrażenia z konkretnymi buddystami ze Wschodu pokazuje, do jak dużych błędów może prowadzić omawiana *pułapka* Brightmana.

Brightman krytykuje również dwa skrajne podejścia w porównaniach międzykulturowych: zbyt łatwe budowanie filozoficznych paralel oraz założenie ich całkowitej niemożliwości. Wydaje się, że całkowite *oddzielenie* od siebie treści wyrosłych na gruncie innych partykularnych kultur musiałoby zaprzeczyć nie tylko sensowi jakichkolwiek międzykulturowych porównań, ale i prób zrozumienia, wyjaśnienia innych kultur w ogóle. Poznając koncepcję filozoficzną powstałą na terenie Azji, Europejczyk – przynajmniej na początkowym etapie – musi tłumaczyć ją sobie za pomocą pojęć czy przypominających ją koncepcji z rodzimej tradycji. Nieuniknionej (czasami nieświadomej) komparatystyki dokonujemy zatem nie tylko w trakcie pisania artykułu *Filozofia Kanta a buddyzm*, ale i przy jakiegokolwiek próbie zrozumienia obcej kultury, jej tekstów, filozoficznych koncepcji. Nawet jeśli prawdziwe jest założenie, że nigdy nie zrozumiemy (przykładowo) buddyzmu tak, jak wychowany w buddyjskiej kulturze Tybetańczyk, nie sądzę, że powinniśmy z tego powodu całkowicie zarzucać wszelkie próby jego poznania czy przybliżenia, a te zawsze zaprowadzą nas do jawnej lub ukrytej komparatystyki.

Niebezpieczeństwo przeprowadzenia zbyt łatwych międzykulturowych, filozoficznych paralel w celny sposób analizuje George Santayana⁶. Twierdzi on, że prawdziwej *syntezy* filozoficznych myśli możemy dokonywać jedynie poprzez ogołocenie ich z treści. Jako przykład podaje indyjskiego brahmana w ujęciu Śankary: niewidzialnej, niezmiennej rzeczywistości, której jesteśmy częściami. Sądzi on, że być może podobnych intuicji można by było doszukać się w filozofii Berkeleya i Fichtego. Jednakże, według Santayany, nie oznacza to, że możemy przeprowadzać pomiędzy nimi znak równości; nawet jeżeli za ich myślą filozoficzną stała intuicja brahmana, to w języku (czyli jedynej warstwie filozofii Śankary, Berkeleya i Fichtego, do jakiej mamy dostęp) wyrazili to w zupełnie inny sposób i pomiędzy tymi językowymi wyrażeniami (ponownie: jedynymi, na temat których możemy poważnie rozmawiać) istnieją znaczące, niedające się pogodzić różnice.

Podstawą dla zrozumienia tekstów filozoficznych wyrosłych na gruncie innej kultury jest przetłumaczenie wybranych dzieł na język rodzimy. Przykładów na to, że przekłady te są często kwestią problematyczną, znajdziemy już dość dużo, śledząc tłumaczenia dzieł filozoficznych z całej Europy na język polski.

⁶ J. Dewey, S. Radhakrishnan, G. Santayana, *On philosophical synthesis*, „Philosophy of East and West”, t. 1, nr 1, Honolulu 1951, s. 3–5.

Dotyczy to szczególnie ważnych pojęć, kluczowych dla zrozumienia całego tekstu. Gdy niemieckie *Bildung* tłumaczymy na język polski jako *kształcenie*, nie oddajemy pełni znaczeń i skojarzeń, które *zawarte są* w *Bildung* jako pojęciu mającym w języku niemieckim bogatą historię, przy czym semantyka tego pojęcia ulegała w jej trakcie wielu zmianom. Dodajemy zaś te, które niesie za sobą polskie *kształcenie*, pojęcie i w naszym języku mające swoją historię i wynikające z niej bogactwo znaczeń. Na znaczenie komparatystryki hermeneutycznej dla współczesnej komparatystryki wskazuje zaś m.in. Andrzej Zawadzki w artykule *Między komparatystyką literacką a kulturową*⁷.

Problem został dostrzeżony już kilkanaście wieków temu w Azji. Gdy buddyzm przyjmowany był przez Tybetańczyków i Chińczyków, niezbędne było przetłumaczenie na języki tybetański i chiński najważniejszych, dostępnych wówczas buddyjskich tekstów. W obydwu krajach przyjęto różne tego przekładu strategie. Tybetańczycy za cel postawili sobie przekazanie sensu owych pojęć. Na przykład sanskrycka *nirvāṇa* (etymologia słowa: od *odchodzić*, *wygasać*⁸), cel soteriologiczny buddyzmu, to w języku tybetańskim *mya ngan las 'das pa* (czyli dosłownie: *wykroczenie poza cierpienie*, które rzeczywiście jest celem buddyjskiej soteriologii). Sankrycki *arhat*, czyli osoba, która osiągnęła nirwanę (prawdopodobnie od *hant* – śmierć, zabijać i *ar*, które jest zaprzeczeniem; byłaby to zatem osoba *poza śmiercią, nie do zabicia*) uznany został przez Tybetańczyków za *dgra bcom pa*, czyli zwycięzcę, spustoszydciela wrogów (którymi były tutaj w domyśle umysłowe skalania, trucizny, takie jak gniew, ignorancja, pożądanie). Znaczenie innych pojęć tłumaczone było dosłownie, np. *pāramitā* (buddyjskie doskonałości, które urzeczywistnić powinien praktykujący), a jego dosłownego znaczenia w sanskrycie szukać można w złożeniu *pāra* (poza czymś, wyjście na drugi brzeg) i *mitā* (ten, który dotarł, lub ten, który idzie), w tybetańskim oddane zostało dokładnie jako *pha rol tu phyin pa* (przejście na drugi brzeg). Podobnie postąpiono z pojęciem pustki, któremu poświęcona jest druga część niniejszej pracy: *śūnyata* (*śūnya* – próżny, pusty, pozbawiony (czegoś), mający brak; *ta* ma funkcję nominalizującą: pustość, pustka, próżność, pozbawioność (sic!) etc. oddano jako *stong pa nyid*, czyli znominalizowany przymiotnik *stong pa* (pusty).

W Chinach początkowo próbowano przełożyć ważne pojęcia buddyjskie na przypominające je pojęcia w tradycji taoizmu, jednak szybko zorientowano się, że prowadzi to tylko do semantycznego chaosu i trudności z właściwym zrozumi-

⁷ A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturową*, „Wielogłos” 1–2 (7–8) 2010, Kraków 2011, s. 39–53.

⁸ K. Kosior, *Buddyzm pierwotny* [w:] *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001, s. 183.

mieniem pojęć buddyjskich. Dlatego też zdecydowano się na pozostawianie kluczowych buddyjskich pojęć w oryginale, zwykle z pewnymi zmianami w fonetyce (np. *nirvāṇa* stała się chińskim *nièpán*) lub tłumaczenia dosłowne, podobnie jak w przypadku tybetańskiej paramity.

W przekładach pojęć z tekstów buddyjskich na języki europejskie stosowano i stosuje się w zasadzie wszystkie wymienione wyżej chińskie i tybetańskie strategie ich tłumaczeń. Każdy wybór niesie za sobą oczywiste konsekwencje w recepcji danego pojęcia przez europejskiego czytelnika. W drugiej części pracy przedstawiona zostanie historia pojęcia *śūnyata*; pokazane zostaną zmiany jego semantyki w obrębie buddyzmu indyjskiego i tybetańskiego. Następnie pokazane będzie, w jakich terminach oddawana była *śūnyata* w dwóch europejskich językach: angielskim oraz polskim. Na podstawie wcześniejszej analizy historii pojęcia *śūnyata* oraz analizy semantyki wybranych przez tłumaczy terminów ocenione zostanie, na ile trafnie wybrano w ich przypadku jedną z wymienionych wyżej strategii tłumaczeń.

Historia pojęcia *śūnyata*

Pojęcie *śūnyata* (od *śūnya* – próżny, pusty, pozbawiony (czegoś), mający brak) to pojęcie, które nabrało w buddyzmie bardzo dużego znaczenia dopiero około I wieku n.e.⁹, wraz z powstaniem tzw. *literatury pradźniaparamity*. Później odgrywało ono kluczową rolę w rozważaniach buddyjskich szkół należących do nurtu mahajana (*wielki wóz*, do tego nurtu należy większość szkół buddyjskich, które przetrwały do dzisiaj). To właśnie analizie pojęcia *śūnyata* w buddyzmie mahajana poświęconych jest większość publikacji zajmujących się tą koncepcją. W niniejszej pracy analizę *śūnyaty* zaczniemy jednak od pierwszych buddyjskich sutr, w których pojawia się ona dużo rzadziej i w nieco innym kontekście niż w późniejszych tekstach. Analiza ta oparta będzie przede wszystkim na tekstach *Samyutta-nikāya* oraz *Samyukta-āgama*, zbiorów sutr uznawanych za najstarsze przetrwałe do dziś buddyjskie teksty (powstałe około III w. p.n.e.)¹⁰. Analizę zakończymy na tym, jak pustka rozumiana była w szkołach filozoficznych madhjamaki oraz jogaczary, które rozwinęły się jeszcze na terenie Indii; próba prześledzenia historii *śūnyaty* w późniejszych wiekach, szczególnie w buddyzmie tybetańskim i chińskim, jest materiałem na obszerną publikację książkową.

Mun-Keat Choong, który jest autorem wyczerpującej publikacji na temat historii pojęcia *śūnyata* (czy też, w tekstach palijskich, *suññatā*) w pierwszych

⁹ P. Williams, *Buddyzm mahajana*, tłum. H. Smagacz, Kraków 2001, s. 58.

¹⁰ M.-K. Choong, *The notion of emptiness in early buddhism*, Delhi 1999, s. 5.

tekstach buddyjskich, wyróżnia kilka podstawowych znaczeń, w jakich tam ono występuje¹¹.

a) Pustka w odniesieniu do miejsca medytacji

Miejsce, w którym powinien medytować buddyjski mnich, określane jest jako *suññagāra*, czyli *puste miejsce*. Może być nim las, góra, grotta, cmentarz czy otwarta przestrzeń. Oprócz tego mnich może medytować w lesie, u korzeni samotnego drzewa lub w *suññageha*, czyli pustym (opuszczonym) domu. Występuje tutaj przede wszystkim w znaczeniu miejsca cichego, odosobnionego, pozbawionego obecności innych ludzi.

b) Stan pustki

Co ciekawe, miejsce to ma także związek z efektami, jakie da nasza medytacja. Mnich powinien wówczas doświadczyć *attasuññato*, czyli pustki (tutaj: braku) ja. Stan, w jakim pozostaje, nazywany jest *suññatā-vihāra*, czyli po prostu *stan pustki*, który rozumiany jest jako idealny spokój i wolność od zakłóceń z zewnętrznego świata. Warto zauważyć, że jest to pustka wartościowana pozytywnie, niemająca nic wspólnego z pustką po stracie bliskiej osoby, pustką życia etc.

c) Pustka ja

Pustka ja to właściwie synonim anatmana (sansk. *anātman*, palijski *anattā*), czyli niemożliwości znalezienia stałego, substancjalnego ja w zmiennym świecie przeżyć mentalnych oraz zewnętrznych zjawisk. *Attasuññato* przejawia się m.in. pustką pięciu skupisk, czyli formy materialnej, uczuć, percepcji, formacji mentalnych oraz świadomości, na które to pięć części buddyści dzielili to, co zwykle błędnie (w mniemaniu buddyzmu) ujmujemy jako ja. Pustka pięciu skupisk oznaczała, że także żadne z nich nie jest stałe, substancjalne. W tym kontekście pustka oznaczała zatem przede wszystkim brak substancji (czy to ja, czy pięciu skupisk).

d) Pustka nirwany

Kolejnym kontekstem, w którym występuje we wczesnych tekstach *suñña*, jest pustka nirwany, czyli celu buddyjskiej soteriologii. W tym kontekście *suñña* ma znaczenie pozbawienia, bycia pozbawionym czegoś. Nirwana jest zatem pozbawiona charakterystyk takich jak narodziny, stawanie się, bycie stworzonym, nie jest również złożona (nie da rozłożyć się jej na części). Jest także pozbawiona trzech trucizn umysłu: pożądania, gniewu oraz ignorancji.

Warto zaznaczyć, że w najstarszych buddyjskich tekstach *sūnyata* nie jest pojęciem newralgicznym. Do takich należą raczej wspomniane *anātman* (brak ja), *nirvāṇa* czy *dharma* (na którego historię i wielość znaczeń trzeba byłoby poświęcić osobną pracę).

¹¹ Tamże, s. 8–43.

Sytuacja zmienia się w sutrach Pradžniaparamity, których rozwój datować należy przede wszystkim na I w. p.n.e. – V w. n.e.¹² *Śūnyata* staje się tu pojęciem absolutnie kluczowym, pustka uznana zostaje ze esencją buddyjskiego nauczania. Pustka rozumiana jest tutaj jako brak stałej substancji, dokładnie tak, jak w przypadku wspomnianego wcześniej *attasuññato*. Tym razem brak ten nie dotyczy jednak tylko *ja*; rozszerzony zostaje na wszystkie, absolutnie wszystkie zjawiska, z nirwaną (której dotychczasowe teksty przyznawały status substancjalnego bytu) włącznie. W kontekście tej nauki jest, rzecz jasna, cel soteriologiczny; by osiągnąć nirwanę, musimy pozbyć się wszelkich przywiązań, nie wystarczy tylko nieprzywiązywanie się do *ja*. Nic, nawet nirwana nie może zostać uznane za coś stałego, za byt substancjalny (a to do rzeczy, które uważamy za stałe, nasz umysł – wedle buddyzmu – przywiązuje się najłatwiej). Musimy zatem osiągnąć nirwanę, nie przywiązując się do niej, mając świadomość, że nasz cel w zasadzie nie istnieje (oczywiście, w tle jest założenie, że to, co istnieje i ma substancję, musi być w konsekwencji wieczne, stałe; nie mamy tutaj do czynienia z zaprzeczeniem istnienia wszystkich zjawisk, zaprzecza się jedynie ich substancjalnemu charakterowi).

Pustka jest tutaj rozumiana także jako brak jakichkolwiek cech, który moglibyśmy *na stałe* przypisać zjawiskom.

Dlatego, Siariputro, wszystkie zjawiska są pustką, nie mają cech, nie powstają i nie znikają, nie są splamione i nie są wolne od splamień, nie pomniejszają się i nie powiększają. Dlatego Siariputro w pustce nie ma formy, nie ma odczuwania, nie ma postrzegania, nie ma mentalnych reakcji, nie ma świadomości; nie ma oka, ucha, nosa, języka, ciała ani umysłu. Nie ma formy, dźwięku, zapachu, smaku, dotyku ani zjawisk mentalnych. Nie ma zdolności, od widzenia począwszy aż po bycie świadomym zjawisk mentalnych. Nie ma [ogniw] od niewiedzy i ustania niewiedzy aż po starość i śmierć i ustanie starości i śmierci. W ten sam sposób nie ma cierpienia ani przyczyny cierpienia, ani zakończenia cierpienia, ani ścieżki. Nie ma pierwotnej mądrości, nie ma osiągnięcia ani nie-osiągnięcia¹³.

Filozofem, rozwinął koncepcję pustki przedstawioną w sutrach Pradžniaparamity, był Nagardżuna (żył w I, II lub III w n.e.¹⁴). *Śūnyata* służy mu do krytyki *svabhāvy*, samobytu/esencji (w polskiej literaturze funkcjonują oba te tłumaczenia), który definiuje jako byt niezmienny, wieczny, niezależny od jakichkolwiek zewnętrznych czynników, istniejący tylko dzięki własnej naturze. *Śūnyata*

¹² P. Williams, *Buddyzm mahajana*, tłum. H. Smagacz, Kraków 2001, s. 58.

¹³ *Sutra Serca*, tłum. L. Rinczen i A. Zych, dostępne w Internecie: http://benchen.org.pl/pl/index.php?option=com_content&view=article&id=194:sutra-serca&catid=102:sutry&Itemid=184&lang=pl, dostęp: 08.06.2010.

¹⁴ K. Jakubczak, *Filozoficzne szkoły buddyzmu mahajany – madhjamaka i jogaczara* [w:] *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001.

jest u Nagardżuny wykluczającym *svabhāve*, prawdziwym sposobem przejawiania się zjawisk; są one zmienne, nietrwałe oraz zależne. Pojawiają się na zasadzie współzależnego wylaniania (*pratitya-samutpada*); każde zjawisko jest uwikłane w ciąg zmiennych przyczyn, warunków i skutków, nie może być więc wieczne (gdyż zanika wraz z zaniknięciem swoich warunków), istniejące tylko dzięki własnej naturze, niezmiennie. Pustkę rozumie zatem Nagardżuna jako brak samobytu i sposób przejawiania się zjawisk, równoznaczny z zasadą współzależnego wylaniania. Rzeczy nie są już zatem czymś, ale wciąż się przejawiają¹⁵.

Ponieważ istota jakiegokolwiek rzeczy nie istnieje
W przyczynie, warunkach, ich złożeniu, ani
Oddzielnie w żadnym z nich, a nie we wszystkich,
Dlatego jest jej pozbawiona – pusta¹⁶

Rywalizującą z madhjamaką (czyli nurtem filozoficznym, którego głównym przedstawicielem był Nagardżuna) szkoła jogaczary/czittamatry (sansk. *citta-matra*, tylko umysł) zupełnie przededefiniowała *sūnyatę*. Pustka rozumiana była wśród jogaczarinów (najbardziej znani przedstawiciele tej szkoły to Wasubandhu, Asanga, Maitrejanatha, wszyscy działali w III/IV w. n.e) jako nieobecność dualizmu podmiot-przedmiot w wyobrażeniach przedmiotów. Szkoła ta wychodziła z założenia, że wszystkie przedmioty dane są nam w wyobrażeniu (*paritkalpa*). Przedmioty dane w nim nie istnieją niezależnie od poznającego podmiotu, są więc nierealne, są jedynie wyobrażeniem. Sam podmiot dany w wyobrażeniu (inaczej dany nam być według jogaczarinów nie może) jest również nierealny, jest jedynie wyobrażeniem. Istnieje zatem samo to wyobrażenie, które jest puste, czyli pozbawione iluzyjnego dualizmu podmiot – przedmiot¹⁷.

Tłumaczenia *sūnyaty*

Jak wykazano powyżej, semantyka pojęcia *sūnyata* zmieniała się wraz z powstawaniem nowych szkół buddyjskich oraz rozwojem różnych nurtów filozofii buddyjskiej. Warto zaznaczyć, że było ono używane zawsze w kontek-

¹⁵ A. Przybysławski, *Wstęp: Nagardżuna i jego traktaty o pustce i współzależnym wylanianiu* [w:] Nagardżuna, *Filozofia pustki i współzależnego wylaniania*, Kęty 2014, s. 25.

¹⁶ Nagardżuna, [Auto]Komentarz do *Pustki (70 strof)* [w:] Nagardżuna, *Filozofia pustki i współzależnego wylaniania*, Kęty 2014, s. 94.

¹⁷ K. Jakubczak, *Filozoficzne szkoły buddyzmu mahajany – madhjamaka i jogaczara* [w:] *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001 s. 241.

ście buddyjskiej soteriologii: zrozumienie niesubstancjalności ja, niesubstancjalności wszystkich zjawisk czy też nieobecności dualizmu podmiot – przedmiot miało uwalniać praktykującego od przywiązania. To było zaś przeszkodą na buddyjskiej ścieżce do nirwany, której osiągnięcie pozwalało na uwolnienie się od cierpienia.

Przeanalizujmy teraz, w jaki sposób pojęcie o tak bogatej historii i semantyce przekładane było w dwóch europejskich językach: polskim oraz angielskim.

W języku angielskim pojęcie *śūnyata* tłumaczone jest przede wszystkim jako *emptiness*. Do oddania przymiotnika *śūnya*, *suñña* używa się analogicznie angielskiego *empty*. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób są one używane w języku angielskim.

Emptiness według Oxford Dictionary funkcjonuje w trzech kontekstach: opis *stanu niezawierania niczego* (np. pustka przestrzeni), czegoś pozbawionego znaczenia/szczerości (np. *the emptiness of his statement*), czegoś pozbawionego wartości/celu (np. życie). *Empty* używane jest w tych samych kontekstach.

Emptiness (*empty*) świetnie pasuje zatem do oznaczenia jednego z pierwszych znaczeń *śūnyata/suñnatā* (czy też *śūnya*, *suñña*, *stong*). Jest nim pustka w odniesieniu do miejsca medytacji. Zupełnie niefortunnie brzmi za to stan pustki, *state of emptiness*, który w rozumieniu buddyjskim jest pełnym spokojem i wolnością od zakłóceń płynących z zewnętrznego świata, w języku angielskim kojarzy się jednoznacznie ze stanem bezsensu, utraty wartości czy celu życia. Podobne skojarzenia nieść mogą za sobą kolejne analizowane znaczenia pustki: pustka nirwany, pustka ja, pustka wszystkich zjawisk (do której odnosiły się różne od siebie koncepcje pustki Nagardżuny, sutr pradźniaparamity, szkoły jogczara/czittamatra) – choć słowo *empty* czy *emptiness* może oddawać tutaj stan bycia pozbawionym czegoś (substancji, określonych jakości, dualizmu podmiot-przedmiot etc.), to zazwyczaj jest jednak używane w celu wyrażenia bycia pozbawionego znaczenia, wartości czy celu. Tymczasem zrozumienie buddyjskiej *emptiness* (w którymkolwiek jej znaczeniu) ma przecież pomóc w uwolnieniu się od cierpienia, które to uwolnienie jest celem buddyjskiej drogi. Pokazane wyżej znaczenia angielskiego *empty*, *emptiness* łączą się raczej z cierpieniem niż wolnością od niego.

Według słownika PWN polska *pustka* oznacza:

1. Brak kogokolwiek lub czegośkolwiek w jakimś pomieszczeniu, na miejscu, w jakiejś przestrzeni;
2. Obszar niezaludniony lub opuszczony przez ludzi;
3. Brak zajęć lub niemożność działania;

4. Stan niemocy intelektualnej lub stan psychiczny polegający na braku intensywnych uczuć, doznań.

Pusty to z kolei:

1. Taki, w którym niczego nie ma;
2. Przez nikogo niezajęty, niezaludniony;
3. Taki, który prowadzi beztroskie, pozbawione wartości i celu życie;
4. Wyczerpany emocjonalnie, intelektualnie;
5. Pozbawiony wartości lub istotnego znaczenia.

Sytuacja jest zatem w zasadzie analogiczna jak w języku angielskim: obydwie te słowa niosą za sobą pejoratywne znaczenia, które stoją w całkowitej sprzeczności z efektami, jakie ma nam dać w buddyzmie zrozumienie pustki czy też doświadczenie stanu pustki. Słowo *pustka*, za którego słowa bliskoznaczne uznaje się choćby *próżnię* czy *nicość* prowokuje wręcz osoby, które z różnych przyczyn patrzą na buddyzm podejrzliwie, do takich jak poniższe opinii:

[według buddyzmu] Świat jest pustką, trzeba sobie to uzmysłowić i docelowo się w tej pustce rozpuścić. Pomińmy tu przeróżne niuansy. Taki jest z grubsza cel buddyzmu¹⁸.

Wyznawcy buddyzmu mahajany twierdzą natomiast, że również świat nirwany jest złudzeniem, a ona sama to po prostu próżnia, niepodzielna pustka, która jest jedyną prawdą¹⁹.

Czy *sūnyata* jako *emptiness* czy *pustka* jest zatem przekładem nietrafionym? Trudno jest postawić taką tezę. Każde wybrane w języku angielskim czy polskim słowo niosłoby za sobą znaczenia, których nie znajdziemy w buddyjskiej *sūnyacie*. Być może warto było jednak zdecydować się na pozostawienie tego wieloznacznego pojęcia w jego oryginalnej formie? Argumentem przeciwko takiej strategii przekładu jest często niebezpieczeństwo, że nasz przekład utopi się przez to w przypisach tłumaczących nieznaną, nieprzetłumaczone pojęcie. W przypadku buddyjskiego pojęcia pustki (być może poza pierwszym jego znaczeniem – pustki miejsca medytacji) przypisy te są jednak i tak potrzebne. *Pustka wszystkich zjawisk* czy *emptiness of all phenomena* nie naprowadza nas przecież intuicyjnie na brak substancjalności tychże zjawisk; egzegeza pustki jest tu i tak potrzebna. Wydaje się, że w przypadku tak kluczowego dla buddyjskiej filozofii pojęcia uniknięcie pejoratywnych i często wręcz zaprzeczających mu kulturowych skojarzeń i znaczeń, które niosą za sobą słowa *emptiness* czy *pustka*, pozwoliłoby również na uniknięcie wielu błędnych, potocznych interpretacji, w których buddyzm uznawany jest choćby za religie nihil-

¹⁸ M. Błaszowski, *Medytacja a chrześcijaństwo*, dostępne w Internecie: <http://znakiczasu.pl/o-tym-sie-mowi/129-medytacja-a-chrzcisjastwo>, dostęp: 07.06.2014.

¹⁹ Celta, *Ślepcy i buddowie – buddyjska dojrzałość*, dostępne w Internecie <http://www.nie dziela.pl/artykul/18186/nd/Slepcy-i-buddowie---buddyjska-dojrzalosc>, dostęp: 04.06.2014.

styczną (sic!). Niestety, na zrezygnowanie z *emptiness/pustki* jest już prawdopodobnie o wiele za późno.

Na przykładzie pojęcia *sūnyata* widzimy, jak trudno jest dokonać przekładu pojedynczego, osadzonego w obcej kulturze pojęcia i jak wiele nieścisłości oraz niechcianych skojarzeń takie tłumaczenie może za sobą nieść. Pojęcie, które uznamy za jego odpowiednik w naszym języku, nie będzie miało nigdy identycznej historii czy (wynikającego z niej) pola semantycznego. Odnosi się to tym bardziej do szukania podobieństw pomiędzy myślicielami czy całymi nurtami filozoficznymi wyrosłymi na odmiennym kulturowym gruncie. Sądzę, że w przypadku wszelkich przekładów i porównań pamiętać należy, że znajdują się one gdzieś pomiędzy skrajnościami identyczności oraz zupełnego rozdzielenia myśli filozoficznych rozwiniętych w dwóch różnych kulturach. Przy zachowaniu odpowiedniego metodologicznego rygoru mogą one niewątpliwie przybliżyć (nigdy: w pełni oddać) wyrosłe na odmiennym gruncie kulturowym filozoficzne treści.

Bibliografia

- Błaszczkowski M., *Medytacja a chrześcijaństwo*, dostępne w Internecie: <http://znakiczasu.pl/o-tym-sie-mowi/129-medytacja-a-chrzescijastwo>, dostęp: 07.06.2014.
- Brightman E., *Goals of Philosophy and Religion, East and West*, „Philosophy East and West”, t. 1, nr 4, Honolulu 1952, s. 6–17.
- Celta, *Ślepcy i buddowie – buddyjska dojrzałość*, dostępne w Internecie <http://www.niedziela.pl/artukul/18186/nd/Slepcy-i-buddowie---buddyjska-dojrzalosc>, dostęp: 04.06.2014.
- Choong M-K., *The notion of emptiness in early buddhism*, Delhi 1999.
- Dewey J., Radhakrishnan, Santayana G., *On philosophical synthesis*, „Philosophy of East and West”, t. 1, nr 1, Honolulu 1951, s. 3–5.
- Halbfass W., *India and Europe: an essay in philosophical understanding*, Delhi 1990.
- Jakubczak K., *Filozoficzne szkoły buddyzmu mahajany – madhjamaka i jogaczara* [w:] *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001, s. 207–244.
- Kosior K., *Buddyzm pierwotny* [w:] *Filozofia Wschodu*, red. B. Szymańska, Kraków 2001, s. 181–196.
- Nagardżuna, *[Auto]Komentarz do Pustki (70 strof)* [w:] tegoż, *Filozofia pustki i współzależnego wylaniania*, Kęty 2014.
- Przybyśławski A., *Wstęp: Nagardżuna i jego traktaty o pustce i współzależnym wylanianiu* [w:] *Nagardżuna, Filozofia pustki i współzależnego wylaniania*, Kęty 2014.
- Rosan L., *A key to comparative philosophy*, „Philosophy of East and West”, t. 2, nr 1, Honolulu 1952, s. 56–65.
- Sutra Serca*, tłum. L. Rinczen i A. Zych, dostępne w Internecie: http://benchen.org.pl/pl/index.php?option=com_content&view=article&id=194:sutra-serca&catid=102:sutry&Itemid=184&lang=pl, dostęp: 08.06.2010.
- Williams P., *Buddyzm mahajana*, tłum. H. Smagacz, Kraków 2001, s. 58.
- Zawadzki A., *Między komparatystyką literacką a kulturową*, „Wielogłos” 2010, 1–2 (7–8), Kraków 2011, s. 39–53.

Wschód i Zachód: pułapki filozoficznej komparatystryki oraz filozoficznych przekładów (na przykładzie buddyjskiego pojęcia *śūnyata*)

Streszczenie

W artykule autor zajmuje się problemem filozoficznych porównań pomiędzy Wschodem i Zachodem. Problem ten zaczyna się w jego opinii już w określonym sformułowaniu: co bowiem miałyby kryć się pod szerokimi pojęciami Wschodu i Zachodu? Czy filozofie wyrosłe na zupełnie odmiennych od siebie kulturowych gruntach Chin oraz Indii mogą być zgrupowane razem jako filozofia Wschodu? Co dokładnie miałyby być nazwane filozofią Zachodu?

W dalszej części artykułu autor egzemplifikuje problem filozoficznych porównań międzykulturowych na przykładzie buddyjskiego pojęcia *śūnyata*. Dokonując analizy wybranego wycinka historii tego pojęcia (inspirując się metodologią historii pojęć Reinharta Kosselecka), pokazuje, jak bardzo zmieniało się pole semantyczne buddyjskiej *śūnyaty* na przestrzeni dziejów. Następnie (idąc tropem komparatystryki hermeneutycznej) na przykładach tłumaczeń *śūnyaty* na języki polski i angielski pokazuje, jak problematyczny – w kontekście bogatego pola semantycznego tego pojęcia – jest wybór pojęć *puszka* i *emptiness*, który dominuje w angielskiej i polskiej literaturze przedmiotu.

Słowa kluczowe: buddyzm, pustka, tłumaczenie, komparatystryka, madhjamaka, historia pojęć, *śūnyata*.

East and West: the issue of comparative philosophy and translation illustrated by buddic term *śūnyata*

Summary

In the article the author underatkes the problem of philosophical comparisons between so called *the East* and *the West*. In his opinion, problem begins in the mere formulation of a problem: what do we exactly mean by *the East* and *the West*, what is hidden behind these wide concepts? Can philosophical systems, which were invented on the background of completely different cultures of China and India, be grouped as one – *the philosophy of the East*? What do we exactly understand as *the philosophy of the West*?

The author's exemplification of the problem of intercultural, philosophical comparisons is the translation of buddhist notion of *śūnyata*. Inspired by the methodology of history of concepts (formulated by Reinhart Kosseleck), he chooses the block of *śūnyata*'s rich history and shows, how much the semantic field of the notion has changed over the centuries. Then, following the leads of comparative hermeneutics, he shows how problematic – in the context of *śūnyata*'s historical semantic fields – are the translations of the concept into English *emptiness* and Polish *puszka*, which are the most common translations of *śūnyata* in those languages.

Key words: Buddhism, emptiness, translation, comparative studies, madhyamaka, history of concepts, *śūnyata*.

EWA RÓŻA JANION

Filhellenizm i komparatystyka kulturowa. Próba sformułowania propozycji metodologicznej¹

Filhellenizm² jest zjawiskiem par excellence komparatystycznym. Po pierwsze, komparatystyka wydaje się naturalną metodą jego badania. Po drugie, obu pojęciom towarzyszy istotne zamieszanie znaczeniowe.

Nigdy nie było ostatecznej zgody co do tego, czym jest filhellenizm³. Sytuację komplikuje fakt, że w różnych kręgach językowo-kulturowych termin ten przybiera odmienne sensy: angielski *Philhellenism* rozumiany jest nieco inaczej od francuskiego *Philhellenisme* i niemieckiego *Philhellenismus*⁴. Co więcej, przegląd studiów o filhellenizmie ukazuje niestałość pojęcia w czasie: w starożytności greckie słowo *φιλέλλην* oznaczało miłośnika greckiej kultury, w czasach humanizmu tłumaczono je na łacinę jako *graecorum studiosus*⁵. Niektórzy badacze filhellenizmu opisują to zjawisko jako indywidualne uczucie sympatii do Greków czy też postawę charakteryzującą się fascynacją Grecją⁶. Podejście

¹ Publikacja powstała w ramach programu „Międzynarodowe Projekty Doktoranckie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej”, współfinansowanego przez Unię Europejską w ramach Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego.

² *Słownik języka polskiego PWN* proponuje następującą definicję: filhellenizm: 1. umiłowanie kultury starożytnej Grecji 2. ruch solidarnościowy z grecką walką narodowyzwolenczą w XIX w. Podaje również wyrazy pokrewne: filhelleński, filhellen oraz filhellenista. Z tym ostatnim nie spotkałam się podczas lektury studiów o filhellenizmie. Por. sjp.pwn.pl.

³ L. Droulia, *The Revival of the Greek Ideal and Philhellenism. A Perambulation* [w:] *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, K. Tomaszuk, Warszawa 2007, s. 25.

⁴ G. Tolias, *Οι Αυτοχέες του Φιλελληνισμού* [w:] *Ελλάδα και Γαλλία τον 19ο αιώνα/La France et la Grèce au XIXe siècle*, red. E. Chrysos, C. Farnaud, Αθήνα 2013, s. 259.

⁵ Tamże, s. 255.

⁶ To podejście prezentują pozycje: T. Spencer, *Byron, Fair Greece! Sad relic. Literary Philhellenism from Shakespeare to*, Londyn 1954, S.L. Marchand, *Down from Olympus. Archeology and Philhellenism in Germany 1750–1970*, Princeton 1996. Przeglądu zastosowań terminu w różnych studiach dokonuje Maria Kalinowska: M. Kalinowska, *Wprowadzenie. Filhellenizm romantyków – specyfika polska i konteksty europejskie. Perspektywy badawcze* [w:] *Filhellenizm w Polsce*, s. 11–17.

historyczne przedstawia filhellenizm jako ideę polityczną dążącą do zmian na mapie dziewiętnastowiecznej Europy bądź jako masowy ruch społeczny czy też po prostu działanie na rzecz niepodległości Grecji. Wśród tych ujęć należy ułokować propozycję Lukii Droulii, która proponuje odróżnić filhellenizm od pozostającego z nim w bliskim związku hellenizmu⁷. Filhellenizm jest w ujęciu greckiej uczonej wyrastającym z humanistycznego zainteresowania antyczną Helladą ruchem kulturowym, politycznym i wojskowym, bezpośrednio powiązanym z wybuchem powstania greckiego. Chronologię tak rozumianego filhellenizmu, któremu towarzyszą liberalizm, romantyzm i bajronizm, wyznacza zatem trzecia dekada XIX wieku.

W polskich studiach filhellenizm definiuje się jako zjawisko historyczne, głównie z perspektywy interdyscyplinarnych badań recepcji oraz studiów nad obrazem Grecji w kulturze. Kierująca badaniami nad polskim filhellenizmem Maria Kalinowska proponuje, by zachować podstawowe, historyczne znaczenie terminu, ale badać filhellenizm w szerokich kontekstach, z uwzględnieniem jego pozapolitycznych znaczeń, zwłaszcza etycznego i egzystencjalnego wymiaru. Pojęcie imaginarium filhelleńskiego, rozumianego jako zespół wyobrażeń związanych z walczącą Grecją, pozwala włączyć w zakres badań także utwory napisane na długo po zakończeniu walk powstańczych i utworzeniu Królestwa Grecji⁸.

Interesująca z punktu widzenia komparatystki kulturowej wydaje się zwłaszcza propozycja Michela Espagne i Gillesa Pécout, by pojęciem filhellenizm objąć trzy związane ze sobą i przenikające się historyczne zjawiska:

1. Powstały w końcu XVIII wieku prąd intelektualny nawiązujący do stworzonego przez humanistów obrazu starożytnej Grecji jako modelu estetycznego, politycznego i antropologicznego;

2. Polityczny ruch wsparcia dla Greków związany z powstaniem greckim w latach dwudziestych XIX wieku, łączący w sobie cechy romantycznego zrywu i potrzeby sprawowania kontroli politycznej w Europie wedle ustaleń kongresu wiedeńskiego;

3. Trwające przez cały XIX wiek długofalowe poczucie solidarności z Grekami w imię ideałów rewolucji 1848 r. oraz historycznej tożsamości Regionu Śródziemnomorskiego⁹. Politycznym wyrazem tej solidarności była militarna pomoc, z jaką przybywali do Grecji francuscy i włoscy ochotnicy na wieść

⁷ L. Droulia, *The Revival of the Greek Ideal and Philhellenism. A Perambulation* [w:] *Filhellenizm w Polsce*, s. 33–35.

⁸ M. Kalinowska, *Wprowadzenie. Filhellenizm romantyków – specyfika polska i konteksty europejskie. Perspektywy badawcze* [w:] *Filhellenizm w Polsce*, s. 11–24.

⁹ M. Espagne, G. Pécout, *Introduction*, „Revue Germanique Internationale” 2005, nr 1–2: *Philhellénismes et transferts culturels dans l'Europe du XIXe siècle*, red. M. Espagne, G. Pécout, s. 5–7.

o początku antyosmańskiego powstania na Krecie (1866) oraz o wybuchu wojny grecko-tureckiej w 1897 roku.

Takie szerokie, ale historyczne pojęcie określa interesujące nas zjawisko jako rodzaj wymiany kulturowej pomiędzy grecką starożytnością, zachodnią Europą i nowożytną Grecją. Autorzy przypominają, że filhellenizm oparty był na modelu wzajemności: w dowód pamięci o wkładzie starożytnych Hellenów w rozwój cywilizacji europejskiej Zachód pomagał ich spadkobiercom i nadawał prawomocność ich politycznym dążeniom¹⁰. Powyższa propozycja, wpisująca filhellenizm w nurt studiów nad transferem kulturowym, pozwala (a nawet postuluje), by włączyć w zakres jego badań dzieła greckich autorów. Przedstawiciele greckiej diaspory, tacy jak Adamandios Korais i Andreas Mustoxidis, pośredniczyli między Grecją a resztą Europy, stając się pełnoprawnymi uczestnikami filhelleńskiej wymiany literackiej i kulturowej. Proponowana przez autorów optyka pozwala zatem uchwycić istotny wkład, jaki w rozwój filhellenizmu wniósł dorobek Greków – myślicieli i działaczy epok oświecenia i romantyzmu, ale także umożliwia obserwowanie greckich reakcji na filhellenizm w drugiej połowie XIX wieku, czyli w okresie krystalizowania się greckiej tożsamości narodowej¹¹.

W badaniu zjawiska pomocne jest pojęcie dyskursu filhelleńskiego¹², rozumianego jako zbiór praktyk i wytworów kultury związanych z przychylnością wobec walczącej o wolność Grecji. Tematem dzieł filhelleńskich nie jest jedynie powstanie greckie. W zakres tematyczny filhellenizmu włączają się również przedsięwzięcia militarne poprzedzające główny zryw niepodległościowy oraz powstały po utworzeniu Królestwa Grecji ruch irredentystyczny (tzw. Wielka Idea). Dyskurs filhelleński obejmuje zatem literaturę, wszelkiego rodzaju piśmiennictwo (dla omawianego ruchu najistotniejsze są dzieła historyczne, podręcznicze i pamiętnikarskie), sztuki wizualne (malarstwo, rzeźba, ale także grafiki i ilustracje), sztukę użytkową (zegary, ozdoby, przedmioty codziennego użytku z motywami filhelleńskimi). Filhellenizm był ponadto obecny w teatrze, muzyce i widowiskach, np. we włoskiej operze.

¹⁰ Badacze filhellenizmu niejednokrotnie zwracali uwagę na powracającą w tekstach filhelleńskich retorykę wdzięczności, zapłaty i spłaty długu zaciągniętego u starożytnych. Por. M. Kalinowska, dz. cyt., s. 13.

¹¹ *EGO European History on-line*: <http://ieg-ego.eu/>. Wielu badaczy argumentowało za kluczowym wpływem idei filhelleńskich na ten proces. Pracą w języku polskim czerpiącą z tego typu refleksji jest: I. Wrazas, *Dyskomfort (nowo)Greków*, Wrocław 2010.

¹² W wielu nowszych, zwłaszcza angielskich opracowaniach, pojawia się pojęcie dyskursu filhelleńskiego (*philhellenic discourse*), na ogół jednak nie jest on definiowany. Najpewniej autorzy zakładają, że pojęcie dyskursu w naukach humanistycznych rozumie się już samo przez się.

Mówienie o dyskursie filhelleńskim wydaje mi się trafne, gdyż pozwala określić filhellenizm jako całość, pomimo różnorodności jego realizacji, wewnętrznych napięć i zróżnicowania jego lokalnych odmian¹³. Ponadto, rozpatrywanie filhellenizmu jako dyskursu wpisuje się w ogólne postulaty komparatystyki kulturowej¹⁴.

Po pierwsze, tak rozumiany dyskurs nie jest literaturocentryczny i nie ogranicza się do tekstów wysokoartystycznych. Usunięcie literatury z jej uprzywilejowanego, centralnego miejsca w kulturze pozwala dostrzec marginalizowane wytwory filhellenizmu, które jednak stanowią o jego zasięgu. Taka wizja filhellenizmu realizuje komparatystyczny postulat szerokiego spojrzenia na rzeczywistość kulturową, tj. obserwacji dzieła w jego pozaliterackim i pozaartystycznym kontekście oraz lokuje badania filhellenizmu w ramach szeroko pojętych studiów kulturowych (*cultural studies*).

Po wtóre, pojęcie dyskursu podkreśla jedność dzieł filhelleńskich: łączące je tematy, wartości oraz ideologie. Istotnie, wydaje się, że pojedyncze utwory filhelleńskie tworzą ustalony porządek narracyjny i z trudem funkcjonują poza daną wspólnotą interpretacyjną¹⁵. Analiza immanentna, jak możemy nazwać przeciwieństwo metody komparatystycznej, może szybko wyczerpać swoje możliwości, gdyż znakomita większość utworów filhelleńskich to teksty, które stosując tradycyjne kryteria oceny, można by nazwać wtórnymi, pomniejszymi

¹³ Lektura komparatystycznego programu Stevena Tötösy de Zapetneka nasuwa pomysł, że dyskurs filhelleński można by również nazwać polem literackim. Pojęcie to kanadyjski badacz czerpie od Pierre'a Bourdieu i określa nim „relatywnie autonomiczną społeczną przestrzeń, tworzoną przez grupę autorów, dzieł oraz zjawisk składających się na literacką «praxis»; przestrzeń, której struktury są definiowane przez system sił w niej działających oraz ich konfliktów”. Por. S. Tötösy de Zapetnek, *Nowa literatura porównawcza jako teoria i metoda*, tłum. A. Zawiszewska, A. Skrendo [w:] *Konstruktoryzm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, J. Madejski, A. Skrendo, Kraków 2006, s. 285.

¹⁴ Andrzej Zawadzki wyróżnia trzy modele komparatystyki: wpływo logiczny, typologiczny (estetyczno-strukturalny) i kulturowy. Formułę tego ostatniego wyraża tzw. raport Bernheimera z 1993 r., postulujący m.in. odejście od literaturocentryzmu (literatura jako jedna z wielu praktyk dyskursywnych), aplikację w badaniach literackich pojęć z zakresu studiów kulturowych (ideologia, gender, rasa, etniczność...) oraz interdyscyplinarność. Por. A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturową* [w:] *Kulturowa teoria literatury, 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 345–368. Andrzej Hejmej mówi o trzech komparatystykach: tradycyjnej (filologicznej), interdyscyplinarnej (włączającej w pole swoich badań również zjawiska pozaliterackie) i kulturowej (kulturocentrycznej), której rozumienie bliskie jest zaproponowanemu przez Zawadzkiego, por. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.

¹⁵ Określenie Stanleya Fisha, por. M. Dąbrowski, *Komparatystyka dyskursu, dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 15.

lub nieprezentującymi wybitnej wartości estetycznej. Często są to bardziej lub mniej udane tłumaczenia, omówienia, trawestacje, ilustracje do pamiętników, sztuki pisane na podstawie relacji z podróży, liryki tworzone pod wpływem depesz prasowych, itd. Ich stałą cechą jest natomiast pozostawanie w ścisłym kontakcie z innymi utworami tego samego kompleksu kulturowego i tworzenie wspólnego znaczenia.

Wreszcie, jest to optyka warta namysłu ze względu na retoryczny (propagandowy) charakter dzieł filhelleńskich, w których często nad charakterem informacyjnym (narracyjnym), czy też nad wartością artystyczną, przeważają cechy apelu. Performatywny charakter tych dzieł jasno ukazują chociażby ich tytuły: *Adresse au peuple anglais, par un ami des Grecs*; *Appel aux Français en faveur des Grecs*; *au Sultan*; *Dicourse sur les services que les Grecs ont rendus la civilisation*; *Marche des Troupes Grecques Pour le Forte-Piano*, itd.¹⁶ Filhellenizm absorbuje dyskursy pozaartystyczne (religia, polityka, etyka) i ma konkretny cel perswazyjny: kształtowanie opinii publicznej i realną pomoc Grekom. Wydaje się zatem, że pojęcie dyskursu zwraca uwagę na polityczne uwikłania filhellenizmu. Za Foucaultem Mieczysław Dąbrowski przyjmuje, że „Dyskurs jest mową w szerokim sensie ideologiczną, mową, która do czegoś zachęca (przekonuje) i od czegoś odwraca. Tak czy owak dyskurs nie jest neutralny etycznie, zawsze niesie ze sobą jakiś rodzaj przemocy (w tym sensie, że wypowiedź nie jest niewinna)”¹⁷. Komparatysta ma tu na myśli każdy dyskurs, nam jednak ten tekst przypomina, że pomimo iż filhellenizm jest ruchem wsparcia, to ma on istotne ideologiczne konsekwencje, czasem – dodajmy – negatywne dla samych Greków¹⁸.

Teksty filhelleńskie, nawet jeśli nie mają formy otwartego apelu, to często w ramach dyskursu są czytane jako głosy na rzecz niepodległości Grecji. To dyskurs decyduje o ich filhelleńskim znaczeniu¹⁹. Dobrym przykładem może być druga pieśń *Wędrowek Childe Harolda* Byrona: trudno powiedzieć, żeby w momencie jej powstawania na przełomie pierwszej i drugiej dekady dziewiętnastego wieku był to w zamierzeniu autora filhelleński manifest polityczny. Jednak w ramach dyskursu filhelleńskiego właśnie tak ten tekst funkcjonuje²⁰.

¹⁶ Por. L. Droulia, *Philhellénisme. Ouvrages inspirés par la guerre d'indépendance grecque, Répertoire bibliographique*, Athènes 1974. Wybrałam kilka tytułów z dzieł wydanych w 1821 roku. Do listy utworów o performatywnym charakterze można zaliczyć również wiele ód do wolnej Grecji napisanych na wieść o wybuchu powstania.

¹⁷ Por. M. Dąbrowski, dz. cyt., s. 19–20.

¹⁸ O tym paradoksie pisał m.in. Ilias Wrazas [w:] dz. cyt.

¹⁹ Zgodnie z postulatem studiów kulturowych, w tym i innych miejscach artykułu przyjmuję oczywiście perspektywę (umiarkowanego) konstrukcjonizmu.

²⁰ L. Droulia, *The Revival...*, s. 32.

Następstwa ideologiczne filhellenizmu są tym bardziej interesujące ze względu na rolę tego dyskursu w kreowaniu tożsamości: czy to wspólnej tożsamości europejskiej, czy tożsamości narodowych²¹. Filhellenizm służył wytworzeniu wspólnoty, ale także stworzenia obcości, odgraniczenia naszego od obcego. Jako taki, ruch pomocy dla Greków jest ciekawym obiektem zainteresowań z perspektywy studiów postkolonialnych²².

Komparatystyka, kierując się nie ku samym utworom, ale ku procesom, oddziaływaniom i relacjom zjawisk, pozwala uchwycić znaczenie dyskursu filhelleńskiego i jego sił składowych. Analiza układów transferu umożliwia prześledzenie wartości i obrazów pomiędzy różnymi kręgami językowo-kulturowymi, zaobserwowanie, jak dzieła jednej literatury zostają wprowadzone w obieg drugiej, oraz uzyskanie wglądu w poszczególne utwory. Takiej wizji komparatystyki towarzyszy *slaba* ontologia dzieła literackiego i wynikające z niej przekonanie o intertekstualności jego znaczenia²³. Jeśli dzieło nie jest autonomiczne, nie może być rozpatrywane poza kontekstem innych dzieł i nie ma obiektywnego, niezmiennego i niezależnego od czynników pozatekstowych sensu, staje się *intertekstualnym konstruktem*, którego wymowa jest o tyle stabilna, o ile nie zmienia się jego kontekst – dyskurs, którego element stanowi²⁴.

²¹ Nawiązuje do takiego projektu Jerzy Axer w tekstach: J. Axer, *Orka na ugorze. Filhellenizm wobec tradycyjnie lacińskiej orientacji kultury polskiej* [w:] *Filhellenizm w Polsce*, s. 43; tenże, *Philhellenism and European Identity*, „Sprawy Narodowościowe” 2007, nr 31, s. 39–44.

²² Taką perspektywę przyjęto w pracy: S. Gourgouris, *Dream Nation: Enlightenment, Colonization, and the Institution of Modern Greece*, Stanford 1996. Kształt dziewiętnastowiecznego państwa greckiego jest w tej optyce podyktowany przez kolonialne idee filhelleńskie. O wpływie filhellenizmu na Greków pisał Ilias Wrazas.

²³ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 153–180. Autor proponuje takie rozumienie intertekstualności: „Intertekstualność [...] to kategoria służąca do określenia tego wymiaru budowy i znaczenia tekstu (dzieła sztuki), który wskazuje na nieusuwalne, inherentne uzależnienie jego wytwarzania, przedmiotowego statusu, odbioru, zarówno od istnienia innych tekstów i archi-tekstów (reguł stylistyczno-gatunkowych, konwencji dyskursywno-rodzajowych, kodów semiotyczno-kulturowych), jak też od możliwości rozpoznania owych odniesień inter- i architekstualnych przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego”. Tamże, s. 161.

²⁴ Tamże, s. 168. *Intertekstualny konstrukt* to określenie Jonathana Cullera. W poświęconym komparatystyce kulturowej artykule badacz ten wskazuje na intertekstualną naturę znaczenia, tj. „fakt, że znaczenie polega na różnicy między jednym tekstem lub dyskursem a drugim [...]. Znaczenie tekstu zależy od jego związków z innymi tekstami w przestrzeni kulturowej, takiej jak kultura zachodnioeuropejska”. Por. J. Culler, *Komparatystyka literacka – nareszcie* [w:] tegoż, *Literatura w teorii*, tł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 325.

Z podobnych, choć nieco bardziej radykalnych założeń ontologicznych wychodzi wyrafinowana intelektualnie krytyka tradycyjnej komparatystyki nazwana *histoire croisée*²⁵. Ta propozycja metodologiczna w zasadzie wyklucza analizę poszczególnych jednostek w oderwaniu od innych: obiekt badań istnieje tylko poprzez kontakt z innymi obiektami. Podejście to stara się przewyciężyć trudności teoretyczne tradycyjnej komparatystyki: akt porównywania jest w tej optyce raczej tworzeniem nowego znaczenia niż odkrywaniem jakiejś zastanej rzeczywistości kulturowej. Statyczne fakty, łączące je podobieństwa i dzielące je różnice to jedynie konstrukcje badaczy. Binarność jest cechą ludzkiego sposobu pojmowania świata, a nie rzeczywistości.

Ponadto *histoire croisée* poddaje krytyce podstawowy model porównania: tradycyjna komparatystyka zakłada bowiem zewnętrzną i obiektywną pozycję badacza wobec badanych dzieł, równy dystans wobec obu dzieł oraz stabilność porównania w czasie. Tymczasem nigdy tak nie jest: podmiot związany jest z przedmiotem za pośrednictwem języka, kategorii poznawczych, konceptów, doświadczenia historycznego i innych. Oba elementy porównania podlegają wariacjom i nigdy nie są idealnie stabilne.

W konsekwencji porównanie dwóch statycznych punktów widzenia zastępuje założenie ich wzajemnego, nieustannego kontaktu (interakcji) i wynikającej z tego kontaktu transformacji. W miejsce typowego modelu analitycznego stosowanego w badaniach transferu kulturowego, tj. prostej, linearnej relacji od punktu wyjścia do punktu docelowego, ta koncepcja metodologiczna przewiduje szeroką gamę różnorodnych interakcji: wielokierunkowych, następujących pomiędzy wieloma punktami, relacji zwrotnych, wzajemnych. Interakcje te obrazowane są poprzez metaforę przecięcia (skrzyżowania) – kontaktu, który wpływa na oba krzyżujące się elementy, zawsze powodując ich zmianę, a czasem także powstanie nowego elementu. Skrzyżowanie punktów widzenia bazuje na założeniu, że każdy z powstałych dzięki niemu elementów jest efektem serii wzajemnych wpływów i przekształceń.

Tak więc proponuję położyć nacisk na sam filhellenizm, a nie na poszczególne, tworzące dyskurs utwory. Badanie filhellenizmu jest zatem dla mnie ustalaniem konfiguracji dzieł o zdecydowanie odmiennej naturze, ale tworzą-

²⁵ M. Werner, B. Zimmermann, *Beyond comparison: Histoire croisée and the challenge of reflexivity*, „History and Theory”, t. 45, nr 1 (02/2006), s. 30–50. Po angielsku propozycję tę nazywa się *entangled histories*. *Histoire croisée* powstała na gruncie studiów historycznych i socjologicznych i nie jest pomyślana jako teoria literaturoznawcza, ale może być stosowana w badaniach kulturowych. Pomysł, by zainteresować się tą koncepcją, podsunął mi podczas mojego stażu w Grecji George Toliás.

cych jeden dyskurs. Jego analizę umożliwia mi *tradycyjna* komparatystyczna kategoria tematu.

Nawet pobieżny przegląd poświęconej filhellenizmowi bibliografii²⁶ ukazuje, że wiele spośród dzieł filhelleńskich realizuje repertuar kilkunastu, może kilkudziesięciu tematów, dotyczących z jednej strony greckich bohaterów i ich dzielnych czynów, a z drugiej okrucieństw tureckich tyranów. Zwłaszcza do początków powstania aktualnych informacji o sytuacji w Grecji było w Europie niewiele. Wybuch greckich walk niepodległościowych spowodował nagłe zwiększenie zapotrzebowania na te informacje, ale jednak wiele dzieł filhelleńskich powstało na bazie skończonego źródła wiadomości, bądź przywiezionych z Grecji przez zachodnich podróżników, bądź rozpowszechnionych w Europie przez intelektualistów greckiej diaspory. Losy powstania komentowała ponadto na bieżąco europejska prasa. W pierwszej kolejności wśród popularnych filhelleńskich tematów wymienić należy legendę greckiego bohatera Markosa Botsarisa, rzezie mieszkańców greckich wysp (Chios, Psary), dzielne czyny admirała greckiej floty Konstandinosa Kanarisa oraz serię wydarzeń dotyczących centralnego miejsca dyskursu filhelleńskiego: upadku Mesolongi²⁷.

Dzieła filhelleńskie dialogują głównie z utworami na podobny temat, dzięki czemu zazwyczaj możemy bez problemu śledzić transfer filhelleńskich tematów. Wiedzie on od tekstów o charakterze naukowym bądź praktycznym: relacji z podróży, dzieł historycznych, raportów o sytuacji Grecji, wspomnień dyplomatów, do dzieł literackich i artystycznych. Bywa, że jedna interpretacja tematu cieszy się dużym zainteresowaniem uczestników dyskursu i przyciąga kolejnych, wzorujących się na niej twórców. W ten sposób powstają liczne parafrazy, tłumaczenia, kopie, litografie, które przyczyniają się do popularności filhellenizmu.

Filhellenizm wyobrażam sobie więc jako intertekstualną, intermedialną i interkulturową sieć, której sploty wyznaczają poszczególne dzieła lub postaci. Śledzenie wątków filhelleńskich (tu oczywiście nie obejdziesz się bez dokładnej analizy poszczególnych tekstów) pozwala określić przepływ informacji między kręgami językowo-kulturowymi i między cywilizacjami (należąca do Imperium Osmańskiego Grecja sytuowała się raczej na Wschodzie niż na Zachodzie). Dostarczy tym samym informacji nie tylko dla lepszego rozumienia dyskursu, ale także skieruje się *na zewnątrz*, czyli dopowie coś do naszej wiedzy o kulturze XIX wieku.

²⁶ Por. L. Droulia, *Philhellénisme*.

²⁷ G. Heß, *Missolonghi. Genèse, transformations multimédiales et fonctions d'un lieu identitaire du philhellénisme*, „Revue Germanique Internationale”, dz. cyt., tłum. S. Maufroy, s. 61–75.

Bibliografia

- Axer J., *Philhellenism and European Identity*, „Sprawy Narodowościowe” 2007, nr 31, s. 39–44.
- Borowska M., Kalinowska M., Tomaszuk K. (red.), *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, Warszawa 2007.
- Chrysos E., Farnaud Ch. (red.), *Ελλάδα και Γαλλία τον 19ο αιώνα/La France et la Grèce au XIXe siècle*, Ateny 2013.
- Culler J., *Literatura w teorii*, Kraków 2013.
- Dąbrowski M., *Komparatystyka dyskursu, dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009.
- Droulia L., *Philhellénisme. Ouvrages inspirés par la guerre d'indépendance grecque, Répertoire bibliographique*, Athènes 1974.
- Espagne M., Pécout G., *Introduction*, „Revue Germanique Internationale” 2005, nr 1–2, p. 5–7.
- Gourgouris S., *Dream Nation: Enlightenment, Colonization, and the Institution of Modern Greece*, Stanford 1996.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Heß G., *Missolonghi. Genèse, transformations multimédiales et fonctions d'un lieu identitaire du philhellénisme*, „Revue Germanique Internationale” 2005, nr 1–2, s. 61–75.
- Kuźma E., Madejski J., Skrendo A. (red.), *Konstrukttywizm w badaniach literackich. Antologia*, Kraków 2006.
- Markowski M.P., Nycz R. (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006.
- Walas T., Nycz R. (red.), *Kulturowa teoria literatury, 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, Kraków 2012.
- Werner M., Zimmermann B., *Beyond comparison: Histoire croisée and the challenge of reflexivity*, „History and Theory”, t. 45, nr 1 (02/2006), s. 30–50.
- Wrazas I., *Dyskomfort nowo(Greków)*, Wrocław 2010.

Filhellenizm i komparatystyka kulturowa. Próba sformułowania propozycji metodologicznej

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę sformułowania modelu teoretycznego, który zdaniem autorki może być pomocny w rozumieniu i badaniu zjawiska filhellenizmu. Model ten oparty jest o założenia teoretyczne i metodologiczne studiów kulturowych i komparatystyki kulturowej: szczególnie istotne są prace S. Tötösy de Zepetneka, R. Nycza, A. Hejmeja i M. Dąbrowskiego. Definicję filhellenizmu autorka czerpie ze studium M. Espagne i G. Pécout.

Autorka omawia pojęcie filhellenizmu jako transferu kulturowego i dyskursu, zwłaszcza dyskursu tożsamościowego. Zastanawia się również nad tym, jak badania intertekstualne oraz propozycja teoretyczna i metodologiczna zwana *histoire croisée* mogą pomóc w studiach nad filhellenizmem.

Artykuł kończy propozycja badania filhellenizmu za pomocą komparatystycznej kategorii tematu.

Słowa kluczowe: filhellenizm, kulturoznawstwo, komparatystyka.

Philhellenism and Comparative Literature. Proposition of a Methodological Approach

Summary

The article constitutes an attempt to formulate a theoretical model that may provide some help in understanding the phenomenon of philhellenism. This model is based on methodological presuppositions of new comparative studies and cultural studies, mainly on the works of S. Tötösy de Zápethy, R. Nycz, A. Hejmej, and M. Dąbrowski. The definition of the philhellenism is borrowed from the study of M. Espagne and G. Pécout.

The conceptions of philhellenism as cultural transfer and as a discourse, especially an identity discourse, are discussed. Moreover, the author reflects upon how the theory of intertextuality and the theoretical and methodological conception called entangled histories (*histoire croisée*) can be useful for the studies of philhellenism.

The article finishes with a proposition to study philhellenism using the comparative category of theme.

Key words: Philhellenism, cultural studies, comparative literature.

SYLWIA MAJDOSZ

Literatura polsko-żydowska w badaniach komparatystycznych

Literatura polsko-żydowska jest zjawiskiem bardzo złożonym pod względem podstaw językowych (używanych przez mieszkańców w Polsce Żydów języków: polskiego, jidysz i hebrajskiego), kulturowym (polskim i żydowskim) oraz religijnym (judaistycznym i chrześcijańskim). Termin *literatura polsko-żydowska* jest stosowany w kontekście historyczno-literackim oraz historyczno-kulturowym. Określa się nim twórczość Żydów lub Polaków żydowskiego pochodzenia piszących lub publikujących w języku polskim. Jako twór kulturowy literatura polsko-żydowska formowała się na gruncie polskim na zasadzie międzykulturowego przenikania. Dwunarodowość tej literatury szczególnie interesuje komparatystów, gdyż – jak się wydaje – właśnie w badaniach komparatystycznych możliwe jest szerokie ujęcie tego zjawiska.

Komparatystyka rozumiana jako metanauka zajmująca się badaniem kultur narodowych, których integralną część stanowi literatura, wydaje się właściwą metodą badawczą w próbach definiowania zjawiska fenomenu pogranicza, jakim jest literatura polsko-żydowska. Temat ten, dotycząc obcości kulturowej i narodowej, stanowi jeden z głównych przedmiotów literatury porównawczej, która zajmuje się badaniem świadectw przekraczania kulturowych granic. Literatura pisarzy żydowskich tworzących w języku polskim, który obok jidysz czy hebrajskiego był uważany przez nich za równorzędny język narodowy, to swoje medium – przez jego pryzmat można zauważyć, jak bardzo, pomimo wielu różnic, te kultury są ze sobą związane. Istotne jest więc ukazanie silnego osadzenia literatury polsko-żydowskiej w kontekście polskiego życia literackiego i polskiej tradycji kulturowej, przy jednoczesnym ukazaniu jej odrębności, jako samodzielnego nurtu literatury polskiej.

W niniejszym artykule postaram się zaprezentować fenomen literatury polsko-żydowskiej, odnosząc się do istniejących już badań tego zagadnienia autorstwa Władysława Panasa, według którego literatura polsko-żydowska

genetycznie związana jest z tradycją żydowskiego dyskursu formułowanego w polszczyźnie, z żydowskim piśmiennictwem w języku polskim: z niego wywodzi się i jawi się jako jego szczególnie fragment. [...] Wyróżnikiem tej literatury jest funkcjonowanie w obiegu komunikacyjnym

obsługującym żydowski dyskurs w języku polskim oraz jej percepcja na tle treści tam artykułowanych¹.

W artykule posługuję się także pojęciem *pogranicze polsko-żydowskie*, przyjmując jego rozumienie za koncepcją Eugenii Prokop-Janiec. Określa ona tym mianem

żydowską szkołę literacką, polsko-żydowski obieg literacki bądź krąg pisarzy polsko-żydowskich. Jako tekstowe kategorie, stanowiące wyróżnik zjawiska, wprowadzone są zaś: zapis doświadczenia żydowskiego, konstrukcja podmiotu i świata przedstawionego, kody kulturowe, topika czy repertuar tematyczny².

Termin *literatura polsko-żydowska*

Na ziemiach polskich przed II wojną światową Żydzi stanowili kilkumilionową mniejszość narodową³, biorącą czynny udział w życiu kulturalnym, gospodarczym i społecznym. Do roku 1939 właśnie w Polsce powstała znaczna część europejskiej literatury żydowskiej, pisanej w językach jidysz, hebrajskim i polskim⁴. Trójjęzyczna literatura polskich Żydów nie stanowi jednak odrębnego systemu. Pisarze żydowscy w Polsce przedwojennej stworzyli własną, swoistą przestrzeń kulturową, której duchowość oparta była na tradycji judajskiej i talmudycznej oraz mistycyzmie chasydzkim. Naturalnym zapleczem tej literatury była Tora – najważniejszy dla wyznawców judaizmu tekst objawiony⁵.

Literatura polsko-żydowska jest zjawiskiem historycznoliterackim obejmującym głównie epokę dwudziestolecia międzywojennego, a jej największy rozwój przypada na lata trzydzieste XX wieku. Czynniki decydujące o przynależności do literatury polsko-żydowskiej to przede wszystkim żydowskie pochodzenie autora tworzącego w języku polskim. Mamy więc tutaj do czynienia z fenomenem polsko-żydowskiego pogranicza kulturowego, które rozwijało się przez kilka stuleci i zostało zniszczone przez hitlerowców w czasie II wojny światowej. Holocaust spowodował niemal całkowite jego zniknięcie. Za najwy-

¹ W. Panas, „*Ja – polski poeta, hebrajski niemowa*”. *Literatura polsko-żydowska, żydowsko-polska 1918–1939* [w:] tegoż, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 41–42.

² E. Prokop-Janiec, *Literatura polsko-żydowska: nowe perspektywy badawcze* [w:] *Literatura polsko-żydowska. Studia i szkice*, red. E. Prokop-Janiec i J. S. Żurek, Kraków 2011, s. 283.

³ Por. M. Fuks, *Żydowska literatura w Polsce XX wieku* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska i E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 1247.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

bitniejszych pisarzy polsko-żydowskich tworzących po I wojnie światowej uznaje się: Bolesława Leśmiana, Janusza Korczaka, Brunona Schulza, Józefa Wittlina, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Zuzannę Ginczanę, Romana Brandstaettera, Adolfa Rudnickiego, Kalamana Segala, Juliana Strykowskiego, Arnolda Słuckiego, Witolda Wirpszę, Henryka Grynberga, Bogdana Wojdowskiego, Hannę Krall, Renatę Jabłońską, Wilhelma Dichtera, Annę Frajlich, Irit Amiel oraz Idę Fink. Pozostałości kultury żydowskiej są nadal obecne w polskiej tradycji, kulturze i pejzażu, dlatego tak ważne dla badaczy zajmujących się literaturą polsko-żydowską jest szukanie nowych sposobów jej opisu i interpretacji – także przez pryzmat żydowskich korzeni twórców tego nurtu. Władysław Panas pisze:

Określenia „literatura polsko-żydowska i „literatura żydowsko-polska” [...] genetycznie związana jest z tradycją żydowskiego dyskursu formułowanego w polszczyźnie, z żydowskim piśmiennictwem w języku polskim: z niego wywodzi się i jawi się jako jego szczególnie fragment. Jest przekazywana w żydowsko-polskim obiegu komunikacyjnym, jemu zawdzięcza swe istnienie, w jego ramach i na jego tle jest identyfikowana. I piśmiennictwo, i system przekazu stanowią podstawowy kontekst literatury polsko-żydowskiej i żydowsko-polskiej [...]. Wyróżnikiem tej literatury jest funkcjonowanie w obiegu komunikacyjnym obsługującym żydowski dyskurs w języku polskim oraz jej percepcja na tle treści tam artykułowanych⁶.

Już samo wyrażenie *literatura polsko-żydowska* sugeruje porównywanie obydwu zjawisk. Według Eugenii Prokop-Janiec terminy *literatura polsko-żydowska* oraz *literaci polsko-żydowscy* pojawiły się po raz pierwszy na łamach pisma „Izraelita” w 1901 r.⁷ W tym periodyku wyrażano potrzebę formowania nowej grupy literackiej, jednoczącej autorów przynależnych do żydowskiej grupy etnicznej nie tylko pod względem narodowym, ale też i kulturowym, rozumiejących swoją odrębność w tym kontekście. Pomysłodawcy tej idei starali się wówczas dokonać bilansu dorobku literackiego pisarzy żydowskich mieszkających w Polsce, a Adolf Jakub Cohn chciał powołać osobne ich stowarzyszenie. Pisarzom zależało, aby na drodze asymilacji pogłębiać i rozszerzać w Polsce wiedzę o żydowskiej kulturze. Środowisko to nie chciało być hermetycznie zamknięte w środowisku żydowskim i szukało nowych dróg do prezentowania własnej twórczości. Intencją Cohna było koncentrowanie się tej grupy autorów na problematyce żydowskiej, co zawężyło pojęcie *pisarza polsko-żydowskiego*.

W dwudziestoleciu międzywojennym rozszerzyło się znaczenie tego terminu i zaczął wówczas obejmować twórczość wszystkich pisarzy pochodzenia żydowskiego piszących w języku polskim, bez względu na tematykę, którą po-

⁶ Tamże, s. 41–42.

⁷ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, Kraków 1992, s. 17.

ruszali. Bardzo duży wpływ na to zjawisko miała asymilacja z polskością wielu pisarzy żydowskich. Niektórzy ze współczesnych uważali takie zachowanie za chęć ukrycia pochodzenia, co było krytykowane zarówno przez ortodoksyjnych Żydów, jak i polskich nacjonalistów.

W pionierskiej pracy *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne* Eugenia Prokop-Janiec tak charakteryzuje to zjawisko:

1. napisane w języku polskim dotyczące tematów żydowskich (kryterium tematyczne);
2. autorzy ich określają się jako Żydzi i manifestują swój związek z kulturą żydowska (biograficzne kryterium narodowej i kulturowej identyfikacji twórców)⁸.

Powyższe dwa kryteria stanowią zasadnicze wyróżniki literatury polsko-żydowskiej. Warto przytoczyć ważną uwagę badaczki, dotyczącą biografii pisarzy:

Biografia twórcy była o tyle w gruncie rzeczy ważna, o ile znajdowała odzwierciedlenie w jego dziełach. [...] Tendencji do pomniejszania znaczenia kryterium tematycznego na rzecz kryterium biograficznego nie można w żadnym wypadku lekceważyć. Pojęcie literatury polsko-żydowskiej miało bowiem w Dwudziestoleciu dwa zakresy:

1. węższy – gdzie ważne było połączenie kryterium tematyki utworu i kryterium samoidentyfikacji narodowej i kulturowej pisarza
2. szerszy – kiedy na plan pierwszy wybijało się biograficzne kryterium samoidentyfikacji twórcy⁹.

Język(i) literatury polsko-żydowskiej

W studiach porównawczych nad literaturą polsko-żydowską nadrzędnym kryterium jest polski język utworów, ale ich autorzy zazwyczaj posługiwali się także hebrajskim oraz jidysz. Używanie równoległe dwóch lub trzech języków (przy dominacji jednego) stanowi kolejne kryterium warunkujące przynależność autora do literatury polsko-żydowskiej. Świadczy to o związku oraz tożsamościowej identyfikacji z dwoma kulturami miejsca zamieszkania pisarza, jak i wynika z wielowiekowej diasporycznej historii Żydów. Język hebrajski był dla społeczności żydowskiej mieszkającej w Europie językiem rytuałów religijnych (odpowiednikiem kościelnej łaciny), a zatem językiem sakralnym, niestosowanym do komunikowania się na co dzień. Tę funkcję spełniał w kulturze Żydów Europy Środkowo-Wschodniej język jidysz, którego podstawę stanowił średniowieczny język niemiecki z elementami aramejsko-hebrajskimi, romańskimi i słowiańskimi. Do jego zapisu używano głównie alfabetu hebrajskiego, rzadziej

⁸ Tamże, s. 19.

⁹ Tamże, s. 21.

łacińskiego¹⁰. Jak pisze Beata Tarnowska, był to język mało elitarny, używany w życiu codziennym środkowoeuropejskiej diaspory, pełniący funkcje komunikacyjne, które tracił po Zagładzie tych, którzy nim władali. Po II wojnie światowej ulegał stopniowemu zanikowi, tak samo jak cała kultura żydowska w tej części Europy, pełniąc przede wszystkim funkcję strażnika pamięci po wymordowanym narodzie, stając się tym samym językiem mistycznym:

Ten zepsuty średniowieczną niemczyzną język diaspory, po holocaustie stał się językiem świętym, zajmując miejsce używanego na co dzień w Izraelu hebrajskiego. Pozostanie przy nim równało się nie tylko zachowaniu własnej narodowo-kulturalnej tożsamości, lecz było wręcz imperatywem moralnym, wynikającym z potrzeby oddania hołdu zmarłym oraz świadczenia o losach ocalonych z Zagłady¹¹.

Dzisiaj język jidysz jest językiem wymierającym, rzadko używanym przez Żydów europejskich, którzy najczęściej posługują się językiem kraju osiedlenia. Proces przejmowania przez społeczność żydowską języków miejsc zamieszkania rozpoczął się dużo wcześniej, sięga tzw. Haskali, czyli żydowskiego oświecenia w końcu XVIII wieku, w wyniku którego nastąpił proces asymilacji języków europejskich przez część wykształconych elit żydowskich¹². Podobne zjawisko miało miejsce także w Polsce.

Bilingwizm pisarzy literatury polsko-żydowskiej jest potwierdzeniem tego, jak mocno oddziaływały na siebie te dwie kultury. Z tego powodu trudno jest niekiedy określić, jaki był oryginalny język danego dzieła literackiego, co w pracach literaturoznawczych jest bardzo istotne. Niektórzy pisarze pisali równolegle jeden utwór w dwóch językach. Szeroko stosowana w dwudziestoleciu międzywojennym praktyka translatorska spowodowała zatarcie się granicy między dziełem autorskim a pracą tłumacza. Typologię tej praktyki przedstawił Władysław Panas:

1. Sytuacja, gdy tekst został opublikowany w języku oryginału i następnie (lub nawet równolegle) przełożony.

2. Sytuacja, gdy zachodzi różnica między językiem, w którym tekst powstał, a językiem, w którym został opublikowany (intensyfikuje się to jeszcze, gdy ten pierwodruk pozostaje jedyną publikacją lub wręcz jedynym śladem tekstu¹³).

W konsekwencji prowadzi to niekiedy do błędnego przypisania utworu do któregoś z języków używanych przez polskich Żydów. Jednym z bardziej zna-

¹⁰ Por. M. Adamczyk-Garbowska, *Odcienie tożsamości. literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004, s. 13.

¹¹ B. Tarnowska, *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004, s. 58.

¹² Tamże, s. 56–57.

¹³ W. Panas, dz. cyt., s. 44.

nych przykładów, podanym przez Panasa, jest przypadek Janusza Korczaka, który napisał po polsku opowieść dla dzieci o małym Mojżeszcu, publikując ją jednak w języku hebrajskim¹⁴. Takich przypadków jest więcej, choć zwykle dotyczą mniej znanych autorów. Zatem badacze literatury polsko-żydowskiej powinni mieć na uwadze, że język druku tekstu nie zawsze świadczy o tym, że był w tym języku napisany. Często decyduje to o niepełnej wartości utworu i odarciu go z jego pierwotnej *duchowości*. Jak wiadomo, nawet najlepsze tłumaczenie nie zastąpi oryginalnego tekstu literackiego. Pozostaje jednak faktem, że wiele dzieł pisarzy żydowskich zasililo polską literaturę i nie są one uważane za część żydowskiego dziedzictwa. Dzięki temu, że wielu pisarzy żydowskich decydowało się na publikowanie w języku polskim, dopuszczając proces translatorski, jak i wyrażało siebie przez świadomy wybór artystycznej ekspresji w języku polskim, polska kultura bardzo się wzbogaciła. Czym bowiem byłaby bez utworów takich pisarzy, jak Bolesław Leśmian, Bruno Schulz i Julian Tuwim...

Kategoria pogranicza kulturowego w badaniach nad literaturą polsko-żydowską

Społeczność żydowska przed rokiem 1939 stanowiła na terenie Polski specyficzną grupę, odrębną pod względem religijnym, obyczajowym i kulturowym. Starła się koegzystować z resztą społeczności, co odbywało się w warunkach dwubiegunowości i wzajemnego oddziaływania w obszarze pogranicza kulturowego. Miało to decydujące znaczenie dla rozwoju i samej koncepcji tworzącej się literatury polsko-żydowskiej. Warunki pogranicza kulturowego powodowały, że w wyniku silnego dynamizmu oddziaływania na siebie w obrębie tej literatury dochodziło do przenikania między biegunem żydowskim a biegunem polskim. Proces ten umożliwiał wymianę kulturową między dwoma narodami. Terytorium polsko-żydowskie w sensie kulturowym należy zatem uznać za miejsce kulturowo wspólne, z racji złożoności wzbogacające i uzupełniające się, a nie dzielące i wykluczające się wzajemnie: „Kultura diaspory nie jest traktowana jako zamknięta, izolowana, jednorodna, transgeograficzna całość, ale jako otwarty obszar, na który składają się rozmaite lokalne warianty, powstające w wyniku związków z kulturami nieżydowskimi”¹⁵.

W tak definiowanej kategorii pogranicza podkreśla się dialog między wspólnotami różniącymi się wobec siebie pod względem etnicznym, języko-

¹⁴ Tamże.

¹⁵ E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013, s. 17.

wym i kulturowym. Kategoria pogranicza kulturowego w badaniach komparatystycznych nad literaturą polsko-żydowską ma odniesienie do określonego centrum. Jak zauważyła Oksana Weretiuk:

Granice pomiędzy kulturami narodowymi nie są tak ostre i rygorystyczne jak granice państwowe, a jednak pogranicze kulturowe jest swoistą projekcją pogranicza społeczno-politycznego – wzorce zachowania, wzorce kulturowe, kanony estetyczne, literackie zawsze narzucało centrum – po każdej stronie miejsca scierania się kultur¹⁶.

Ciągłe oscylowanie pomiędzy kategoriami pogranicza i centrum, peryferii i centrum jest w żydowskich narracjach historiograficznych podstawowym kryterium żydowsko-polskiej geografii literackiej. Jak wcześniej wspomniałam, procesy kulturotwórcze, które są przedmiotem przenikania, wchodzą ze sobą w dialog. Transferując i oddziałując na siebie, tworzą polisystem. Moshe Rosman wywodzi z tej teorii następujące wnioski:

Kultury zarówno polska, jak i żydowska są polisystemami otwartymi, dynamicznymi i heterogenicznymi systemami kulturowymi. Choć pochodzenie ich elementów jest różne, pozostają one ze sobą w ciągłej interakcji na wiele różnorodnych sposobów, w wielu miejscach, gdzie te systemy się krzyżują. Mówiąc metaforycznie, kultury polska i żydowska były czasem oddzielone, czasem połączone, czasem zakorzenione jedna w drugiej, czasem zbieżne w długich pasmach ich współtrwania. Każda generowała liczne wektory, które nie musiały być ze sobą zgodne¹⁷.

To antropologiczne ujęcie tematyki pogranicza polsko-żydowskiego ma charakter transgresyjny, wychodzący poza sfery etniczne, kulturowe, językowe i religijne, sugerujący, że dwie kultury współdziałające ze sobą mogą być traktowane również jako zjawiska oddzielne i niezależne, wchodzące w procesy dialogowości zarówno w ramach adaptacji, jak i izolacji oraz dystansu. O tym, jaki charakter miał ów proces, decydował imperatyw społeczny, „przesądzający o odrzuceniu lub przejściu wzorów innej/obcej kultury”¹⁸.

Podczas badań literatury polsko-żydowskiej w kontekście pogranicza kulturowego możemy zatem zawęzić obszar badawczy do trzech definicji podanych przez Krzysztofa Zajasa:

1. pogranicze przestrzenne – jako miejsce, region, terytorium, małą ojczyznę, gdzie heterotopiczne warunki współistnienia wielu kultur prowadzą do powstania specyficznych form literackich;
2. pogranicze psychologiczne i egzystencjalne – jako zachwianie poczucia tożsamości przez obecność Innego, zdominowanego w tej samej przestrzeni; jako sposób bycia, egzystencja nomady, poszukującego rozmowy z Innymi;

¹⁶ O. Weretiuk, *Kategoria pogranicza i jej galicyjskie kody* [w:] *Pogranicze kulturowe (odrębność – wymiana – przenikanie – dialog)*. *Studia i szkice*, red. O. Weretiuk, J. Wolski i G. Jaśkiewicz, Rzeszów 2009, s. 14.

¹⁷ M. Rosman, *Koncepcja kultury polskich Żydów* [w:] *Jak pisać historię żydowską*, tłum. i red. A. Jagodzińska, Wrocław 2011, s. 121.

¹⁸ Por. E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, s. 25.

3. pogranicze socjologiczne – jako zakłócenie zbiorowej identyfikacji (językowej, narodowej, plemiennej) przez zbiorowości sąsiednie, zakreślające granice swego egzystowania na tym samym terytorium¹⁹.

W przypadku relacji polsko-żydowskich pojęcie pogranicza jest rozpatrywane w aspekcie kulturowym. Eugenia Prokop-Janiec wskazuje trzy rysy tak rozumianego pojęcia:

Ma ono nowoczesny charakter: z jednej strony związane jest ściśle z zapoczątkowanymi przez Haskalę procesami modernizacji tradycyjnej kultury żydowskiej, z drugiej zaś asymilatorskimi tendencjami nowoczesnych narodowych społeczeństw europejskich.

1. Jest to pogranicze formujące się na styku kultury o charakterze terytorialnym (polskiej) i kultury o charakterze terytorialnym, diasporycznym (kultury żydowskiej).
2. Jest to pogranicze stykające kulturę jednojęzyczną (polską) z kulturą wielojęzyczną (żydowską)²⁰.

Podsumowując powyższe rozważania, można zauważyć, jak komparatystyka w badaniach literatury polsko-żydowskiej ogniskuje się wokół dwóch aspektów badawczych: zjawiska lingwistycznego i kulturowego pogranicza. Badania porównawcze literatury żydowskiej w języku polskim odwołują się do teorii wielojęzycznej kultury żydowskiej i modelu trójjęzycznego polisystemu (prace Eugenii Prokop-Janiec). Zapis pojęcia *literatura polsko-żydowska* podkreśla porównanie, bowiem myślnik jednocześnie oddziela od siebie i łączy dwa słowa. Myśl tę wyraża W. Panas w *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*. Ze ściśle językowego punktu widzenia dywiz w wyrażeniu *literatura polsko-żydowska* pełni funkcję łącznika²¹. Specyfika tej literatury łączy w sobie to, co rodzime, polskie, z tym, co żydowskie, osiągając tym samym proces wzajemnie się przenikającej transkultuacji.

Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska M., *Odcienie tożsamości: literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004.
- Bakuła B., *Historia i komparatystyka: szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań 2000.
- Bobryk A. (red.), *Kultura pogranicza – pogranicze kultur*, Siedlce 2005.
- Cieśla-Korytowska M. (red.), *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury: studia i rozprawy*, Kraków 1996.

¹⁹ K. Zajas, *Widnokresy literatury* [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 8.

²⁰ E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie: języki, kultury, literatury* [w:] *Jidyszland. Polskie przestrzenie*, red. E. Geller i M. Polit, Warszawa 2008, s. 107.

²¹ Por. W. Panas, *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej* [w:] *Pismo i rana*, s. 72.

- Dąbrowski M., *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009.
- Dąbrowski M., *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011.
- Dąbrowski M. (red.), *Komparatystyka dla humanistów: podręcznik akademicki*, Warszawa 2011.
- Dąbrowski M., Molisak A. (red.), *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku: przybliżenia*, Warszawa 2006.
- Fazan J., Zajac K. (red.), *Na pograniczach literatury*, Kraków 2012.
- Fuks M., *Żydowska literatura w Polsce [w:] Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Geller E., Polit M. (red.), *Jidyszland – polskie przestrzenie*, Warszawa 2008.
- Janaszek-Ivaničková H., *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1980.
- Kłak K. (red.), *Pogranicze kultur*, Rzeszów 1997.
- Kuziak M., *Komparatystyka na rozdrożu?*, „Porównania” 2007, nr 4, s. 11–20.
- Nowicka-Jeżowa A. (red.), *Badania porównawcze: dyskusja o metodzie*, Izabelin 1998.
- Panas W., *Pismo i rana: szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Prokop-Janiec E., *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.
- Prokop-Janiec E., Żurek S.J. (red.), *Literatura polsko-żydowska: studia i szkice*, Kraków 2011.
- Rosman M., *Jak pisać historię żydowską?*, tłum. i red. A. Jagodzińska, Wrocław 2011.
- Smolińska T. (red.), *Pogranicze jako problem kultury: materiały konferencji naukowej Opole 13–14.12.1993*, Opole 1994.
- Szczęsna E., Kasperski E. (red.), *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, Warszawa 2011.
- Szymonik D. (red.), *Aktualne problemy komparatystyki: teoria i metodologia badań literaturoznawczych*, Siedlce – Banská Bystrica 2012.
- Tarnowska B., *Między światami: problematyka bilingwizmu w literaturze: dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004.
- Weretiuk O., Wolski J., Jaśkiewicz G. (red.), *Pogranicze kulturowe. Odrębność, wymiana, przenikanie, dialog. Studia i szkice*, Rzeszów 2009.

Literatura polsko-żydowska w badaniach komparatystycznych

Streszczenie

Artykuł jest próbą syntezy aktualnego stanu badań nad fenomenem literatury polsko-żydowskiej z perspektywy komparatystyki. Jest to zjawisko szczególne dla badań komparatystycznych, gdyż dotyczy zarówno zjawiska dwukulturowości, jak i dwu-, a nawet trójjęzyczności. Autorka artykułu przywołuje ustalenia wybitnych znawców tematyki polsko-żydowskiej w literaturze (Władysława Panasa, Eugenii Prokop-Janiec, Moniki Adamczyk-Garbowskiej i innych), wnikliwie prezentujących specyfikę pogranicza polsko-żydowskiego. W przypadku literatury polsko-żydowskiej perspektywa komparatystyczna umożliwia porównywanie zjawisk kulturowych, językowych i literackich zachodzących na siebie w obrębie granic geograficznych jednego kraju. Autorka podkreśla silne oddziaływanie na siebie kultur polskiej i żydowskiej, ich kilkunastokrotne przenikanie, które determinuje oryginalny kształt tego nurtu literatury.

Słowa kluczowe: metoda porównawcza, komparatystyka literacko-kulturowa, pogranicze kulturowe, pogranicze polsko-żydowskie, pisarze polsko-żydowscy, literatura polsko-żydowska.

Toward a Comparative Method of Polish and Jewish Literature

Summary

The article constitutes an attempt to synthesise the current state of research on the phenomenon of Polish-Jewish literature from the perspective of comparative studies. Polish-Jewish literature is a remarkable phenomenon as it relates to biculturalism as well as bi- and multilingualism. The author of the article cites the assumptions of distinguished scholars of Polish-Jewish literature (Władysław Panas, Eugenia Prokop-Janiec, Monika Adamczyk-Grabowska and others), who insightfully present the specificity of Polish-Jewish borderland. In the case of Polish-Jewish literature, the comparative perspective allows to compare cultural, linguistic and literary phenomena, which overlap within the geographical borders of one country. The author emphasises interactions between Polish and Jewish cultures and their overlap throughout the centuries, which determine the original character of this literary movement.

Key words: comparative method, literary and cultural comparative studies, cultural borderland, Polish-Jewish borderland, Polish-Jewish writers, Polish-Jewish literature.

IV

**Fakty
i kombinacje komparatystyczne**

ALEKSANDRA PALUCH

Przestrzeń miejska w powieści *Mięso Martina Harnička oraz Piękne kalalie albo dojrzewanie miłości* Bogdana Madeja

Marzenie o życiu bez cierpienia, bez podziałów społecznych, w miejscu zapewniającym dobrobyt i bezpieczeństwo towarzyszyło ludzkości z pewnością od zarania dziejów. Utopię zarówno reprezentowaną przez literaturę stosowaną: utwory filozoficzno-polityczne, socjologiczne, jak i dzieła literackie, w których zostaje zawarty program utopijny, traktuje się jako „pewien rodzaj społecznego ideału”¹. Konsekwencją urzeczywistnienia wizji utopijnego społeczeństwa (gdzie interes jednostki utożsamiany jest z interesem powszechnym), jak pisze Anna Goreniova, byłoby całkowite wchłonięcie jednostki przez społeczeństwo – brak indywidualności².

Antyutopię można zatem uznać nie tylko za gatunek powstały jako pewna odpowiedź na utopijne wizje, lecz za kontynuację tych wizji – ukazanie, jakie niosą za sobą konsekwencje. W powieści *Mord założycielski* Edmunda Wnuka-Lipińskiego jeden z bohaterów zapisuje takie słowa:

Zadaję sobie często pytanie, dlaczego utopie wprowadzone w życie obracają się w swoje przeciwieństwo? Tam gdzie miało być wyzwolenie – rośnie niewola, tam gdzie miało być braterstwo – wyrasta przemoc, tam gdzie miała być sprawiedliwość – pełni się zbrodnia, odwaga zaś zamienia się w strach. Dlaczego? Nie znajduję na to pytanie odpowiedzi³.

Jak pisze Krystyna Kardyni-Pelikánová:

antyutopia wyrasta z lęku przed możliwością realizacji założeń uznawanych za utopijne, jest programowym ukazaniem „żałosnego końca” „miłych złego początków”. Jej powstanie świadczy, iż utopia nie jest – a przynajmniej nie bywa – przyjmowana jako wyłącznie [...] opis [...] świata, istniejącego poza przestrzenią i czasem historycznym. Jej związek z rzeczywistością musi być odczuwany, skoro wywołuje poczucie zagrożenia⁴.

¹ J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 25.

² A. Goreniova, *Funkcje ideologiczne narracyjnej formy utopii* [w:] *Literatura i metodologia. Konferencje teoretyczno-literackie w Spale i Ustroniu*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970, s. 178.

³ E. Wnuk-Lipiński, *Mord założycielski*, Warszawa 2010, s. 594.

⁴ K. Kardyni-Pelikánová, *Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej*, „Prace Polonistyczne” 1975, ser. XXXI, s. 98–99.

Dlatego, jak zauważa Bogdan Mazan, bez wprowadzenia czynnika czasu trudno o zdecydowane określenie, czy utwór literacki opisuje konsekwencje utopii, bowiem wraz z upływem lat dawniejsze utopie wydają się koszmarem, a współczesne antyutopie mogą znajdować wielu zwolenników⁵. „Marzenia o utopii mogą przecież posiadać różny, indywidualny kształt, więc niełatwo postawić sprawę tak jednoznacznie – utopia przedstawia społeczeństwo całkowicie doskonałe, antyutopia totalnie zła”⁶.

Mówiąc o antyutopii jako gatunku literackim, należy odnieść się do trudności terminologicznych. Na określenie dzieł literackich będących przeciwieństwem utopii często używa się takich nazw, jak: *utopia negatywna*, *czarna utopia*, *kakotopia* czy *dystopia*. O ile pierwsze trzy terminy można uznać za synonimiczne względem terminu *antyutopia*, o tyle ciągle sporne jest uznawanie za ten sam gatunek literacki antyutopii i dystopii.

Według Witolda Ostrowskiego, „antyutopia oznacza dzieło odrzucające utopię lub krytykujące ją za to, co się komuś w niej nie podobało, albo dlatego, że jest mrzonką nie do realizacji”⁷. Chociaż Ostrowski dystopię traktuje jak podgatunek utopii, to Andrzej Niewiadomski i Antoni Smuszkiewicz w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* postawili granicę między tymi dwoma gatunkami literackimi:

[Antyutopia to] utwór zbliżony do dystopii i często niesłusznie z nią utożsamiany, ponieważ podobnie jak dystopia prezentuje zawsze negatywny obraz porządku społecznego. O ile jednak dystopia wywodzi swoje wizje bezpośrednio z tendencji rozwojowych współczesnej autorowi rzeczywistości, o tyle antyutopia wyprowadza je z przesłanek utopijnych⁸.

Dystopię od antyutopii miałyby odróżniać krytyka utopijności założeń politycznych, systemowych, technicznych, itd., które pojawiają się w antyutopii, zaś w dystopii występowałyby pesymistyczna wizja przyszłości, mająca swoje korzenie we współczesnej autorowi rzeczywistości.

Posiłkując się badaniami Dariusza Wojtczaka, Joanna Czaplińska za najważniejsze cechy utworów o charakterze antyutopijnym (czy dystopijnym) uznała: kompozycję czasoprzestrzenną z opozycją pozytywna przeszłość – negatywna teraźniejszość; konstrukcję fabuły ukazującą ewolucję psychiczną bohatera; akcję opartą na motywie śledztwa; podział postaci na buntowników

⁵ B. Mazan, *Antyutopia jako negatywna oraz utajona odmiana utopii*, „Prace Polonistyczne” 1975, ser. XXXI, s. 84–85.

⁶ Tamże, s. 84.

⁷ W. Ostrowski, *Antyutopia* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 39.

⁸ A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 250.

wobec porządku społecznego i postaci poddające się jego prawom, zaś główny bohater reprezentuje zarówno postawę buntowniczą, jak i sceptyczną, ograniczoną wiedzę narratora⁹.

Przestrzeń, według Wojtczaka jako element świata przedstawionego, pełni istotną rolę w określeniu *pozycji* ideowych postaci¹⁰. Przestrzeń fałszywej utopii, przestrzeń zła, jest miejscem zamkniętym, poza którym rozpościera się kraina wolności, ale wolności jedynie w odczuciu tych postaci literackich, których postawa ewoluowała i zaczęły dostrzegać zniewolenie jednostki przez system, władzę, narzucane prawa, itd. Kontrast leży u podstaw konstrukcji każdej antyutopii¹¹. Skontrastowanie ze sobą dwóch odmiennych miejsc pozwala na ukazanie zależności jednostki zniewolonej nie tylko od władzy, ale również od przestrzeni, istotnie wpływającej na każdy aspekt życia. Bohaterowie powieści często nie szukają alternatywy, są pasywni bądź dostrzegają jedynie daremność prób zmiany rzeczywistości. Tkwiąc w pewnej przestrzeni, nie potrafią lub nie chcą jej zmienić, a co za tym idzie, dają przyzwolenie na jej istnienie. Przez brak działania sami tworzą koszmarną utopię.

W swoim artykule chciałabym skupić się na dwóch powieściach o charakterze antyutopijnym. W przypadku powieści *Piękne kalalie albo dojrzewanie miłości* Bogdana Madeja – będzie to nie tylko antyutopia, ale również parodia tego gatunku literackiego. Madej swoją powieść nazwał „parodią samego systemu, próbą obejrzenia całego tego absurdałnego socjalistycznego interesu”. Jak pisze Wojtczak – utwór *Piękne kalalie...*, proponując oswojenie totalitarnych lęków za pomocą zabawnej metafory, stanowi alternatywę dla mrocznych i ponurych światów opanowanych przez ideologię, od których aż roi się w antyutopii¹². *Piękne kalalie...* zostały wydane w 1974 r. przez Instytut Literacki w Paryżu. Polska edycja ukazała się dopiero w 2002 r. Powieść *Mięso* Martina Harníčka po raz pierwszy opublikowana została w 1981 r. przez wydawnictwo Josefa Škvoreckiego (68 Publishers w Toronto), czeskie wydanie krajowe było możliwe dopiero po 1989 r. (rok 1991 – brneńskie wydawnictwo Host, 1999 – praskie wydawnictwo Mat'a). Utwór Harníčka można traktować jako antyutopię, ale również dystopię. Jednakże oba te gatunki są przeciwieństwem utopii, dlatego pozwoliłam sobie dokonać porównawczej analizy kategorii przestrzeni w tych powieściach.

Omawiane przeze mnie utwory są metaforą pewnej rzeczywistości. Oba powstały w czasach panowania ustroju socjalistycznego i nie mogły być wyda-

⁹ J. Czaplińska, *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001, s. 30.

¹⁰ Tamże, s. 65.

¹¹ Tamże, s. 65–66.

¹² D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994, s. 191.

ne w rodzimych krajach twórców. Świat ukazany w powieści *Mięso*, jak i w powieści *Piękne kalalie...* nie został osadzony w konkretnym czasie i konkretnym miejscu, a zatem zyskuje uniwersalność. Czytelnik nie wie o niczym, co działo się przed dokonaną *zmianą* – co jest pewnym wyróżnikiem gatunkowym antyutopii (w aspekcie fabularnym). Miejszem akcji dla wydarzeń przedstawionych w tych dziełach są nienazwane miasta.

W obu powieściach przeciwieństwem przestrzeni anonimowego miasta, z którym związane są zakazy i nakazy ograniczające wolność jednostki, jest przestrzeń wiejska. W *Mięsie* pierwsza przestrzeń – miasto – poniekąd jest przestrzenią pozbawioną wyboru. Nie można o niej powiedzieć, że dla człowieka w niej przebywającego staje się bytem rozumianym. Według filozofii prawdy bycia Heideggera *okolica* (a zatem miejsce wyróżnione ze względu na bycie ludzkie) jest terminem pozwalającym mówić o bliskości człowieka wobec prawdy. Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz: „bez rozumienia nic się okolicą stać nie może, bo nie może wyjść ze swego stanu obcości i oddalenia”¹³. Świat anonimowego bohatera powieści początkowo mieści się jedynie w granicach miasta, a raczej miejscach, które w tej przestrzeni zna. Nie jest on bowiem w stanie powiedzieć, gdzie miasto się kończy, co jest poza miastem i czy w ogóle istnieje jakiegokolwiek miejsce odmienne, które mogłoby być alternatywą dla życia w tym szczególnym mieście.

Trudno też nazwać jego *mieszkanie* w mieście byciem w sensie hermeneutycznym. Początkowo posiada dom – czyli tymczasowe schronienie, a przede wszystkim – prawo do otrzymania kartek na mięso, jednak nawet wtedy nie można mówić, że bohater zamieszkuje dane miejsce. Heidegger i Bachelard za zamieszkiwanie uważali relację człowieka z przestrzenią, będącą związkiem duchowym, a nie fizycznym. Według Bachelarda schronieniu musi towarzyszyć trwałość i stabilność. To, co nie jest trwalsze od nas, nie ma zdolności chronienia¹⁴. W początkowym fragmencie powieści bohater mieszkanie w domu nazywa wegetowaniem. Jego współlokatorzy to przypadkowi, przydzieleni przez urząd ludzie, których łączy jedynie to jedno miejsce. Możliwość posiadania domu nie jest pewna. W każdej chwili można zostać bezdomnym – miasto potrzebuje opału, a zatem wyburza drewniane budynki bez względu na zameldowanych ludzi. Powieściowy miejski dom nie daje poczucia bezpieczeństwa, nie jest też przestrzenią oddzielającą od agresji i brutalności innych mieszkańców.

¹³ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 27.

¹⁴ Tamże, s. 222–224.

James Gibson wszystkie możliwości działania obecne w środowisku i zależne od danych jednostek określił mianem afordancji (*affordances*). Znaczenie domu nie sprowadza się jedynie do zapewnienia schronienia i bezpieczeństwa. Gwarantuje odpoczynek, można w nim zaspokoić potrzeby społeczne, intelektualne itd. Konkretny dom będzie obdarzony większym znaczeniem, im więcej afordancji będzie zawierał¹⁵. Dla czytelnika dom bohatera powieści nie spełnia oczekiwań związanych z uniwersalnym pojmowaniem tego miejsca. Może być nie tyle odpowiednikiem schronienia, co jego namiastką.

Każdy dzień w mieście jest walką o przetrwanie. Walką, która nosi zarówno znamiona instynktownego działania – zaspokajania podstawowych potrzeb fizjologicznych oraz podporządkowania się narzuconym regułom. Co ważne – zasady życia w mieście nie zostały w żaden bezpośredni sposób przekazane bohaterowi. Przetrwanie zależy od posiadania pożywienia. W mieście je się tylko mięso. O jego jakości decyduje ilość posiadanych kartek. Jedno jest pewne – zawsze będzie to mięso ludzkie.

Centralne miejsce w topografii miasta stanowi hala targowa. Dla bohatera powieści hala jest miejscem niemal świętym. Tylko tu ma pewność, że nikt go nie zaatakuje, by odebrać mu mięso. Dariusz Kulas, podejmując zagadnienie wpływu domu na kondycję człowieka, pisał, „że przestrzenią człowiekowi najbliższą jest dom. Wszystkie drogi człowieka przez świat mierzą się odległością od domu”¹⁶. Najbliższą przestrzenią dla mieszkańców miasta nie jest dom, który w każdej chwili może zostać wyburzony bądź w którym mogą zostać zabici przez współlokatorów. Targowisko to główny punkt odniesienia przestrzennego w mieście.

Mięso jest jedynym pożywieniem znanym bohaterowi. Na jego punkcie ma wręcz obsesję. Udaje mu się odkryć sposób, który pozwoli nie tylko na legalne przebywanie w hali, ale również na zdobywanie przyrządzonego już mięsa, bez konieczności oddawania kartek. Zostaje mętem. Mężczyzna zmienia swój status społeczny. Czas spędzony w hali sprawia, że wszystko to, co znajduje się poza halą, wydaje się jeszcze gorsze:

Ponieważ spędziłem tam tyle czasu, więcej, niż kiedykolwiek przedtem, moje powonienie przywykło do fetoru. W środku nawet nie czułem, że wdycham tam inne wyziewy od tych, do jakich byłem przyzwyczajony w innym otoczeniu, w którym spędzałem większość czasu. Przez to intensywniej zareagowałem na zwyczajne powietrze zewnętrznego świata.

Miasto cuchnęło fekaliami; nigdy nie poczułem tego tak mocno, jak w tej chwili. Było to oszałamiające. I odrażające. Szybko zrobiłem to, co zmusiło mnie do wyjścia z hali i znów popieszyłem do jej wnętrza.

¹⁵ M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s. 34–35.

¹⁶ D. Kulas, *Dom – to, co istotne*, „Anthropos” 2011, nr 16–17, s. 61.

Gdy wszedłem, z rozkoszą zachłysnąłem się zatęchłym, ale przyjemnym powietrzem. Zdecydowałem teraz, że będę wychodził z hali jak najrzadziej. Tylko tutaj mogło mi być dobrze!¹⁷

Otoczający go, znany świat, dzieli na ten będący halą oraz znajdujący się poza nią.

Wbrew swojej woli mężczyzna trafia do miejsca będącego całkowitą przeciwnością miasta. Przestrzeń miejska charakteryzuje się rozpadem, brakiem i zniszczeniem. Poza miastem świat wygląda inaczej. Przestrzeń składa się z przyrody. I właśnie wśród tego naturalnego bogactwa istnieją osady. Ich założyciele byli uciekinierami z miasta, którzy widząc zmieniającą się rzeczywistość, nie chcieli być jej częścią.

Osadnicy nie stosują przemocy, nie ma u nich policjantów, każdy za swoje czyny odpowiada przed sobą, tworzą wspierające się społeczności. A przede wszystkim – nie jedzą mięsa ani ludzkiego, ani zwierzęcego.

Według Czaplińskiej Harniček nakreślił wizję społeczeństwa funkcjonującego w zakłętym kręgu, zjadającego się nawzajem. Wypracowana w człowieku przez system konieczność jedzenia mięsa uczyniła go niemal uzależnionym. Uzależnienie to bohemistka określa mianem *kanibomanii*¹⁸. Mieszkańcy miasta rodzą się tylko po to, by stać się towarem. Zygmunt Bauman konsumowanie przyrównał do niszczenia. Żadne społeczeństwo nie może obejść się bez tych, którzy produkują rzeczy przeznaczone do konsumowania¹⁹. A skoro w mieście nie istnieje żaden proces produkcyjny, a mieszkańcy, aby przeżyć, muszą zaspokajać podstawowe potrzeby fizjologiczne, to pełnią rolę i konsumenta, i producenta. Dlatego dla tej przestrzeni nie ma przyszłości, a jej przeciwieństwem są rozwijające się osady.

Z perspektywy osadników miasto jest przestrzenią antyutopijną. Żyje się tam według zasad, które oni odrzucili. Swoją przestrzeń stworzyli w opozycji do tej pozostawionej za lasem, za tym, co ludzkie, a nie instynktowne i zwierzęce. Według Anny Wiczorkiewicz „odmienność dwóch światów domaga się granicy, umożliwiającej ich wzajemne odniesienie, takiej, która nie tylko dzieli, ale łączy je, jako że oba stanowią dziedziny ludzkiej egzystencji”²⁰. Ponadto niehomogeniczność domaga się kontaktu między częściami podzielonej całości, droga staje się szlakiem komunikacji, spoiwem poszczególnych

¹⁷ M. Harniček, *Mięso*, tłum. J. Anderman, Warszawa 1989 s. 46.

¹⁸ J. Czaplińska, dz. cyt., s. 153.

¹⁹ Z. Bauman, *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, tłum. S. Obirek, Kraków 2006, s. 54–55.

²⁰ A. Wiczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 14.

obszarów²¹. Mieszkańcy miasta przemierzają ją, by ocalić swoje życie, zaczając je na nowo, zaś osadnicy – by pomóc swoim sąsiadom.

Obecność osad bez sąsiadującego z nimi miasta nie byłaby czymś nadzwyczajnym. I choć powieściowego bohatera dziwi zachowanie wegetarian, to dla czytelnika czymś nowym, nieznanym, wreszcie – niespotykanym – jest miasto. Ta część powieściowych postaci reprezentowanych przez głos głównego bohatera nie dostrzega przerażającej zasady swojego istnienia – jesteś tym, co jesz. Dla nich celem jest zaspokojenie podstawowych potrzeb. Nie znają innych zachowań społecznych ważnych w osadach. Dlatego bohater nie potrafi odnaleźć się w nowej przestrzeni.

Świat przedstawiony w powieści *Piękne kalalie albo dojrzewanie miłości* nie przeraża czytelnika okrucieństwem. Odpowiednikiem policjanta, który w powieści *Mięso* mógł *ubić* człowieka, jest ogrodnik, a jego jedyną bronią: sekator, co wcale nie sprawia, że wzbudza postrach i poszanowanie:

– Gdybym chciał, mógłbym panu uciec i nic by mi pan nie zrobił! – powiedział Marek i przedreptał dwa kroki w lewo.

Stół znalazł się między nimi jak barykada. Ogrodnik dał susa do przodu i z łomotem uderzył łędwiami w blat.

– Lepiej ty w miejscu stój i się nie ruszaj! – powiedział, rozcierając nogę. – Zastrzelę, jak będziesz uciekał!

Marek wzruszył ramionami.

– Nie ma pan przecież karabinu.

– Jak bym chciał, to bym cię i tak zastrzelił. Mogę strzelać i z sekatora. Pięć razy.

Marek udał, że wierzy²².

Wolność mieszkańców miasta jest ograniczana poprzez zakaz spożywania jabłek. Każde wykroczenie przeciw prawom ustanowionym przez miejski zarząd karane jest przymusowym malowaniem szklanych kalalii. Mieszkańcy nie są zmuszani przez zarząd – a zatem władzę – do żadnych działań, chociażby do popierania narzucanej ideologii. Oprócz jabłek żadne inne pożywienie nie jest zakazywane. Obecna w powieści groteska wzmacnia odniesienie w procesie lektury dzieła do rzeczywistości znanej autorowi – rzeczywistości komunizmu: pełnej terroru, zniewolenia, ale też wszechobecnych absurdów, które w tej antyutopii zostały przedstawione poprzez komizm i hiperbolę.

Kalalie to obiecane przez władze owoce, które są symbolem dobrobytu. Tak określa je jeden z mieszkańców miasta:

²¹ Tamże.

²² B. Madej, *Piękne kalalie albo dojrzewanie miłości*, Kraków 2001, s. 34.

– Kalalie [...]. To by ci były czasy! Miarkujesz, czyś cep jak inni? Tych witaminów, ile du-
sza zapragnie. Udają się na każdym kołku w płocie, na każdej wierzbie, jak gruszki. Wam mło-
dym takie rzeczy w głowie, o jakich świat nie słyszał. Warto przeczekać zły czas²³.

Nieistniejące owoce są jedynie narzędziem propagandy władz. Obiecywany program, dzięki któremu mają wyrosnąć, to tylko słowa. Wybrzmiewa niczym nieustannie powtarzane zaklęcie, niepotrafiące zmienić rzeczywistości. Nikt nie wie, czym tak naprawdę są kalalie: okrzyk *Niech żyją kalalie!* służy jako pozdrowienie, a podczas uroczystości miejskich wykonywane są przez orkiestrę takie utwory, jak: *Kalalie to nasza przyszłość czy Dziarska młodzież pod sztandarem kalalii*.

Fabula powieści jest parafrazą mitu biblijnego z wyraźnym wyróżnieniem znaczenia początku i końca, co określają dwa symboliczne *kuszenia* bohatera przez dziewczynę o imieniu Ewa. Proponuje ona Markowi w zamian za zbliżenie erotyczne – zakazane jabłko²⁴. W scenie otwierającej powieść chłopiec pomimo strachu ulega pokusie i zjada jabłko.

Układ zdarzeń fabularnych doprowadza do stopniowych zmian w psychice bohatera. Marek wyzwala się spod presji, nie ulega już manipulacjom i powtórnym namowom Ewy, aby zjadł jabłko:

- Tylko jedno ci zostało – powiedziała Ewa z zalem. [...] – Naprawdę nie chcesz go zjeść? Przelknął znowu ślinę i zrobił dwa kroki, trzymając w dłoni jej palec.
- Tatuś nie pozwala.
- Ale on już nie jest prezesem! A nowy powiedział, że wolno! Słyszałeś przecież!
- To nic.
- Kalalii przecież nie ma.
- Kalalii też bym nie chciał. Za długo czekałem²⁵.

Największym paradoksem w mieście jest sam zakaz spożywania jabłek. Tak naprawdę nikt go nie przestrzega. Mieszkańcy mogą dostać przepustkę upoważniającą do opuszczenia miasta. W sąsiadującej z nim wsią są sady. Jabłka z sadów nie są sprzedawane – każdy może ich wziąć, ile chce. W wizji przedstawiającej antyutopijne społeczeństwa bardzo ważne są granice. Dzięki nim można sprawować władzę nad ludźmi, którzy dostosowując się do licznych nakazów i zakazów napędzają maszynę *quasi-szczęścia*. W powieści Madeja karą za łamanie prawa jest jedynie malowanie kalalii; czym takie malowanie jest w porównaniu z *ubiciem*? Przestrzeń zła – miasto nie jest przestrzenią zamkniętą i ograniczoną. Wieś – będąca opozycją – jest dostępna i znana mieszkańcom

²³ Tamże, s. 44.

²⁴ D. Wojtczak, dz. cyt., s. 189.

²⁵ B. Madej, dz. cyt., s. 163–164.

miasta – w przeciwieństwie do szeregu innych antyutopii, w których wzmiankowo zostaje scharakteryzowane miejsce *poza*, najczęściej jako to – będące siedzibą wszelkiego zła. Sady są dobrze znane mieszkańcom miasta, dostanie się do nich nie sprawia im większych trudności. Nikt ich stamtąd nie przegania, gdyby chcieli, mogliby nawet zamieszkać na wsi i sami uprawiać jabłka. Mieszkańcy wsi nie rozumieją, dlaczego miasto jest takie ważne i tak ciężko jest się uwolnić spod jego wpływu:

– Nie wiem, co wy w tym mieście widzicie. Przychodzą tu was całe gromady [...] nigdy nie zdarzyło się żeby [ktoś] nie myślał bez przerwy o powrocie. Tak jakby każdy z was był niewolnikiem miasta. Nie dziwiłbym się temu, gdyby wam w tym mieście było naprawdę dobrze. Namawiam cię, żebyś została, nie chcesz. A za tydzień znów przyjdiesz. [...] Dlaczego nie zostaniesz tutaj?

– Sama nie bardzo wiem – przyznała Agnieszka [...]. – Powodów jest bardzo dużo, ale może żaden nie jest rozsądny. Może dlatego musimy wracać, że tam jest nie tylko głód jabłek, ale i głód kalalii. [...] U nas wszyscy myślą o jabłkach. Ogrodnicy, urzędnicy z miejskiego zarządu, nawet ci, co już nie mogą ich jeść, bo zdrowie im nie pozwala²⁶.

W omawianych powieściach chęć powrotu do miasta – a zatem niemożność metamorfozy, przeobrażenia się, wiąże się z uzależnieniem. W *Pięknych kalaliach*... antyutopijny świat wraz z mieszkańcami miasta, którzy łamiąc prawo (jedzą zakazane jabłka) i tak nie zmieniają rzeczywistości, jawi się jako struktura pozbawiona logiki. Majej obnażył mechanizm dążenia do zdobycia władzy i bierność społeczeństwa. Tak jak obiecywanie kalalii jest narzędziem manipulacji, tak również brak jabłek. Dzięki temu zarząd miasta może wzmacniać w mieszkańcach pragnienie skosztowania niepoznanego owocu. Wprowadzenie niecodziennego zakazu wydaje się zakazem dla samego zakazu, który usprawiedliwia działania całego aparatu urzędniczego. Mieszkańcy miasta bowiem sami przyznają, że gdyby jabłka były dostępne, a ich spożywanie legalne, to z pewnością nie musieliby ich jeść. W *Mięsie* mieszkańcy miasta są jedynie pokarmem. Rzeczywistość ukazana w powieści byłaby kolejnym stadium, a może nawet ostatnim etapem istnienia miasta. Miasto jako twór pozbawiony wszystkiego tego, co ludzkość zdołała wykształcić na przestrzeni wieków, skazane jest na wyniszczenie. Osady ciągle się rozwijają, współpraca między ludźmi wspomaga odbudowywanie rzeczywistości, niegdyś całkowicie odmiennej od tej, zdominowanej przez halę targową.

Oba miasta nie są nazwane. Wskazuje to na wspomnianą już uniwersalność, ale można zastanawiać się, dlaczego świat w powieściach jest światem miejskim, a nie obszarem większym – krajem. Według Yi-Fu Tuana miejscem *par excellence* jest właśnie miasto. Gdy kraje zmieniają swoje granice, miasta sta-

²⁶ Tamże, s. 57–58.

nowią niezmiennie punkty na mapach świata. Ponadto miasto i dom są powszechnie obiektem najsilniejszego przywiązania²⁷. Decydując się na powołanie do tekstowego życia bohaterów w mieście, autorzy mogli też próbować podkreślić (jeżeli w proces interpretacji czytelnik włączy informacje biograficzne) niewielką przestrzeń, a tym samym nieznaczącą wiele w ujęciu globalnym – odwołanie się do sytuacji politycznych państw, którym nie została udzielona żadna pomoc. Ich mieszkańcy zdani byli tylko na siebie.

Bohaterowie obu powieści niejednokrotnie pokonują drogę łączącą miasto z osadą czy wsią i sadami. Jak twierdzi Wieczorkiewicz: „instrumentem pokonywania przestrzeni jest ciało [...]. Pojęcie drogi domaga się określenia relacji człowieka do tego, co względem niego zewnętrzne, do otoczenia”²⁸. Wędrówka nie powinna polegać jedynie na oglądaniu rzeczy i zdarzeń, ale na próbach zrozumienia ich sensu²⁹. Jednak ich podróż nie odbywa się z powodu chęci poznania, ale jedynie chęci zaspokojenia potrzeb – przetrwania, zdobycia mięsa czy jabłek. Dlatego na zawsze pozostaną mieszkańcami miasta.

Bibliografia

- Bauman Z., *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, tłum. S. Obirek, Kraków 2006.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Czaplińska J., *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa*, Szczecin 2001.
- Goreniowa A., *Funkcje ideologiczne narracyjnej formy utopii* [w:] *Literatura i metodologia. Konferencje teoretyczno-literackie w Spale i Ustroni*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970.
- Harniček M., *Mięso*, tłum. J. Anderman, Warszawa 1989.
- Kardyni-Pelikánová K., *Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej*, „Prace Polonistyczne” 1975, ser. XXXI, s. 95–115.
- Kulas D., *Dom – to, co istotne*, „Anthropos” 2011, nr 16–17, s. 59–66.
- Lewicka M., *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.
- Madej B., *Piękne kalalie albo dojrzewanie miłości*, Kraków 2001.
- Mazan B., *Antyutopia jako negatywna oraz utajona odmiana utopii*, „Prace Polonistyczne” 1975, ser. XXXI, s. 73–95.
- Niewiadomski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990.
- Ostrowski W., *Antyutopia* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Szacki J., *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980.

²⁷ M. Lewicka, dz. cyt., s. 42.

²⁸ A. Wieczorkiewicz, dz. cyt., s. 12.

²⁹ Tamże, s. 150.

Wieczorkiewicz A., *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.

Wnuk-Lipiński E., *Mord założycielski*, Warszawa 2010.

Wojtczak D., *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994.

Przestrzeń miejska w powieści *Mięso* Martina Harnička oraz *Piękne kalalie albo dojrzewanie miłości* Bogdana Madeja

Streszczenie

Niniejszy artykuł ma na celu porównawcze ukazanie kategorii przestrzeni w dwóch powieściach o charakterze antyutopijnym. Martin Harniček i Bogdan Madej zaproponowali czytelnikom opowieść o losach mieszkańców pewnych miast. Wyraźnie zarysowali granice przestrzeni, której dotyczą liczne normy, zakazy i nakazy. Dwa anonimowe miasta dla czytelnika modelowego będą reprezentacją bądź też parodią konkretnej, minionej już rzeczywistości, a dla kogoś nie łączącego tych powieści z komunizmem, tekstowe miasta zyskają wymiar uniwersalny. Mieszkańców miast łączy pragnienie. W *Mięsie* jest to pragnienie zaspokojenia głodu, zaś w powieści Madeja nie tyle głodu, co zależnie od perspektywy – zdobycia pożywienia, jakim są jabłka (zabronione przez władzę) lub kalalie (obiecane przez władzę). Pragnienie wiąże się również z granicami, które nie tylko oddzielają przestrzeń miejską od przestrzeni osad (w przypadku *Mięsa*) czy przestrzeni wiejskiej (*Piękne kalalie...*), ale również dotyczą życia ludzkiego: oddzielają dobro od zła, wkraczają w sferę psychiki.

Kluczowe słowa: antyutopia, dystopia, psychologia miejsca.

Urban area in the novel *Meat* by Martin Harniček and Bogdan Madej's *Beautiful calla lilies or blooming of love*

Summary

Martin Harniček and Bogdan Madej offered their readers a story about lives of some citizens. They sharply depicted limits of space which is related to some norms, prohibitions and orders. For a model reader, the two anonymous cities can be a representation or parody of a certain, past reality. For someone who doesn't link the two novels with communism, the cities will have the universal meaning. The citizens are linked by desire. In *Meat* this is a desire to quench hunger. In the novel of Madej it's not hunger, but, depending on perspective, getting food which are apples (prohibited by the government) or calla lilies (promised by the government). Such a desire is also connected with borders that not only separate the urban area from settlements area (in *Meat*), or rural area (*Beautiful calla lilies...*), but are also related to human life: separates good from evil, touches psychical sphere.

Key words: anti-utopia, dystopia, place psychology.

AGNIESZKA WOJCIESZEK

Kategoria kobiecości oczami Reymonta i Gorkiego

Tematyka niniejszego artykułu oscyluje wokół literackich korespondencji pomiędzy prozą Maksyma Gorkiego a literackim dorobkiem Władysława Stanisława Reymonta. Owa problematyka pozwala wskazać na istnienie określonych pokrewieństw tematycznych w czołowych dziełach obu autorów, w konsekwencji wskazując na ich zbieżność w wymiarze artystycznym oraz światopoglądowym. Wydaje się, że mimo wielu antagonizmów¹ w utworach wymienionych prozaików dostrzec należy analogię w sposobie kreacji wizerunków kobiecych. Kategoria kobiecości ukazana zostaje w nich przez pryzmat macierzyństwa, religijności i odmienności, a także w odwołaniu do systemu etyczno-normatywnego. W dorobku omawianych twórców nie brakuje kreacji buntowników, rewolucjonistów, marzycieli czy postaci posiadających wymiar artyficyjalistyczny², niejako więc dla przeciwwagi literaci prezentują również kobiety uległe, zdolne do poświęceń, realizujące w pełni dziewiętnastowieczny model kobiecości³ oraz patriarchalny wzorzec rodziny.

Tradycyjny model kobiety w prozie Maksyma Gorkiego najpełniej zdaje się realizować Pelagia Własowa – bohaterka wydanej w 1906 r. powieści *Mat-*

¹ Analiza porównawcza prozy Reymonta i Gorkiego wskazuje na istnienie odmiennych perspektyw w kierunkach zainteresowań obu twórców. Gorki prezentuje w swym dorobku tematykę robotniczą i rzadko osiąga literacki rozmach charakterystyczny dla autora *Chłopów*. Ten drugi z kolei na kartach swego *opus magnum* podejmuje tematykę społeczną – chłopską. Mimo wskazanych dysonansów wydaje się jednak, iż badawcze zestawienie obu dorobków literackich jest możliwe.

² W twórczości Reymonta mianem buntownika określić można choćby Jankę Orłowską w pierwszej części dyptyku – *Komediantce* (1896), Jagnę w *Chłopach* (1904), Józia Pelkę z *Marzyciela* (1910) oraz Zenona z *Wampira* (1911). Ten typ bohatera literackiego w twórczości Gorkiego występuje z kolei w pisany w latach 1893–1899 cyklu nowel o tematyce bosiackiej (np.: *Czekasz, Dwaj włóczędzy, Małżeństwo Orłowów*). Por.: S. Mijas, *Postawa moralna jednostek i zbiorowości w „Chłopach” W.S. Reymonta*, „Polonistyka” 1969, nr 5; M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej*, Warszawa 1976, s. 513–516; B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002, s. 405.

³ Por.: K. Hoffmanowa z Tańskich, *Pisma pośmiertne*, t. 4: *O powinnościach kobiet*, t. 1, Berlin 1849.; M. Stawiak-Ososińska, *Ponętna, uległa, akurmatna. Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Kraków 2010.

ka⁴. Utwór opowiada historię czterdziestoletniej wdowy, która w całości poświęca się rodzinie – najpierw mężowi-alkoholikowi, a potem synowi biorącemu udział w spiskowej działalności rewolucyjnej organizacji o charakterze socjalistycznym. Mamy tu do czynienia z pewnym rodzajem dychotomii: hermetyczna przestrzeń prywatna przynależna jest kobiecie, zaś zaangażowanie społeczne uznać należałoby za domenę mężczyzny. Kluczową cechą utworu Gorkiego zdaje się przeświadczenie o determinizmie kobiecego losu oraz wpisane go weń poświęcenia i pokory jako cech konstytutywnych. Rysem charakterologicznym omawianej protagonistki są bowiem uległość i skłonność do cierpienia⁵. „Uważała, że wszystko w życiu jest nieuniknione; od dawna przywykła do tego, by poddawać się bez buntu; bez namysłu”⁶ – stwierdza narrator⁷. W tekście odnaleźć można następującą charakterystykę:

Wysoka, nieco przygarbiona, zmęczona długimi latami pracy i biciem, którego nie szczędził jej mąż, poruszała się bezszelestnie, cicho i jakoś bokiem, jakby bała się o coś zaczepić. Na owalnej, nieco obrzękłej twarzy, pociętej zmarszczkami, błyszcząły ciemne oczy, wylęknione i smutne, jak oczy większości kobiet w osadzie. [...] W całej jej postaci było coś łagodnego, pokornego i budzącego litość⁸.

Analogiczne cechy znamionują również heroiny powieści Władysława Stanisława Reymonta. Tego typu konstrukcje, tożsame z kobiecością pogrążoną – by posłużyć się sformułowaniem Jadwigi Zacharskiej – w *jarzmie obowiązku*⁹,

⁴ Powieść tę określa się jako „podręczną lekturę proletariatu europejskiego” tudzież modelową powieść doby socrealizmu, w której Gorki poświęca wiele miejsca budzącej się świadomości społecznej robotników. To, zdaniem badaczy, utwór, w którym zaprezentowana zostaje „droga zahukanej analfabetki do poziomu świadomości klasowej”. Zob.: *Mały słownik pisarzy narodów europejskich ZSRR*, oprac. A. Barszczewski, Warszawa 1966, s. 95.; J. Skrunda (red.), *Pisarze świata. Słownik encyklopedyczny*, Warszawa 1995, s. 210; A.Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa 2004, s. 549–550.

⁵ J. Greń-Kulesza, *Cierpienie i ofiara. W kręgu kategorii kulturowych w prozie rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, Opole 2010.

⁶ M. Gorki, *Matka*, tłum. H. Górski, Warszawa 1973, s. 17.

⁷ Zarówno w przypadku prozy Gorkiego, jak i Reymonta istotna wydaje się perspektywa narratologiczna. Determinuje ona nie tylko sposób kreacji bohaterów, ale również proces analizy. Z pewnością warto wspomnieć o tejszy perspektywie przy okazji niniejszej refleksji, choć w sposób znaczący wykracza ona poza wyznaczony w tym artykule kierunek interpretacji.

⁸ M. Gorki, *Matka*, s. 12–13.

⁹ J. Zacharska, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku* [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 151. W kontekście Reymontowskich *Fermentów* (1896) Kazimierz Wyka wspomina o istnieniu wyznaczników filozofii ludzkiej egzystencji: życiu, śmierci i konieczności. Uczony zauważa, że dla opisanania tej ostatniej prozaik posługuje się sugestywnym mianem *jarzmo*. Zob. K. Wyka, *Władysław Stanisław Reymont* [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 57.

to realizacja etyczno-normatywnego wymiaru Reymontowskiej prozy. Skłonność do kompromisu, poświęcenie w imię idei, umiłowanie rodziny oraz pracy, religijność zakrawająca na dewocję, a niekiedy alienacja, przynależą choćby Sowińskiej w *Komediantce* (1896), Jance Orłowskiej w drugiej części dyptyku (*Fermenty*, 1896), Lili z powieści o analogicznym tytule (1899), Agacie w *Chłopach* (1904), infantylnej Betsy z *Wampira* (1911), a wreszcie Jaszczukowej z opowiadania pod tytułem *Osądzona* (1923).

Wspomnianą ideę ofiarstwa, wpisaną w postać Własowej, utożsamiać można z pojęciem macierzyństwa. *Matka* to opowieść poświęcona nie tyle uniwersalnej wizji kobiecości, ile studium psychologiczne konkretnego jej typu – stąd sugestywny tytuł utworu oraz wielokrotnie pojawiające się w przestrzeni tekstu pojęcie *matczyności*, które interpretować można w odwołaniu do wypowiedzi głównej bohaterki. „Matkom się nie współczuje”¹⁰; „Matce na wszystko wystarczy łez”¹¹; „A jeśli mi ciebie żal, to takie już nasze, matczyne...”¹² – stwierdza. Powyższe konkluzje to zarazem autocharakterystyka i definicje *matczynej* kondycji. Kategorię, do której postać odwołuje się z pełną konsekwencją, odczytywać należy więc przez pryzmat cierpienia oraz bezgranicznego oddania ukierunkowanego na obsesyjne podporządkowanie się woli dzieci. Opisywany typ kobiecości cechuje także altruizm. „A teraz myślę o wszystkich, [...] wszyscy jesteście mi bliscy, wszystkich mi żal, dla wszystkich chcę dobra”¹³ – stwierdza bohaterka, dodając, iż „Dla dzieci życie, dla nich świat...”¹⁴. Być może w tekście rosyjskiego prozaika zawiera się uproszczona wizja macierzyństwa. Uniwersalny wymiar tego zjawiska zdaje się potwierdzać wspomnienie innej postaci kobiecej – Nataszy, która następująco wypowiada się o swojej matce:

Żal mi jej, nie miała pięćdziesięciu lat i mogłaby jeszcze długo żyć. Ale kiedy człowiek spojrzy na to z innej strony, myśli mimo woli, że śmierć jest pewnie lżejsza od takiego życia. Zawsze dla wszystkich obca, nikomu niepotrzebna, zastraszona krzykami ojca – czy to jest życie? Żyje się w oczekiwaniu czegoś dobrego, a ona prócz krzywd i poniżeń nie miała się czego spodziewać¹⁵.

Zdolność do poświęceń, rezygnacja z własnych pragnień, uzależnienie od woli dzieci, a także stan zawieszenia pomiędzy pozorną determinacją a bezsilnością, ów defetyzm, który nie pozwala wydostać się z kolein dotychczasowego

¹⁰ M. Gorki, *Matka*, s. 18.

¹¹ Tamże, s. 54.

¹² Tamże, s. 131.

¹³ Tamże, s. 96–97.

¹⁴ Tamże, s. 180.

¹⁵ Tamże, s. 231.

życia – oto zasadnicze cechy oscylującej wokół kategorii masochizmu, gorkowskiej *matczyności*.

Opisany powyżej model kobiety-matki w prozie Reymonta uosabia Hanka – jedna z kluczowych postaci powieści *Chłopi*. Antytetyczna wobec przesycionej seksualizmem, egotycznej, ale i barwnej jak egzotyczny ptak Jagny¹⁶ bohaterka sportretowana zostaje w utworze jako osoba całkowicie odarta z kontekstu erotycznego. Pełnia jej kobiecości dokonuje się jednak poprzez wielokrotne macierzyństwo, które ostatecznie przesądza o zwycięstwie nad popędliwą rywalką.

Hanka w układzie tym reprezentuje nie żywiołowy, erotyczny pierwiastek natury i wegetacji, jakim jest Jagna, ale uosobienie macierzyństwa (to ona, a nie Jagna, wydaje na świat potomstwo), domowego ogniska, rodziny, czyli wartości kojarzonych z porządkiem kultury i religijnych gwarancji ciągłości życia przyrody oraz społeczności wiejskiej¹⁷

– konstatuje Lesław Tatarowski.

Mimo iż reymontowskich postaci nie sposób interpretować indywidualnie, albowiem ich status określany jest poprzez przynależność do grupy¹⁸ (m.in.: rodziny, wspólnoty religijnej, społeczności wiejskiej), Hanka wydaje się postacią wyróżnioną na tle gromady, właśnie ze względu na autentyczność doświadczenia macierzyńskiego. Dla dobra rodziny poświęca wszelkie pragnienia, przedkładając przy tym szczęście dzieci nad swoje własne, tym bardziej że – jak z pewną dozą słuszności zauważa Antek: „gospodarstwo, a dzieci, a kumy – to i cały świat la niej”¹⁹. Kiedy zimą okazuje się, iż „w chałupie ziąb nie do wytrzymania, dzieci skwierczą z zimna, [...] to Hanusia jeno zasiekała zęby i szła ano po drzewo razem z komornicami”²⁰. Nawet w momencie, w którym nabiera pewności co do zdrady męża, myśli przede wszystkim o obowiązkach wobec dzieci i gospodarstwa: „– Tak się teraz czuję kiej wdowa, to juści, że już sama muszę się poturbować o dzieciach i o wszystkim”²¹ – stwierdza z goryczą. Ponadto bohaterkę cechuje postawa negacji wobec ograniczeń wła-

¹⁶ W kontekście Jagny zwykło akcentować się (być może nieco przesadnie) znaczenie cielesności i fizjologii kobiecej. Bohaterce przypisuje się uleganie popędom oraz instynktowi, seksualizm, a także charakterystyczny dla doby młodopolskiej erotyzm. Por.: J. Zacharska, *Hanka czy Jagna? Ideal kobiety wiejskiej* [w:] tejsze, *O kobiecie w literaturze przelomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000, s. 83–95; J. Zacharska, *Kobiety w prozie Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 59–69.

¹⁷ L. Tatarowski, *Człowiek – kultura – sacrum. O „Chłopach” Reymonta*, Wrocław 2002, s. 176.

¹⁸ M. Rzeuska, „*Chłopi*” Reymonta, Warszawa 1950, s. 53–69.

¹⁹ W.S. Reymont, *Chłopi*, Kraków 2006, s. 44. Mąż Hanki ma żal o tak wąski horyzont zainteresowań żony, będąc przekonanym, iż to właśnie z jego powodu nie zrozumie ona męskich wątpliwości.

²⁰ Tamże, s. 252.

²¹ Tamże, s. 287.

snej płciowości. Z powodu braku zainteresowania ze strony męża niejednokrotnie podejmuje się nadludzkiego wysiłku, łącząc w ten sposób cechy przynależne zarówno kobietom, jak i mężczyznom. „Hanka [...] przejmuję męskie obowiązki bez ostentacji i nie dla samej rywalizacji z mężczyznami. [...] Kieruje się przy tym miłością do męża i dzieci, z której czerpie siłę i motywację do pracy przekraczającej niekiedy jej fizyczne możliwości”²² – konstatuje Jadwiga Zacharska.

Pewne pokrewieństwo odnaleźć można w postaci Pelagii Własowej, która pod nieobecność syna przejmuje na siebie większość jego obowiązków – najpierw związanych z codzienną pracą w domu, a następnie utożsamianych z działalnością propagandową, stanowiącą nieodłączny element aktywności politycznej mężczyzny.

Analogiczny trop interpretacyjny wyznacza religijność bohaterek obu powieści, utożsamiana z głęboką wiarą i szacunkiem dla wartości chrześcijańskich, związanych przede wszystkim z ascetycznym poświęceniem. „Wszystko co łączyła ze swoją wiarą, co było dla niej drogą i świętą”²³ – stwierdza narrator, opisując postać Pelagii Własowej. O autentyczności doświadczenia religijnego świadczyć mogą myśli bohaterki, albowiem niekiedy wyobraża ona sobie siebie „jako bezdomną pątniczkę, która w imię Chrystusa prosi o jałmużnę pod oknami wieśniaczych chat”²⁴. Pełne świadectwo wiary powieściowej matki zauważalne jest w trakcie rozmowy jej syna, Pawła Własowa z Rybinem. Mimo iż kobieta niewiele rozumie z przebiegu dyskusji, zdecydowanie protestuje: „O Panu Bogu proszę ostrożniej! Wy, jak sobie chcecie! [...] Ale ja stara, oprzeć bym się nie miała na czym w zgryzotach moich, gdybyście mi Boga zabrali!”²⁵. Religijność postaci znamionuje także pragnienie ubóstwa, które przesądza o intensyfikacji jakości moralnej jednostki. Rezultatem owej potrzeby jest dysonans, jaki odczuwa bohaterka w zderzeniu z cerkwią. Powieściowa świątynia eksplorowana jest raczej jako materialny, a nie duchowy wytwór kulturowy – stąd jej fizyczne bogactwo i monumentalizm, który według Pelagii Własowej „znieważa [...] ludzi biednych, którym przecież [...] cerkiew jest bliższa i potrzebniejsza niż ludziom bogatym”²⁶. Bez wątplenia duchowość to integralny element tożsamości bohaterki, odwołującej się do wartości chrześcijańskich w krytycznych momentach swojego życia. Próbując załagodzić sytuację podczas manifestacji, nawołuje: „Posłuchajcie, na Chrystusa! Wszyscyście

²² J. Zacharska, *Hanka czy Jagna?*, s. 91.

²³ M. Gorki, *Matka*, s. 60.

²⁴ Tamże, s. 187.

²⁵ Tamże, s. 60.

²⁶ Tamże, s. 232.

bracia przecież... Wszyscyście sobie bliscy... Popatrzcie bez strachu, co się stało? Idą spokojnie nasze dzieci, nasza krew, idą za prawdą [...]. Dla wszystkich was, dla dzieci waszych ofiarowali się na drogę krzyżową”²⁷.

Bliską jej światopoglądowi jawi się również chrześcijańska idea zmartwychwstania – umierając na dworcu kolejowym podczas akcji propagandowej, wygłasza znamienne słowa: „Nie zabiją duszy, która zmartwychwstała”²⁸.

Duchowość naznaczona rysem chrześcijańskim cechuje również Hankę Borynową. Podobnie jak u Gorkiego, mamy do czynienia z kobietą głębokiej religijności, daleką jednak od religianctwa. Ślad owego zaangażowania stanowi choćby obecność modlitwy, która towarzyszy bohaterce zarówno podczas codziennych czynności gospodarskich oraz odświętnych uroczystości gromadnych, jak i w momentach osobistego zwątpienia²⁹.

Filozofia życia Hanki wykazuje ponadto paralelność z pełną egzystencjalizmu dewizą życia gromady, która zawiera się w przesłaniu: „A źle wypadnie [...] – wola boska [...]. – Cierp przeto i dufaj w Panajezusowe miłosierdzie... Przyjdzie gorsze, kostucha ułapi cię za grdykę i w ślepie zajrzy – nie próbuj się wypsnąć, nie twoja moc – bo wszystko jest w boskim ręku...”³⁰. Mimo iż bohaterka doświadcza życia w nędzy oraz niesprawiedliwości³¹, zdaje się akceptować swój los, nie sprzeciwiając się przy tym wyrokom, które utożsamia z wolą Bożą. „Zmogła już tyła, przecierpiała bez te pół roku, że drugi człowiek bez całe życie nie przecierpi, to udźwignie, co ta na nią Pan Jezus spuścić się spodoba, wydzierży i doczeka się Antkowego ustatkowania i że te ziemie będą ich na wieki”³².

W przeciwieństwie do Pelagii Własowej religijność reymontowskiej bohaterki sprzężona zostaje z całością doświadczenia chłopskiego, a więc elementami, których w powieści Gorkiego próżno szukać. Duchowość Hanki, tożsama po części z religijnością lipieckiego świata, oscyluje wokół nadrzędnych dla

²⁷ Tamże, s. 178.

²⁸ Tamże, s. 382.

²⁹ Więcej na temat form i znaczeniu modlitwy w życiu Hanki, zob.: L. Tatarowski, dz. cyt., s.174–178.

³⁰ W.S. Reymont, *Chłopi*, s. 132.

³¹ Poczucie niesprawiedliwości najwyraźniejsze staje się w momencie, w którym bohaterka w myślach grozi swej rywalce, Jagnie: „Zapłacę ci za wszystko, zapłacę! [...] Dosyć już tego, a to i kamień już by się rozpękł, gdyby go robak taki przewiercał! [...] swojej krzywdy nie daruję, nie, zapłacę jej za wszystko! Zgniję za to w kryminale, to zgniję, ale już by sprawiedliwości na świecie nie było, żeby taka spokojnie chodziła po świętej ziemi...” Wydaje się, że tego typu myśli bohaterka nie wprowadza w czyn nie tylko ze względu na defetyzm, ale przede wszystkim z uwagi na religijność i pokorę determinowaną filozofią chrześcijańską. Zob. tamże, s. 256.

³² Tamże, s. 331.

gromady kategorii – rodziny, pracy, ziemi³³. „Tu mnie Pan Jezus dał na świat, to już tutaj do śmierci ostane”³⁴ – stwierdza. Wymiar sakralny dla opisywanej postaci ma również praca gospodarska. „Zaczęła marzyć, niechby się jeno dorwała z powrotem do gospodarstwa, niechby znowu poczuła ziemię pod nogami, to się tak przypnie do niej, tak weprze całą duszą i pazurami, że nic ją nie oderwie i nie zmoże”³⁵ – opisuje narrator. Mimo pewnych rysów społecznych religijność Hanki interpretować można również w odwołaniu do cech indywidualnych. Jak zauważa Lesław Tatarowski: „Paradygmaty poznawcze, etno-religijno-kulturoznawcze zastępuje autor *Chłopów* literacką antropologią człowieka religijnego, koncentrując się nie tylko na rytuałach i interakcjach obrzędowych w ramach zachowań religijnych, ale i na indywidualnym przeżywaniu i doświadczaniu sacrum”³⁶.

Odległy od dewocji autentyzm doświadczenia religijnego i moralność, będąca być może jego rezultatem, zdaje się wyróżniać Hankę na tle społeczeństwa. Owszem: „Nie ma w Lipcach odważnego, który by stawiał czoła fanatyzmowi uświęconemu tradycją”³⁷, ale bohaterka wiernie i pokornie podąża obraną przez siebie drogą etyki, podczas gdy w Lipcach: „Życzliwość i altruizm nie goszczą często [...]. Przychodzą i odchodzą wraz z wędrującą Agatą”³⁸. Niewykluczone ponadto, że owo podążanie drogą wyznaczoną przez paradygmaty wiary utożsamiać można z procesem kształtowania się tożsamości bohaterki *Chłopów*. Epizodem wieńczącym ów cykl byłaby pielgrzymka na Jasną Górę, która „kończy [...] drogę religijno-etycznego doskonalenia Hanki, przypominając równocześnie o moralnych funkcjach religii i Kościoła w kulturze wiejskiej, widzianych już nie tylko w kategoriach dewocji, zakłamania i braku przełożenia zasad wiary na sposób życia”³⁹.

Kolejny, a zarazem ostatni element pokrewieństwa pomiędzy wspomnianymi bohaterkami stanowi ich metamorficzność. Poprzez zmienność Pelagia Własowa wydaje się nietypowa dla prozy Gorkiego, albowiem antytetyczna wobec bohaterów statycznych kreowanych w myśl o „niezmienności ludzkiej natury”⁴⁰. Źródła jej symptomatycznej przemiany upatrywać należy w konspira-

³³ M. Rzeuska, „*Chłopi*” *Reymonta*, Warszawa 1950, s. 58.

³⁴ W.S. Reymont, *Chłopi*, s. 168.

³⁵ Tamże, s. 260.

³⁶ L. Tatarowski, dz. cyt., s. 168–169.

³⁷ S. Mijas, dz. cyt., s. 33.

³⁸ Tamże, s. 29.

³⁹ L. Tatarowski, dz. cyt., s. 177.

⁴⁰ Zob. *Historia literatury rosyjskiej*, s. 516. Por. M. Gorki, *Portrety literackie*, tłum. J. Lenarczyk, Warszawa 1987.

cyjnej działalności syna. Obserwując proces sądowy jedynaka, matka trwa w oczekiwaniu nie tyle na wyrok uniewinniający, co na surową, „uczciwą walkę prawdy syna z prawdą jego sędziów”⁴¹. Brak uczciwego procesu zmusza bohaterkę do zrewidowania własnych wyobrażeń o otaczającej rzeczywistości. Bez wątplenia do wspomnianej przemiany przyczynia się również wzrastająca autoświadomość. Uświadomienie własnego położenia przybywa wraz z szeregiem sugestywnych reminiscencji:

Po cóż ja żyłam? Bicie... praca... niczego nie widziałam prócz męża, niczego nie zaznałam prócz strachu. [...] Wszystkie moje starania, wszystkie myśli zmierzały do jednego celu: nakarmić smacznie swoje zwierzę, nasycić, dogodzić mu, żeby się nie złościł, nie groził biciem, ulitował się choć jeden raz. Ale nie pamiętam, żeby się kiedykolwiek ulitował. [...] Dwadzieścia lat żyłam w ten sposób, a co było przedtem, nie pamiętam⁴².

W ten sposób postać nabiera cech podmiotowości. „Niepostrzeżenie wyrosła w niej spokojna świadomość własnej użyteczności dla tego nowego życia”⁴³ – konstatuje narrator. To wszystko sprawia, że w scenie finalnej matka zdaje się odchodzić jako zwycięzca, nie tyle świata, którego nadal nie rozumie, ale własnych słabości. W ten sposób przejawia się charakterystyczny aspekt twórczości Gorkiego, o którym Władysław Jabłonowski pisze: „ów Byron twórczości rosyjskiej. [...] «zwiastun burzy», herold kataklizmów przyszłych, ten co oznajmia walkę, odczuwa jej radość, trąbi na ból zawzięty, rozkoszny i olbrzymi, na wyzwoliny z jarzma niewoli, upodlenia i poniżenia”⁴⁴.

Podobnie kształtuje się tożsamość analizowanej bohaterki *Chłopów*. Procesualność jej przemiany zapoczątkowana zostaje poprzez uświadomienie sobie własnej niemocy wobec realiów egzystencji. Początkowy marazm⁴⁵ bohaterki, zawarty w przeświadczeniu, że „tała wszystko w sobie i powstrzymywała jak mogła”⁴⁶ stopniowo przeradza się w aktywność zezwalającą na bunt wobec męża⁴⁷. Metamorfozę sygnalizuje rozmowa z proboszczem, który: „zdumiewał się wielce nad jej przemianą, nie mógł się bowiem doszukać dawnej Hanki”⁴⁸. Kiedy duchowny sugeruje kobiecie przemianę, ta odpowiada, iż: „Bieda łatwiej przekuwa człowieka niżli kowal żelazo”⁴⁹. Samodzielność, siłę i upór postaci ostatecznie

⁴¹ M. Gorki, *Matka*, s. 346.

⁴² Tamże, s. 94.

⁴³ Tamże, s. 121.

⁴⁴ Cyt za: *Maksym Gorki*, oprac. J. Lenarczyk, Warszawa 1966, s. 344. Por. W. Jabłonowski, *Dookoła Sfinkska. Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego*, Warszawa 1910, s. 153–202.

⁴⁵ Świadczy o nim reakcja Hanki na wieść o zdradzie męża. Zob. W.S. Reymont, dz. cyt., s. 287.

⁴⁶ Tamże, s. 158.

⁴⁷ Tamże, s. 287, 290.

⁴⁸ Tamże, s. 258.

⁴⁹ Tamże.

docenia nie tylko społeczność lipiecka⁵⁰, lecz także Antek⁵¹. W rezultacie Hanka realizuje swoje pragnienia – w walce o upragnione szczęście małżeńskie i rodzinne, zwyciężając nie tylko odwieczną rywalkę, lecz także samą siebie.

Przytoczone rozważania stanowią próbę analizy porównawczej prozy Maksyma Gorkiego i Władysława Stanisława Reymonta na przykładzie wizerunków kobiecych. Powyższe refleksje oscylują wokół wybranych kategorii kulturowych, których ramy wyznacza, znamionujące dorobek obu autorów, pojęcie moralności. Niniejszy szkic nie wyczerpuje zakresu omawianego zagadnienia, a jedynie zarysowuje określony problem – stąd jego pobieżny i nieco skrótowy charakter. Niewykluczone, iż obrany kierunek wyznacza istotną perspektywę badawczą, dowodząc przy tym zasadności zestawienia literatury polskiej i rosyjskiej przełomu wieków.

Interesującym dopełnieniem powyższych rozważań byłoby dostrzeżenie innych pokrewieństw pomiędzy twórczym dorobkiem Maksyma Gorkiego i Władysława Stanisława Reymonta. Ze względu na wskazane uprzednio różnice w tendencjach literackich mowa tu raczej o pokrewieństwie tematycznym. Tego typu podobieństwo obecne jest w ukazywaniu konfliktu marzenia ze światem realnym, określanego przez Mariana Jakóbca mianem „kolizji między zbuntowanym «naturalnym» człowiekiem a wynaturzonym światem”⁵². Pewną zbieżność tematyczną wykazują ponadto powieści zawierające sugestywną opozycję na linii natura – cywilizacja. Wydaje się, iż wskazana perspektywa to niejako *terra incognita* dotychczasowych badań komparatystycznych. Złożoność owej problematyki sugeruje, iż domaga się ona nieco szerszej i pogłębionej interpretacji.

Bibliografia

- Barański Z., *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, Wrocław 1962.
Białokozowicz B., *Z polskiej karty Lwa Tołstoja. Nowe i zapomniane o Tołstoju i jego percepcji w Polsce*, Olsztyn 2003.
Błażejowski T., *Z niemieckich dziejów „Chłopów”*, „Odgłosy” 1976, nr 1.
Budrecki L., *Władysław Reymont. Zarys monograficzny*, Warszawa 1953.
Dębicki Z., *Wł. St. Reymont. Laureat Nobla*, Warszawa 1925.
Falkowski Z., *Władysław Reymont. Człowiek i twórczość*, Poznań 1929.
Fiszman S., Sierocka K. (red.), *O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich. Tom poświęcony VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Pradze*, Wrocław 1969.

⁵⁰ Tamże, s. 332.

⁵¹ Tamże, s. 580.

⁵² *Historia literatury rosyjskiej*, s. 518.

- Galster B., Kamionka-Straszakowa K., Sierocka K. (red.), *Pisarze i krytycy. Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce*, Wrocław 1975.
- Gorki M., *Matka*, tłum. H. Górski, Warszawa 1973.
- Gorki M., *Portrety literackie*, tłum. J. Lenarczyk, Warszawa 1987.
- Greń-Kulesza J., *Cierpienie i ofiara. W kręgu kategorii kulturowych w prozie rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, Opole 2010.
- Grosbart Z., *Reymont w Rosji*, „Prace Polonistyczne” 1968.
- Grzegorzczak P., *Lew Tolstoj w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki*, Warszawa 1964.
- Hoffmanowa z Tańskich K., *Pisma pośmiertne*, t. 4: *O powinnościach kobiet*, t. 1, Berlin 1849.
- Jabłonowski W., *Dookoła Sfinksy. Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego*, Warszawa 1910.
- Jakóbiec M. (red.), *Historia literatury rosyjskiej*, Warszawa 1976.
- Koc B., *Kronika życia i twórczości Wł. St. Reymonta*, Legnica 2007.
- Koc B., *Kto sprawił, że chłopci polscy przemówili po niemiecku*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 10.
- Krzyżanowski J., *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Lwów 1937.
- Kuś B., *Poezja rosyjska w polskim życiu literackim przełomu XIX i XX wieku*, Wrocław 1979.
- Lichański S., „Chłopi” Władysława Stanisława Reymonta, Warszawa 1987.
- Lichański S., *Władysław Stanisław Reymont*, Warszawa 1984.
- Lipatow A., *Europeizm Władysława Stanisława Reymonta jako źródło jego sukcesu w Rosji*, „Przegląd Humanistyczny” 2002, nr 3.
- Makowiecki A.Z., *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa 2004.
- Maksym Gorki*, oprac. J. Lenarczyk, Warszawa 1966.
- Mały słownik pisarzy narodów europejskich ZSRR*, oprac. A. Barszczewski, Warszawa 1966.
- Mijas S., *Postawa moralna jednostek i zbiorowości w „Chłopach” W.S. Reymonta*, „Polonistyka” 1969, nr 5.
- Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002.
- Nawrocki A., *Reymont i literatura węgierska*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 139.
- Occheli W., „Marzyciel” Reymonta – z problematyki genezy, tłum. M. Dobrogoszcz, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4.
- Olaszek B., „Chłopi” Reymonta a opowieści „wiejskie” Czechowa i Bunina, „Przegląd Rusycystyczny” 1981, z. 4.
- Oracki T., *Reymont w świecie. Bibliografia przekładów wydanych w latach 1900–2000*, Gdańsk 2005.
- Parniewski W., *Majakowski – fascynacja i opór. Z dziejów recepcji w Polsce*, Łódź 1981.
- Reymont W.S., *Chłopi*, Kraków 2006.
- Rurawski J., *Władysława Stanisława Reymonta droga do Nobla*, Kielce 2000.
- Rzeuska M., „Chłopi” Reymonta, Warszawa 1950.
- Sielicki F., *Dziewiętnastowieczni pisarze rosyjscy w Polsce międzywojennej. Pomniejsi prozaicy, krytycy, pisarze polityczni i filozofowie*, Wrocław 1988.
- Sielicki F., *Klasyki dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*, Warszawa 1985.
- Skrunda J. (red.), *Pisarze świata. Słownik encyklopedyczny*, Warszawa 1995.
- Skwarczyński Z., *Reymont w Niemczech [w:] Reymont. Z dziejów recepcji twórczej*, red. B. Koc, Warszawa 1975.
- Stawiak-Ososińska M., *Ponętna, uległa, akurata. Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Kraków 2010.
- Tatarowski L., *Człowiek – kultura – sacrum. O „Chłopach” Reymonta*, Wrocław 2002.

- Wędkiewicz S., „*Chłopi*” Reymonta w Szwecji. *Dookoła literackiej Nagrody Nobla z 1924 r.*, Kraków 1925.
- Wójciak M., *Enklawy wolności. Literatura rosyjska w Polsce 1956–1989*, Kraków 2010.
- Wyka K., *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Warszawa 1979.
- Wyka K., *Władysław Stanisław Reymont* [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973.
- Zacharska J., *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku* [w:] *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.
- Zacharska J., *Hanka czy Jagna? Ideal kobiety wiejskiej* [w:] *tejże, O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000.
- Zacharska J., *Kobiety w prozie Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4.
- Żak S., *Polscy pisarze nobliści*, Kielce 1998.

Kategoria kobiecości oczami Reymonta i Gorkiego

Streszczenie

Przedmiot artykułu stanowi zestawienie powieści Maksyma Gorkiego *Matka* z prozatorskim dorobkiem Władysława Stanisława Reymonta. Proponowana tematyka wpisuje się w nurt badań poświęconych powiązaniom pomiędzy literaturami narodowymi.

Za punkt wyjścia do rozważań posłużyły prace badawcze odnoszące się do recepcji literatury polskiej w Rosji oraz komparatystyczne ujęcia dotyczące dorobku Gorkiego i Reymonta. Szkic prezentuje porównanie literackich wizerunków kobiet ukazanych przez pryzmat moralności utożsamianej z szeregiem kategorii kulturowych – w odwołaniu do pojęć macierzyństwa, religijności czy motywu odmienności. Metoda komparatystyczna zastosowana została przy wskazaniu określonych analogii tematycznych obu dzieł oraz do opisu zbieżności biograficznej autorów.

Mimo odmiennych tendencji artystycznych obu dzieł perspektywa komparatystyczna pozwoliła opisać pokrewieństwa występujące pomiędzy gorkowską wizją macierzyństwa a kobiecością ukazaną na kartach reymontowskiego opus magnum. Szkic wskazuje ponadto na niektóre analogie w systemie światopoglądowym obu autorów.

Słowa kluczowe: analogie tematyczne, postaciowanie kobiet, kobiecość, macierzyństwo, religijność, odmiennność, literatura polska, literatura rosyjska.

Reymont and/or Gorki – thematic analogies for example creation of heroine

Summary

The paper presents a comparison of Maxim Gorky's novel entitled *The Mother* with the prose works of Władysław Stanisław Reymont. The proposed subject belongs to the field of research concentrated on the national literatures relations.

The starting point for the considerations was studies concerning the reception of Polish literature in Russia and comparative studies of the literary output of Gorky and Reymont. The paper presents a comparison of literary images of women depicted in the light of morality identified

with many cultural categories – with reference to motherhood, religiousness or the motive of dissimilarity. The comparative method was used in the presentation of specific thematic analogies between the works and the similarities between the authors' biographies.

Despite the different artistic tendencies of both works, the comparative perspective made it possible to elaborate on the similarities between Gorky's vision of motherhood and femininity depicted in Reymont's opus magnum. The paper also focuses on some similarities in the authors' outlook on the world.

Key words: thematic analogies, creation of heroine, femininity, motherhood, religiousness, dissimilarity, Polish literature, Russian literature.

MAGDALENA NIEKRA

Opisy pór roku według Adolfa Dygasińskiego i Bolesława Prusa (na podstawie wybranych utworów)

Metodologia współczesnych badań literackich jest dziś bardzo bogata. Ważną rolę odgrywa w niej komparatystyka literacka. „Poznawcze ogarnięcie rodzimej, cudzej i powszechnej rzeczywistości literackiej jako dynamicznej, wewnątrznie zróżnicowanej i zmiennej w swej zawartości i granicach możliwej wspólnoty, powiązanej wieloma relacjami z innymi dziedzinami piśmiennictwa i kultury”¹ wnosi wiele trafnych spostrzeżeń nie tylko do wiedzy o literaturze, ale także pozwala świadomie obcować z kulturą. W swym założeniu komparatystyka literacka zakłada studiowanie literatury ukierunkowane na zestawianie dzieł pochodzących z różnych obszarów językowych i kulturowych². W związku z tym czuję się zobowiązana do wyjaśnienia, dlaczego posługuję się terminem *komparatystyka* w kontekście badań nad twórczością dwóch polskich pisarzy należących do tego samego pokolenia. Jest to podyktowane odmiennym typem konwencji, po jaką głównie sięgali Adolf Dygasiński oraz Bolesław Prus, konstruując w swych utworach partie opisowe. Chodzi tutaj mianowicie o naturalizm i realizm, czyli style, których istota definiowana bywa poprzez skonstrastowanie ich poszczególnych wyróżników.

Adolf Dygasiński to pisarz, w którego prozie wyraźnie uobecnia się fascynacja myślą Darwina oraz inspiracja naturalistyczna (choć trzeba przyznać, że często współwystępuje ona również z innymi konwencjami³). Słusznie zauważa Jan Zygmunt Jakubowski, że w dziele Darwina trzeba szukać rodowodu takich charakterystycznych cech dla stylu Dygasińskiego, jak liczne dygresje

¹ E. Kasperski, *O teorii komparatystyki* [w:] *Literatura, teoria, metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001, s. 331–356.

² Por. A. Zawadzki, *Między komparatystyką literacką a kulturową* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, 2: *Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 345–367.

³ Dostyc trafnie związki Dygasińskiego z naturalizmem opisała Ewa Paczoska w krótkim szkicu pt. *Adolf Dygasiński – drogi i bezdroża naturalizmu* (zob. J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce*, Warszawa 1992, s. 157–163).

naukowo-przyrodnicze oraz pełne patosu i uogólnień inwokacje⁴. Czytelnik nie potrzebuje dużo czasu, aby przekonać się, że obserwacje rzeczywistości zamieszczane przez poetę Ponidzia są bardzo szczegółowe i pełne drobiazgowych danych. Ten analityczny umysł autora dylogii powieściowej *Von Molken* i *Na warszawskim bruku* ewidentnie przejawia się we fragmentach utworów poświęconych opisom przyrody. Natura pokazywana jest nie tyle z punktu widzenia twórcy literatury pięknej, ile przez naukowca demonstrującego mechanizmy rządzące światem roślin i zwierząt. Założenia filozoficzne naturalizmu, a także poetyka dokumentaryzmu najpełniej wydają się zrealizowane przez Dygasińskiego w jego nowelistyce.

Drugiego ze wspomnianych tutaj literatów – Bolesława Prusa, wymienia się natomiast wśród nazwisk tak zwanych wielkich realistów XIX wieku, ponieważ po mistrzowsku wykorzystuje on w swej twórczości elementy właśnie konwencji realistycznej⁵. Zgodnie z nią artystyczna wizja świata powinna być możliwie najbardziej zbliżona do rzeczywistości obiektywnej. Sam autor natomiast, zbierając materiał do dzieła, dokonuje uważnych obserwacji otaczającego świata, by następnie dokonać selekcji zebranego materiału. Z wielości zaobserwowanych szczegółów wybiera te, które mogą uchodzić za reprezentatywne dla ogółu zjawisk, klasy społecznej itp. Dzięki temu utwór pozbawiony jest pedantycznej dbałości o dokumentarną wierność faktom i opisom. Uprawianie techniki reportażu przygotowało Prusa do trafnego eliminowania zbędnych informacji, przez co jego proza realistyczna odznacza się dużym weryzmem.

Niniejszy artykuł, jak już była mowa, stanowi próbę zestawienia techniki pisarskiej dwóch wielkich postaci twórczych drugiej połowy XIX wieku. Podstawę porównania stanowią opisy przyrody, jakie występują w wybranych małych formach narracyjnych Adolfa Dygasińskiego oraz Bolesława Prusa. Analiza komparatystyczna wyimków tekstów pozwoli zaobserwować dwa literackie ujęcia tych samych okoliczności przyrody – naturalistyczne i realistyczne. Do skonfrontowania ze sobą tego właśnie aspektu tak zwanej wyobraźni twórczej skłaniają również dodatkowe, tzw. pozaliterackie czynniki, przyczyniające się do konkretnej wizji natury. Można je określić mianem *indywidualnych*. Z jednej strony będzie to absolutna fascynacja rodzimą krainą znad Nidy (Dygasiński), z drugiej natomiast – ścisły umysł obarczony nasilającą się chorobą oczu (Prus).

Analizę tekstów warto poprzedzić jednak krótkimi informacjami na temat ich autorów. Interesujący wydaje się fakt, że chociaż osobowość obydwu kształ-

⁴ J.Z. Jakubowski, *Zapomniane ogniwo*, Warszawa 1978, s. 145–146.

⁵ Zob. m.in. H. Markiewicz, *Realizm krytyczny w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 1950; A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966.

towała się w podobnych warunkach, oni mimo to inaczej odbierali świat, co zostało utrwalone w spuściźnie literackiej.

Zarówno w biografii, jak i twórczości Adolfa Dygasińskiego oraz Bolesława Prusa można doszukiwać się wielu zbieżności. Dzieli ich zaledwie osiem lat życia (Dygasiński urodził się w 1839 r., a Prus w 1847). Obaj przyszli na świat na prowincji w rodzinach, których sytuacja materialna nie należała do najłatwiejszych, dlatego też nieobce im było samodzielne zdobywanie funduszy na własne utrzymanie. Żaden nie ukończył obranego przez siebie kierunku studiów i nie zdobył wykształcenia akademickiego. Jeden i drugi parał się guwernerką oraz współpracował z prasą. Wreszcie, jeśli chodzi o twórczość, obydwu uważa się za bardzo dobrych znawców chłopskiej duszy, a w ich utworach dostrzega się nieznanie przedtem uczynienie z chłopca samodzielnej, posiadającej pełne prawa, pierwszoplanowej postaci utworu.

Sami twórcy znali się i pozostawali w stosunkach towarzyskich. Doszło nawet między nimi do ostrej polemiki wówczas, gdy Prus zajmował się redagowaniem „Nowin”. Spór dotyczył wpływu oświaty na moralność. Wiadomo również, że Dygasiński dokonał oceny i analizy zbioru prac beletrystycznych Prusa. W artykule zatytułowanym *Bolesław Prus (Aleksander Głowacki) i jego utwory* pozytywnie odniósł się do zgłębiania przez autora *Szkiców i obrazków* dotyczących stosunków społecznych, dzięki czemu sposób pisania prowadzony był z różnych punktów widzenia, odznaczając się dużą oryginalnością⁶. Znane są też przykłady, kiedy to Prus odwoływał się do nazwiska Dygasińskiego, udowadniając, że nieobca jest mu zarówno jego twórczość prozatorska, jak i publicystyczna. W *Kronikach tygodniowych* chociażby została umieszczona wzmianka o dwóch rodzajach patriotyzmu, jakimi posłużył się w „Wędrowcu” Dygas, o bohaterze chłopskim czy wyprawie do Brazylii⁷.

Wśród krytyki literackiej krótkie porównania wartości artystycznych utworów Dygasińskiego i Prusa pojawiały się już wielokrotnie. Zwykle koncentrowały się one wokół tematyki społecznej, ludowej. Na przykład Stefan Żeromski po lekturze *Świata ludowego* Sewera zapisał w *Dziennikach*, że nikt nie zna chłopca lepiej od Prusa. Nawet Dygasińskiemu odmówił takiego zmysłu⁸. Z kolei Zygmunt Wasilewski w artykule w całości poświęconym porównaniu omawianych twórców określił ich mianem najwybitniejszych przedstawicieli okresu pozytywizmu. Wasilewski zwrócił uwagę na doniosłe znaczenie społecznych aspektów powieści literatów i nazwał je „wskroś nowożytnymi aktami uświadomień demo-

⁶ A. Dygasiński, *Bolesław Prus (Aleksander Głowacki) i jego utwory* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXIV, Warszawa 1953.

⁷ Zob. B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 8, 9, 13, Warszawa 1959–1963.

⁸ S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. J. Kądziela, Warszawa 1965, t. VI, s. 170.

kratycznych”. Poszukiwania tajników struktury społeczeństwa przez autora *Lalki* oraz badania materiału ludowego w jego psychice przez twórcę *Godów życia* wzajemnie się bowiem uzupełniały, zapisując historyczny dokument epoki⁹. Prekursorstwo poety Ponidzia w zakresie uczynienia z chłopą głównego bohatera utworów literackich podkreślał Władysław Wolert. Tym samym z Prusa czynił kontynuatora owej tendencji, przeciwstawiając się pogładowi Pigionia¹⁰. Kazimierz Czachowski obu prozaików postawił „za wzór pisarza popularnego”, który za pośrednictwem jasnego i zrozumiałego stylu potrafi dotrzeć do każdego czytelnika i nie traci przy tym artystycznej oryginalności czy istoty rzeczy¹¹. O podobnych zainteresowaniach artystów, a także skupieniu uwagi na różnych środowiskach wspominał Andrzej Górski. Według spostrzeżeń badacza dla Dygasińskiego charakterystyczna jest problematyka wiejska, podczas gdy Prus, pomijając *Placówkę*, po mistrzowsku przenosi na karty życie miasta oraz inteligencji¹².

W niniejszym artykule schemat, według którego dokonywane są poszczególne interpretacje tekstów w ramach porównania konwencji pisarskiej artystów, nie jest przypadkowy. Opiera się on na przeistaczaniu się przyrody podczas zmiany pór roku. Wykorzystywanie symboliki pór roku jest właściwie lepiej znane w epoce Młodej Polski i wiąże się na przykład z *Chłopami* Władysława Stanisława Reymonta czy dramataми Stanisława Wyspiańskiego. W jaki sposób ten nietypowy dla pozytywizmu środek wyrazu funkcjonuje w twórczości Dygasińskiego i Prusa¹³ oraz jakie zaznaczają się różnice w jego wykorzystaniu? Odpowiedzi na to i wiele innych pytań uzyskać będzie można w trakcie interpretacji kolejnych części nowel i opowiadań.

Już na początku w utworach zwraca uwagę proporcjonalność partii przedstawiających opisy przyrody. Dygasiński poświęca im wiele miejsca, często wręcz równolegle przedstawiając świat fauny i flory oraz życie ludzi. Wystarczy wspomnieć nowelę *Co się dzieje w gniazdach*. Bywa również tak, że dane zjawisko atmosferyczne czy konkretna pora roku jest wyłącznym tematem opowiadki (*Sielanka jesienna*, *Sielanka zimowa*). Zapis taki charakteryzuje się wówczas jeszcze większą dbałością o szczegóły oraz indywidualnym, można powiedzieć – intymnym podejściem do prezentowanego środowiska.

W nowelach Prusa fragmenty poświęcone tematyce przyrodniczej to często pojedyncze zdania, pełniące rolę informacyjną lub występujące w funkcji ko-

⁹ Z. Wasilewski, *Prus i Dygasiński*, „Kurier Poznański” 1927, nr 273.

¹⁰ W. Wolert, *Prus i Orzeszkowa czy Dygasiński*, „Myśl Narodowa” 1938, nr 26.

¹¹ K. Czachowski, *Dygasiński w naszych oczach*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 10.

¹² A. Górski, *Przyroda i człowiek*, „Tygodnik Warszawski” 1948, nr 24.

¹³ Trzeba podkreślić, że symbolika pór roku w twórczości B. Prusa pojawia się w *Kamizelce*, utworze, który nie jest tu analizowany ze względu na skąpe partie poświęcone opisom natury.

mentarza. Być może jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest w przeważającej części usytuowanie miejsca akcji w mieście, gdzie oddziaływanie przyrody jest tłumione i nie dociera do zmysłów z taką siłą, jak na prowincji.

Wiosna

Nowelistyka Adolfa Dygasińskiego dostarcza bogatych opisów wiosennej przyrody. W takich utworach jak *Przy kościele* oraz *Miłość bez gniazda* czytelnik staje się świadkiem powrotu do życia uśpionych i narodzin zupełnie nowych form istnienia. Niepospolicie bystre oko autora rejestruje najdrobniejsze zmiany zachodzące w naturze, począwszy od przebijających się dopiero przez ziemię lichych roślinek, wychodzących na światło dzienne gąsienic, poprzez szumiące łany zbóż, drzew, na rozśpiewanych, pełnych radości wędrujących w przestrzeni powietrznej ptakach kończąc. Wertykalny schemat obrazowania pozwala ująć w uporządkowany sposób ogół zachodzących przemian. W ich literackiej relacji zdumiewa bogactwo wiedzy biologicznej autora. Podawane są konkretne nazwy gatunków roślin – jaskier, sasanka, konwalia, jesion, osina, topola, a także zwierząt – kos, wilga, kukułka, pliszka, pasikonik, kraska. Zapis uzupełniają informacje na temat ich wyglądu oraz zachowania. Autor podaje całą gamę kolorów, jakimi w danej chwili mienią się trawy i kwiaty. Odtwarza ruchy stworzeń, które zostały pobudzone przez ożywczą moc wiosny. Nowa pora roku wyzwala u nich również uczucie miłości, dlatego pośród wielu zjawisk nakreślony jest opis miłosnych godów.

Bolesław Prus jest bardziej oszczędny w obrazowaniu przyrody wiosną i nie poświęca jej tyle miejsca co Dygasiński. Wystarczy porównać pierwsze zdania rozpoczynające opisy. W *Omyłce* brzmi ono: „Tymczasem nadeszła wiosna”¹⁴, natomiast w *Miłości bez gniazda*: „Z ciepłem, światłem, wonią i pieśnią przybyła wiosna”¹⁵, w *Przy kościele* zaś pojawia się wręcz apostrofa, ale o tym później. Przytoczone cytaty sugerują już odbiorcy, czego może się spodziewać w dalszej części tekstu i sygnalizują pewne różnice. Jeśli więc chodzi o Prusa, to zamieszcza on jedynie elementarne wiadomości, które jest w stanie zebrać każda osoba, nawet podczas dość pobieżnych obserwacji tego, co dzieje się wokół niej w naturze. Zamiast rozległego i szczegółowego przekazu autor oznajmia, że przyszły roztopy, słońce dłużej utrzymuje się na widnokręgu, ziemia pokrywa się coraz intensywniej zielenią, a do uszu dochodzi głośny świergot skowronków i klekot

¹⁴ B. Prus, *Omyłka* [w:] *Pisma wybrane*, t. II, Warszawa 1954, s. 325.

¹⁵ A. Dygasiński, *Miłość bez gniazda* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XVIII, Warszawa 1951, s. 225.

przybyłych bocianów. Zaskakuje jednak w tym wszystkim duży dynamizm, jaki został osiągnięty dzięki nagromadzeniu czasowników dokonanych. Wprowadza on pewien niepokój, znamionując zbliżające się, owiane tajemnicą wydarzenie. Przeobrażenia przyrody zapowiadają zmiany w świecie ludzkim. W celu podkreślenia atmosfery napięcia i niedopowiedzenia pisarz antropomorfizuje swoje zwierzęta i rośliny, żeby mogły zapytać: „Tu coś miało być?”, a potem ponaglać nadejście niewiadomego: „Już! już!”¹⁶.

Stworzenia z nowel Adolfa Dygasińskiego nie mówią ludzkim głosem, ponieważ, będąc pełnoprawnymi bohaterami, posługują się własnym, zindywidualizowanym sposobem porozumiewania. Śpiew „Czjo-czjo” charakteryzuje na przykład paszkota, natomiast „Fit-fit!” krzyczą jaskółki. Pisarz w utworze *Przy kościele* stosuje jednak inny, interesujący środek stylistyczny, to znaczy wspomnianą już apostrofę do wiosny. Dwukrotny, bezpośredni zwrot do *złotej pani* wyraźnie podnosi jej rangę, przez co czyni wyjątkową krainę, gdzie zawitała. Fragment ów można jednakże odczytywać w odwrotny sposób – wiosna, która się zjawiała, jest piękniejsza od pejzaży znad Tybru, Sekwany czy Renu i przypomina bóstwo, ponieważ zrodziła się w ukochanych, rodzinnych nadwiślańskich oraz nadnidziańskich stronach.

Na podstawie tych krótkich rozważań można wysnuć ogólny wniosek, że przyrodę zobrazowaną w czasie wiosny w dziełach Dygasińskiego cechuje stopniowy, przedstawiony z ogromną ilością szczegółów, rozwój. Autor *Omyłki* prezentuje nie proces stawania się, ale gotowy stan rzeczy, który jednocześnie ściśle podporządkowuje fabule utworu.

Lato

Przyroda, będąca w trakcie największego rozkwitu w roku, nie należała do ulubionych obiektów, których opisu podejmowali się Dygasiński i Prus w swoich małych formach narracyjnych. Fragmenty prezentujące lato w jego pełnej krasie występują sporadycznie i są bardzo krótkie. Adolf Dygasiński w *Łabędziej wodzie* co prawda poświęca owej tematyce więcej miejsca niż Bolesław Prus w *Przygodach Stasia*, lecz wciąż trudno porównywać to z rozległymi opisaniami natury w ciągu innych pór roku lub doby. Niemniej jednak z tych kilku zdań również wyłaniają się pewne istotne konkluzje.

Charakterystyczne dla obu pisarzy jest skupienie głównej uwagi na temperaturze powietrza. Autor *Łabędziej wody* nie tylko podkreśla, że panowały nad-

¹⁶ B. Prus, *Omyłka*, s. 326.

zwyczajne upały, ale stosuje określenia synonimiczne, które spotęgowałyby u odbiorcy odczucie panującej pogody. Narrator stwierdza więc, że: „niebo wionie ogniem żywym, skwar doszedł do szczytu, gorąco, duszno, parno, nie do wytrzymania”¹⁷. W *Przygodach Stasia* sytuacja jest podobna – pierwsze zdanie dotyczące lata brzmi: *Dzień był skwarny*¹⁸, dalej zaś mówi się o spiekocie oraz skwierczącym od niej piasku.

Dygasiński przedstawia również to, jak wrażliwa na klimat jest wszelka zwierzyzna, od owadów poczynając, na bydle kończąc. Zachowania wybranych gatunków wydają się interesujące nie tylko ze względu na nie same, ale na informacje, jakie dzięki nim można zdobyć. Zwierzęta trafnie prognozują bowiem pogodę, odczuwają jej zmiany. Jeżeli człowiek poprawnie zinterpretuje pewne rytuały, wówczas planowana przez niego praca może być dużo bardziej efektywna aniżeli bez wsparcia przyrody. Koegzystencja świata ludzi oraz świata natury pojawia się nie pierwszy raz w twórczości Dygasińskiego. Pisarz był świadomy niezaprzeczalnej zależności ludzi od matki natury, która jednocześnie stawała się dla nich najlepszą nauczycielką, niezawodną przewodniczką, ale też wszechwładną panią.

Prus nie komentuje wpływu przyrody na postępowanie bohaterów, jednak wyraźnie zwraca uwagę na powiązanie obydwu tych sfer. Podobnie jak w opisie wiosny, fauna i flora zdawała się przemawiać ludzkim głosem, tak również tutaj przypisywane są jej reakcje zarezerwowane dla istot żywych. Autor *Przygód Stasia* pisze o makówkach i chabrach, które niczym gapie w tłumie, tak one spomiędzy zboża „ciekawie wychylały się na drogę, jakby chcąc sprawdzić, czy nie jedzie kto znajomy?”¹⁹

Antropomorfizacja w opisie poety Ponidzia nie pojawia się, lecz w *Łabędziej wodzie* znajduje się inne, godne odnotowania zjawisko, to znaczy apostrofa do słońca. Bezpośredni zwrot do elementu natury jest zabiegiem dobrze znającym w twórczości Dygasińskiego.

Obydwa obrazy przedstawiające przyrodę letnią porą wprowadzają zatem czytelnika w krainę, w której żar kapie z nieba. Pomimo upałów życie toczy się dalej zarówno w utworze Dygasińskiego, jak i Prusa. Rozbieżności w wizjach uwidaczniają się w sposobach traktowania przez pisarzy roślin i zwierząt. Dla Dygasińskiego natura oraz człowiek to odrębne byty, z tym, że pierwszy z nich w rzeczywistości jest nadrzędny w stosunku do drugiego. Prus pokazuje natomiast przeplatanie się przymiotów ludzi z cechami innych istot żywych.

¹⁷ A. Dygasiński, *Łabędzia woda* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XX, Warszawa 1952, s. 235.

¹⁸ B. Prus, *Przygody Stasia* [w:] *Nowele*, t. I, Warszawa 1981, s. 469.

¹⁹ Tamże, s. 470.

Jesień

Jesień to zupełne przeciwieństwo wiosny. Podczas gdy tam natura budziła się do życia – tu przygotowuje się do zapadnięcia w długi, a niejednokrotnie także wieczny sen. Ta różnica dostrzegalna jest w zapisie obydwu pozytywistów, między innymi poprzez wprowadzenie przez nich specyficznej ponurej atmosfery do tekstu. Godne uwagi wydaje się też dokładne określenie przez autorów nowel dat rozpoczęcia się nowej pory roku. Dla Dygasińskiego jest to przede wszystkim wrzesień, chociaż w jednym akapicie nawiązuje też do października. Prus z kolei jesień widzi w kończącym się wrześniu. Ciekawe, że żaden twórca nie stosuje nigdzie konkretnej nazwy pory roku, lecz uwypukla jej przejawy.

Jesiennemu portretowi przyrody Dygasiński poświęcił cały utwór, nadając mu tytuł *Sielanka jesienna*. Swój obraz pisarz maluje kolorem, dźwiękiem i zapachem, przez co zwiększa oddziaływanie na odbiorcę, by ten również w pełni mógł wejść w pustoszejący świat. Wśród kolorów, które nieustannie tracą swą intensywność, przeważają nienasycone barwy czerwieni, żółci, szarości, często wymieszane z kurzem. Odczuć akustycznych dostarczają odgłosy zwierząt typowych dla jesieni – świegot wróbli, buczenie trzmiela, hałas sikorek w sadzie. Obok nich pojawia się subtelny, lecz mocno przemawiający do wyobraźni szmer spadających z drzewa liści oraz chrzęst suchych liści pod nogami. Ponad wszystkim zaś unosi się woń dojrzałych owoców i orzechów włoskich. Natura przygotowuje się tutaj do odpoczynku, wręcz do kresu swego istnienia. Ten fakt poświadcza użycie określonych czasowników retardacyjnych: wlec się, przeciągać, oczekiwać. Wymowne są także zdania wykrzyknikowe, obwieszczone koniec sierpnia, pytające, niedopowiedzenia oraz dosłowne porównania jesiennego krajobrazu do śmierci, a jeszcze wcześniej do starego człowieka, który „zaczyna nabierać chęci do trwalszego wypoczynku w grobie”²⁰. Dygasiński po raz kolejny ujawnia więc swoją duszę naturalisty. Wyraźnie nęci go ów smutek i tragizm bytu²¹. Bystre oko obserwatora potrafi dostrzec nieubłagalne prawa świata, w którym jedynym regulatorem jest walka o przetrwanie. Zwierzęta czyhają więc na zdobycz, „boć to pora łowów dla wszystkich! [...] Co szczęśliwa, piękna miłość stwarzała przez wiosnę, lato, chciwy głód pożera to w jesieni i w ziemi”²² – pisze nowelista.

Prus, opisując przyrodę jesienną porą w *Szkatulce babuni*, również używa do tego celu koloru, ale dosłownie przywołuje tylko rozmaite tonacje czerwieni.

²⁰ A. Dygasiński, *Sielanka jesienna* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXI, Warszawa 1951, s. 171.

²¹ Zob. A. Hutnikiewicz, *Nad dziełem naturalisty*, „Dziś i Jutro” 1955, nr 19.

²² A. Dygasiński, *Sielanka jesienna*, s. 172.

Do ucha docierają tutaj kwakania dzikich kaczek, gęsi zbierających się do odlotu oraz charakterystyczne szmery liści, które wiatr strząsa z drzew. Nastrój jest bardzo smętny i ponury. Takie wrażenie sprawia nie tylko wygląd pejzażu, ale negatywnie nacechowane określenia: narzekać, smutny, żal. Autor nie wprowadza jednak dosłownego nawiązania do kresu ludzkiego istnienia, jak miało to miejsce w *Sielance jesiennej*. Wydarzenia wydają się biec zwykłym rytmem. Nie ma też bezpośredniego oddziaływania na czytelnika w postaci zdań o zabarwieniu emocjonalnym. Cały tekst budują zdania oznajmujące o funkcji informacyjnej. Powtarza się jednak zabieg, jaki Prus zastosował już w opisach wiosny, to znaczy antropomorfizacja. Poszczególne elementy jesiennej przyrody wydają się mieć takie same uczucia, jakie ma człowiek, a więc żalu i niezadowolonia z powodu zaistniałej sytuacji.

Sielanka jesienna i *Szkatulka babuni* przynoszą więc za sobą dwa opisy jesieni. Pierwszy, stworzony przez Dygasińskiego, przenika niewątpliwie tragizm, nieustanne zbliżanie się ku końcowi, a jednocześnie zacięta walka o to, aby ten kres oddalić i uratować siebie kosztem innych. Prus unika takich ostatecznych rozwiązań. Jego opis mieści się w ramach pesymizmu, ale pozbawiony jest dramatyzmu, typowego dla poprzedniego fragmentu i dla naturalizmu zarazem.

Zima

W nieustającym cyklu przyrody po jesieni nastaje zima, która w literaturze jawi się zwykle jako bardzo trudny czas zarówno dla człowieka, jak i dla całej natury. Zima weryfikuje bowiem zaradność istot żywych, stanowi dla nich ogromne wyzwanie, które muszą podjąć i podolać mu, chcąc dalej uczestniczyć w rozgwarze ziemskiego życia. Tendencji do kojarzenia zimy z surowym krajobrazem oraz niesprzyjającymi warunkami bytowymi nie przełamują również Dygasiński i Prus. Pomimo że kolejny raz pojawia się ogromna dysproporcja w długości tekstów, to wyraźnie wyłania się z nich srogi, ponury i przeszywający dreszczem obraz świata, na który składają się przede wszystkim mróz, śnieg oraz przenikliwy wicher. Ten ostatni gra główną rolę w kilkudzaniowym opisie zawartym w *Omyłce* Bolesława Prusa, a także w obszernym fragmencie *Wieczoru zimowego* Adolfa Dygasińskiego.

Niegroźna, jak by się mogło wydawać po użytym zdrobnieniu, „zawiejka z *Omyłki*” nabiera zupełnie innego wyrazu poprzez określenie jej mianem *straszna*. Ciekawie skonstruowany epitet może służyć uwypukleniu zdradliwego charakteru popularnego zjawiska przyrodniczego. Owa zawiejka jest przyczyną wielu utrudnień w codziennej egzystencji ludzi i sprawia, że są zmuszeni

zmieniać swoje plany, by podporządkować się przyrodzie. Wichur wkrada się także do domu, aby zagarnąć przestrzeń, która, zgodnie z zamierzeniami, należy wyłącznie do człowieka i stanowi jego azyl. Z każdego kąta dochodzą jęki oraz wycie tego nieproszonego gościa, a wraz z nadchodzącym zmierzchem sprawiają wrażenie coraz żałośniejszych.

Listopadowy wiatr opisany przez autora *Wieczoru zimowego* odznacza się jeszcze większą wojowniczością niż grudniowa zawiejka. Bezlitośnie niszczy wszystko, co stanie na jego drodze. Ogarnięty nim świat wygląda niczym pogrążony w wojnie, o czym świadczy poniższy cytat:

Wyrwał się, pędzi do spokojnego sioła, pogrążonego we śnie głębokim, napada na jego strzechy, drze je, rozwichrza, kostrzewi, rozrzuca – rzekłbyś – zębami szarpie. Odrywa z łoskotem deski, trzaska nie domkniętymi wrótniami stodoły, rozwała starą szopę, kołace natarczywie w drzwi i okna, ponuro huczy w kominach, przeraźliwie jęczy po szczelinach i szparach. Przez sen płaczą dzieci, wylęknione straszliwymi, sennymi marami, a starzy, gdy się zbudzą, z bijącym sercem poszeptują: „Wszelki duch Pana Boga chwali!”²³

Złowrogość żywiołu budzi grozę nie tylko wśród ludzi, ale także pośród zwierząt i roślin. Atmosfera ciągłego niepokoju, wszechogarniającego chaosu udziela się również czytelnikowi za sprawą odpowiednich środków literackiego wyrazu. Wplecione w tok relacji czasowniki, ich wielość – wzmagają odczucie dynamizmu, sprawiają, że wiatr odmalowany piórem Dygasińskiego jest nieprzewidywalny. Niestalość głównego bohatera dodatkowo potęgują synonimiczne nazwy, które odzwierciedlają jego wielorakie oblicza. Bywa więc definiowany jako powódź wichrowa, olbrzymi ciąg, nielitościwy grabarz życia, szalony wichur. Nierzadko pojawiają się nawet skojarzenia z siłami nieczystymi²⁴.

Porównując dwa obrazy zimowego wiatru, należy stwierdzić, że w opisie stworzonym przez Bolesława Prusa trudno doszukiwać się tak jednoznacznie negatywnego nacechowania jak w utworach Dygasińskiego. Próżno też dopatrywać się metafory śmierci, jaką drugi pisarz wyzyskał w swoim utworze. Podobieństwa wylaniają się dopiero wówczas, kiedy przedmiot analizy stanowi zimowa kolorystyka. W związku z bardzo ograniczoną paletą barw, jakie przybiera natura podczas tej pory roku – krajobraz w utworach obydwu pozytywistów jest wyjątkowo monochromatyczny. Poeta Ponidzia w *Sielance zimowej* pokazuje stopniowy proces pochłaniania przez biel innych kolorów, czyli czerni roli, żółci piasku czy zieleni trawników²⁵. Oprócz ziemi biały puch pokrywa

²³ A. Dygasiński, *Wieczór zimowy* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXIII, Warszawa 1951, s. 274–275.

²⁴ Tamże, s. 273–275.

²⁵ A. Dygasiński, *Sielanka zimowa* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXI, Warszawa 1951, s. 177.

wszystkie elementy architektoniczne: „chat nie odróżnisz z dala ani wzgórza, i doliny od tego, co jedną białą, oślepiającą oczy płaszczyzną”²⁶. *Białe tumany* krążą nawet w powietrzu²⁷. Monotonny pod względem kolorytu pejzaż przełamują mogą jedynie słupy dymu lub mrok nadchodzącej nocy. Interesujący wydaje się fakt, że śnieg, w odróżnieniu od wiatru, wartościowany jest pozytywnie. W omawianej prozie łączy się przede wszystkim z lekkością, spokojem i łagodnością, a jeżeli gwałtowniej zaczyna bić w szyby, to za sprawą mocnych podmuchów wiatru właśnie.

Ostatnią, nieodłączną częścią składającą się na opis przyrody zimą jest, można by sądzić, mróz. Czytelnik nie odnajdzie go jednak w *Omyłce*, ale w *Sielance zimowej*, gdzie jego nadejście budzi we wszystkich żywych stworzeniach uczucie podobne do przybycia groźnego północnego wiatru.

Po zestawieniu podobieństw i różnic w opisywaniu natury kolejny raz potwierdza się zasada drobiazgowego rejestrowania w literaturze przez Adolfa Dygasińskiego nawet najmniejszych zmian, jakie zachodzą w środowisku naturalnym. Bolesław Prus natomiast pomija niektóre istotne dla zwykłego obserwatora elementy budujące wizerunek zimy, kosztem rozbudowania partii dialogowych utworu.

Element dzieła, jaki stanowi opis przyrody, często jest przez czytelnika niedoceniany. Tymczasem nie tylko spełnia on funkcje estetyczne, ale jest także cennym źródłem wiedzy o utworze i samym pisarzu. Istotny wydaje się fakt, że opis traktowany był niegdyś jako literacki ekwiwalent *malowania*. Szerzył się również pogląd, zgodnie z którym im opis bardziej szczegółowy, tym dalej mu do artysty²⁸. Czy to stwierdzenie nie traci na swej aktualności w okresie, kiedy tworzą omawiani tutaj pozytywiści? Poczynione w tym artykule krótkie analizy porównawcze kilku opisów przyrody zawartych w małych formach prozatorskich Adolfa Dygasińskiego oraz Bolesława Prusa nasuwają kilka istotnych wniosków.

Bolesław Prus o wiele rzadziej umieszcza w swoich utworach opis przyrody w porównaniu do Adolfa Dygasińskiego. Obrazy natury tego ostatniego są obszerniejsze, a w związku z tym odznaczają się również większą wnikliwością obserwacji. Ich twórca dokładnie, niemalże z encyklopedyczną skrupulatnością

²⁶ Tamże, s. 178.

²⁷ B. Prus, *Omyłka* [w:] *Pisma wybrane*, t. II, Warszawa 1954, s. 309.

²⁸ „Szczegółowość, która była rozumiana jako sposób i narzędzie osiągnięcia prawdy natury, pozostawała w jawnej sprzeczności z naturalną potrzebą autonomizacji dzieła wobec rzeczywistości postrzeganej «gołym okiem». Niweczyła zatem również naturalną potrzebę idealizacji, czyli nadawania teje naturze estetycznego piętna, modelowania jej przejawów podług innej kategorii niż kategoria prawdy-wierności” (zob. A. Nowakowski, *Opis i obraz – klasycystyczne początki i dalej...* [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007, s. 91).

określa kolory, kształty i zachowania roślin i zwierząt. Licznie podawane są nawet konkretne nazwy gatunków fauny i flory, co znamionuje bogatą wiedzę biologiczną Dygasińskiego. Pojawiają się również nazwy miejscowe, które należy kojarzyć z rodzinnymi stronami pisarza. Bez względu na porę dnia czy roku trwa nieustająca batalia o prawo do życia, typowa dla spojrzenia naturalistycznego.

Dla Prusa odmalowywanie przyrody w nowelach nie wydaje się aż tak ważne. Twórca bardziej skupia się na przebiegu akcji, stąd zamieszczone opisy nie sięgają tak głębokich sfer, jak u Dygasińskiego.

Obaj prozaicy posługują się wieloma zabiegami stylistycznymi, aby osiągnąć zamierzony wcześniej efekt. Na przykład używają stosownych czasowników, aby odpowiednio spowolnić lub zdynamizować zapis. Poza tym często w opisach Dygasińskiego pojawia się animizacja, podczas gdy Prus idzie dalej i antropomorfizuje przyrodę.

Zaprezentowany materiał dokładnie uwidacznia wiele różnic, ale pokazuje również cechy zbieżne. Należy jednak stwierdzić, że opisy przyrody Adolfa Dygasińskiego zawierają wiele cech charakterystycznych dla poetyki naturalizmu. Do natury przedstawianej piórem Bolesława Prusa natomiast wnika więcej elementów realistycznych. Bez względu jednak na wybraną konwencję twórczą opisy cechuje nieprzeciętny zmysł obserwatorski.

Bibliografia

- Brodzka A., *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966.
- Czachowski K., *Dygasiński w naszych oczach*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 10.
- Dygasiński A., *Co się dzieje w gniazdach* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. II, Warszawa 1954.
- Dygasiński A., *Kult światła* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXI, Warszawa 1951.
- Dygasiński A., *Labędzia woda* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XX, Warszawa 1952.
- Dygasiński A., *Miłość bez gniazda* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XVIII, Warszawa 1951.
- Dygasiński A., *Na niebie i na ziemi* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. IV, Warszawa 1951.
- Dygasiński A., *Sielanka jesienna* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXI, Warszawa 1951.
- Dygasiński A., *Sielanka zimowa* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXI, Warszawa 1951.
- Dygasiński A., *Wieczór zimowy* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXIII, Warszawa 1951.
- Górski A., *Przyroda i człowiek*, „Tygodnik Warszawski” 1948, nr 24.
- Dygasiński A., *Bolesław Prus (Aleksander Głowacki) i jego utwory* [w:] *Pisma wybrane*, red. B. Horodyski, t. XXIV, Warszawa 1953.
- Hutnikiewicz A., *Nad dziełem naturalisty*, „Dziś i Jutro” 1955, nr 19.
- Jakubowski J.Z., *Zapomniane ogniwo*, Warszawa 1978.
- Kasperski E., *O teorii komparatystyki* [w:] *Literatura, teoria, metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001.

- Markiewicz H., *Realizm krytyczny w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 1950.
- Nowakowski A., *Opis i obraz – klasycystyczne początki i dalej...* [w:] *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2007.
- Paczoska E., *Adolf Dygasiński – drogi i bezdroża naturalizmu* [w:] J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, *Naturalizm i naturaliści w Polsce*, Warszawa 1992, s. 157–163.
- Prus B., *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 8, 9, 13, Warszawa 1959–1963.
- Prus B., *Kult światła* [w:] *Pisma wybrane*, t. II, Warszawa 1954.
- Prus B., *Omyłka* [w:] *Pisma wybrane*, t. II, Warszawa 1954.
- Prus B., *Przygody Stasia* [w:] *Nowele*, t. I, Warszawa 1981.
- Wasilewski Z., *Prus i Dygasiński*, „Kurier Poznański” 1927, nr 273.
- Wolert W., *Prus i Orzeszkowa czy Dygasiński*, „Myśl Narodowa” 1938, nr 26.
- Zawadzki A., *Między komparatystyką literacką a kulturową* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, 2: *Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, s. 345–367.
- Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. J. Kądziela, Warszawa 1967, t. VI, s. 170.

Opisy pór roku według Adolfa Dygasińskiego i Bolesława Prusa (na podstawie wybranych utworów)

Streszczenie

W tekście dochodzi do konfrontacji techniki pisarskiej dwóch prozaików XIX wieku – Adolfa Dygasińskiego i Bolesława Prusa. Użycie metody komparatystycznej w przypadku zestawienia dzieł autorów wywodzących się z tego samego obszaru językowego oraz kulturowego może początkowo wydawać się pomysłem chybionym, ale jest on jak najbardziej uzasadniony. Istotę porównania stanowią bowiem konwencje literackie, doskonale uwidaczniające się w opisach przyrody obydwu pisarzy. Naturalistyczne obrazowanie Dygasińskiego, przewyższające m.in. bogactwem zawartych w nim informacji realistyczną wizję Prusa, nie sytuuje jej jednak na pozycji gorszej. Dość związłe opisy Prusa są równie bogate poznawczo, co szczegółowe relacje Dygasińskiego. Dodatkowo często mają one szerszy kontekst. Wśród wielu różnic, wyłonionych na drodze interpretacji tekstów naturalistycznych oraz realistycznych, widoczne są też elementy wspólne. Pierwszym jest niewątpliwie doskonały zmysł obserwatorski pisarzy. Drugi zaś to ich porównywalne umiejętności posłużenia się daną techniką pisarską do wyrażenia w słowach swoich spostrzeżeń.

Słowa kluczowe: metoda komparatystyczna, konwencja literacka, naturalizm, opis, proza, natura, realizm.

The seasons of year according to Adolf Dygasiński and Bolesław Prus (based on chosen writings)

Summary

This article is devoted to analysing different techniques of writing two most important XIXth century Polish writers – Adolf Dygasiński and Bolesław Prus. That is why, the using comparative method is justifiable. The author of this article compares literary conventions that appear in nature

descriptions. Naturalistic representation in Dygasiński's prose includes many details contrary to realistic representation in Prus's prose. Concise description in Prus writings is cognitively as rich as descriptions in Dygasiński's prose. What is more, they have wide context. Among many differences between naturalistic and realistic description, we may indicate similarities. First of them is an excellent sense of observatory. Writers also use accurately the technique of writings to express their opinion.

Key words: comparative method, literary convention, naturalism, description, prose, nature, realism.

PAWEŁ SPYRA

Obraz Ukrainy w książce reportażowej Anny Strońskiej *Dopóki milczy Ukraina* oraz w powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...*

Książkę *Dopóki milczy Ukraina* Anny Strońskiej (reportażystki z Przemyśla okrzykniętej *pierwszą damą polskiego reportażu*) wydano w 1998 r. po kilku jej podróżach na Ukrainę. Utwór jest barwnym i pasjonującym, a zarazem ostrym i autentycznym zapisem ukraińskich realiów i problemów wkrótce po proklamowaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 r. Autorka *Dopóki milczy Ukraina* stawia pytania: jaka jest polityczna przyszłość Ukrainy; czy wybierze ona drogę integracji z Zachodem, czy jest w stanie przetrwać jako samodzielne państwo.

Z kolei powieść Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...* z 1973 r. traktuje o wydarzeniach z czasów drugiej wojny światowej, kiedy na Kresach dochodzi do konfliktów i zbrodni na tle narodowościowym (m.in. Polaków z Ukraińcami). Z boku straszliwych wydarzeń toczą się powikłane losy bohaterów powiązanych ze sobą pokrewieństwem i silnymi więzami emocjonalnymi.

Artykuł podejmuje próbę zestawienia obrazu Ukrainy w utworze Anny Strońskiej oraz Włodzimierza Odojewskiego, dziełach różnogatunkowych i przewidujących różne sposoby tworzenia świata przedstawionego. Wykorzystując metodę porównawczą, wskazuje najważniejsze cechy ukształtowania narracji, bohatera (postaci literackiej) oraz kategorii czasu i przestrzeni w książce reportażowej i powieści wydanych w drugiej połowie XIX wieku.

Autorka książki *Dopóki milczy Ukraina* jest również jej narratorką. Już na początku utworu wspomina nie najlepsze pierwsze chwile pobytu na Ukrainie: „Za ogromne pieniądze – sto osiemdziesiąt dolarów, tutaj to fortuna – wynajmuję ładę, która obwiezie mnie – na chybca, ale jednak – po podolskich krzemieniach i kamieniach”¹. W innym zaś miejscu autorka wyznaje z goryczą: „Podglądam Kijów wezbrany handlem. Biednym”². W relacji zza wschodniej

¹ A. Strońska, *Dopóki milczy Ukraina*, Warszawa 1998, s. 5.

² Tamże, s. 184.

granicy jest nie tylko obserwatorem, świadkiem i uczestnikiem sytuacji, ale łączy wszystkie te role, przyjmując pozycję polemisty w imię dobra społecznego i ogólnoludzkich wartości³. W takim przekazie najbardziej liczy się obiektywizm, rzetelność w przekazywaniu informacji i ostrość języka. Problemy ukazwanego środowiska są właściwie naświetlane, gdy autorka dopuszcza do głosu przeciwne strony, argumentuje ich stanowiska i wyważa racje. Strońska uzasadnia oceny w formie refleksji, sentencji lub komentarza (np. „Rehabilitacja UPA... nie wierzę, aby unormowanie polsko-ukraińskich stosunków wymagało aż takiego kompromisu”). Innym razem domaga się rozwiązania problemu albo wyciągnięcia właściwych wniosków.

Reportażystka nie tylko analizuje zdarzenia, ale również załącza i cytuje autentyczne dokumenty, opinie, opracowania naukowe lub popularnonaukowe, dokumentację administracyjną oraz inne materiały pozyskane w terenie. Fakty przedstawia i omawia wielostronnie, ujawniając przy tym swoje emocje i stanowisko (np. „Cokolwiek myśleć o «kopulastej» aferze w Przemysłu – a tu byłam i jestem po stronie grekokatolików – taka klasyfikacja kościoła, ufundowanego grubo wcześniej [...] jest śmieszna, zaświadcza o czymś, do czego Ukraińcy nie lubią się przyznawać”⁴). Autorka właściwie naświetla dany problem, oddaje klimat sytuacji, zmusza czytelnika do refleksji nad poruszaną kwestią. Szuka także winnych określonego stanu rzeczy. Strońska jest niejako nadrzędną instancją, która stara się oceniać zdarzenia bezstronnie i sprawiedliwie. Jej zdecydowana postawa wynika z przekonania, że będąc osobą z zewnątrz, odmiennie spogląda na dany problem i może go obiektywnie rozwiązać.

Cytowane w utworze opinie stają się poglądami samej autorki. Czytelnik, dzięki orientacji reporterki skierowanej na zjawiska zewnętrzne i inne postaci, może poznać zarówno poglądy piszącego, jak i głosy opinii publicznej. Strońska polemizuje ze stanowiskiem bohaterów albo wypowiada się na temat zagadnienia, które podjął inny autor. Wyjaśnia, skąd wie o danej sprawie. Musi przekonać odbiorcę i udowodnić mu, że pisze prawdę. Takie wskazywanie źródeł pomaga jej przekazać głębszą interpretację przedstawianych faktów. Uzasadnia motyw zachowania ukazanych postaci.

W książce reportażowej Anny Strońskiej wyodrębnić można zarówno cechy literackie (fabularne), jak i publicystyczne (dokumentarne)⁵. Oprócz rozbudo-

³ Por.: M. Jasińska, *Narrator* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, red. C. Hernas [i in.], Warszawa 1985; J. Sławiński, *Narrator* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński [i in.], Wrocław 1989; K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991.

⁴ A. Strońska, dz. cyt., s. 55.

⁵ Por. K. Wolny, dz. cyt.

wanych opisów ukraińskiej przyrody nie znajdziemy wiele elementów literackich. Brakuje dłuższych partii dialogowych i monologowych oraz pogłębionych opisów postaci. Język wypowiadających się osób nie jest wyraźnie zindywidualizowany. Wydarzenia nierzadko nie są zbudowane zgodnie z dramaturgią charakterystyczną dla prozy artystycznej. Można jednak zauważyć dążność do puenty lub wniosku podsumowującego wcześniejsze rozważania. O dokumentarności świadczy autentyzm wydarzeń i postaci. Zwraca uwagę weryfikowalność, dokładność i ścisłość nazw, nazwisk, dat, liczb i faktów. Publicystyczności książki dowodzi wielostronne badanie faktów, próby dotarcia do istoty problemu oraz asertoryczność wypowiedzi⁶.

Kompozycja książki przypomina reportaż problemowy. Najczęściej na początku rozdziału zarysowany zostaje problem bądź refleksja. Istotne jest *zakłócanie* chronologii zdarzeń poprzez przeplatanie narracji dygresjami autorki. Ciąg przyczynowo-skutkowy i chronologiczny nie odgrywają większej roli. Po zilustrowaniu problemu następuje porządkowanie faktów i argumentów oraz ich komentowanie⁷. Pod koniec kolejnych rozdziałów, ale także i całej książki, Strońska próbuje wskazać wyjście z problemowej sytuacji lub zamyka ją, stawiając czytającemu serię pytań.

Ważnymi cechami utworu Strońskiej są subiektywizm i refleksyjność wywodu, a także fragmentaryczność, nielinearność, dygresyjność, intertekstualność i hybrydyczność. Książka Strońskiej ma zatem cechy eseju⁸. Czytelnik poznaje sympatie i antypatie autorki na temat poruszanych problemów. Utwór zawiera rozmyślenia autorki, która próbuje skłonić odbiorcę do samodzielnego wysiłku intelektualnego i zajęcia stanowiska w określonej sprawie. *Dopóki milczy Ukraina* ma asocjacyjny charakter – brak w nim porządku tematycznego, chronologicznego oraz hierarchii ważności przytaczanych argumentów. Tok wywodu jest luźny i fragmentaryczny. O dygresyjności świadczą rozmaite *wtręty, wstawki* (np. natury obyczajowej, naukowej, filozoficznej), które przerywają tok myśli i kierują odbiorcę w inną stronę. Pojawiają się cytaty, odniesienia do dzieł literackich i naukowych, a także aluzje historyczne. Anna Strońska wykorzystuje cechy rozmaitych gatunków czy poetyk (reportażu, eseju, gawędy)⁹.

⁶ Asertoryczność oznacza wypowiedzianie takich sądów, które są jednoznacznie prawdziwe lub sprawiają wrażenie prawdziwych, stanowiąc proste twierdzenia lub zaprzeczenia; to przeciwieństwo domniemania, refleksji, fikcji i generalizującego uogólnienia; o asertoryczności świadczą nazwiska, nazwy, fakty i liczby – por. K. Wolny, dz. cyt.

⁷ Por. tamże.

⁸ Por. W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1965, nr 40.

⁹ Warto przypomnieć, że za gawędowym charakterem pisarstwa reportażowego opowiadał się sam Melchior Wańkowicz (por. M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine’a*, t. I, Kraków 1972).

Bohaterami utworu *Dopóki milczy Ukraina* są autentyczne postaci. Reporterka stara się przedstawić ich losy i problemy, odtworzyć sytuacje, w jakich się znalazły. Strońska podaje, choć nie zawsze, imiona i nazwiska przywoływanych osób. Pierwszorzędnej roli nie odgrywają tutaj wygląd ani inne cechy charakterystyczne postaci. Ograniczenie charakterystyki do podania imienia i nazwiska lub tylko inicjałów osoby, jej tytułu naukowego, funkcji lub stanowiska, jakie w danym środowisku zajmuje, służy określeniu *sprawy* danego problemu. Postać często bywa dopuszczana do głosu. Na podstawie cytowanych wypowiedzi odbiorca może dowiedzieć się, kim jest dana osoba, co sobą reprezentuje i jakiego używa słownictwa¹⁰. Reporterka podczas wielu spotkań i rozmów porusza rozmaite tematy. W utworze odnaleźć można także fragmenty autobiograficzne odnoszące się chociażby do miejsca urodzenia Anny Strońskiej oraz jej działalności twórczej.

Autorka podczas podróży po Ukrainie spotyka się często z nieufnością i podejrzliwością miejscowych w stosunku do obcych. Starsi Ukraińcy nieradko wspominają traumatyczne wydarzenia z czasów swojej młodości. Nie potrafią zapomnieć o szczególnie bolesnych kartach narodowej historii: „Strachu nie było [...]. Strach był za Stalina, a potem to już nie”¹¹.

Anna Strońska, podróżując przez wołyńskie bezdroża, uważnie przygląda się życiu zwykłych mieszkańców. To, co widzi, bez ogródek utrwala na papierze: „Wokół Ławry staruszki. W tym straszliwym upale siedzą albo i leżą na ławkach zakutane jak na ciężki mróz, w szalach, szubach, walonkach”¹². Z nieomal fotograficzną dokładnością opisuje warunki, w jakich egzystuje duchowny w Zbarażu.

Na uwagę zasługuje konstrukcja czasu. Autorka odbyła kilka podróży na Ukrainę, z których ostatnia miała miejsce w 1997 r. W książce przedstawia to, co ujrzała i czego się dowiedziała podczas swoich wojaży. *Dopóki milczy Ukraina* ukazuje obraz ukraińskiego społeczeństwa i państwa w kilka lat po proklamowaniu niepodległości na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Strońska stosuje retrospekcje. Sięga nawet do faktów z zamierzchłych stuleci. W książce znajdziemy częste odniesienia do wydarzeń z XX wieku. Fakty z przeszłości przypomina sama reportażystka, powołując się na liczne opracowania i dokumenty. Przeszłość pojawia się również we wspomnieniach ludzi, z którymi się spotyka. Nierzadko przywoływane są tragiczne i traumatyczne wydarzenia

¹⁰ Por.: H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badania* [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. A. Martuszczyńska i J. Sławiński, Wrocław 1983; J. Sławiński, *Postać literacka* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński [i in.], Wrocław 1988.

¹¹ A. Strońska, dz. cyt., s. 10.

¹² Tamże, s. 7.

związane z drugą wojną światową i epoką stalinowską. Opisy ukraińskiej przyrody, miejsc odwiedzanych przez autorkę i mentalności Ukraińców pełnią funkcję retardacyjną. Podobną rolę spełniają liczne cytaty, komentarze i refleksje¹³.

W książce reportażystki z Przemyśla kategoria przestrzeni (miejsca, terytorium) jest mniej istotna, gdyż ważniejsze są problemy analizowane i interpretowane przez autorkę. Postaci osadzone w realiach przestrzennych mocno uzależnione są od danego terytorium i środowiska. Wpisanie postaci w określony pejzaż służy podkreśleniu jej łączności z przedstawianą rzeczywistością. Kreacje bohaterów odzwierciedlają aktualne problemy przedstawianych środowisk, uosabiają kierunki rozwoju lub regresu konkretnych społeczności¹⁴.

O literackości narracji świadczą plastyczne opisy cudownych krajobrazów Wołynia czy Podola. Stanowią dowód wrażliwości piszącej na piękno, ale również i potęgę natury.

Ludzie doskonale pamiętają tragiczne wydarzenia z przeszłości. Awaria elektrowni atomowej w Czarnobylu sprzed kilkunastu lat przyniosła katastrofalne następstwa. Ponure widmo podobnej tragedii straszy teraz mieszkańców Lwowa. Z niepokojem śledzą informacje (przecieki) o wzroście radioaktywnego promieniowania w okolicy.

Anna Strońska odwiedza stolicę państwa. Reporterka jest zafascynowana kulturą i sztuką prawosławia. W Kijowie dostrzega wyraźne relikty minionej epoki. Ale stolica to również siedlisko nędzy i niesprawiedliwości. Podobnych miejsc na Ukrainie można by znaleźć wiele. Strońska dociera do obskurnego i zaniedbanego blokowiska. Podgląda biedę i codzienną szarzyznę życia Ukraińców:

Bohaterów Dniepru, obrzydliwe osiedle. Monotonne, wielopiętrowe klatki dla pół miliona ludzi. Nudno, brudno, wrzaskliwie, a nocami groźnie. [...]

Przygnębiająca dzielnica¹⁵.

Celem podróży autorki na Ukrainę było m.in. zbadanie życia, problemów i mentalności jej mieszkańców. W utworze dostrzec można elementy reportażu środowiskowego (kryterium podziału jest charakterystyka środowiska)¹⁶. Strońska wnikliwie obserwuje i pieczołowicie utrwała na piśmie realia codziennego życia różnych grup ukraińskiego społeczeństwa.

Książka *Dopóki milczy Ukraina* to także przykład współczesnego reportażu podróżniczego. Cechuje go tematyka podróży odbytej w realnym, a nie wyma-

¹³ Por.: H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych* [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984; K. Wolny, dz. cyt.

¹⁴ Por.: M. Głowiński, *Przestrzeń w dziele literackim* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński [i in.], Wrocław 1988; K. Wolny, dz. cyt.

¹⁵ A. Strońska, dz. cyt., s. 206.

¹⁶ Por. K. Wolny, dz. cyt.

ginowanym lub symbolicznym, wymiarze¹⁷. Podróż oznacza dla autora utożsamianego z autorem opuszczenie środowiska, z którego się wywodzi, a także eksplorację terenu uznawanego z perspektywy piszącego za *obcy*. Inną cechą reportażu podróżniczego jest podmiotowość¹⁸. Anna Strońska łączy różnorodne role, np. niezaangażowanego obserwatora, uczestnika lub świadka usiłującego jak najlepiej zrozumieć zdarzenia, a także zachowania i motywy bohaterów. Współistniejące w tekście rozmaite punkty widzenia (wypowiedzi reporterki, postaci, ekspertów; cytaty z dokumentów) stwarzają dialogowe interakcje równości, hierarchii, konfliktu i kooperacji¹⁹.

W powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...* współistnieją dwa główne porządki narracyjne: narracja o wydarzeniach zbliżonych do czasu wypowiedzi (np. pogrom w Nikoryczy) oraz narracja o minionych, dawnych wydarzeniach (np. wspomnienia bohaterów o odległych czasowo faktach). Autor stosuje mowę zależną, pozornie zależną i niezależną. Postaci niemal bez przerwy *mówią* albo *myślą*. Świat przedstawiony działa na odbiorcę jakby z różnych perspektyw widzenia. Modyfikowana i komplikowana w taki sposób narracja pisarza nie pozbywa się swojego narracyjnego mocodawcy: narrator autorski oszczędnie ingeruje w proces kształtowania się świata przedstawionego, ale przecież nie znika²⁰.

Funkcję medium narracyjnego spełniają postaci Piotra Czerestwińskiego, Pawła Wojnowicza i Katarzyny Wojnowiczowej. Pojawiają się również wypowiedzi rezonerów (obszerne monologi) i bohaterów-pośredników. Taka narracja prowadzi do subiektywnego przedstawiania rzeczywistości. Wzmacnia także znaczenie punktów widzenia rozmaitych osób. Niemniej wiedza każdej z postaci jest ograniczona. Technika punktów widzenia odsłania różne interpretowanie wydarzeń w zależności od osoby narratora i jego pozycji w świecie przedstawionym. Informacje, które w ten sposób docierają do odbiorcy, nie pretendują do pełnego obiektywizmu.

W utworze *Zasypie wszystko, zawieje...* zauważyć można również metaforyczność narracji. Dzięki pomysłowemu i sugestywnemu zestawieniu niko-

¹⁷ Por.: M. Piechota, *Od pariegezy do reportażu podróżniczego* [w:] *tejże, Jaka Ameryka? Polscy reportażyści dwudziestolecia międzywojennego o Stanach Zjednoczonych*, Lublin 2002; B. Witosz, *Gatunki podróżnicze w typologicznym ujęciu genologii lingwistycznej* [w:] *Wokół reportażu podróżniczego*, t. II, red. D. Rott [i in.], Katowice 2007.

¹⁸ Tamże,

¹⁹ Por. B. Witosz, dz. cyt.

²⁰ Por. O. Weretiuk, *Wizja Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej* (Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Włodzimierz Odojewski, Ulas Samczuk, Iryna Wilde, Roman Andrijaszuk), Warszawa 1998.

ryckich uciekinierów i samotnego, błakającego się psa, kształtuje się obraz tułacza. Perspektywa narracyjna utworu jest chwijna – dominuje perspektywa Woynowicza (jego myśli, monologi wewnętrzne). W powieści czas przeszły pełni funkcję czasu teraźniejszego. Czas zdarzeń i czas narracji nakładają się. Czas zdarzeń, czas narracji i czas odbioru współlistnieją ze sobą na jednej płaszczyźnie. *Ja* mówiące pełni zarazem rolę bohatera, narratora i słuchacza. Bohaterowie w swoich wypowiedziach ciągle powracają do przeszłości. Zdarzenia minione są o wiele ważniejsze od wydarzeń teraźniejszych i przyszłości. Poprzez czas i pamięć autor wędruje w przeszłość. Czas wyraża się przez pamięć i wspomnienia. W miarę oddalania się czasu narracji od czasu powieściowych zdarzeń opisy krwawych międzyetnicznych walk wypierane zostają przez rozbudowane partie refleksyjne o podolskiej ziemi i jej mieszkańcach, o Ukraińcach i Polakach.

Czas wyrażany przez wspomnienia kształtuje się w sposób subiektywny. Jednak owa subiektywność przyjmowana jest przez bohaterów jako coś obiektywnego. Pisarz jakby *wyłącza czas obiektywny* ze świadomości czasu bohaterów, nadając im *prawo*, by tylko przypadkiem odwoływali się do obiektywnego datowania temporalnego²¹.

W *Zasypie wszystko, zawieje...* wydarzenia są zamazane i nietrwałe. Przypominają one o wiele bardziej mit niż określone fakty. Dominują liczne monologi wewnętrzne, gdzie uwypuklona zostaje przeszłość. Wspomnienia bohaterów z różnych okresów mieszają się ze sobą i zaburzają chronologię zdarzeń. Czas jest zatem w utworze czymś zmiennym i jednocześnie niepowtarzalnym w swojej pozornej powtarzalności.

Myśli Katarzyny Woynowicz przeżywającej niedawną rozmowę ze świekrą narrator relacjonuje w postaci mowy zależnej w formie trzecioosobowej. Podczas rozpamiętywania o rozmowie nakłaniającej Katarzynę do małżeństwa z Pawłem jej myśli zaczynają płynąć swobodnie, zbaczają z tematu i relacja staje się monologiem wewnętrznym bezpośrednim. Cały monolog tworzy jedno wielkie zdanie, które ignoruje reguły składniowe i z którego usunięto interpunkcję. Monolog bohaterki charakteryzuje się całkowitą swobodą tematyczną, a jego tokiem rządzą swobodne skojarzenia. Poprzez sytuację narracyjną (myśli Katarzyny przed snem) i kształt monologu (asocjacyjność, pozbawienie go interpunkcji) wyrażone zostają intymne przeżycia bohaterki i jej stosunek do Pawła²².

²¹ Por. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.

²² Por. S. Wysłouch, *Technika symultaniczna a technika monologu wewnętrznego w dwudziestowiecznej prozie* [w:] *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Świąch [i in.], Lublin 1985.

Zdarza się również, że sytuacja narracyjna nie sprzyja izolacji bohatera od świata zewnętrznego, ale prowokuje go do wypowiedzania się i w znacznym stopniu decyduje o kształcie monologu. Oto fragment monologu Pawła Woynowicza, dowódcy oddziału samoobrony na Ukrainie, po scysji z chłopami, do jakiej doszło podczas wyładowywania skrzynek z amunicją ukrywaną w zbiorowej mogile poległych w 1939 r.:

Nie nie [sic!] nigdy do osobistych celów ani wuj co ja mówię do osobistych ale że eskortował ten i ów Katarzynę lub matkę o wielkie nieba też coś gdy jeździły do miasta też to byli ludzie z folwarku płaciło się za to a oddział jako oddział robił co Laudański kazał nie siedzieli z założonymi rękami nie tu cholera niech by postawili przy furze nie tu śmierdzi jak cholera i szli gdzie Laudański wezwał najlepiej od razu na furę rzucić wiele akcji nie było to prawda ale ochranianie wsi to co zaopatrywanie w żywność oddziałów w lesie to może mało a przerzuty broni a przechowywanie Żydów i „spalonych” ludzi z miasta czarna robota to dla nich nie²³.

Akcja utworu rozgrywa się w dwóch sąsiadujących i spokrewnionych ze sobą dworach: w Glebach, gdzie zamieszkuje ród polskich ziemian, Woynowiczów, a także w Czupryni związanej z rosyjskim rodem Czerestwieskich. Paweł Woynowicz i Piotr Czerestwieski znajdują się najczęściej w podróży – rzeczywistej bądź wyimaginowanej.

Dom jest dla głównych bohaterów nieocenioną wartością. Powracają do niego w myślach i rzeczywistości. Dom w powieści Odojewskiego podlega animacji. Ten zabieg służy podkreśleniu zespolenia przestrzeni domu z pogmatwanym ludzkim losem. Dom to również obiekt obserwacji jednego z bohaterów. Pałac papierosa na tarasie, Paweł Woynowicz równocześnie ogląda wnętrze domu i jego dworskie otoczenie. Dom staje się wreszcie obiektem dewastacji przez *czerni* i swołocz: Wtedy Hanczar ujął go ostrożnie pod łokieć i pociągnął korytarzem ku schodom w sieni. Od księżycy było jasno jak w dzień. „Stopnie są powyłamywane”, ostrzegł już na piętrze, z lekka popychając go między zwalone deski i krokwie stropu w otwór nad podłogą, od którego musieli na kolanach pełznąć jakiś czas metr za metrem pod nowym rumowiskiem, i nagle byli w prawej części domu, a Paweł, prostując się, spostrzegł na wprost szparę światła pod zamkniętymi drzwiami i posłyszał za sobą: „To tutaj”, głos Hanczara, który zaraz dodał: „Pożar tylko tamtą stronę ogarnął. Strawił strop i odciął dostęp dalej, tocz czego swołocz na samym początku nie nabuszowała, już sia ostało”²⁴.

W powieści *Zasypie wszystko, zawieje...* zauważyć można symultaniczne przestrzenie zorganizowane w sposób horyzontalny, gdzie akcje toczą się niezależnie od siebie. Takie symultaniczne oglądanie przestrzeni zwiększa jej rolę, a zmniejsza znaczenie kategorii czasu²⁵.

Na kartach powieści Paweł staje przed wyborem jednej z trzech dróg. W końcu postanawia zaciągnąć się do partyzantki. Odtąd będzie często oglądał

²³ W. Odojewski, *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 2008, s. 286–287.

²⁴ Tamże, s. 505.

²⁵ Por. O. Weretiuk, dz. cyt.

puste, bezkresne, spalone i opustoszałe przestrzenie. Niezwykle symboliczny jest również koniec utworu. Widzimy oto Pawła oddalającego się od domu ze zwłokami matki. Wiatr zawiewa wszystkie ślady prowadzące z domu. Ta przestrzenna opozycja *Dom – droga z domu* przywołuje inną opozycję: *przestrzeń raju – przestrzeń piekła*. Przestrzenie Ukrainy stają się rajem, kiedy wszyscy tam czują się jak w domu. Gdy zaś o posiadanie domu leje się krew, a bohaterowie przemierzają bezkresne drogi, Ukraina przeobraża się w metaforyczną przestrzeń piekła²⁶.

Pierwszoplanowymi bohaterami utworu Odojewskiego są: Paweł Woynowicz, Katarzyna Woynowicz oraz Piotr Czerestwiński. Paweł Woynowicz zostaje wciągnięty w wir zdarzeń. Jest także ich obserwatorem analizującym czasy minione na Ukrainie. Czuje w sobie wiele głosów: w myślach rozmawia z Katarzyną, swoim nieżyjącym bratem Aleksym czy dowódcą polskiej partyzantki Laudańskim. Ta polifonia głosów w świadomości jednego z głównych bohaterów powieści uwypukla tragiczną wizję Ukrainy.

O Ukrainie mówi głównie Paweł, a także postaci drugoplanowe i epizodyczne. Ich wizja Ukrainy jest subiektywna. Realizuje się ona głównie poprzez monolog wewnętrzny postaci. Paweł uważa, że ma prawo do tej ziemi, gdyż pochodzi z ziemiańskiego rodu zamieszkałego na Ukrainie od wieków. Niezwykle ważną rolę odgrywa świadomość Pawła. Z chorej i na wpół obłąkanej świadomości Pawła powstaje fantazmatyczna wizja Ukrainy – bezkresne, puste przestrzenie z czyhającymi wszędzie niebezpieczeństwami.

Dla osób niezwiązanych równie mocno jak Paweł z tutejszą ziemią sprawy Ukrainy nie są tak bardzo ważne. Katarzyna Woynowicz postanawia nie ingerować w zatargi między Ukraińcami i Polakami. W końcu ucieka stamtąd, gdyż obawia się o swoje życie.

Zarówno w utworze *Dopóki milczy Ukraina* Anny Strońskiej, jak i w *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odojewskiego obraz Ukrainy zajmuje niezwykle istotne miejsce. Obydwie książki dzieli ćwierćwiecze pod względem czasu wydania. Utwór Strońskiej jest pokłosiem jej kilku wypraw na Ukrainę w czasach Związku Radzieckiego, a także już po proklamowaniu przez nią niepodległości, zaś książka Odojewskiego odwołuje się do wydarzeń z okresu drugiej wojny światowej.

Kluczowe dla ukazania obrazu państwa ukraińskiego okazują się różnice genologiczne między omawianymi dziełami. *Dopóki milczy Ukraina* to przykład współczesnego reportażu problemowego i podróżniczego (gatunku sytuowanego na pograniczu literatury i publicystyki) mającego także cechy poetyki

²⁶ Por. tamże.

eseistycznej. *Zasypie wszystko, zawieje...* jest natomiast powieścią współczesną. Sposoby ukształtowania narracji, a także kategorii bohatera, czasu i przestrzeni we wskazanych utworach wyraźnie różnią się od siebie. Jednak obraz Ukrainy ukazany na kartach powieści Odojewskiego ma również cechy wspólne z wizerunkiem wschodniego sąsiada Polski przedstawionego w książce reportażystki z Przemysła. Ukraina w obydwu utworach jawi się jako przestrzeń ewokująca niezbyt optymistyczne konotacje. Państwo ukraińskie staje się areną krwawych walk międzyetnicznych, które znacząco wpływają na losy poszczególnych jednostek. Społeczna frustracja i rozczarowanie odzyskaną po latach wolnością nie pozwalają zapomnieć o nierozwiązanych problemach Ukrainy i niebezpieczeństwach czyhających na nią u schyłku XX wieku. Fantazmat Ukrainy – nieogarnione i nieprzyjazne przestrzenie pełne zasadzek odpowiadają niejako wizerunkowi kruchego i przytłoczonego ciężarem trudności politycznego tworu, który nie zdążył jeszcze nacieszyć się z wolności. Ukraina jest niczym mało przyjazna przestrzeń pełna zła, konfliktów, ucisku i niesprawiedliwości.

Bibliografia

- Głowala W., *Próba teorii eseju literackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1965, nr 40.
- Głowiński M., *Przestrzeń w dziele literackim* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński [i in.], Wrocław 1988.
- Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.
- Jasińska M., *Narrator* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, red. C. Hernas [i in.], Warszawa 1985.
- Markiewicz H., *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych* [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markiewicz H., *Postać literacka i jej badania* [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. A. Martuszevska i J. Sławiński, Wrocław 1983.
- Odojewski W., *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 2008.
- Piechota M., *Od pariegezy do reportażu podróżniczego* [w:] tegoż, *Jaka Ameryka? Polscy reportażyści dwudziestolecia międzywojennego o Stanach Zjednoczonych*, Lublin 2002.
- Sławiński J., *Narrator* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński [i in.], Wrocław 1989.
- Sławiński J., *Postać literacka* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński [i in.], Wrocław 1988.
- Strońska A., *Dopóki milczy Ukraina*, Warszawa 1998.
- Wańkowicz M., *Karafka La Fontaine'a*, t. I, Kraków 1972.
- Weretuk O., *Wizja Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej (Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Włodzimierz Odojewski, Ulas Samczuk, Iryna Wilde, Roman Andrijaszyk)*, Warszawa 1998.
- Witosz B., *Gatunki podróżnicze w typologicznym ujęciu genologii lingwistycznej* [w:] *Wokół reportażu podróżniczego*, t. II, red. D. Rott [i in.], Katowice 2007.

- Wolny K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991.
- Wysłouch S., *Technika symultaniczna a technika monologu wewnętrznego w dwudziestowiecznej prozie* [w:] *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Świąch [i in.], Lublin 1985.

Obraz Ukrainy w książce reportażowej Anny Strońskiej *Dopóki milczy Ukraina* oraz w powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...*

Streszczenie

Artykuł podejmuje temat obrazu Ukrainy przedstawionego w książce reportażowej Anny Strońskiej *Dopóki milczy Ukraina* (1998) oraz w powieści Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...* (1973). Dzięki zastosowaniu metody porównawczej omówiony został sposób ukształtowania bohatera, czasu, przestrzeni i narracji w przywołanych utworach.

Obrazy Ukrainy ukazane w omawianych dziełach różnią się od siebie. Wynika to z różnic genologicznych oraz odmiennej kreacji istotnych elementów struktury dzieła literackiego. Jednakże w obydwu utworach Ukraina implikuje mało optymistyczne konotacje. Jawi się jako nieprzyjazna przestrzeń pełna zła, konfliktów i niesprawiedliwości.

Słowa kluczowe: Anna Strońska, Włodzimierz Odojewski, metoda porównawcza, Ukraina, reportaż, esej, powieść.

The picture of Ukraine in *Dopóki milczy Ukraina*, the reportage written by Anna Strońska and *Zasypie wszystko, zawieje...*, the novel of Włodzimierz Odojewski

Summary

This article describes the picture of Ukraine in *Dopóki milczy Ukraina* (1998) – the reportage written by Anna Strońska and *Zasypie wszystko, zawieje...* (1973) – the novel of Włodzimierz Odojewski. The article takes advantage of comparative method and discusses the categories of hero, time, space and narration in these pieces. The pictures of Ukraine in reportage and novel are various as a result of the different literary genres and distinct show the most important categories of work. Nevertheless, Ukraine evokes the pessimistic associations. This is the space with much evil, conflicts and injustice.

Key words: Anna Strońska, Włodzimierz Odojewski, comparative method, Ukraine, reportage, essay, novel.

EWELINA SZAREK

Nieskończoności zmysłem dusza się pomnoży...¹ **– możliwości komparatystyczne rozpatrywania** ***infinitum* (wstęp do rozważań)**

Współczesne zainteresowanie komparatystyką stanowi, jak pisze Tomasz Bilczewski, egzystencjonalną potrzebę sytuowania wielkich rzeczy²:

Tak rozumianą komparatystykę, nazywaną również „nowoczesną”, [...] charakteryzuje postawa dialogowego, wielokierunkowego otwarcia na to, co odmienne czy też różne. To postawa ciekawości epistemologicznej, odważnego korzystania z wolności wychodzenia poza to, co poznane i rozpoznane, poza zastane obszary, formy czy schematy myślenia, śmiałego zestawiania, które może dać – i często daje – nieoczekiwane efekty poznawcze, które odsłania nowe aspekty w tym, co już uznane za rozpoznane. [...] Pozwala na wyjmowanie tekstów, zjawisk artystycznych i szerzej kulturowych z ustalonych i ustanowionych szuflad interpretacyjnych oraz praktykuje ich śmiałe zestawienia i porównania³.

Zatem w szerokim rozumieniu współczesnej komparatystyki należy wyjść poza myślenie o niej wyłącznie jako o dziedzinie badań literaturoznawczych, których narzędziami są porównania, wpływy, wartościowanie, zależności. *Wychodzenie poza pewien schemat interpretacyjny, przekraczanie granic* stanowiło istotę komparatystyki, a obecnie objęło ją samą.

W artykule chciałabym zaprezentować jedynie luźny zarys ujęcia nieskończoności na gruncie filozoficznym i sztuce oraz naszkicować możliwości komparatystyczne (metody komparatystycznej) w rozpatrywaniu pojęcia nieskończoności. To zarazem wskazałoby poszerzenie obszaru badawczego i interdyscyplinarny charakter współczesnej komparatystyki. Moje wstępne uwagi mogą stanowić punkt wyjścia do ewentualnych dalszych rozważań już na konkretnych tekstach, wybranych utworach, za pomocą te same metody komparatystycznej, stosowanej w nieco poszerzonych obszarach.

¹ J. Słowacki, *Kordjan. Część pierwsza trilogii. Spisak koronacyjny*. Tekst według edycji J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. II, Wrocław 1952.

² T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 29.

³ E. Szczęsna, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonseanse*. Wprowadzenie [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 6–7.

Jeśli tradycyjna (dawna) komparatystyka literacka zadowalała się głównie wykraczaniem poza literaturę narodową i ukazywaniem jej na tle literatury powszechnej czy innych literatur narodowych, komparatystyce współczesnej zdecydowanie to nie wystarcza. Komparatystyka dzisiejsza rozszerza swoje zainteresowania i pasje badawcze na uniwersum kultury. Wskazuje na rysy i czynniki stanowiące o spójności czy wspólnocie tego uniwersum, ale jednocześnie podkreśla i chroni to, co w nim inne, różne, odrębne. Argumentuje, że inność nie jest wyłącznie kategorią aksjologiczną, ale że bywa ona także kategorią ontyczną, powszechną i zwrotną⁴.

Pytanie o Wszechświat jest jednym z kluczowych pytań w rozważaniach nad nieskończonością. Metoda komparatystyczna i jej szeroki zakres interpretacyjny pozwala na zbadanie pojęcia/zjawiska *infinitum* na różnych płaszczyznach. Uniwersum kultury i nauki pozwala poszerzyć krąg humanistyczny o definiowanie matematyczno-przyrodnicze czy teologiczne. Tak samo rzecz się ma w przypadku obranego przeze mnie tematu rozważań. Pytania o początek i koniec, istotę wszechrzeczy nurtowały ludzkość od czasów najdawniejszych. Próbowano zdefiniować i nieskończoność, zobrazować ją, ogarnąć, zrozumieć. Zaznaczyć należy, że zdania filozofów w tej kwestii są podzielone i ulegały przeobrażeniom na przestrzeni wieków. Jako coś bezgranicznego nieskończoność pojawia się już na samym początku rozwoju myśli filozoficznej. Pitagorejczycy traktowali bezkres jako byt sam w sobie (podobnie jak Platon), dopatrywali się nieskończoności w obiektach zmysłowych i umiejscawiali ją poza niebem. Platon odnajdywał nieskończoność także w ideach. Jońska szkoła przyrody podjęła badania filozoficzne w poszukiwaniu początku-zasady (*arche*) natury⁵. Tales uznał, że pramaterią jest woda. Wysnuł ten wniosek na podstawie potocznych obserwacji, według których woda jest ośrodkiem życia, z wody wywodzi się życie, a dzięki temu, że zmienia stany skupienia – występuje w każdej formie. Owo pojęcie odnajdujemy także u Anaksymandra w VI w. p.n.e., kiedy to używa słowa *apeiron* – co oznaczało ów bezkres, było zasadą wszystkiego i miało cechy boskie, czyli niezniszczalność i nieśmiertelność. Anaksymenes zauważył, że powietrze przenika wszystko, wypełniając bezkres, a Heraklit – że osnową Wszechświata jest ogień i że jest on przejawem dynamicznej energii (*panta rei*)⁶. Wedle nauki Demokryta Wszechświat jest nieskończony, jak i nieskończona jest liczba światów we Wszechświecie. Istnieje nieskończona ilość światów, które różnią się swą wielkością, a odległości między światami są nierówne. Nasz świat, który znamy z doświadczenia, jest w rozkwi-

⁴ Tamże, s. 8–9.

⁵ Arystoteles, *Fizyka* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2, tłum. K. Leśniak, A. Paciorek. L. Re-gner, P. Siwek, Warszawa 2003, s. 71.

⁶ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, t. 1, Warszawa 1983, s. 27–28.

cie, ale podlega on nieustannym zmianom. Nie ma w nim nic stałego, wszystko, co powstaje, musi ulec w swoim czasie zniszczeniu⁷. Epikur, podobnie jak Demokryt, uważał, że Wszechświat jest wieczny i nieskończenie rozciągły. Arystoteles, a za nim liczni uczeni i filozofowie chrześcijańscy, którzy czerpali również z jego poglądów, negowali istnienie wielkości nieskończonych, twierdząc, że poza granicami Wszechświata nic nie ma racji bytu, nie ma przestrzeni ani czasu. Definiował on nieskończoność jako coś niewidzialnego, coś, czego z natury nie da się prześledzić, jako głos bądź proces dający się zaobserwować, lecz tylko drogą pewnych trudów, które często nie przynoszą efektów. Podążając tropem myślowym Anaksymandra, Arystoteles rozgraniczał rzeczy, które są zasadami bądź wywodzą się z zasad. Ostatecznie jednak Arystoteles uważał, że „nieskończoność nie może istnieć ani jako byt aktualny, ani jako substancja, ani jako zasada”⁸.

Spór i badania nad nieskończonością trwają po dzień dzisiejszy. John David Barrow w następujący sposób komentuje ów spór:

Widzimy tylko skończony ułamek Wszechświata. Niezależnie od tego, jak duży jest cały Wszechświat, my możemy zbierać informacje tylko o jego skończonej części. Skończona prędkość światła potwierdza nasze wrażenie, że Wszechświat jest zawsze skończony. [...] jeśli Wszechświat jest prawdziwie nieskończony w swych rozmiarach, to niezależnie od tego, jak duża będzie część widzialna, zawsze będzie infimezmalnie małą częścią całości. Gdy nie wprowadzimy jakiegos nieweryfikowanego założenia, że nasza widoczna część Wszechświata jest typowa dla jego całości, jesteśmy skazani na zbieranie informacji o zaniedbywalnie małej części nieskończonej całości⁹.

Tym samym, według tego autora kwestia nieskończoności Wszechświata nie zostanie nigdy rozstrzygnięta.

Kosmologowie w swoich badaniach podejmowali jednak problem nieskończoności także w inny sposób. Uczeni pragnęli badać zarówno nieznaną terytoria, jak i gwiazdy na nocnym niebie – wszystkie te byty budziły w nich ciekawość i chęć poznania.

Wśród starożytnych Greków krążyły sprzeczne opinie. Atomiści, a wśród nich Lukrecjusz i Epikur, wierzyli w istnienie nieskończenie wielu różnorodnych światów. Wynikało to w sposób naturalny z ich wiary w istnienie nieskończenie wielu atomów w nieskończonym Wszechświecie. Nie mieli powodów, aby sądzić, że jakaś część Wszechświata w swych uśrednionych własnościach różni się od innej jego części i dlatego mogli oczekiwać, iż planet takich jak Ziemia i gwiazd takich jak Słońce jest nieskończenie wiele¹⁰.

⁷ Zob. W. Krajewski, *Główne zagadnienia i kierunki filozofii*, t. 2: *Ontologia*, Warszawa 1963, s. 6–23.

⁸ Arystoteles, dz. cyt., s. 73.

⁹ Cyt. za: J.D. Barrow, dz. cyt., s. 132.

¹⁰ Tamże, s. 161.

Średniowieczni uczeni w rozważaniu problemu nieskończoności Wszechświata stawiali jako centralny punkt dociekań poglądy Ptolemeusza, żyjącego około 100 r. n.e. Dopracował on wcześniej powstałą teorię geocentryczną, gdzie to Ziemia będąca centrum Wszechświata znajduje się w bezruchu, natomiast istniejące sfery niebieskie krążą dookoła niej. Budowa Wszechświata stała się tematem licznych debat zarówno filozoficznych, jak i teologicznych, co tym samym przyczyniło się do rozwoju astronomii. Dopiero Mikołaj Kopernik w XVI wieku wysunął pogląd, iż to Słońce, a nie – jak mniemano – Ziemia jest środkiem Układu Słonecznego.

Jako pierwszy z nowożytnych uczonych badaniem nad nieskończonością Wszechświata zajął się żyjący w drugiej połowie XVI w. Anglik Thomas Digges. Twierdził on, iż Słońce leży w centrum świata, a okrążone jest przez sześć planet (trzecia to Ziemia):

był jednym z kilku pierwszych zwolenników kopernikańskiego heliocentrycznego modelu Układu Słonecznego. [...] Digges odrzucił zewnętrzną granicę i zastąpił ją przestrzenią o nieograniczonym zasięgu wypełnioną gwiazdami. Jako pierwszy uczony epoki renesansu wysunął hipotezę, że Wszechświat jest fizycznie nieskończony. Uważał, że nieskończona natura Wszechświata odzwierciedla wielkość Boga¹¹.

Współczesny Thomasowi Diggesowi włoski filozof Giordano Bruno głosił, że Wszechświat jest nieskończony i jednorodny. Ponadto, rozszerzając swój pogląd, wnioskował nieskończoność Wszechświata, stanowiącego dowód na istnienie i odbicie nieskończonego Boga, będącego immanentną częścią Wszechświata, pochodzącą z tej samej substancji. Poglądy Bruna zostały uznane za herezję i zapłacił za nie życiem.

Obecnie istnieje również teoria, iż świat według kosmologicznego modelu stworzenia powstał w wyniku Wielkiego Wybuchu. Spekulacje na ten temat pojawiły się dość dawno, jednak kosmologowie nie traktowali ich zbyt serio. Jest to chyba najbardziej rozpowszechniona teoria powstania Wszechświata.

Możliwości komparatystyczne rozpatrywania pojęcia nieskończoności dają szerokie spektra znaczeniowe i interpretacyjne. Rozważania filozoficzne zostają poszerzone o kosmologię, fizykę, późniejsze dociekania na różnych gruntach dziedzin badawczych nauki. Ów dyskurs komparatystyczny jest możliwy w szerokich aspektach kultury i nauki. Humanistyka nie zamyka się przed przyrodznawstwem, kosmologia koresponduje z fizyką i teologią, matematyka współgra ze sztuką. Van Dijk nazywa sam dyskurs *kategorią rozmytą*¹², zaś Ewa Rewers, rozstrzygając problem dyskursu, pisała: „stał się czymś

¹¹ J.D. Barrow, dz. cyt., s. 112.

¹² T.A. van Dijk, *Badania nad dyskursem* [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, tłum. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 9.

na kształt magicznego zaklęcia, przy pomocy którego jesteśmy zdolni – lub raczej mamy takie złudzenie – nazwać i wyjaśnić niemal każdą z interesujących nas form rzeczywistości kulturowej”¹³. Zatem dyskurs winien stać się częścią refleksji komparatystycznej pojętej szeroko. Komparatystyka obejmuje określony sposób używania gestów i języka, okoliczności zapewniających istnienie danego tekstu będącego przedmiotem dyskursu, stanowi działania interakcyjne i jednocześnie wykracza poza obszar teoretycznych badań tylko jednej dziedziny¹⁴.

Potrzeba i konieczność dyskursu tkwią w podstawie funkcjonowania zarówno całego społeczeństwa, jak i jednostki. Niemożność uchylenia się od przeplatania i nakładania pojęć, norm i ogólnie przyjętych zasad sprowadza się do kształtowania współcześnie szeroko pojętych pertraktacji i polemik. Fizycy interpretują nieskończoność w poszukiwaniu Teorii Wszystkiego i kierują się teorią superstrun¹⁵. Dla matematyków zaś stawienie czoła zagadnieniu nieskończoności było jednym z największych problemów, z jakimi musieli się zmierzyć. Potraktowano ją jako samodzielny i konkretny byt. Ogromną rolę odegrał tutaj George Cantor, kiedy to zajął się teoriami liczb, a dalej teoriami mnogości i zetknął się z nieskończonymi zbiorami punktów¹⁶.

Poważnie potraktował ideę aktualnej nieskończoności, a więc istniejącej jako samodzielny i konkretny byt. Co do nieskończoności potencjalnej, znana była ona już w czasach starożytnych (o czym wspomniano wcześniej). Zakłada ona możliwość ciągłego zmniejszania lub zwiększania czegoś. Jednak to nie wszystko, co przygotowała dla nas matematyka. Otóż Blaise Pascal, znany siedemnastowieczny francuski filozof, matematyk i fizyk, podczas badań nad nieskończonością wykazał coś, co nazwane zostało „podwójną nieskończonością”. Twierdził on, iż nieskończoność jest obecna wszędzie, lecz rozum ludzki nie jest w stanie jej do końca pojąć. Zauważył, że choćby jedną z nieskończoności jest możliwość zwiększania wielkości bez jakichkolwiek granic. Istnieje także nieskończoność podziału wszystkich rzeczy czy zmniejszania szybkości – w przypadku ruchu¹⁷.

Michel Foucault, pokazując, iż badacza odległych epok interesować powinno nie to, co łatwo dostrzec, co jest jawne i oczywiste, lecz to, co zmarginali-

¹³ E. Rewers, *Teorie dyskursu i ich znaczenie dla badań nad literaturą*, „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1, s. 37.

¹⁴ M. Dąbrowski, *Wstęp: Dyskurs jako przedmiot komparatystyki* [w:] tegoż, *Komparatystyka dyskursu/ Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 13–14.

¹⁵ Zob. B. Greene, *Piękno wszechświata: Superstruny, ukryte wymiary i poszukiwanie teorii ostatecznej*, tłum. E.L. Łokas, B. Bieniok, Warszawa 2001.

¹⁶ Zob. J.D. Barrow, dz. cyt., s. 12, 70–80.

¹⁷ Zob. tamże, s. 43.

zowane i ukryte, dostrzegał prawdziwą istotę dyskursu. Mniejszość przestaje być tajemnicą, sferą zaciemnioną, a staje się zjawiskiem oswojonym. Zatem komparatystyka poszukująca miejsc wspólnych rodzi porozumienia, pozwala znaleźć element scalający tradycję ze społeczeństwem i szeroko pojęte poglądy na przedmioty pogwarek¹⁸. Dalej – otwartość komparatystyki wyraża się w jej wielkowymiarowości. Jest jednocześnie typem refleksji intelektualnej, dziedziną badań, praktyką interpretacyjną, dostarczycielką określonych narzędzi i metod badawczych. Jest postawą epistemologiczną, która wyznacza horyzont poznawczy. Kontynuując:

Współczesna komparatystyka konfrontuje literaturę piękną z innymi formami piśmiennictwa i innymi niż literackimi dyskursami (politycznym, religijnym, filozoficznym, dziennikarskim), zderza poziomy kultury (wysoką, popularną, masową), kultury etniczne, różnojęzyczne tak w sferze mowy, jak i w sferze komunikacji międzykulturowej i kodów kultury. Konfrontuje różne przestrzenie sztuk (literaturę i sztuki plastyczne, muzykę, fotografię) oraz mediów (literaturę z teatrem, filmem, mediami cyfrowymi). Adaptuje do swoich potrzeb badawczych metody socjologiczne, semiotyczne, kulturoznawcze. Bada relacje, pogranicza, styki, wpływy, filiacje, transfery interkulturowe, intermedialne, interartystyczne i interdyscyplinarne¹⁹.

Arystoteles zaznacza, że odrzucenie idei nieskończoności rodzi absurdalne konsekwencje, jak chociażby założenie, że czas musi mieć swój początek, a tym samym – koniec²⁰. Zatem czas nie ma początku ani końca. Rozciąga się w nieskończoności i w niej trwa – trwać będzie wiecznie²¹.

Istotnym problemem jest tutaj szereg pytań o naturę Boga i jego przymioty, jako wszechmogącego Stwórcy. Teologowie obrali Boga jako wyjaśnienie istnienia wszelkich form życia na Ziemi i we Wszechświecie. To, co trudne do opisanego, sprecyzowania i pojęcia, tłumaczone jest ingerencją Boga²².

Nieskończona sfera niesie za sobą wyobrażenie boskości. Bóg, Istota Najwyższa, jako nieodłączny atrybut tego, co nieskończone, jest wcieleniem doskonałości, a tym samym łączy w sobie najdoskonalsze wzorce:

Bóg, Istota, której zasada istnienia nie tkwi w żadnej innej istocie i która dlatego właśnie jest najdoskonalsza, tj. jednoczy w sobie wszelkie doskonałości i moce, jakie tylko mogłyby istnieć obok siebie, i każdą z nich w najwyższym stopniu, w jakim obok siebie mogą wystąpić: ten uznaje już tym samym byt Istoty, która pod więcej niż jednym względem jest nieskończona: w swojej

¹⁸ M. Dąbrowski, *Wstęp: Exemplum I: Większość versus mniejszość – dialektyka dyskursu* [w:] tegoż, *Komparatystyka dyskursu/ Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 26–36.

¹⁹ E. Szczęsna, dz. cyt., s. 8–9.

²⁰ Zob. Arystoteles, *Fizyka* [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2, tłum. K. Leśniak, A. Paciorek. L. Regner, P. Siwek, Warszawa 1990, s. 104–115.

²¹ Zob. G. Poulet, *Metamorfozy kola*, przeł. D. Eska [w:] tegoż, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977, s. 333.

²² J.D. Barrow, dz. cyt., s. 20.

wiedzy, w swojej woli, w swoim działaniu na zewnątrz (w swojej potędze), nieskończenie wiele wie (mianowicie wszystkość prawd), nieskończenie wiele chce (mianowicie chce sumy wszelkiego – jakie tylko jest możliwe – dobra) i wszystko, czego chce, urzeczywistnia, dzięki swojej mocy i działaniu na zewnątrz²³.

Wiara w Boga i wszelkie rozważania teologiczne ułatwiają rozumienie różnorodnych zjawisk, zarówno tych związanych z życiem religijnym czy też istniejących w widzialnej rzeczywistości, jak i tych spoza świata realnego, pozwalających ogarnąć się rozumem i zmysłami. Rodzi to jednak pewne paradoksy w naszym umyśle, związane choćby z Bogiem Wszechobecnym, a niemożliwym do ujrzenia. Pokusić się można o stwierdzenie, że Bóg istnieje głównie w naszej świadomości.

Nieskończoność to nie tylko ściśle teorie, wzory matematyczne, rozważania filozoficzne czy spekulacje teologiczne. Nieskończoność przejawia się również w sztuce. Otóż jednym z elementów nieskończoności, tkwiących w skończonych sprawach ludzkich, jest poczucie piękna. Puste przestrzenie od wieków prowokowały do aktywności, wypełniania ich deseniami, wzorami, do tworzenia obrazów.

Wzory te sugerują nieskończoność na dwa sposoby. Po pierwsze, wprost, poprzez zasadę nieograniczonej powtarzalności. Powtarzanie tego samego wzoru raz za razem jest algorytmem, który sięga nieskończoności. Do jego spełnienia niepotrzebne są żadne granice. Kiedyś myślno, że ułożenie mozaiki z kafelków o jednym lub dwu kształtach na płaskiej powierzchni musi utworzyć wzór okresowy, powtarzający ciągle ten sam motyw. [...] Po drugie, rozumiemy teraz, w jaki sposób powstają wzory za pomocą powtórzeń, które po każdym zastosowaniu zmieniają swą skalę. Takie konstrukcje zwą się fraktalami i można je znaleźć w przyrodzie, we wzorach rozgałęzień drzew i roślin lub w strukturze chmur²⁴.

Odnosi się to chociażby do niektórych dawnych kultur, kiedy to istniały zakazy przedstawiania istot żywych, co powodowało kierowanie inwencji twórczej ku fascynacji nieskończonością i odkrywania jej w skończonych formach. Najbardziej imponujące antyczne przykłady wspomnianego zjawiska można odnaleźć w świecie islamu, gdzie to mozaiki prezentowały matematyczne symetrie zarówno na płaskich, jak i zakrzywionych powierzchniach. Nie jest więc sprawą przypadku, że formę tę wykorzystywano do dekoracji miejsc świętych. Technika ta, oprócz figur geometrycznych i motywów roślinnych, wprowadzała także elementy kaligrafii.

Sztuki plastyczne, poprzez dobór odpowiednich środków, często realizują dążenie do ukazania nieskończoności. Artyści za pomocą kształtów i barw starają się ukazać to, co jest *niewyraźalne*, stworzyć coś, co będzie odzwierciedlało

²³ B. Bolzano, *Paradoksy nieskończoności*, s. 39–40.

²⁴ J.D. Barrow, dz. cyt., s. 25, 28.

ich stany emocjonalne, a także wewnętrzne pragnienia. Mimo swojej namacalności i widoczności dla oka, wspomniane figury i kształty wydają się konkretne i skończone, to jednak nieskończoność sztuki wyznacza i gwarantuje wyobrażenia i fantazja zarówno twórcy, jak i odbiorcy.

Nieskończoność, dla poznania jej, posiada w sobie mechanizm minimalizowania swoich wielkości. Do takich należy wiara, sztuka, rzadkie niezwykle zjawiska, wycucie pozazmysłowe, nauka w ogóle, ale de facto to Bóg i Jego zdolność wychodzenia naprzeciw poszukiwań człowieka²⁵.

Dzieło rzeczywiste ma rozwijać wyobraźnię, wyzwalać emocje. I tym samym sprowadza się to do tego, iż to właśnie wyobrażenia człowieka stanowi nieskończoną sferę. Pokusić można się o stwierdzenie, że nieskończoność w sztuce przejawia się jako wynik rozbudowanej i nieprzeniknionej, nieogarniętej fantazji, którą artysta zawiera, wyraża w swoim dziele, zaś odbiorca poprzez emocje wywołane kontaktem z dziełem, sięga ku niej²⁶.

Zagadnienie nieskończoności w tekście literackim rozpatrywać można – a nawet należy – w kilku płaszczyznach. Jedną z nich, niewątpliwie istotną, jest problematyka przestrzeni artystycznej. Przestrzeń możemy rozumieć dwojako – jako przestrzeń fizyczną, a więc tę, w której żyjemy, poruszamy się i którą w pewien sposób porządkujemy. Kolejne rozumienie przestrzeni to takie, które porządkuje nasz tok rozumowania i nadaje jej nowy sens, a zostaje ona wyrażona za pomocą słów. Rozważania dotyczące przestrzeni sprowadzają się zatem do kilku obszarów badawczych²⁷. Pierwszy z nich zajmuje się badaniem przestrzeni jako jednej z zasad organizacji świata przedstawionego. Kolejny zaś obejmuje śledzenie schematów kompozycyjnych przestrzeni, wykreowanych, wypracowanych przez kolejne epoki. Jeszcze inny znów rozważa możliwości semantyczne zawarte w języku opisującym przestrzeń. Badania skupiają się także na analizie kulturowych doświadczeń przestrzeni oraz ich roli w kreowaniu świata literackiego. Istotne są również rozważania filozoficzne dotyczące różnorodnych form przestrzeni fizycznej. Podążając za Januszem Sławińskim, zauważyć należy, że „przedmiotem roztrząsań są takie właściwości świata przedstawionego, jak rozmieszczenie obiektów, odległość między nimi i kształty, ciągłość i dyskretność, skończoność i nieskończoność”²⁸.

²⁵ W. Sedlak, *Teologia Światła, czyli sięganie Nieskończoności*, Radom 1997, s. 9.

²⁶ Zob. Kł..., *O idei nieskończoności* [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2000, s. 32.

²⁷ Zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 173.

²⁸ Tamże.

Ostatnim ujęciem, wspomnianym przez badaczy, wydaje się pojmowanie dzieła jako swego rodzaju przestrzeni i zajmowanie się morfologią utworu. W tym ujęciu przestrzeń artystyczna wynika z „myślenia o dziele jako o swiecie odgraniczonej przestrzeni, która przedmiot nieskończony – świat wobec dzieła zewnętrzny – oddaje za pomocą swojej skończoności”²⁹.

Każde dzieło – zarówno malarskie, jak i literackie – ma wielowymiarową przestrzeń rzeczywistości, którą oddaje za pomocą charakterystycznych dla danej dziedziny środków. Malarstwo zazwyczaj wykorzystuje do tego celu ograniczoną dwuwymiarowość obrazu. W przypadku literatury model konstrukcji Wszechświata zostaje wyrażony w strukturze tekstu. Relacje przestrzenne mogą wyrażać zarówno charakterystyczne językowe pojęcia opisujące pojmowanie otoczenia, jak i funkcje kulturowe, ideowe, społeczne czy także religijne. Mówiąc o przestrzeni, należy również zwrócić uwagę na jej związek z bohaterem. Charakterystyka bohatera często dokonuje się poprzez analizę lokalizacji w kreowanym świecie. Ważna jest również aktualność opisywanej przestrzeni oraz punkt widzenia.

Nieskończoność dzięki temu, że łączy w sobie niemal wszystkie problemy nurtujące człowieka, a mianowicie takie zagadnienia, jak: pytania egzystencjalne, filozoficzne, zagadki matematyczne czy teorie religijne, sprawia, że jest ona jednym ze źródeł literatury. Komparatystyka w tym ujęciu konfrontuje różne sfery ludzkiej aktywności, różnych dziedzin, sztuk, co potwierdza Ewa Szczęsna – „Sprzyja przełamaniu schematów myślowych, aktualizowaniu dzieł, wydobywaniu z nich nieoczekiwanych i niespodziewanych wcześniej sensów”³⁰.

Najłatwiej byłoby powtórzyć za znawcą problemu, że nieskończoność „kojarzy się [...] z czymś niewyobrażalnie odległym, abstrakcyjnym, czymś, co jest poza zasięgiem ludzkiego pojmowania”³¹.

Każdy, kto próbuje przekroczyć granice poznania, zgłębić sekret, wykreować nowe światy, prędzej czy później natknie się na problem, a nawet doświadczenie nieskończoności. Dotyczyć to będzie zarówno wędrowców, podróżników, pielgrzymów, mistyków, filozofów, uczonych, a także każdego człowieka. Zagadnienie to było jak najbardziej aktualne i powszechne w dobie romantyzmu. Otóż romantyk, idąc śladami starożytnych i nowożytnych uczonych i artystów, odkrywa raz jeszcze to, co nurtowało pokolenia. Sięga po nieznaną wymiar kosmosu, świata, rozpatruje sens egzystencji, co powoduje, że staje on

²⁹ Tamże, s. 176.

³⁰ E. Szczęsna, *Komparatystyka semiosfer, mediów, dyskursów. Perspektywy rozwoju*. Zob. <http://www.tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=769> [dostęp 5.02.2015].

³¹ R. Morris, *Krótką historia nieskończoności*, tłum. J. Kowalski-Glikman, Warszawa 1999, s. 22.

u wrót nieskończoności. Swoisty dyskurs w romantyzmie wzbudzało romantyczne sacrum, jakim był Bóg, Wszechświat i Natura³².

Poeci romantyczni odkrywali zracjonalizowaną zagadkę doby oświecenia, którą była nieskończoność i niepoznawalność. Zdarza się jednak, że interpretatorzy poezji romantycznej ograniczają to zagadnienie do określonego dzieła, pola semantycznego czy motywów (zwłaszcza religijnych) lub myślą je z kategorią wieczności. Jak twierdzi Zygmunt Łempicki, pojęcie to należy ujmować znacznie szerzej:

Interpretacja więc idei nieskończoności bytu jest zasadniczym motywem romantycznego myślenia, z niej czerpali romantycy filozoficzne ugruntowanie zarówno dla fantastyki przejętej z literatury średniowiecznej, jak i dla symbolicznego ujęcia rzeczywistości przejętego z mistyki³³.

Człowiekowi epoki romantyzmu nie wystarcza proste pocieszenie odnajdywane w religii – próbuje on zrozumieć duchową głębię istnienia³⁴. Romantyczna nieskończoność zatem wchodzi w obszary refleksji antropologicznej, teologicznej, mistycznej i kosmologicznej. Występuje zazwyczaj w kontekście zagadki historii świata, istoty Boga i człowieka, co zmierza do poznania Absolutu. Stanowi domenę wyobraźni, która oprócz literatury łączy się z filozofią, antropologią, teologią i przyrodznawstwem. Niemożliwe wydaje się ustalenie jednego toru inspiracji, gdyż w kulturze romantycznej często filozof staje się poetą, a poezja filozofią, co powoduje, że te dwie dziedziny są niemalże nierozłączne. W poezji stosunkowo łatwo doszukać się licznych figur nieskończoności, o czym pisze Mirosław Strzyżewski: „Mówią o niej cisza, ciemność, noc, otchłań, kosmos, wzburzone morze, bezgraniczna przestrzeń stepu, zapatrzenie w dal, ruch ku górze, gwieździste niebo, przestrzeń bez końca [...], ruiny, ciągle odradzająca się natura, mity agrarne, muzyka sfer i wiele innych motywów przywołujących Boską sankcję istnienia”³⁵.

W kulturze romantycznej (choćby u Schillera czy Mickiewicza) nieskończoność występuje jako nazwanie, określenie Boga, Wszechświata, a także natury i wieczności. Do zastąpienia słowa *nieskończoność* używa się takich odpowiedników, jak: przymiotniki bezgraniczny, nieokreślony, nieustanny, ogromny. Wskazane figury i słowa tworzą – wraz z wieloma kontekstami filozoficznymi – charakterystyczny dla epoki zespół wyobrażeń, wypływających z przeświad-

³² M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010, s. 9–10.

³³ Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm [w:] tegoż, Wybór pism*, t. 1, Warszawa 1966, s. 157.

³⁴ Zob. M. Strzyżewski, dz. cyt., s. 11.

³⁵ Tamże, s. 12.

czenia, że: „piękno świata i człowieka jest w istocie nieodgadnione, nieokreślone i niewyraźalne w języku, ale silnie doświadczane i przeżywane przez człowieka romantyzmu”³⁶.

Dotyczy to również czasu, gdyż – podążając śladem myślowym Williama Blake’a – za sprawą Boga „człowiek jest nieskończony, jego pragnienia i jego władze są również nieskończone”³⁷, a dana mu wolność wzmacnia chęć i otwiera bramy poznania. Nie da się nieskończoności obliczyć i zmierzyć (co chciano czynić choćby w dobie oświecenia), w żaden konkretny sposób opisać ani wyrazić. Wiadomo jedno – w dobie romantyzmu stanowi ona wartość pozytywną. Obraz świata i człowieka w XIX wieku jest o wiele bardziej złożony i odmienny w porównaniu do epok dawnych – można rzec bez cienia przesady, że romantyzm był epoką nowej wrażliwości i nowej antropologii:

Stajemy przecież wraz z romantykami w progu nowoczesności rozumianej jako otwarcie na nową duchowość i egzystencję w rezultacie krytycznego przewartościowania (negacji nie we wszystkich aspektach) projektu modernizacyjnego oświecenia. To bez wątpienia inna nowoczesność postoświeceniowa. Bliska nam w wielu kwestiach. Jeśli odrzucimy tradycyjne myślenie o romantyzmie historycznym, narodowym czy martyrologicznym, wówczas narracje XIX wieku okazać się mogą inspiracją dla współczesnej kultury i duchowości. Również romantyczna opowieść o nieskończoności staje się przestrzenią zbliżeń³⁸.

W polskiej formacji przedromantycznej pojęcie nieskończoności (lub – zgodnie z nomenklaturą oświeceniową – nadzwyczajności), dotyczyło przede wszystkim wąskiego ujęcia religijnego, czy też w bardziej ograniczonym zakresie – myśli filozoficznej czy nauk przyrodniczych. Kategoryzowało się w bezpośrednim związku z wyobrażeniem Boga – u nas Boga wiary katolickiej. We wcześniejszych poetykach klasycystycznych (kiedy to rodziło się zainteresowanie prądem romantycznym) dostrzec można pewien kłopotliwy problem, a mianowicie – problem poetów pragnących przedstawić uczucia i przedmioty cudowne, imaginacyjne, niewyobrażalne, niepodobne do rzeczywistych. Nieskończoność wchodziła wówczas w relacje semantyczne i skojarzenia z pojęciami w pewien sposób zbliżonymi, związanymi z poetyką tekstu, jak chociażby tęsknota, fantazja czy melancholia. W późniejszym czasie sięgała po takie obszary, jak nicość, pustka, nieobecność, a nawet otchłań egzystencjalna. Zasadne wydaje się jednak przyjmowanie przez romantyzm nawet najogólniejszych znaczeń nieskończoności, ujmowanie wielostronne, teologiczno-mistyczne, co organizuje przestrzeń myślową i porządkuje romantyczną antropologię oraz wizję świata. Z tego właśnie problemu wynikają inne zagadnienia i szczegóło-

³⁶ Tamże, s. 13.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 16.

we kategorii, które są obecne w epoce – a wraz z nimi tworzą się i wzrastają określone motywy i figury literackie.

Na konfrontowanie literatury z przekazami niewerbalnymi pozwalały perspektywa semiotyczna oraz kategorie retoryki i poetyki (prace Borysa Uspienkiego, Jurija Łotmana, Umberta Eco czy Rolanda Barthes'a). W badaniach semiosfer ważne też jest porównanie sposobów istnienia danego systemu w różnych dyskursach. Badania takie odsłaniają wielowymiarowość systemów semiotycznych, intertekstualność różnych dziedzin i ciekawych wariantów interpretacyjnych.

Użyteczność albo wręcz konieczność komparatystyki, wszelkich dyskursów i interakcji różnych dziedzin jest następstwem istoty samej kultury, gdyż żaden jej wytwór nie powstaje i nie pozostaje w izolacji. Teksty nie istnieją same w sobie i same dla siebie, ale są zakorzenione w otaczającym je świecie choćby filozofii, dalej – w reprezentującym je systemie znaków, innych dyskursach czy dziedzinach – jakby się zdawało – zupełnie niepokrewnych.

Bibliografia

- Arystoteles, *Fizyka* [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 2, tłum. K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 2003.
- Barrow D.J., *Księga nieskończoności. Krótki przewodnik po tym, co nieograniczone, ponadczasowe i bez końca*, tłum. T. Krzysztoń, Warszawa 2008.
- Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010.
- Greene B., *Piękno wszechświata: Superstruny, ukryte wymiary i poszukiwanie teorii ostatecznej*, tłum. B. Bieniok, E.L. Łokas, Warszawa 2001.
- Dąbrowski M., *Wstęp: Dyskurs jako przedmiot komparatystyki* [w:] tegoż, *Komparatystyka dyskursu/ Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009.
- Dąbrowski M., *Wstęp: Exemplum I: Większość versus mniejszość – dialektyka dyskursu* [w:] tegoż, *Komparatystyka dyskursu/ Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009.
- Dijk A.T. van, *Badania nad dyskursem* [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, tłum. G. Grochowski, Warszawa 2001.
- Kł..., *O idei nieskończoności* [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2000.
- Krajewski W., *Główne zagadnienia i kierunki filozofii*, t. 2: *Ontologia*, Warszawa 1963.
- Łempicki Z., *Renesans, oświecenie, romantyzm* [w:] tegoż, *Wybór pism*, t. 1, Warszawa 1966.
- Morris R., *Krótką historią nieskończoności*, tłum. J. Kowalski-Glikman, Warszawa 1999.
- Nauka. Religia. Dzieje. XII Seminarium w Castel Gandolfo 5–7 sierpnia 2003. Czas. Wieczność. Nieskończoność*, red. J.A. Janik, Kraków 2004.
- Poulet G., *Metamorfozy kola*, tłum. D. Eska [w:] tegoż, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977.

- Rewers E., *Teorie dyskursu i ich znaczenie dla badań nad literaturą*, „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1.
- Sedlak W., *Teologia Światła, czyli sięganie Nieskończoności*, Radom 1997.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.
- Słowacki J., *Kordjan. Część pierwsza trilogii. Spisek koronacyjny* [w:] *Dziela Juljusza Słowackiego*, t. 2: *Utwory z okresu dojrzałości (1833–1842)*, wyd. H. Biegeleisen, Lwów 1894.
- Strzyżewski M., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.
- Szczęśna E., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.
- Szczęśna E., *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.
- Szczęśna E., *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse. Wprowadzenie* [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęśna, E. Kasperski, Kraków 2010.
- Szczęśna E., *Komparatystyka semiosfer, mediów, dyskursów. Perspektywy rozwoju*. Zob. <http://www.tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=769> [dostęp 29.10.2014]
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, t. 1., Warszawa 1983.

Nieskończoności zmysłem dusza się pomnoży... – możliwości komparatystyczne rozpatrywania infinitum (wstęp do rozważań)

Streszczenie

Współczesne zainteresowanie komparatystyką sprowadza się nie tylko do porównania, zestawienia, wartościowania, ale do szeroko pojętej interdyscyplinarności. Komparatystyka dzisiejsza rozszerza swoje zainteresowania i pasje badawcze na uniwersum kultury. Artykuł ma na celu przedstawić jedynie zarys komparatystycznego ujęcia nieskończoności w dziedzinach matematyczno-przyrodniczych oraz w humanistyce. Stanowić to będzie punkt wyjścia do ewentualnych dalszych analiz metodą komparatystyczną. Dyskurs komparatystyczny daje nam możliwość badania i polemizowania na wielu płaszczyznach, poszukiwania punktów stykowych, jak i rozbieżnych, co dalej udowadnia otwartość humanistyki.

Słowa kluczowe: nieskończoność, komparatystyka, dyskurs, zestawienie, Wszechświat.

By the infinity of sense the soul will multiply... – comparative approach to infinity (admission to the discussion)

Summary

Today's interest is reduced to compare, not only for comparison, compilation, evaluation, but to a broad interdisciplinary approach. Comparative today expands its interests and passions research on the cultural universe. Article is intended to provide only an outline comparative infinity shots in the fields of mathematics and natural sciences and in the humanities. This will serve as a starting point for possible further comparative analysis method. A comparative discourse gives us the opportunity to research and to argue on many levels, look for points of contact, as well as divergent, which further proves the openness of the humanities.

Key words: infinity, comparative discourse, statement, intertextuality, the Universe, polemic.

Indeks nazwisk

- Adamczyk-Garbowska Monika 136, 139, 140
Agarwal Malti 80, 81, 85
Agarwal Sunita 78, 80, 81, 85
Alighieri Dante 61–63, 65, 66, 69, 71–74
Amiel Irit 134
Anaksymander 194, 195
Anaksymenes 194
Anderman Janusz 150, 154
Andrijaszuk Roman 187, 191
Arystoteles 194, 195, 198, 204
Asanga 117
Axer Jerzy 40, 44, 127, 130
- Bachelard Gaston 148
Bajda Justyna 62, 73
Bakuła Bogusław 8, 9, 11, 139
Balbus Stanisław 17, 30, 62
Baluch Alicja 49, 56
Balzac Honoré 10, 92, 93
Barańczak Stanisław 102, 105
Barański Zbigniew 164
Bardel Michał 73
Barrow John David 195–199, 204
Barszczewska Ludwika 51, 56
Barszczewski Aleksander 157, 165
Barthes Roland 28, 30, 204
Bartolomew Freddy 51
Baudelaire Charles Pierre 37
Bauman Zygmunt 150, 154
Beatrycze (Portinari di Folco Beatrice) 65, 66, 69
Beller Manfred 88–90, 96
Benveniste Emil 17
Berger John 23, 30
Bergson Henri 20
Berkeley George 112
Bernheimer Charles 125
Berwiński Ryszard 27
Bhatt Anju 81, 85
- Białkozowicz Bazyli 164
Biegeleisen Henryk 205
Bieniok Bogumił 197, 204
Bilczewski Tomasz 104, 105, 193, 204
Bizior Magdalena 44
Blake William 203
Błaszowski Marek 119, 120
Błaut Sławomir 67, 74
Błażejowski Tadeusz 164
Błońska Wanda 9
Bobyryk Adam 139
Bocheński Józef 7
Bolecki Włodzimierz 20
Bolzano Bernard 199
Bonaszewski Mariusz 43
Borowska Małgorzata 122, 130
Botsaris Markos (Βότσαρης Μάρκος) 129
Bourdieu Pierre 125
Boznańska Olga 29
Brandstaetter Roman 134
Bravo Paweł 18, 30
Brightman Edgar 111, 112, 120
Brodzka Alina 133, 140, 169, 179
Bryl Mariusz 23, 30
Brzóstowicz-Klajn Monika 29, 31
Buczek Elżbieta 48
Buczyńska-Garewicz Hanna 148, 154
Budrecki Lech 164
Bułatowski Dawid 56
Bunin Iwan Aleksiejewicz 165
Burzyńska Anna 73
Byron George Gordon 34, 122, 126, 163
- Caesar Judith 80–82, 85
Cantor George 197
Celta 119, 120
Chandra N.D.R. 78, 85
Chodźko Ignacy 27
Chojnacki Marek 23, 30
Choong Mun-Keat 114, 120

- Chopin Fryderyk 38
Chrysos Evangelos (Χρυσός Ευάγγελος) 122, 130
Cieślak Jacek 41, 45
Cieśla-Korytowska Maria 139, 178, 180
Cimabue 64
Coelsch-Foisner Sabine 72, 73
Coetzee John Maxwell 13
Cohen Derek 89, 96
Coleridge Samuel Taylo, 74
Corbey Raymond 76, 85
Cornforth Funny 69
Crabbe Jan 64
Crary Jonathan 20, 29, 30
Culler Jonathan 127, 130
Cywiński Stanisław 34, 44
Czachowski Kazimierz 171, 179
Czaplińska Joanna 146, 147, 150, 154
Czechow Anton Pawłowicz 165
Czerestwieski Piotr 187, 189, 190
- Da Vinci Leonardo 64, 68
Dabert Dobrochna 29, 31, 56
Dante Alighieri 13, 69, 70, 73, 100
Darwin Charles 168
Dąbrowski Mieczysław 125, 126, 130, 131, 139, 140, 197, 198, 204
Debussy Claude 72, 73
Degli Ubèrti 71
Dembowski Edward 22
Demokryt 194, 195
Dever Carolyn 88, 96
Dewey John 112, 120
Dębicki Zdzisław 164
Dibrowa Wołodymyr 8
Dichter Wilhelm 134
Digges Thomas 196
Dijk A. Teun van 196, 205
Disney Walt 48, 56
Dobrogoszcz Magdalena 165
Dopart Bogusław 105
Dostojewski Fiodor Michajłowicz 37, 87
Droulia Loukia (Δρούλια Λουκία) 122, 123, 126, 129, 130
Duccio di Buoninsegna 64
Dygasiński Adolf 168–180
Dziadek Adam 20
- Eco Umberto 18, 30, 204
Ehrenberg Gustaw 65
Epikur 195
Eska Donata 198, 204
Espagne Michel 123, 130, 131
Etiemble René, 9
- Falkowski Zygmunt 164
Farnaud Christophe 122, 130
Fazan Jarosław 139, 140
Fichte Johann Gottlieb 112
Filek Jacek 73, 74
Fink Ida 134
Fish Stanley 125
Fiszman Samuel 164
Flader Katarzyna 33, 44
Flavin Michael 92, 96
Foster Steven 61, 74
Foucault Michel 126, 197
Frajlich Anna 134
Fuks Marian 133, 140
- Gajda Krzysztof 29, 31
Gajdzińska Monika 40, 44
Gallego Mar 83, 85
Galster Bohdan 165
Gazda Grzegorz 146, 154
Geller Ewa 139, 140
Gibson James 149
Gierymski Aleksander 68, 74
Gilead Zerubawel 51
Ginczanka Zuzanna 134
Giordano Bruno 196
Giotto Di Bondone 64
Girard René 69
Głowala Wojciech 184, 191
Głowiński Michał 186, 191
Gnieciak Monika 95, 96
Goethe Johann Wolfgang 71, 74
Gogol Nikołaj 10
Gombrowicz Witold 98, 99
González Peco Laura 83, 85
Gorczyński Adam 27
Goreniowa Anna 145, 154
Gorki Maksym 156–158, 160–166
Goszczyński Seweryn 22

- Gourgouris Stathis (Γουργουρίης Στάθης)
127, 130
- Goźliński Paweł 41, 42, 45
- Górska Halina 157, 165
- Górski Andrzej 171, 179
- Grabowski Antoni 103
- Grabowski Michał 26, 44
- Grabowski Tadeusz 44
- Grabska Elżbieta 21, 30
- Greene Brian 197, 204
- Gręń-Kulesza Jolanta 157, 165
- Gretkowska Manuela 8
- Grochowski Grzegorz 196, 205
- Grosbart Zygmunt 165
- Grynberg Henryk 134
- Grzegorzczak Piotr 165
- Grzegorzewski Jerzy 35
- Hahn Wiktor 44
- Halbfass Wilhelm 109, 110, 120
- Halicz Ludwik 48
- Harniček Martin 145, 150, 154, 155
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 109
- Heidegger Martin 109, 148
- Heine Heinrich 23
- Hejmej Andrzej 17, 30, 42, 44, 62, 74, 125,
130, 131
- Heller Deborah 89, 96
- Heraklit 194
- Herder Johann Gottfried 23
- Hernas Czesław 183, 191
- Hertz Paweł 35, 44
- Heß Gilbert 129, 130
- Hoffmanowa z Tańskich Klementyna 156,
165
- Honert Hans-Werner 48
- Honet Roman 13
- Horodyski Bogdan 170, 172, 174, 175, 177,
179
- Horzyca Wilam 35
- Hostätter Hans 67, 74
- Hu Peifang 99, 100
- Hunt John 64
- Husserl Edmund 188, 191
- Hutnikiewicz Artur 157, 166, 175, 179
- Jabłonowski Władysław 163, 165
- Jabłońska Renata 134
- Jagodzińska Agnieszka 138, 140
- Jakimowicz Irena 21, 23, 30
- Jakóbiec Marian 156, 164, 165
- Jakubczak Krzysztof 116, 117, 120
- Jakubowska Wanda 48, 52, 53, 56, 57
- Jakubowski Jan Zygmunt 168, 169, 179
- Jakubowski Marian 56
- Janaszek-Ivaničková Halina 11, 12, 140
- Janik Jerzy A. 204
- Januszewski Tadeusz 38, 45
- Januszkiewicz Michał 29, 31
- Jarocki Jerzy 35–46
- Jasińska Maria 183, 191
- Jaśkiewicz Grzegorz 138, 140
- Jay Martin 19, 20, 29, 31
- Jeanniére Abel 95
- Jekiel Wojciech 67, 74
- Jesse Sandor 48, 57
- Jędrychowska Maria 56
- Johnson Mark 18, 31
- Jost Francis 12
- Judycki Stanisław 7
- Kaczmarek Katarzyna 35, 41, 43–45
- Kalinowska Maria 37, 43, 44, 122–124, 130
- Kamionka-Straszakowa Janina 165
- Kanaris Konstandinos (Κανάρης
Κωνσταντίνος) 129
- Kane Sarah 10
- Kaniewska Bogumiła 29, 31
- Kant Immanuel 112
- Kardyńni-Pelikánová Krystyna 145, 154
- Karpiel Anna 45
- Kasperski Edward 8, 10–3, 44, 140, 168,
179, 205
- Kasprzyk Brystyna 31
- Katz Jacob 89, 96
- Kądziała Jerzy 170, 180
- Keats John 72
- Keerl Ines 48
- Khan M.Q. 82, 84, 85
- Kielar-Turska Maria 56
- Kleiner Juliusz 34, 35, 40–44, 193
- Kl... 200, 204
- Kłak Czesław 140

- Knusz-Rudzka Danuta 168, 180
Koblewska-Wróblowa Janina 49, 56
Koc Barbara 165
Koecher Jan 48
Konopnicka Maria 99
Kopernik Mikołaj 196
Korais Adamandios (Κοραΐς Αδαμαντίος)
124
Korczak Janusz 47, 50–57, 134, 137
Korpanty Józef 87, 96
Korsak Julian 65
Korty John 10
Kosior Krzysztof 113, 120
Kosseleck Reinhart 121
Kostkiewiczowa Teresa 9
Kościelski Władysław 71, 74
Kowalczykowska Alina 34, 44, 200, 204
Kowalski-Glikman Jerzy 201, 204
Krajewski Władysław 195, 204
Krall Hanna 134
Kraśniński Zygmunt 34, 35, 41, 44
Kraszewski Józef Ignacy 21, 25, 26
Kreft-Nowacka Kamila 98, 99, 100
Kremer Józef 22, 24
Kronegger Marlies 72, 73
Kruk Iga 37, 45
Kruszyński Zbigniew 28, 30
Krzemińska Wanda 56
Krzyszowski Tomasz P. 18, 31
Krzysztoń Tomasz, 204
Krzyżanowski Julian 41, 44, 165
Książek-Bryłowa Władysława 157, 166
Kulas Dariusz 149, 154
Kulczycka-Saloni Janina 168, 180
Kulik Adam 56
Kumar Das Bijay 82, 84, 85
Kundera Milan 8
Kundu Rama 79, 85, 86
Kunow Rüdiger 78, 85
Kurz Iwona 20, 30
Kuś Barbara 165
Kuśniewicz Andrzej 187, 191
Kuziak Michał 140
Kuźma Erazm 125, 130
Kwiatkowski Jerzy 36
Kyzioł Aneta 36, 41, 45
La Fontaine Jean de 191
Lahiri Jhumpa 76–82, 85, 86
Lakoff George 18, 31
Laskowicz Krystyna 48, 56
Lebioda Dariusz Tomasz 38, 45
Leerssen Joep 76, 85, 88–90, 96
Lehmann Hans-Thies 33, 34, 44
Lenarczyk Jerzy 162, 163, 165
Leśmian Bolesław 134, 137
Leśniak Kazimierz 194, 198, 204
Lewicka Maria 149, 154
Lewis Carroll 53
Li Jianhuai 100
Li Jiabin 101
Libelt Karol 22
Lichański Stefan 165
Lin Hongliang 100
Lipatow Aleksander 165
Lippi Filippo 64
Little Meredith 61, 74
Lu Xun 98–100
Lukrecjusz 195
Lempicki Zygmunt 202, 204
Łokas Ewa L. 197, 204
Łopuska Katarzyna 95
Łotman Jurij 204
Madej Bogdan 145, 147, 151–155
Madejski Jerzy 125, 130
Madhoo Kamra 78, 85
Mahdi Louise Carus 61, 74
Maitrejanatha 117
Majakowski Władimir 165
Makowiecki Andrzej Zdzisław 157, 165
Makowski Waclaw 44
Malczewski Jacek 10, 29
Malinowski Jerzy 28, 31
Małecki Antoni 41, 44
Mao Zedong 100
Marchand Suzanne L. 122
Markiewicz Henryk 169, 180, 185, 186, 191
Markowski Michał Paweł 72, 73, 127, 130
Marks Karol 10
Marlowe Christopher 89
Martini Simone 64
Martuszevska Anna 185, 191

- Maryl Maciej 64, 127
Mauch Billy i Bobby 51
Maufroy Sandrine 129
Maura Jean Marc 87
Mazan Bogdan 146, 154
Meissner Karol 95
Memling Hans 64
Miciński Tadeusz 36, 37, 44
Mickiewicz Adam 10, 34, 39, 41, 99, 100, 105, 202
Mijas Stanisław 156, 162, 165
Milewicz Bolesław 51, 56
Miłosz Czesław 37, 44, 98
Mitosek Zofia 10
Mittapalli Rajeshwar 82, 85
Mojżesz 137
Molisak Alina 140
Morawski Stefan 21–23, 25, 30, 31
Morris Jane 69, 201, 204
Mozart Wolfgang Amadeusz 42, 43
Mucha Bogusław 156, 165
Mukherjee Bharati 76, 77, 82–86
Mustoxidis Andreas (Μουστοξύδης Ανδρέας) 124

Nagardżuna 110, 116, 117, 120
Nair Rajesh 80, 81, 84, 85
Nair Rama 82, 84, 85
Napoleon III 92
Nawrocka Ewa 44
Nawrocki Aleksander 165
Nawrot Bogumiła 79, 85
Nergal (Darski Adam) 36
Neverly Igor 48
Niedźwiedź Jakub 17, 30, 62, 74
Niesporek-Szamburska Bernadeta 56
Nietzsche Friedrich Wilhelm 37
Niewiadomski Andrzej 146, 154
Niles Lisa 88, 96
Nowakowski Andrzej 180
Nowakowski Jacek 29, 31, 178, 180
Nowicka-Jeżowa Alina 9, 140
Noyes George R. 103
Nycz Ryszard 18, 31, 125, 127, 130, 131, 168, 180
Obirek Stanisław 150, 154

Occheli Wiera 165
Odojewski Włodzimierz 182, 187, 189–192
Olaszek Barbara 165
Olczak-Ronikier Joanna 56
Olszewska Maria 56
Oracki Tadeusz 165
Orff Carl 10
Orłowski Hubert 48
Orłowski Władysław 56
Orzeszkowa Eliza 171, 180
Ostrowski Witold 146, 154

Paciorek Antoni 194, 198, 204
Paczoska Ewa 168, 180
Padalica Tadeusz 25
Panas Władysław 132, 133, 136, 137, 139–141
Parniewski Witold 165
Pascal Blaise 197
Paszkowski Józef 70, 74
Pécout Gilles 123, 130, 131
Picasso Pablo 10
Piechota Magdalena 187, 191
Pigoń Stanisław 171
Pilch Urszula M. 37, 44
Piłsudski Józef 38, 45, 46
Piwińska Marta 34, 40, 44
Platon 194
Płazewski Jerzy 56
Płóciennik Anna 35, 44
Płóciennik Arkadiusz 35, 44
Podraza-Kwiatkowska Maria 36
Poe Allan Edgar 72, 74
Pol Wincenty 24, 25, 28
Polidori Gaetano 61
Polit Monika 139, 140
Porębska Anna 21, 31
Poulet Georges 198, 204
Prasanna Sree Sathupati 80, 81, 85
Praz Mario 67, 74
Prokop Jan 36, 37, 44
Prokop-Janiec Eugenia 37, 133–135, 137–140
Prus Bolesław 99, 168–180
Przetacznik-Gierowska Maria 56
Przeźmiński Jarosław 18–20, 31

- Przybylski Ryszard K. 20, 31
Przybysławski Artur 117, 120
Przymuszała Beata 29, 31
Ptolemeusz 196
Puchalska Mirosława 133, 157, 166
- Radhakrishanan Sarvepalli 112, 120
Radwan Stanisław 42
Rao P. Mallikarjuna 82, 85
Ratajczak Dobrochna 44
Ratuszna Hanna 62, 73
Raussert Wilfried 78, 85
Ray Mohit K. 79, 86
Regner Leopold 194, 198, 204
Remak H. Henry 11, 12
Rewers Ewa 196, 204
Reymont Władysław 99, 156–159, 161–166, 171
Ricketts De Sousy Charles 71
Rinczen Lama 116, 120
Rochowski Marcin 40, 44
Roeder Bernd 48
Romkowska Ewa 84, 85
Rorty Richard 19, 20, 29, 31
Rosan Laurence 110, 120
Rosman Moshe 138, 140
Rossetti Christina 71
Rossetti Dante Gabriel 61–74
Rossetti Frances Maria Lavinia 61
Rossetti Gabriel 61
Rossetti William M. 62, 63, 65, 66, 74
Rott Dariusz 187, 191
Röttjer Ulrike 78, 85
Rudnicki Adolf 134
Rurawski Józef 165
Rychlewski Marcin 29, 31
Rzeuska Maria 159, 162, 165
Rzewuski Waław 27
- Sade Donatien-Alphonse-Francois de 37
Sadleir John 92
Said Edward 102, 105
Sajewska Dorota 33, 44
Samczuk Uław 187, 191
Santayana George 112, 120
Sapieha Adam Stefan 38
- Saussure Ferdinand de 31
Savage Elizabeth 71
Schiller Friedrich 202
Schiller Leon 35
Schopenhauer Artu, 109
Schulz Bruno 134, 137
Scofield Martin 74
Sedlak Włodzimierz 200, 204
Segal Erich 10
Segal Kalamán 134
Sektus Empiryk 109, 110
Semczuk Małgorzata 133
Sewer (Ignacy Maciejowski) 170
Shakespeare William 70, 74, 89, 100, 122
Sharma Manisha 79, 86
Sheng-mei Ma 81, 86
Shuty Sławomir 10
Sickert Walter 61, 74
Siddal Elizabeth 69, 71
Sidorek Janusz 62, 188, 191
Sielicki Franciszek 165
Sienkiewicz Henryk 98, 99
Sierocka Krystyna 164, 165
Sioma Radosław 62, 73
Sitkiewicz Paweł 56
Siwek Paweł 194, 198, 204
Skrendo Andrzej 125, 130
Skrunda Jolanta 157, 165
Skuczyński Janusz 44
Škvorecki Josef 147
Skwara Marta 28, 30
Skwarczyński Zdzisław 165
Sławińska Irena 35, 43–45, 99, 100, 105
Sławiński Janusz 29, 31, 183, 185, 186, 191, 200, 205
Słonimski Antoni 134
Słowacki Juliusz 10, 34, 35, 37, 39–42, 44–46, 105, 193, 205
Słucki Arnold 134
Smagacz Henryk 114, 116, 120
Smokowski Wincenty 26
Smolińska Teresa 140
Smuszkiewicz Antoni 146, 154
Sobel Dava 40, 44
Sobolewska Anna 133
Sołżenicyn Aleksander 13

- Soto Isabel 83, 85
 Sparrow Gelles 40, 44
 Spencer Terence 122
 Spichalski Szymon 41, 45
 Stachowicz Katarzyna 56
 Staff Leopold 99
 Stainer George 7
 Stalin Józef 185
 Staszic Stanisław 14
 Stattler Wojciech 24
 Stawiak-Ososińska Małgorzata 156, 165
 Stein Gertruda 10
 Strońska Anna 182–187, 190–192
 Strykowski Julian 134
 Strzyżewski Mirosław 202, 205
 Stüzner Lutz 48, 57
 Sugiera Małgorzata 33, 44
 Sumiparna Maiti 78, 85
 Sun Yong 99
 Swedenborg Emanuel 63
 Szacki Jan 145, 154
 Szary-Matywiecka Ewa 133
 Szczęsna Ewa 10, 44, 140, 193, 198, 201, 205
 Szczubiałka Michał 19, 31
 Szemesz Adam 26
 Szostakowicz Dymitr 10
 Szweykowski Zygmunt 170, 180
 Szymanowski Karol 38
 Szymańska Beata 113, 116, 117, 120
 Szyborska Wisława 99
 Szymonik Danuta 140

 Śankara 112
 Świdarska Małgorzata 87, 96, 97
 Święch Jerzy 188, 192

 Tales 194
 Tandon Sushma 82, 83, 86
 Tarnowska Beata 37, 136, 140
 Tarnowska Maria 44
 Tatkiewicz Władysław 194, 205
 Tatarowski Lesław 159, 161, 162, 165
 Tennyson Alfred 72
 Terry R.C. 92, 96
 Tester S.J. 65

 Tolias George (Τόλιας Γιώργος) 122, 128
 Tołstoj Lew Nikołajewicz 164, 165
 Tomasz z Akwinu 109
 Tomaszuk Krystyna 122, 130
 Tomkowski Jan 45
 Tötösy de Zapetnek Steven 125, 130, 131
 Towiański Andrzej 39
 Tracy Robert 90, 96
 Traverso Enzo 91, 96
 Trollope Anthony 87–97
 Trzynadłowski Jan 145, 154
 Turner Victor 61, 74
 Tuwim Julian 38, 45, 134, 137

 Ulicka Danuta 8, 168, 179
 Uspiński Borys 204

 Vaughan Williams Ralph 71

 Walas Teresa 125, 130, 168, 180
 Waldenfels Bernard 62
 Wang Yougui 100
 Wańkiewicz Melchior 184, 191
 Wasilewski Zygmunt 170, 171, 180
 Wasubandhu 117
 Weinsberg Adam 18, 30
 Weretiuk Oksana 7, 9, 138, 140, 145, 156, 168, 182, 187, 189, 191, 193
 Werner Michael 48, 128, 130
 Wędkiewicz Stanisław 166
 Wieczorkiewicz Anna 150, 155
 Wierzewski Wojciech 50, 56
 Wilde Iryna 187, 191
 Williams Paul 114, 116, 120
 Wirpsza Witold 134
 Wiśniewski Janusz 35
 Witkiewicz Stanisław 68, 74
 Witosz Bożena 187, 191
 Wittlin Józef 134
 Włodarski Józef 105
 Wnuk-Lipiński Edmund 145, 155
 Wojdowski Bogdan 134
 Wojtasiewicz Olgierd 103, 105
 Wojtczak Dariusz 146, 147, 152, 155
 Wojtkiewicz Witold 29
 Wolert Władysław 171, 180

- Wolny Kazimier, 183, 184, 186, 192
Wolski Jan 138, 140
Woolf Virginia 10, 61, 74
Wordsworth William 72, 74
Wódz Kazimiera 95, 96
Wójciak Monika 166
Wójcicki Kazimierz Władysław 27
Wójcik-Dudek Małgorzata 56
Wrazas Ilias 124, 126, 127, 130
Wu Chou 98
Wu Lan 98–100
Wyka Kazimierz 157, 166
Wyrwas-Wiśniewska Monika 102, 105
Wyrzykowski Juliusz 48
Wyslouch Seweryna 17, 28–31, 62, 70, 74,
188, 192
Wyspiański Stanisław 171

Yi Lijun 99, 100, 103, 105
Yi-Fu Tuan 153

Zacharska Jadwiga 157, 159, 160, 166
Zajas Krzysztof 138, 139, 140
Zamoyski Jan 36, 39, 42, 46
Zaremba Łukasz 20, 30
Zawadzki Andrzej 113, 120, 125, 168, 180
Zawiszewska Agata 125
Zbierski Henryk 61, 74
Zborowski Samuel 34, 35, 39–41, 43–46
Zelwerowicz Aleksander 35
Zheng Zheng Tuo 100
Zhou Enlaj 100
Zimmermann Bénédicte 128, 130
Zych Agnieszka 116, 120

Żak Stanisław 166
Żeromski Stefan 170, 180
Żmigrodzka Maria 35, 43, 45
Żurek Sławomir Jacek 133, 140